

# Palabra y conocimiento: la poesía religiosa de los Siglos de Oro en Andrés Sánchez Robayna\*

AMBRA CIMARDI  
Università di Bergamo

## Resumen

En el presente trabajo nos proponemos estudiar la trayectoria creativa de Andrés Sánchez Robayna centrándonos en las imágenes místicas que caracterizan sus poemarios y en los conceptos de 'palabra poética' y de 'gnosis', de vital importancia en los versos del autor. Es nuestro objetivo analizar el fenómeno de intertextualidad (Kristeva, 1981: 66-67) entre la poesía del vate canario y la obra de San Juan de la Cruz y de Sor Juana Inés de la Cruz. Nuestra tesis es que Sánchez Robayna recupera en sus composiciones numerosos elementos presentes en los textos de estos dos autores muy diferentes entre sí: la luz se contrapone a las tinieblas, el yo lírico camina entre múltiples imágenes de elevación y al mismo tiempo de fracaso, y desea llegar al conocimiento pleno de la realidad, a las verdades universales extraterrenales.

**Palabras clave:** Andrés Sánchez Robayna, imágenes místicas, conocimiento, intertextualidad, oposiciones

## Abstract

In this paper we intend to study the creative trajectory of Andrés Sánchez Robayna, focusing on the mystical images that characterize his poetry books and on the concepts of 'poetic word' and 'gnosis', of vital importance in the author's writings. It is our objective to analyze the phenomenon of intertextuality (Kristeva, 1981: 66-67) between the poetry of the Canarian vate and the work of San Juan de la Cruz and Sor Juana Inés de la Cruz. Our thesis is that Sánchez Robayna recovers in his compositions numerous elements which are also present in the texts of these two very different authors: contrast between light and darkness, the lyrical self moves itself among multiple images of elevation and at the same time of failure, and it wants to reach the full knowledge of reality, the extraterrestrial universal truths.

**Key words:** Andrés Sánchez Robayna, mystical images, knowledge, intertextuality, oppositions



## 1. ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA: UNA POESÍA DE LA PALABRA

Desde muy joven, Andrés Sánchez Robayna (Santa Brígida, Las Palmas, 1952) siente una inclinación hacia la literatura, la escritura y el mundo del arte en general. A los doce años empieza a componer poemas (cfr. Walls, 2009: web) y en 1970 abre su trayectoria creativa con *Tiempo de efigies*, reescrito en 1985 y publicado sucesivamente en *Poemas 1970-1985* (1987) bajo el título

---

\* Este estudio se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal «Poéticas de la Transición (1973-1982)» financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades- Agencia Estatal de Investigación/ FFI2017-84759-P. Agradezco al Profesor Rei Berroa su atenta relectura del artículo y sus atinados consejos para mejorar el trabajo.



*Día de aire*. La crítica (Ruiz Casanova, 2011: 32-50; Mata Buil, 2014: 722-723; Romero Velasco, 2018: 968-992) clasifica los libros siguientes en tres etapas<sup>1</sup>: la primera, caracterizada por la “experimentación metalingüística acerca de la naturaleza del signo” (Romero Velasco, 2018: 991), reúne *Clima* (1978), *Tinta* (1981) y *La roca* (1984), merecedor del Premio Nacional de la Crítica; la segunda, donde destaca la atención a la muerte y a lo sagrado, comprende *Palmas sobre la losa fría* (1989), *Fuego blanco* (1992), *Sobre una piedra extrema* (1995) e *Inscripciones* (1999a); la tercera, en la que el elemento biográfico se mezcla con reflexiones sobre la humanidad, sigue abierta e incluye *El libro tras la duna* (2002) y *La sombra y la apariencia* (2010). Sánchez Robayna es doctor en filología hispánica por la Universidad de Barcelona; en 1976 funda *Literradura* (Barcelona, 1976) y en 1983 *Syntaxis* (Tenerife, 1983-1993), dos revistas de interés artístico-literario en las que aparecen textos y colaboraciones de ilustres estudiosos y poetas internacionales. Actualmente, el escritor es catedrático de literatura española en la Universidad de La Laguna (Tenerife) donde dirige el Taller de Traducción Literaria con su publicación periódica del *Boletín del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna*. Además de ser poeta, ensayista, antólogo y editor, Sánchez Robayna es también traductor; en 1982 gana el prestigioso premio Nacional de Traducción por su transposición de la obra completa de Salvador Espriu.

Los críticos (Amorós Moltó, 1991: 543; García Martín, 1996: 21; Morales Barba, 2006: 18; Morelli y Manera, 2007: 182; Barella, 2013: web; Pérez Parejo, 2013: 29, etc.) consideran al vate canario uno de los poetas más representativos de la Poesía del Silencio. Bajo esta denominación se reúnen autores cuya actividad empieza en los años ochenta del siglo pasado y que siguen el recorrido trazado *in primis* por María Zambrano y José Ángel Valente (Pérez Parejo, 2013: 37; Romero Velasco, 2018: 968); aunque como señala Amparo Amorós Moltó (1991: 250-429) la estética del silencio procede de una larga tradición en la historia de la literatura española. En su artículo “Qué es el silencio y qué no es silencio. Claves de una poética”, Ramón Pérez Parejo (2013: 25-41) describe atinadamente esta tendencia poética agrupando en un decálogo sus claves estilísticas. Entre estas destacan: la “estética de la economía [lingüística] y la estética de la selección”, el “predominio de los poemas cortos, la versificación corta, la ausencia de rima y la participación significativa de los espacios en blanco” (2013: 30-31). El estudioso hace hincapié en “los encabalgamientos abruptos que rompen significados esperados y crean otros nuevos al generar el siguiente verso”, en la sintaxis “que apunta a la brevedad y a la selección” y en el “carácter predominantemente nominal” de los textos: los pocos verbos empleados, “suelen aparecer en presente de indicativo, forma que debe considerarse la más característica de la poética del silencio, que busca la eclosión y epifanía del instante” (2013: 31-32) Por lo que concierne al yo lírico, Pérez Parejo subraya su carácter impersonal y pasivo: “El sujeto no actúa, sino que contempla o medita. Estos textos anteponen el objeto y la contemplación al sujeto que los convoca” (2013: 33). Refiriéndose menos a la forma y más al contenido, Rafael Morales Barba define la Poesía del Silencio como una tendencia “despojada de retórica, nihilista, muy desahogada en su agonismo vital, desesperanzada por esa «partida de dados» que es la vida

<sup>1</sup> Sánchez Robayna reconoce un cambio en su trayectoria creativa, aunque admite que se trata de una variación no consciente. Hablando de la segunda etapa afirma: “No podría decir sino que fue una íntima *necesidad*, una vez más, lo que me llevó a introducir esa dimensión reflexiva a la que aludes. Yo mismo fui el primer sorprendido de esa inflexión, que fue intensificándose con el tiempo. No fui consciente de ello sino a posteriori [...]. He intentado explicarme, a veces, este proceso, y tan sólo me es dado observar que es la acción de la memoria lo que determinó de manera decisiva esa nueva inflexión, ahora centrada en discernir el papel del tiempo y no ya únicamente el papel (siempre central, por otra parte) del espacio, dominante hasta ese momento. [...]. Se ha visto a menudo una “segunda” etapa de mi evolución a partir de ese libro, *Palmas sobre la losa fría*, e incluso se ha creído ver el cierre de esa otra etapa en los poemas de *Sobre una piedra extrema* y su complemento *Inscripciones*, pero, por mi parte, nunca fui verdaderamente consciente de esa transformación más que –y a posteriori, ya digo– como incorporación de un elemento, el tiempo, que operaba a partir de ese momento como factor inseparable del conocimiento poético y su proceso” (en Morales, 2010: web).

y que sin embargo ansía una trascendencia sentida como inalcanzable” (2006: 17). El investigador habla de una “religiosidad desesperanzada” intrínseca en los autores, de un deseo de entender el mundo que “lleva siempre al repliegue del yo, [...] a lo matérico y lo contingente” (2006: 17-18). Aunque estos esfuerzos clasificatorios son admirables y muy bien documentados, el poeta no está de acuerdo con su adscripción a esta etiqueta<sup>2</sup>. Si es verdad que, en su conjunto, la poesía del autor presenta muchos de los rasgos detectados por los críticos, una lectura más profunda nos revela que cada poema es independiente de los demás y de sí mismo: el instante sustituye la unidad, los versos del escritor son como un diamante que resplandece en sus múltiples tallas generando en cada fruición juegos estilísticos y significados nuevos. Si, por un lado, la escritura nos atrae y nos guía como la luz representada en las composiciones, por otro, al final de nuestra lectura, nos identificamos en el sujeto poético que no logra nunca llegar a la plenitud de su entendimiento. A partir del primer poemario hasta llegar al último, Sánchez Robayna se centra en el juego entre luminosidad y sombra lo cual le permite la contemplación del cosmos con la finalidad de ascender a verdades universales extraterrenales. La oscuridad ofrece al individuo un espacio íntimo en el que esconderse para meditar, aprender y gozar en las tinieblas; la luz en sus varias formas –el sol, la luna, las estrellas, el fuego, etc.– deslumbra el universo, es el origen del entendimiento y de la existencia humana. En toda la obra del poeta canario se desarrolla “la metáfora mallarmeana del gran Libro del mundo [...]” (Pont, 1995: 12), explicitada a partir de *Tinta* (1984) (Romero Velasco, 2018: 972): la interpretación de los mensajes que cotidianamente el ambiente envía al hombre es fundamental. Miguel Ángel Ordovás (1995: 19) insiste en la centralidad de la “escritura de la naturaleza” que permite al poeta “acercarse a una lectura total” del cosmos y, en la misma línea, Javier Gómez-Montero afirma: “Naturaleza y poema se constituyen en un espacio de signos y la representación es fruto de una «operación barroca»: su objeto no es en absoluto paisajístico, sino un referente metafísico y una realidad metapoética, la escritura del significante” (2012: 178). Mediante el diálogo continuo con una realidad que representa la fisicidad natural en su conjunto, el yo lírico lleva al lector a reflexionar sobre sí mismo, sobre el sentido de la vida y de la muerte, sobre la importancia de la memoria, del arte, de la escritura y de la literatura en nuestra existencia terrenal. En la obra de Sánchez Robayna, la voz de lo creado supera el silencio y, a su vez, genera la palabra poética que, magnética y al mismo tiempo elusiva, atraviesa al ser y lo conduce en su redescubrimiento del espacio virgen sagrado con el cual el hombre desea juntarse (Sánchez Robayna, 2004: 433-434). Se trata de un lenguaje que “eficaz se une al mundo y lo transfigura, penetrando en su misterio; el poeta y el lector comulgan con la carne del verbo [...] de modo que participan de este misterio” (Peinado Elliot, 2018: 43). Los versos proceden del mundo y lo explican, son la fuente material primaria para acceder al “conocimiento de lo impensable” (Sánchez Robayna, 2004: 430). Permaneciendo anclados a la realidad evocan en el receptor emociones y sentimientos concretos, lo llevan a desarrollar el espíritu crítico que le permite evolucionar y sobrevivir. La palabra poética expresa la esperanza humana contra la muerte (Díaz, 1995: 7), se revela a quienes, dotados de cierta sensibilidad, perciben sus múltiples significados, a los curiosos y valientes que están siempre en busca de estímulos nuevos y que no temen hundirse en las sombras de lo creado: “lejos de todo voluntarismo, de toda premeditación, la palabra poética es fruto de un buceo en lo desconocido” (Sánchez Robayna, 2004: 431).

En nuestro estudio nos centraremos en los poemarios reunidos en *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002* (2004)<sup>3</sup> y en el libro *La sombra y la apariencia* (2010)<sup>4</sup>. No consideraremos

<sup>2</sup> En un correo electrónico del 5 de marzo de 2019, Sánchez Robayna me hace explícita su posición en contra de su clasificación como escritor perteneciente a la Poesía del Silencio.

<sup>3</sup> Desde ahora en adelante este volumen se citará indicando entre paréntesis sólo el número de página.

<sup>4</sup> Al momento de presentar este texto, recibimos la noticia de la aparición de un nuevo libro del autor: *Por el gran mar* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019).

la relación entre poesía y otras artes que aparece en los volúmenes en colaboración con artistas internacionales del calibre de Roberto Cabot, Vicente Rojo, Denis Long, Albert Ràfols-Casamada, Antoni Tàpies, José Manuel Broto e José María Sicilia.

## 2. IMÁGENES SANJUANISTAS EN LA POESÍA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

En toda su obra, Sánchez Robayna emplea conceptos e imágenes místicas procedentes de San Juan de la Cruz, autor muy apreciado y estudiado por el poeta a lo largo de su carrera (Sánchez Robayna, 1991: 11-16; Sánchez Robayna, 1999b: 23-29). El vate canario reconoce el fuerte impacto de las obras del carmelita en su formación (cfr. Anónimo, 2007: web) y, en la cita inicial de *Palmas sobre la losa fría* (197), recupera dos versos muy significativos de “Aunque es de noche” (Cruz, 1959: 61-63) en los que emerge su idea de misticismo como “experiencia límite porque pretende decir una experiencia de los límites” (Sánchez Robayna, 1999b: 25). Según el poeta, el Santo supera las fronteras de la palabra, invalida el “carácter meramente informativo o instrumental del lenguaje, en una suerte de desactivación de sus funciones básicas” y genera una “sabiduría no reducible a sentido” (1999b: 24-25). El verbo de San Juan de la Cruz que, como demuestra atinadamente Aldo Ruffinatto, se desarrolla en un espacio polisémico “extralógico” (1985: 131-149), es “esencial misterio o misteriosofía, [...] aspira a dar cuenta no de la *enemistad* del lenguaje, no de sus abismos o su objetualidad radiante, sino de su completa apertura hacia la gnosis” (Sánchez Robayna, 1999b: 26). Como se observa en “Sepulcro de San Juan de la Cruz” en *La Sombra y la apariencia* (Sánchez Robayna, 2010: 39), los versos del carmelita permiten al lector llegar al contacto con lo sagrado. La sepultura evocada no es el lugar efímero del cuerpo sino el de la eternidad de la palabra del monje: “un lugar que, si sólo a él pertenece, ha sido y es también visitado y habitado por otras voces que han visto en este mismo territorio –llámese gnosis, orfismo o «inconsciente universal»– el lugar de lo *espiritual poético* a su vez habitado por la infinita luz” (Sánchez Robayna, 1999b: 29):

Llenaba la mañana  
el aspirar del aire.  
Caminaste, despacio,  
hasta la piedra grave.  
No fuiste para ver,  
sino para no ver.  
Solos, en la mañana,  
tu soledad y tú.  
Corría el aire suave.  
Oscuridad, tu luz.  
(Sánchez Robayna, 2010: 39)

En “Signo, vacío” del poemario *Fuego blanco* (263) encontramos numerosas referencias a la *Llama de amor viva* (Cruz, 1959: 47-48). La voz poética de Sánchez Robayna desea renacer purificada en la llama seductora, la alusión impera en la primera estrofa que recupera los versos del monje “matando muerte en vida la has trocado” y “¡Cuán manso y amoroso / recuerdas en mi seno, / donde secretamente solo moras” (Cruz, 1959: 47-48):

En la llama morir, y renacer  
en otra convocada llama viva,  
cuerpo, sobre los senos que salpica  
el deseo, la luz, los oleajes. [...] (263)

En “La llama”, poema del mismo libro de Sánchez Robayna (296) cuyo título remite a la obra del Santo, el sol penetra en el alma que se inflama en busca de los signos de la luz<sup>5</sup>. La referencia a los versos del religioso: “¡Oh llama de amor viva / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!” (Cruz, 1959: 47) se observa también en “La hoguera”, de *Palmeras sobre la losa fría* donde el poeta escribe: “El viento mueve / la llama en el cercado, y arde el centro / de nuestras vidas, arde el ojo / del sol / [...] la unidad de la llama. En ella / ardemos” (245). En el poema XLVI de *El libro, tras la duna* (400-401) el yo lírico invoca directamente al Alto Ser, el alma sigue encendida en el deseo de juntarse con Dios:

Fuego que abraza lo que existe,  
encarnación que vino desde el verbo.  
Luz material de lo que existe,  
y cuanto existe, ardido en fuego negro.  
Dios de unidad en muslos enlazados,  
alma ardida en deseo.  
El deseo del ser en la unidad  
y la unidad de Dios resuelta en fuego.

En los primeros dos versos citados aparece otra imagen sanjuanista muy presente en la poesía del autor canario: la del abrazo para expresar la compenetración<sup>6</sup> con lo creado. En “La noche de verano” de *Inscripciones* (341), el sujeto poético describe un sueño en el que, de noche, el sol brilla y percibe abrazar una luz oscura. En otra composición de la misma obra, “La capilla” (351-356), nos vemos proyectados en un santuario. Después de caminar lentamente en silencio entre “pilares, muros, tracerías” que evocan el deseo del hombre de elevación, llegamos a una bóveda y nos sentimos abrazados por la luz:

Esa bóveda, [...]
   
sobre una tarde eterna –esa bóveda fija,
   
su abanico de brazos desplegados
   
para abrazar el cuerpo entero de la luz,
   
¿no te abrazaba acaso a ti también
   
en sus rayos extensos, bajo la vertical
   
alabanza de piedra que se erguía
   
hasta perderse casi en lo remoto,
   
allá arriba? (351)

Retomando las palabras de Juan José Rastrollo Torres: “la misma desnudez, la unidad de la luz y la salvífica transparencia de la capilla convocan la *parusía* de lo sagrado en lo real, y en el tiempo eterno de la historia” (2018: 68). Lo mismo pasa en el poema LXV de *El libro, tras la duna* (414-415) donde la voz poética rememora Puerto Rico: nos hallamos en una isla con un clima caliente, la ceiba y los tulipanes africanos crecen bajo el sol y los coquíes y los loros cantan. A lo largo de la descripción del paisaje, el sujeto lírico percibe que está yendo hacia la

<sup>5</sup> Escribe Sánchez Robayna: “[...] libra la luz su signo / combatiente en los médanos / quemados, en el cuerpo. / Arden los arenales, arde el alma / luciente por el cuerpo / del sol, el alma llameante. / La luz produce fuego” (296).

<sup>6</sup> En el *Romance sobre el Evangelio «In principio erat verbum», acerca de la Santísima Trinidad* se lee: “[...] Y así el Espíritu Santo / al buen viejo respondía: / Que le daba su palabra / que la muerte no vería / hasta que la vida viese, / que de arriba descendía, / y que él en sus mismas manos / al mismo Dios tomaría, / y consigo abrazaría. / Y le tendría en sus brazos” (Cruz, en Aranguren, 1973: 150-151). La misma imagen aparece en la declaración a la Canción 27 en la que el alma apoya su cuello sobre los brazos del amado: “Entrado se ha la esposa, es a saber, de todo lo temporal y de todo lo natural y de todas las afecciones y modos y maneras espirituales dejadas aparte y olvidadas todas las tentaciones, turbaciones, penas, solicitud y cuidados, transformada en este alto abrazo [...]” (Cruz, 1959: 227).

compenetración con lo que lo rodea, la composición se cierra con los siguientes versos: “nosotros éramos reconocidos / por la luz ondulante [...] / Éramos una parte / de lo que contemplábamos: [...] / Aquella luz nos abrazó. / Y era nuestra, y en ella / permanecemos” (415).

La influencia de la obra de San Juan de la Cruz en la poesía de Sánchez Robayna se observa también en su uso continuo del verbo “beber” para expresar el contacto o la compenetración entre el ser y lo creado<sup>7</sup>. En el poema XXXI de *El libro, tras la duna* (390), la noche es “bebediza, / oscuridad de sorbos estelares / en la contemplación”. El yo lírico bebe de los libros y de las tinieblas para llegar al “relámpago amarillo”, es decir al conocimiento. En *Fuego blanco*, en “Las aguas” (297), hay una unión entre el ser, la luz y el mar<sup>8</sup>, mientras en “La mañana” se representa la benevolencia de la claridad que purifica a los seres: el sol “[...] bebe en los cuencos pardos la ansiedad de la tierra” (276). *Palmas sobre la losa fría* se cierra con un mensaje de esperanza de encontrar la paz en la luminosidad: “Pero tú quedas. La mañana / te ciñe, y gira sobre ti. / Bebemos luz. La claridad / es tu sentido, nuestra paz. / Dinos tu calma y tu silencio, / oh inmóvil oh vertiginosa. / Bebemos luz. El dios dormita. / Bebemos, dios de claridad” (253). En el mismo libro, en el poema “Como un pájaro fluye” (216-217) la unión con lo creado acaba de empezar. En la octava estrofa, el ser saborea el cuerpo y la sangre de Cristo: el pan y la luz en agraz. En los últimos versos, hay una alusión a la Canción 23<sup>9</sup> del *Cántico espiritual* mediante el uso del adjetivo “adamadas” y a la Canción 25 donde se lee “Cogednos las raposas, / que está ya florecida nuestra viña [...]” (Cruz, 1959: 26):

Como un pájaro fluye,  
la luz, como una nube.  
  
Como el agua se extiende  
en la tierra que treme.  
  
El rostro poseído  
es su solo testigo. [...]  
  
Bebió a sorbos la tierra  
luminosa, de afuera.  
  
En los ojos, ardiendo,  
el naciente, de adentro.  
  
Comió luz, comió pan,  
bebió luz en agraz.  
  
Sombra bajo las parras.  
Y en el aire bandadas.  
  
La uva transparente,  
los racimos candentes,  
  
Tierra de luz veía  
en la luz que bebía.  
Enigma de la faz  
entre el mar y el volcán.  
Sobre la luz flotaban  
las ramas adamadas. (216-217)

<sup>7</sup> Me refiero a la Canción 17 del *Cántico espiritual* donde la amada goza de los dones de Dios y afirma “En la interior bodega / de mi amado bebí [...]” (Cruz, 1959: 24) y al poema “Aunque es de noche” en el que el monje escribe: “Sé que no puede ser cosa tan bella, / y que cielos y tierra beben de ella, / aunque es de noche” (Cruz, 1959: 62).

<sup>8</sup> En “Las aguas” se lee: “[...] Larga / sed cumplida en el vaso, / en la unidad del agua. / Beber la luz, comer / el agua larga de la luz. / Los arenales. Ser / bebidos por las aguas” (297).

<sup>9</sup> En la Canción 23 se lee: “Cuando tú me mirabas, / tu gracia en mí, tus ojos imprimían; / por eso me adamabas, / y en eso merecían / los míos adorar lo que en ti vían” (Cruz, 1959: 25).

En uno de los poemas siguientes, “Para el acantilado” (225-230), se representa un cuerpo desnudo en la noche, tirado en el suelo: su boca y su vientre, partes sensuales, entran en contacto con la tierra, lugar de nuestro origen y fin. El ser interroga su sombra que es “lámpara en la oscuridad, antorcha / contra el sentido de la noche” (225). El hecho de que el individuo pueda divisar su perfil en la penumbra significa que no se halla en las tinieblas más profundas, siempre hay un poco de luz: de esperanza. En varios poemas, Sánchez Robayna recupera de *La llama de amor viva* (Cruz, 1959: 47-48) la imagen de la lámpara<sup>10</sup>. Como afirma San Juan de la Cruz: “las lámparas tienen dos propiedades, que son lucir y arder” (1959: 406). El poeta canario relaciona muy a menudo este objeto con las acciones de leer y escribir, fundamentales en la investigación de los significados escondidos del universo<sup>11</sup>. Por último, en “La capilla” del libro *Inscripciones*, las piedras del santuario “[...] beben el sonido / de la música abierta que asciende interminable / Pilares, muros, nichos ocupados / por la suave armonía de las voces / en la tarde que muere mientras dura la música” (351-356). Retomando de la *Oda III-A Francisco de Salinas* de Fray Luis de León (1790: 6-7), la música para Sánchez Robayna es otro modo para elevarse a la eternidad, para llegar al entendimiento del equilibrio del cosmos (Rastrollo Torres, 2018: 67), “es una fuerza de incalculable poder espiritual” (Díaz, 1995: 7). Se trata de sonidos celestes que aclaran y no confunden, de un *lied* cantado por jóvenes (410), de los secretos “Cánticos altos, como de voces en el cielo / por el aire delgado, sobre el cuerpo del mundo [...]” (335). Las melodías producidas por autores como Thomas Tallin, a quien el escritor dedica un poema en *Sobre una piedra extrema* (325-326), y la música del universo se difunden y permiten llegar a la “visión más intensa” (32), apaciguan al alma, superan todos los límites espaciotemporales.

La última imagen sobre la que reflexionamos en este apartado es la de la mirada recíproca entre los amantes presente en el *Cántico espiritual* (Cruz, 1959: 19-29)<sup>12</sup>. En “Era la espera, el mar de amanecer” de *La sombra y la apariencia* (Sánchez Robayna, 2010: 75) hay una interacción entre los ojos del individuo y el sol que ilumina lo creado y colma el vacío:

ERA la espera, el mar de amanecer,  
 las costas,  
 avizoradas, solas,  
 desiertas,  
 la pupila solar  
 Como brotó, pudiste  
 abrirla, una pupila  
 enhebrada a la otra, avizorar  
 las costas, enhebrada  
 luz que se vierte de remotas piedras  
 y atraviesa la brisa,  
 llena el espacio, colma  
 esta dispersa teoría de islas.

<sup>10</sup> Me refiero a los versos: “¡Oh lámparas de fuego, / en cuyos resplandores, / las profundas cavernas del sentido, / que estaba oscuro y ciego, / con extraños primores / calor y luz dan junto a su querido!” (Cruz, 1959: 48).

<sup>11</sup> Ejemplos de composiciones en las cuales aparece la lámpara cuya luz es fuente de conocimiento son: “Meditación” de *Tinta* (108), “Para tres voces” y “A una roca” de *La roca* (128-132; 167), “La llamada” de *Inscripciones* (342), los poemas XXII y LVI de *Un libro, tras la duna* (382; 408), “Manchas de sol, no los reflejos grises” de *La sombra y la apariencia* (2010: 159).

<sup>12</sup> Me refiero a la Canción 23, anteriormente citada, donde la mirada entre los amantes intensifica su amor y los iguala.

### 3. LA IMPOSIBILIDAD DE LLEGAR A LOS MISTERIOS UNIVERSALES

Si, por una parte, hemos analizado imágenes de compenetración entre el yo poético de Sánchez Robayna, la luz y lo creado, por otra, hace falta subrayar que, en la obra del autor, hay un sentido de incertidumbre constante. En su ascensión, el ser no logra nunca disfrutar del placer del conocimiento pleno de los misterios universales, pues no entra en un estado de éxtasis, y por tanto permanece en busca de respuestas. La armonía que percibe en su elevación hacia la luz se intercala con imágenes en que se expresa un sentimiento de impotencia frente a la falta de comprensión. Entre estas, muy significativa es la de la “nube del no saber” que recurre en *El libro, tras la duna* (372-373; 382; 390; 403; 410; 414; 422) marcando la duda siempre presente a lo largo de la vida del poeta. Este símbolo procede del tratado místico *The Cloud of Unknowing* de un autor anónimo inglés del siglo XIV (Zimmerman, 2018: 126). En este largo ensayo, el cúmulo oscuro recuerda la tela de la *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz<sup>13</sup> (1959: 47-48) y es la representación gráfica de la imposibilidad de la unión plena en la vida terrenal entre el ser humano y Dios: “This derknes and this cloude is, howsoever thou dost, bitwix thee and thi God, and letteth thee that thou maist not see Him cleerly by light of understanding in thi reson, ne fele Him in swetnes of love in thin affection” (Anónimo, 1997: 31). En la poesía de Sánchez Robayna, el celaje aparece en los años de su juventud: “pasado el tiempo de canicas” y llegado el día de “la conciencia de la finitud” (373), el vate reflexiona sobre la vida y descubre el mundo, nace en él el saber de no saber. En la composición X (372), donde la nube se presenta por primera vez, se lee:

[...] una nube interior, muy parecida  
a la que fluye quieta en la mañana  
hecha de transparencia entrecruzada,  
se alza hasta la visión  
de la nada que somos, y que es todo.  
Y la visión humana  
se llega a transformar en la experiencia  
de esta nada que está en ninguna parte. [...]  
es la nuble clarísima  
del no saber, la nube  
interna del amor  
y la contemplación. Es una nube  
oscura y clara a un tiempo,  
hecha de cegadora oscuridad. [...]  
Aquella nube, aquella  
sombra del no saber era un saber.

En la composición LVIII (410) la misma nube aparece justo después de un contacto entre el yo lírico y lo sagrado que se realiza mediante un *lied* cantado por jóvenes. Si, por un lado, el sujeto poético se acerca a los secretos de lo creado y siente placer, por otro, se trata solamente de un instante fugaz: la “nube del no saber” permanece fija en su existencia. En el poema LXII (412) se percibe otro tipo de canto, ya no de un ser humano sino la melodía de un pájaro. Sin encontrar respuestas, la voz que nos conduce en nuestra fruición indaga los misterios del sonido invisible que se propaga en el aire evocando imágenes palpables de dolor:

Había llovido.  
Un pájaro cantó en las cercanías.  
¿Dónde? ¿Dónde el sentido, dónde el ala

<sup>13</sup> Me refiero a los versos: “¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!, / pues ya no eres esquiva, / acaba ya si quieres, / rompe la tela de este dulce encuentro” (Cruz, 1959: 47).

y el canto? ¿Cómo pudo, en lo invisible,  
penetrar lo visible? ¿Dónde el pájaro?  
Dolor del mundo, sólo se escuchaba  
tu murmullo incesante. [...]

Miré un charco, y no supe

En “Una hoguera, y el centro de la muerte” de *Fuego blanco* (272-275), se amplifica la frustración del yo poético que no logra comprender totalmente el mundo: el pájaro produce un “grito oscuro [...] en dos silencios, entre brumas” (274). La niebla junto a las pausas que se forman antes y después del sonido acentúan el enigma que permanece en el receptor de este “canto oscuro, incomprensible” (274). El mismo fracaso se divisa en “Sobre una piedra extrema” (328-334). En la tercera parte se representa la devoción del sujeto lírico hacia la luz que ilumina al mundo y permite la visión, aunque los cardos con espinas y la tierra oscura y seca le recuerden su naturaleza terrenal. Los últimos versos representan el perfecto resumen del pensamiento de Sánchez Robayna: “[...] No se produce / lo visible sin luz, aunque la luz no baste” (328). El mismo sentimiento de desengaño aparece en la décima parte de la composición, en la que el camino hacia la comprensión es todo un espejismo:

No se produce  
lo visible sin término.  
¿Crear? Creer fue sólo  
el primer espejismo. Más allá,  
o antes, tal vez, de todo  
espejismo, el saber.

Y antes  
del saber, la pregunta,  
camino de la noche, al pie de la ladera. (329)

El anhelo de conocimiento y el fracaso del ser en la comprensión de los secretos del cosmos acercan la obra de Sánchez Robayna a la de otra poeta mística mexicana del siglo XVII: Sor Juana Inés de la Cruz. Para entender mejor la relación entre estos dos autores hace falta conocer unas noticias fundamentales de la vida, de la personalidad y de la época de esta mujer innovadora. Juana Ramírez nació de una familia criolla en 1646<sup>14</sup> en San Miguel Nepantla en el actual México. Del padre, Pedro de Azuaje / Asuaje<sup>15</sup> no se sabe casi nada, lo único cierto es que Juana creció sin él, que, a pesar de las habladurías, siempre se definió legítima y que su madre, Isabel Ramírez, se casó con otro hombre: Diego Ruiz Lozano. Ya a partir de los primeros años de vida, Juana se presenta como una niña extraordinaria. Alrededor de los siete años sabe leer y escribir con fluidez, pide a su madre que la deje estudiar en la universidad disfrazada de hombre y, cada vez que no logra aprender gramática en un plazo fijado por ella misma, se corta el pelo para autocastigarse (Paz, 1989: 89-109). Declara Paz (1989: 108):

Niña solitaria, niña que juega sola, niña que se pierde en sí misma. Sobre todo: niña curiosa. Ese fue su signo y su sino: la curiosidad. Curiosa del mundo y curiosa de sí misma, de lo que pasa en el mundo y de lo que pasa dentro de ella. La curiosidad

<sup>14</sup> El año de nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz siempre ha sido un dato poco seguro. Olga Martha Peña y Guillermo Schmidhuber (2019: 13-14) demuestran con una amplia documentación que el año correcto es el 1646.

<sup>15</sup> Peña y Schmidhuber (2019: 17) reconstruyen el árbol genealógico de la familia paterna del padre de Sor Juana Inés de la Cruz proporcionando más informaciones sobre Pedro de Azuaje / Asuaje, cuyo apellido contribuyen en fijar. Los investigadores afirman que, en los papeles encontrados en Canarias, lugar de origen documental de la familia, el apellido aparece como Azuaje, mientras que, en la Nueva España, la monja y sus hermanas lo escriben como Asuaje (2019: 18-20).

pronto se transformó en pasión intelectual: el *¿qué es?* y el *¿cómo es?* fueron preguntas que se repitió durante toda su vida.

Juana se educa sola en la biblioteca del abuelo materno. Cuando tiene aproximadamente diez años va a vivir a la capital con sus tíos que la envían al servicio de la corte de los virreyes: el marqués de Mancera y de su mujer Leonor Carreto, con la cual Juana establece una amistad para toda la vida y a la que dedica muchos poemas. A los diecinueve años tiene que enfrentarse a la realidad: es joven, soltera, sin padre, sin dote y sin deseo de casarse. Quiere solamente ser libre y aprender, por eso decide tomar los votos, única manera para acceder como mujer a la instrucción. Pasa unos meses como novicia en el convento de San José de las Carmelitas Descalzas pero las reglas son demasiado duras y vuelve a la corte. En 1669, entra definitivamente en la orden de San Jerónimo (Paz, 1989: 126-142) y se convierte en una de las figuras literarias más importantes de la Nueva España, algo increíble puesto que, en aquella época, el mundo del saber estaba en las manos de los hombres (Paz, 1989: 68-69)<sup>16</sup>. Considerando el periodo histórico y las breves noticias biográficas reportadas, Sor Juana Inés de la Cruz es una mujer atípica a la que sólo le interesa estudiar. Valiente, lucha contra las imposiciones de su época para dedicarse a la literatura y buscar en la palabra poética los secretos universales a los que, como Sánchez Robayna, no logra nunca llegar a conocer en pleno. En nuestra investigación, nos centraremos en *Primer Sueño*<sup>17</sup>, obra más representativa de la trayectoria artística de la religiosa, escrita alrededor de 1685 (Paz, 1989: 469).

#### 4. PRIMER SUEÑO EN LA OBRA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

Comparando *Primer Sueño* con los versos del poeta canario, se puede observar no sólo cómo la idea de poesía de Sor Juana Inés de la Cruz y de Sánchez Robayna van en la misma dirección, sino también la presencia de imágenes parecidas en los dos autores. Sabemos que el escritor revitalizó el estudio filológico de la primera parte de *Primer Sueño* de Pedro Álvarez de Lugo, crítico contemporáneo a la monja, y consideramos interesante observar cuánto esta obra ha influido en su escritura. En ambos poetas, el yo lírico reproduce el paisaje observado combinando la realidad con elementos religiosos, mitológicos y jugando con los cuatro elementos siempre presentes. La descripción hermética de la naturaleza es central y absoluta protagonista. Las imágenes se suceden en una lenta progresión y guían al ser en su camino hacia un conocimiento que parece no llegar nunca a su plenitud: “el poema es el relato de una visión espiritual que termina en una no-visión” (Paz, 1989: 482). Juliana González habla de “aprehensión de lo inaprehensible” (1998: 42-43). Según la estudiosa: “lo que fracasa es el entendimiento, no la visión o la aprehensión originaria, el saber inherente al *thauma* mismo” (1998: 42-

<sup>16</sup> Afirma Paz refiriéndose a la sociedad mexicana de la época de Sor Juana Inés de la Cruz: “[...] solo una minoría de la población podía llamarse *culta*; quiero decir: sólo una minoría tenía acceso a las dos grandes instituciones educativas de la época, la Iglesia y la Universidad. [...] Rival de la Iglesia y de la Universidad, la corte era también un gran centro de irradiación estética y cultural. [...] Minoritaria, docta, académica, profundamente religiosa pero no en un sentido creador sino dogmático y, finalmente, hermética y aristocrática, la literatura novohispana fue escrita por hombres y leída por ellos. [...] De ahí que sea realmente extraordinario que el escritor más importante de Nueva España haya sido una mujer: sor Juana Inés de la Cruz. [...] Ni la Universidad ni los colegios de enseñanza superior estaban abiertos a las mujeres. La única posibilidad que ellas tenían de penetrar en el mundo cerrado de la cultura masculina era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y de la Iglesia. Aunque parezca sorprendente, los lugares en que los dos sexos podían unirse con propósitos de comunicación intelectual y estética eran el locutorio del convento y los estrados del palacio. Sor Juana combinó ambos modos, el religioso y el palaciego” (1989: 68-69).

<sup>17</sup> Haciendo referencia al título de la composición, Paz (1989: 469) subraya que, en la *Respuesta* (1690), Sor Juana Inés de la Cruz titula el poema *El sueño*, mientras que en la edición de 1692 se lee: *Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana, imitando a Góngora*. Aunque el estudioso reconoce una enorme diferencia entre *Primer Sueño* y las dos *Soledades* de Góngora, supone que la autora, inspirándose al poeta cordobés, había pensado escribir su continuación.

43). El alma en la obra de la religiosa después de elevarse a la cumbre de la comprensión ve una luz cegadora, se espanta, no sigue en su camino y se despierta sin respuestas; en Sánchez Robayna la voz poética expresa su frustración debida a la imposibilidad de penetrar en los arcanos del mundo.

El vaso como metáfora de la mente humana incapaz de descifrar todos los enigmas de lo creado se encuentra en los dos literatos. Para Sor Juana Inés de la Cruz (1997: 287) la mente es un “pequeño vaso” que no puede contener los misterios del cosmos, que sólo la confunden; para el vate canario, el vaso de agua es objeto de contemplación sin respuestas. A lo largo de su escritura, Sánchez Robayna dedica varios poemas a este tema: en *Tinta* aparece “El vaso de agua” (100) y en *La roca* (127; 183) encontramos dos composiciones con el mismo título que abren y cierran el poemario como para indicar la circularidad sin salida que produce el no saber. En estos textos, el autor estudia el líquido transparente concentrándose en el misterio de los reflejos de la luz que atraen la mirada y estimulan el deseo, en el secreto del agua que bajo el sol no echa “sombra alguna sobre la mesa de la terraza de quietud” (100) y del calor invisible que causa su evaporación. Como afirma Rastrollo Torres: “la experiencia de lo sagrado prorrumpo en la vida cotidiana a partir de un objeto-enigma («Un solo vaso de agua alumbró el mundo», Jean Cocteau), que es la manifestación misteriosa y simbólica de la quietud, y lo eternamente bello” (2018: 61).

En sus obras, tanto Sor Juana Inés de la Cruz como Sánchez Robayna evocan paisajes marinos sumergidos en el silencio representado por la religiosa a través de la imagen de Harpócrates, divinidad egipcia refigurada en los templos con el índice sobre los labios. De fondo, solo una música aquietadora que invita al sueño:

[...] al reposo los miembros convidaba,  
el silencio intimando a los vivientes,  
uno y otro sellando labio oscuro  
con indicante dedo,  
Harpócrates, la noche, silencioso; [...]  
El sueño todo, en fin, lo poseía;  
todo, en fin, el silencio lo ocupaba.  
(Cruz, 1997: 272-274)

En “Cuerpos marinos” de *Clima* (43) se describen dos personas que gozan en la noche callada:

Aire y ramajes	flotan
en la noche	se trenzan
las estrías del tiempo	
sobre la arena	cuerpos silenciosos
dedos y labios	sobre
conchas redes esteras	
horas	rompientes
cuerpos	
frente al umbrío círculo del mar.	

La disposición gráfica de los versos es significativa: la separación de los términos a la izquierda permite jugar con el ritmo del poema y produce una superposición de imágenes. La expresión “dedos y labios” en el quinto verso se relaciona tanto con los “cuerpos silenciosos” arriba, como con la preposición “sobre” en la línea siguiente. En el primer caso, en nuestra mente se forma la representación de los besos y de las caricias de los amantes en las tinieblas; en el segundo, en cambio, aparece el retrato del dios Harpócrates de Sor Juana Inés de la Cruz. El mismo juego lo encontramos en “Escrito” de *Tinta* (107) donde se representa la incertidumbre humana frente a la descomposición sensual del cuerpo durante una relación nocturna:

[...] (una noche se abre  
sobre la impermanencia otra se cierra sobre todos los miembros del cuerpo conocido  
hasta desconocer desconocerlo no saber no ver sobre el sexo despierto la savia luna  
del ventanuco o la vidriera opaca que oculta la ciudad) (sobre el vello la tangencia  
del índice)  
(sobre el vello del índice del brazo de la nuca y de los labios oscuros no saber no ver  
mi arcano mi noche) [...].

La religiosa tiene un interés particular en la cultura egipcia: a lo largo de su obra aparecen muchas referencias a esta civilización. En *Primer Sueño*, una de las partes descritas con mayor detalle es la de las dos pirámides más altas de Menfis. En su altura y luminosidad se contraponen a la sombra piramidal inicial de la noche (Sabat de Rivers, 2005: web) formada por “vanos obeliscos” (Cruz, 1997: 269)<sup>18</sup>. Sor Juana Inés de la Cruz representa estas dos figuras –junto a la del Olimpo, de Atlas, del volcán y de la torre de Babel– para expresar la elevación de la montaña a la que llega en su máxima visión. Según Sabat de Rivers (2005: web), se trata de imágenes ambiguas que simbolizan tanto el deseo de ascensión del alma como el presagio de su derrota en alcanzar este difícil objetivo. Por una parte, las pirámides tienen la misma forma de la llama que aspira alcanzar a Dios, por otra, sobrepasan las capacidades visuales de los seres humanos quienes no logran ni avistar las puntas ni encontrar reparo del calor del sol; el poliedro no produce sombras (2005: web):

Las Pirámides dos –ostentaciones  
de Menfis vano, [...] –cuya altura  
coronada de bárbaros trofeos  
tumba y bandera fue a los Ptolomeos, [...] –  
éstas– que en nivelada simetría  
su estatura crecía  
con tal disminución, con arte tanto,  
que (cuanto más al cielo caminaba)  
a la vista, que lince la miraba,  
entre los vientos se desaparecía,  
sin permitir mirar la sutil punta  
que al primer orbe finge que se junta [...] –  
nunca de calorosos caminantes  
al fatigado aliento, a los pies flacos,  
ofrecieron alfombra  
aun de pequeña, aun de señal de sombra [...] –  
como sube en piramidal punta  
al cielo la ambiciosa llama ardiente,  
así la humana mente  
su figura trasunta,  
y a la causa primera siempre aspira [...] –  
(Cruz, 1997: 281-282)

<sup>18</sup> En su edición de *Primer Sueño* en la que trabajó en los últimos años de su vida (cfr. Sánchez Robayna, 1990: 13-55), Álvarez de Lugo escribe: “Aunque se llama esférica o rotunda la tierra (según los físicos y astrólogos), no es propiamente redonda: deja de serlo por causa de lo sobresaliente de los montes [...] Sobresaliendo, pues, los montes al globo de la tierra (llamada por esto, impropriamente, globo) aquellos que sobresalen, hacen también sus sombras más pequeñas, que componen, que abultan la piramidal sombra. Llámense, pues, las sombras de estos montes obeliscos y *vanos obeliscos* por ser sombras que carecen de cuerpo” (en Sánchez Robayna, 1990: 63). Citando estudios de Vossler, Sabat de Rivers (2005: web) subraya como según Kircher, autor muy leído por la religiosa, los egipcios distinguían entre pirámides de luces que bajaban del cielo y de sombras que se elevaban en dirección opuesta. A esta explicación, Paz (1989: 486) añade que, en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, esta oposición asume el significado de un combate, las tinieblas atacan al cielo.

En el poema “La luz...” de *Tinta* (109), en la claridad y entre pirámides de arena, los pájaros dibujan signos indescifrables que recuerdan los jeroglíficos sobre la orilla del mar. El hombre no los puede comprender, en el momento en que los ojos intentan interpretar cuanto escrito ya no existen las aves, los poliedros se elevan “hacia la nada”:

LA luz (un paso  
maduro)

sobre la arena y su himno oído

cae

en las líneas del mar la puntuación de pájaros entre pirámides de arena los ojos leen  
los márgenes hendidos ya no hay pájaros página pirámides que el sol levanta hacia  
la nada

sobre la luz leída

En otro poema de *Tinta*, “Lectura”, aparece un mensaje en la arena que forma “[...] remolinos quietos / entre los quioscos entre postes oscuros” (91). En el último verso, la voz poética nos dice que estamos en un “paseo egipcio” y nuestra atención vuelve a “los postes”, obeliscos que se elevan hacia el cielo y permanecen “oscuros” como los de sombra al principio de *Primer Sueño*. El juego naturaleza-escritura que se configura en la poesía de Sánchez Robayna se divisa también en la parte final de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, donde el cielo se transforma en una hoja y los rayos del sol dibujan renglones: “-líneas digo de luz clara-salían / de su circunferencia luminosa, / pautando al cielo la cerúlea plana [...]” (1997: 300).

Otra imagen de ascensión presentada por la monja es la de Atlas que se recupera en la trayectoria del autor canario en el segundo poema de *Tríptico*: “Escrito en Provenza” (189-191). En la tercera estrofa, el vate busca los misterios de la escritura poética y cita los versos “Eu son Arnautz qu’amas l’aura / E chatz la lebre ab lo bou / E nadi contra suberna” de Arnaut Daniel, uno de los mayores trovadores provenzales (Boutière, Schutz y Cluzel, 1964: 59). Para llegar hacia el oro, el origen, el aura que deslumbra el secreto de la palabra, el escritor tiene que viajar contra corriente y pasar bajo el titán que sostiene el cielo sobre sus hombros, metáfora del peso que sufre el poeta mientras investiga los misterios del cosmos sin llegar a una respuesta. En la parte final de *Primer Sueño*, Sor Juana Inés de la Cruz recupera la misma imagen: “¿cómo en tan espantosa / máquina inmensa discurrir pudiera, / cuyo terrible incomfortable peso [...] de Atlante a las espaldas agobiara, / [...] y el que fue de la esfera / bastante contrapeso, / pesada menos, menos ponderosa/ su máquina juzgara, que la empresa / de investigar a la naturaleza?” (1997: 294-295).

Por lo que concierne a la imagen del volcán, Sor Juana Inés de la Cruz describe una abertura en la tierra que “intima al cielo guerra” (1997: 280). El viento y el sol desatan las nubes que ciñen el cráter dejándolo sin protección. En “Las primeras lluvias” de *Fuego blanco* (277) el aire no sopla contra el celaje sino contra la grava del volcán y, junto a la lluvia, dibuja signos lejanos en el tiempo desconocidos al hombre postmoderno incapaz de leer los mensajes del cosmos. En su análisis de este poema, Javier Gómez-Martínez hace hincapié en el hecho de que este deseo incesante de descifrar los signos de la naturaleza “no corresponde a un impulso de asimilar o interiorizar el espacio, ni a un intento de apropiación o subjetivación, sino exclusivamente a un afán de conocimiento” (2012: 179):

La tierra de que hablo, hacia noviembre,  
conoce el viento. Llega, desde el este,  
hasta los arenales como un ave sedienta,  
sopla las aguas negras. [...]

Dibujará en la grava algún signo remoto,

y veré casi al alba las huellas del fragor  
sobre los restos del volcán, el naufragio nocturno.  
Será un signo de nuestra vida, un eco,  
ya inerte, de la tromba del cielo, que ignoramos,  
querré leer en él, y será como unir,  
nuevamente, las hojas resecas para un fuego. [...]

contra la grava, oscuro contra oscuro remoto,  
podrá decir el signo, en la ignorancia. (277)

“Obediencia—El volcán” de *Sobre una piedra extrema* (313-316), en cambio, expresa el recorrido para llegar a la comprensión: la voz poética cuenta su camino hacia el cráter, traspasa los típicos círculos de piedra canarios y describe los paisajes locales. Por un lado, el volcán se define como una pirámide cuyas rampas permiten llegar al cielo y, por otro, como una fuerza de la que depende la existencia humana en el círculo continuo de vida y muerte.

La última imagen de ascensión y fracaso presentada en *Primer Sueño* es la Torre de Babel (Cruz, 1997: 283). Refiriéndose expresamente y de forma innovadora<sup>19</sup> a la confusión entre los idiomas, la poeta emplea dos adjetivos significativos: la torre es altiva y blasfema. En el libro del Génesis (Gén 11: 1-9) se lee que, sobrepasando la voluntad de Dios, los hombres, hasta aquel momento acomodados por el mismo idioma, erigieron esta estructura para llegar al cielo. Para impedir esta acción, el Creador multiplicó las lenguas con el fin de que los seres no se entendiesen entre sí y acabasen con su construcción. El adjetivo “altiva” se refiere tanto a la forma geométrica de la torre como al acto de los seres humanos quienes soberbios y blasfemos se opusieron al deseo del Ser Supremo causando el primer fenómeno de incompreensión interlingüística de la historia (Jakobson, 1971: 261). En los poemas de Sánchez Robayna, la torre, símbolo de ascensión, se junta siempre con elementos que recuerden la naturaleza terrenal del género humano. En “Conocimiento” de *Clima* (33) los montes, la torre de luz, los tallos y las laderas, expresiones de vida, se alternan con entidades que se extienden en la dirección contraria, es decir, la de la muerte: las hojas y las flores caen hacia el suelo. En la calma del sueño el yo lírico contempla el paisaje y teme los astros insensibles frente a la caducidad humana: “Contra la luz vacía de la tarde, un sol / demorado retoza sobre vida y muerte”. A las torres de luz de “Conocimiento” (33) se contraponen las de sombra en “El resplandor” de *Fuego blanco* (281):

Allá estaban las torres sombrías, las escalinatas que llegaban hasta la cúspide truncada en cuyo interior dormían los siglos de los dibujos y de las inscripciones, los plumajes alzados en la celebración terrestre.

Sobre la piedra henchida dormía el dios [...].

De pie, ante las paredes interiores sobre la que caía una leve luz de mármol, inmóviles, permanecíamos en un silencio sólo roto por el canto de un pájaro invisible.

El poeta evoca un templo antiguo cuyas inscripciones son difíciles de descifrar. Solamente en la sexta parte de la composición el yo lírico nos dice la verdad: la pirámide truncada con sus torres de sombra era “[...] aquella construcción que se alzaba entre la tierra y el cielo como imposible lugar de mediación entre la humana lengua y la lengua de dios” (283).

Finalmente, en la obra de ambos poetas encontramos el retrato de la torre de un faro. En *El Sueño*, Sor Juana Inés de la Cruz (1997: 279) parangona el funcionamiento de la fantasía al Faro de Alejandría, imagen ambigua. Si, por una parte, según las creencias de la época, esta

<sup>19</sup> En su libro *El “Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Georgina Sabat de Rivers (2005: web) enseña como autores como Luis de Góngora, Bartolomé L. de Argensola, Jacinto Polo de Medina y Trillo, emplean la imagen de la torre de Babel sin referirse explícitamente a la confusión interlingüística.

construcción estaba dotada de un espejo que permitía observar cualquier objeto a gran distancia (González Boixo, 1997: 279), por otra, se trataba de una obra que, derribada por calamidades naturales, sólo sobrevivía en la memoria histórica de las personas:

[...] del modo  
que en tersa superficie, que de faro  
cristalino portento, asilo raro  
fue, en distancia longísima se vían  
(sin que ésta le estorbase)  
del reino de Neptuno todo  
las que distantes lo surcaban naves [...]  
así ella [la fantasía], sosegada, iba copiando  
las imágenes todas de las cosas [...]  
y al alma las mostraba [...]  
(Cruz, 1997: 279)

En la composición "XXXIII" de *El libro, tras la duna* (390-391), el faro ilumina el mar, aunque no permite divisar nada. Su luz "fugaz e intermitente" nos rememora nuestra naturaleza efímera, somos sujetos sometidos al paso del tiempo y, de manera circular, viajamos hacia la muerte:

Y vuelvo a preguntarme por los giros del tiempo,  
por sus cercos tenaces, como luz de un faro  
que arroja sobre el mar, fugaz e intermitente,  
los dispersos destellos, allá fija en su torre,  
y aunque a veces parece detenerse,  
nada en verdad alumbra  
salvo su propia luz altiva,  
pues su ser es tan sólo el movimiento,  
y no permite ver, sino ser vista  
ella misma, ella sola en su altivez  
sobre la piel oscura de las aguas.  
Así el tiempo, me digo, lo que en él permanece,  
no la sustancia, la afección, semeja  
esa torre, esos giros, sus destellos efímeros  
sobre los hoscos cercos de un mar negro.

## 5. CONCLUSIONES

El estudio de la poesía de Sánchez Robayna desde la perspectiva de la intertextualidad (Kristeva, 1981: 66-67) y, más en general, de la transtextualidad (Genette, 1989: 9-14) es fundamental para su comprensión plena. Como se ha demostrado, el autor retoma imágenes y conceptos místicos desarrollándolos hacia un conocimiento más general que no se limita al descubrimiento de lo creado a través de la unión con Dios. Morales Barba (2006: 18) niega la presencia de una inclinación fideísta en los autores de la Poesía del Silencio: sólo aparece una "religiosidad sin referente" y un "lenguaje referencial existencial y religioso." Rastrollo Torres (2018: 60) habla de una "mística natural y profana", de un "redescubrimiento de «lo religioso» al margen de toda doctrina" y, según Carlos Peinado Elliot, el poeta canario "no identifica lo sagrado con la religión, pues considera que es el fondo previo del que proceden las diversas religiones, las precede y sobrevivirá a ellas. El concepto de sagrado se une inextricablemente [...] al sentimiento del misterio" (2018: 41). En este sentido, nos atrevemos a decir que *Primer Sueño* es un punto intermedio entre la obra de San Juan de la Cruz y la de Sánchez Robayna:

si, por un lado, la monja confirma parte de los dogmas religiosos cristianos y desea conocer al Alto Ser, por otro, aparece también un amor a todo tipo de saber<sup>20</sup>. Afirma Paz (1989: 504):

Con *Primer sueño* aparece una pasión nueva en la historia de nuestra poesía: el amor al saber. Me explico: la pasión, claro, no era nueva; lo nuevo fue que Sor Juana la convirtiese en un tema poético y que la presentase con la violencia y fatalidad del erotismo. Para ella la pasión intelectual no es menos fuerte que el amor a la gloria. La pasión intelectual –la razón– alista el ánimo, en la mejor tradición platónica, para que la acompañe en su aventura. Y aquí surge otra y mayor diferencia con la tradición: si el conocimiento parece imposible, hay que burlar al hado y atreverse.

En las palabras citadas, Paz (1989: 504) se refiere a la figura de Faetón que aparece constantemente en la trayectoria creativa de Sor Juana Inés de la Cruz como símbolo de la osadía, del deseo de libertad y trasgresión de las reglas para llegar a las verdades del cosmos. Marie-Cécile Bénassy-Berling hace hincapié en la curiosidad intelectual insaciable de la monja para quien “era una necesidad íntima acoger todas las ideas” (1998: 35-36). Como afirma la estudiosa: “Cada teoría nueva le ofrecía la oportunidad de hacer funcionar su cerebro desarrollándola. Según este esquema, la cantidad de obras religiosas de Sor Juana no es prueba de su fe de cristiana” (1998: 36).

En los últimos versos de *Primer Sueño*, la monja emplea el pronombre personal “yo” dejando entender que cuanto ha descrito ha sido el viaje de su propia alma: “[...] y restituyendo / entera a los sentidos exteriores / su operación, quedando a luz más cierta / el mundo iluminado, / y yo despierta” (Cruz, 1997: 300). Esta parte ha generado controversias entre los estudiosos contemporáneos que siguen investigando la causa del fracaso del alma en la obra de la religiosa. Si, por un lado, José Gaos (1960: 67-68) considera la no-visión una metáfora de la condición de la mujer en el siglo XVII imposibilitada a acceder al mundo de la cultura, por otro, Paz (1989: 497) rechaza esta posición. Para el investigador mejicano, *Primer sueño* describe el viaje de la humanidad en su conjunto puesto que, para Sor Juana Inés de la Cruz, el alma no tiene sexo. Este mismo concepto se encuentra en toda la poesía de Sánchez Robayna en la que

<sup>20</sup> González describe atinadamente los conocimientos, los intereses y las fuentes filosófico-literarias de Sor Juana Inés de la Cruz. Escribe la investigadora: “Sin duda Sor Juana está profundamente inmersa en la cultura de su mundo y de su tiempo. Cultura que, por un lado, es heredera de una larga y densa tradición, y, por otro, recibe de un modo u otro los cambios que, desde el Renacimiento, vienen revolucionando la cultura occidental. Sor Juana está anclada, así, a un mundo en el que domina la más pura ortodoxia de la escolástica católica, particularmente poderosa en la Nueva España del Siglo XVII, marcada por la Contrarreforma. Pero es un mundo que, al mismo tiempo, recibe las no menos poderosas influencias, por un lado, de la extraordinaria literatura de los Siglos de Oro [...] y, por el otro –aun cuando sea de forma limitada– recibe las influencias de la nueva cosmovisión, científica, filosófica, artística y humanística, que domina la modernidad [...] Hay así en ella una significativa «modernidad» –frecuentemente advertida–, no tanto como una cultura expresa, sino implícita en los signos de una nueva manera de ver y de sentir que en Sor Juana se hace particularmente expresa, por ejemplo, en la capacidad de la duda, en el espíritu de la transgresión y de búsqueda, en el carácter solitario y no dogmático, en el giro hacia el alma y sus funciones creadoras [...] Desde luego Sor Juana es poseedora de una vasta cultura literaria, tanto de los clásicos griegos y latinos como de los clásicos de la literatura española. Y en lo filosófico, se halla evidentemente dentro de la tradición aristotélico-tomista, por un lado, y de la concepción neoplatónica, por el otro; ésta, a su vez, se proyecta en dos direcciones históricas: hacia un amplio pasado que se remonta, no sólo a la cultura de la antigüedad griega, sino también a la egipcia, y hacia el propio presente, donde, desde el Renacimiento, el neoplatonismo ha estado íntimamente unido con la ciencia, la filosofía, el arte de los nuevos tiempos” (1998: 44-45). Bénassy-Berling (1998: 35-36) profundiza la afición de la monja por el antiguo Egipto y subraya cómo la religiosa disfrutase de lecturas atrevidas, un ejemplo es el libro *Oedipus Aegyptiacus* (1652-1654) de Anastasio Kircher, “sabio jesuita, que escribe en latín en Roma sobre un sinnúmero de ciencias diversas, acumula las comparaciones entre las civilizaciones, está siempre en pos de la *prisca teología*, el ideario primitivo de la humanidad, y practica a veces un sincretismo intrépido.” (1998: 36). Gaos (1960: 60-61) detecta en *Primer Sueño* un saber físico, astronómico, fisiológico, psicológico, humanístico, clásico, bíblico, mitológico, histórico, jurídico, político y filosófico. De la misma manera, Sabat de Rivers (2005: web) en su clasificación de los tópicos presentes en la obra de la monja explicita la variedad de conocimiento de Sor Juana Inés de la Cruz.

estamos guiados por un yo lírico impersonal que envía un mensaje universal. Las razones del continuo fracaso son difíciles de detectar también en los libros del autor canario. Como subraya Zimmermann (2018: 126-127), a partir de *El libro, tras la duna* (2002), los textos contemplativos se alternan con composiciones en las que el poeta condena abiertamente la violencia de los hombres, hace referencia a hechos históricos terribles como la dictadura franquista (405-406), el nazismo, los campos de concentración (393-396), los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid (2010: 63) y describe el horror de la guerra (2010: 51-53). En la sociedad líquida actual (Bauman, 2004), dominada por la globalización, el consumismo, la violencia y el desarrollo tecnológico, el ser deshumanizado e individualista no está listo para llegar a una penetración plena con lo creado, se aleja cada vez más de sus orígenes y tradiciones, se aísla en un mundo nuevo, ficticio, virtual. La poesía de Sánchez Robayna nos hace reflexionar sobre nuestra condición de separación con el mundo primordial natural y con nosotros mismos, nos ofrece un espacio de tranquilidad donde respirar y meditar lejos del frenesí cotidiano. Como afirma Díaz de Quijano, para el autor “necesitamos recobrar nuestra capacidad de contemplación. Es preciso recuperar nuestro tiempo originario, ampliando así nuestra experiencia del tiempo, que es hoy por hoy, por desgracia, una experiencia casi exclusivamente utilitaria” (2016: web). En la segunda parte del epílogo de *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002* (2004), el vate medita sobre el rol del poeta y de su escritura en la contemporaneidad, reconociendo el aislamiento de esta figura y de sus obras artísticas: la sociedad actual privilegia la “cultura de la trivialización y de la intrascendencia” (439). En la comunidad postmoderna subyugada por la rapidez y por los poderes invisibles que, como afirma Foucault (1982: 780-793) someten al individuo convirtiéndolo en sujeto<sup>21</sup>, la palabra poética polisémica se relega a la dimensión del olvido: “Reducción de las posibilidades del lenguaje-reducción del mundo” (441-443). La literatura es central en la existencia del autor que no encuentra en ella una finalidad educativa como para San Juan de la Cruz, sino investigativa como en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz. Para Sánchez Robayna (379) la poesía es misteriosa y perturbadora, salva al hombre del abismo, es una llamada hacia la luz, siempre ha sido su vida:

Una tarde,  
de vuelta del colegio, un compañero,  
inteligente y hosco, y a quien todos  
veían muy oscuro y enigmático,  
puso un libro en mis manos. Y eran versos [...] que leí y releí como adherido,  
de pronto, al ser.  
Y el ser estaba unido  
al mundo, se diría,  
sólo por un ramaje en la pared  
de un abismo, un ramaje que agarraba  
con firmeza, unas ramas salvadoras.  
Y no gritaba, sino que decía  
y decía y decía, sólo eso,  
piedra prístina y última, infundada ventura,  
pura yema infantil  
innumerable, madre,  
y yo supe de pronto que el lenguaje  
era el nombre de aquellas ramas vivas,

<sup>21</sup> En “The subject and the power” (1982), Foucault habla de una forma invisible de poder que somete a los seres cotidianamente, los categoriza y produce un desmoronamiento de sus identidades convirtiéndolos de individuos a sujetos. Afirma el filósofo francés: “It is a form of power which makes individuals subjects. There are two meanings of the word «subject»: subject to someone else by control and dependence; and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge” (Foucault, 1982: 781).

el otro nombre de la salvación  
encima del abismo, una llamada  
oscura. Y quise sólo, entonces,  
escuchar esa lengua, despertarla  
en el silencio del abismo fijo.  
Y así, la noche,  
el autobús que me llevaba a casa,  
las palabras que vi como tomadas  
por manos que sangraban, empezaron  
a incendiarse en mi boca.

### Bibliografía

- La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo Testamento* (1910) trad. de G. Diodati, Nuova York, Società Biblica Americana.
- AMORÓS MOLTÓ, Amparo (1991) *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, tesis doctoral (1990), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- ANÓNIMO (1997) *The Cloud of Unknowing*, ed. de P. J. Gallacher, Kalamazoo, Western Michigan University.
- ANÓNIMO (2007) *Andrés Sánchez Robayna* [entrevista en formato video] <http://www.acecweb.org/spa/RDP2.asp?ID=63> (12 marzo 2019).
- ARANGUREN, José Luis (1973) *San Juan de la Cruz*, Madrid, Júcar.
- BARELLA, Julia (2013) "De los Novísimos a los poetas de la experiencia", *Ritmos 21. Millennial Culture Information*, <https://www.ritmos21.com/9260/de-los-novisimos-a-los-poetas-de-la-experiencia.html> (26 febrero 2018).
- BAUMAN, Zygmunt (2004) *Modernidad líquida* (1999), trad. de M. Rosenberg y J. Arrambide Squirru, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BÉNASSY-BERLING, Marie-Cécile (1998) "La religión de Sor Juana Inés de la Cruz" en Carmen Beatriz López-Portillo, ed., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 34-38.
- BOUTIÈRE, Jean, Alexander Herman SCHUTZ e Irénée-Marcel CLUZEL (1964) *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, A. G. Nizet.
- CRUZ, San Juan de la (1959) *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, nota preliminar y ed. de las poesías de D. Alonso, ed. de los comentarios por E. Galvarriato de Alonso, Madrid, Aguilar.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (1997) *Poesía lírica*, ed. de J.C. González Boixo, Madrid, Cátedra.
- DÍAZ, Rafael-José (1995) "La poesía como unificación (entrevista a Andrés Sánchez Robayna)", *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, 31, pp. 4-7.
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (28 junio 2016) "Andrés Sánchez Robayna: «En la poesía española de los últimos decenios ha habido un gregarismo empobrecedor»" [entrevista a Andrés Sánchez Robayna], *El Cultural*, <https://www.elcultural.com/noticias/letras/Andres-Sanchez-Robayna-En-la-poesia-espanola-de-los-ultimos-decenios-ha-habido-un-gregarismo-empobrecedor/9487> (10 marzo 2019).

- FOUCAULT, Michael (1982) "The Subject and Power", *Critical Inquiry*, 8 (4), Chicago, The University of Chicago Press, pp. 777-795.
- GAOS, José (1960) "El sueño de un sueño", *Historia Mexicana*, 10 (1), pp. 54-71.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1996) *Treinta años de poesía española: 1965-1995*, Sevilla/Granada, Renacimiento/ Comares.
- GENETTE, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Cecilia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, Javier (2012) "La escritura de Andrés Sánchez Robayna ante la tradición mística", *Siglo XXI, literatura y cultura españolas. Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 9-10, pp. 173-188.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (2012) "Lectura y escucha del mundo: la escritura de Andrés Sánchez Robayna ante la tradición mística", *Siglo XXI, literatura y cultura españolas revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 9-10, pp. 173-188.
- GONZÁLEZ, Juliana (1998) "Sor Juana y la docta ignorancia", en Carmen Beatriz López-Portillo, ed., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, México, Fondo de Cultura Económica México, pp. 39-51.
- JAKOBSON, Roman (1971) *Selected writings II. World and Language*, The Hague, Mouton & Co.
- KRISTEVA, Julia (1981) *Semiótica 2 (1969)*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos.
- LEÓN, Fray Luis de (1790) *Poesías del Maestro Fray Luis de León*, ed. de R. Fernández, Madrid, Madrid Imprenta Real.
- MATA BUIL, Ana (2014) "«Latiendo sobre el ojo que escucha la tinta»: Andrés Sánchez Robayna y el poema en prosa", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 60, pp. 721-761.
- MORALES, Carlos Javier (2010) "Andrés Sánchez Robayna. La virtud transformadora de la palabra poética", [entrevista a Andrés Sánchez Robayna], *Poesía Digital*, <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=entrevista&id=56> (05 marzo 2019).
- MORALES BARBA, Rafael (2006) *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación.
- MORELLI, Gabriele y Danilo MANERA (2007) *Letteratura spagnola del Novecento: dal modernismo al postmoderno*, Milano, Mondadori.
- ORDOVÁS, Miguel Ángel (1995) "Luz blanca sobre la playa de tinta", *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, 31, pp. 19-22.
- PAZ, Octavio (1989) *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, España, Seix Barral.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2018) "Alianza y comunión: la poesía como sacramento en la obra de Andrés Sánchez Robayna", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, pp. 38-58.
- PEÑA, Olga Martha y Guillermo SCHMIDHUBER (2019) "Solución a tres enigmas de Sor Juana Inés de la Cruz", *Dal Mediterraneo agli oceani*, 87, pp. 13-20.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2013) "Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética" en Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem (eds.), *Poesía y Silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Berlin, Lit, pp. 25-41.

- PONT, Jaume (1995) "La imagen insular de Andrés Sánchez Robayna", *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, 31, pp. 12-14.
- RASTROLLO TORRES, Juan José (2018) "La experiencia y (contemplación) de lo sagrado en la obra poética de Andrés Sánchez Robayna", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, pp. 59-77.
- ROMERO VELASCO, Pablo (2018) "Alegorías de la escritura: del signo al símbolo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, pp. 967-994.
- RUFFINATTO, Aldo (1985) *Semiotica Ispanica. Cinque esercizi*, Torino, Edizioni dell'Orso.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2011) "Introducción", en A. Sánchez Robayna, *El espejo de tinta (antología 1970-2010)*, ed. de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, pp. 15-50.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (2005) *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm87m1> (10 marzo 2019).
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1970) *Tiempo de efigies*, Las Palmas de Gran Canaria, El Ancla en la Ribera.
- (1978) *Clima*, Barcelona, Edicions del Mall.
- (1981) *Tinta*, Barcelona, Edicions del Mall.
- (1984) *La roca*, Barcelona, Edicions del Mall.
- (1989) *Palmas sobre la losa fría*, Madrid, Cátedra.
- (1990) *Para leer "Primer Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Tierra Firme.
- (1991) "San Juan de la Cruz y Diego Hurtado de Mendoza (una nota sobre construcción de la lengua poética en el siglo XVI)", *Syntaxis*, 6, pp. 11-16.
- (1992) *Fuego blanco*, Barcelona, Àmbit.
- (1995) *Sobre una piedra extrema*, Madrid, Ave del Paraíso.
- (1999a) *Inscripciones*, Madrid, Ediciones La Palma.
- (1999b) *La sombra del Mundo*, Valencia, Pre-textos.
- (2002) *El libro, tras la duna*, Valencia-Madrid-Buenos Aires, Pre-Textos.
- (2004) *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- (2010) *La sombra y la apariencia*, Barcelona, Tusquets.
- (2019) *Por el gran mar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- WALLS, Alberto Omar (2009) "Los límites de la filología son los de la imaginación humana", [entrevista a Andrés Sánchez Robayna] <https://www.albertoomarwalls.com/app/download/7094698086/Entrevista+Robayna.pdf> (15 marzo 2019).
- ZIMMERMANN, Marie-Claire (2018) "Figuras y ritos de la voz poética en *El libro, tras la duna*", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, pp. 121-131.

