

- [Mesa Revuelta](#)

# Carnalidad de la memoria

- noviembre 1, 2018

POR CARLOS PEINADO ELLIOT



Veinte años después de la publicación de *La inminencia*. (*Diarios, 1980-1995*), vio la luz en 2016 *Mundo, año, hombre*. (*Diarios, 2001-2007*), tercera entrega de los diarios de Andrés Sánchez Robayna. Desde su nacimiento, esta escritura interroga su razón de ser, sus límites y su género, pues Sánchez Robayna no concibe estos diarios como confesión o relato de sí, sino como (en expresión de Blanchot) «memorial»: [\[1\]](#)

*Ni confesión, pues, ni relato de mí mismo, sino inclinación y fatalidad de una memoria que necesita preservar la experiencia tal vez, sí, por angustia y miedo, pero también — añadiría— por solidaridad con un tiempo que no era, que no es, exclusivamente mío: un Memorial, en fin, ante la «ausencia de tiempo» y, simultáneamente, un movimiento de la soledad hacia la comunión con el tiempo.*

La pregunta por «el sentido y el alcance» de estas notas acompaña al proceso de escritura (como es propio de la modernidad) desde el inicio y encuentra sus razones en un «acto radical de la memoria», así como en la profundización en lo desconocido: «Buceamiento en lo invisible como secreta trama sustentadora de una realidad que pocas veces tiene sentido [para el autor] por sí sola». No nos encontramos con una obra que acreciente el apogeo de la literatura del yo que vivimos actualmente, por tanto; antes al contrario, pretende evitar cualquier forma de egotismo.

El prólogo del autor a *Mundo, año, hombre* parte de la conciencia «tanto de la fragilidad de la existencia misma como de todo esfuerzo por dar de ella un testimonio». [\[2\]](#) La vivencia de la enfermedad y la muerte ha tornado aún más lacerante esta conciencia de fugacidad, que

lo arroja a una tensión entre la ilusión que constituye la insignificancia de lo finito y la búsqueda de sentido (esperanza de conocimiento):

*La escritura es aquí, en este preciso contexto, una mera ilusión, otra forma —una más— del ubicuo, fatal velo de Maya. Y, sin embargo, esa ilusión nos alimenta, nos ayuda a vivir, nos permite seguir adelante en la tarea del conocimiento y, quizá ante todo, del autoconocimiento. Cada nota, cada apunte más trivial en apariencia, cobra un sentido capaz de hacernos —por llamativa paradoja— más conscientes de aquella ilusión, y de que hemos de aceptarla como constitutivamente humana.*<sup>[3]</sup>

Más aún, la conciencia de fragilidad temporal lanza al escritor al deseo de «adherirse» a lo percedero (¿de conferirle permanencia, de llevarlo a un fundamento eterno?) para tratar de rescatarlo del olvido y la muerte a que parece condenado, en un movimiento de impulso órfico coherente con el conjunto de la obra del autor. Ciertamente, en esta característica Sánchez Robayna no distingue poesía y escritura diarística, pues ambas tratan de apresar lo eterno en la fugacidad de la existencia humana:

*Si no somos más que una breve ola en el gran mar del ser y de los seres en el tiempo, si ya sabemos y aceptamos que ese mínimo fragmento de lo existente resulta casi insignificante frente a la vastedad del tiempo, ¿no es la escritura, y especialmente la de un Diario —en esto, en realidad, indistinguible de la escritura poética—, una aspiración a dar fe de los reflejos de lo eterno en la existencia humana? ¿No es, quizá antes que cualquier otra cosa, un deseo de apresar, siquiera sea ilusoriamente, la sustancia del tiempo?*<sup>[4]</sup>

Esta eternidad no puede revelarse sino en lo concreto, a través de un pensamiento ligado a la vida cotidiana, no es ningún tipo de abstracción, sino «carnalidad, concreción, como la del poema, de la que es indistinguible».<sup>[5]</sup>

La reflexión sobre el propio género acompaña las tres entregas del diario,<sup>[6]</sup> especialmente a través de la lectura que se realiza de otros textos diarísticos, pues mediante el diálogo con las diversas formas o metamorfosis del diario va afinando su propio concepto.<sup>[7]</sup> Así, descubre en las fichas o «papeletas» de Roland Barthes una manifestación del «laboratorio diarístico»: «Porque lo que aquí se llama “le laboratoire de l’écriture” no es, a mi juicio, sino el *eidos* del Diario, su más honda naturaleza».<sup>[8]</sup> Anota Sánchez Robayna un artículo de Eliade sobre el *Diario* de Jünger en el que se afirma cómo éste «eleva su Diario a la dignidad de obra literaria»,<sup>[9]</sup> que destaca por los rasgos de «claridad, precisión, brevedad» y prosigue la línea de pensamiento fragmentario (ligado a lo íntimo o lo personal) que ha revolucionado la filosofía a partir del siglo xix (en obras como las de Nietzsche y Kierkegaard). De este modo, podemos entender que el diario es para Sánchez Robayna una parte de su obra literaria (no meramente ejercicio privado y personal), laboratorio de escritura y forma de un pensamiento vivo.

Como laboratorio de la escritura, incluso asistimos al surgimiento de algún poema y su fase de corrección ese mismo día.<sup>[10]</sup> Resulta interesante, para adentrarse en el proceso de escritura del autor, el poema que encontramos anotado en uno de los viajes a Grecia,

«Díptico de la piedra», que pasará posteriormente a la sección «En el centro de un círculo de islas» de su último poemario, *La sombra y la apariencia*. Si contrastamos uno y otro, encontramos algunas diferencias:

«*En una cala, mediodía*»

*Sobre la arena vi*

*una piedra de piedras,*

*quiero decir, una*

*piedra hecha de piedras,*

*quiero decir, lo eterno.*

*Pudo haberla*

*visto, tocado, como yo,*

*Arquíloco, y está y estuvo y estará*

*siempre aquí*

*en la orilla desnuda*

*de la luz perdurable.*

\*

*Dimos con una*

*piedra nacida de*

*otra piedra*

*sin separarse aún.*

*(Díptico de la piedra)*

*Díptico de la piedra*

I

*Sobre la arena viste  
una piedra de piedras,  
es decir, una piedra  
naciendo, se diría,*

*de otra piedra, el origen.*

*Una piedra que pudo  
ver, tocar, como tú,  
Arquíloco, y está*

*y estuvo y estará  
siempre allí,  
en la orilla desnuda  
de la luz perdurable.*

II

*Diste con una piedra  
nacida de otra piedra  
sin separarse aún.  
La piedra geminada.*

*Los átomos bullentes  
de lo eterno. En la mano  
mirabas el origen  
nacer en la mirada.*

Es interesante observar en la versión final la mayor regularidad métrica, así como la división estrófica, que confieren orden al conjunto. La adición de una estrofa a la segunda parte del díptico provoca que la composición quede más armónica (doce versos en la primera parte, ocho en la segunda). Mientras que en la versión del diario el poema aparece contextualizado espacial y temporalmente («En una cala, mediodía»), en el poemario desaparece esta localización, de modo que la composición deja de atarse a un día concreto para lograr una mayor universalidad, reforzada por su título, «Díptico», que señala su condición de objeto artístico al evocar los cuadros formados por dos tablas o superficies. Se fortalece este afán de superar lo subjetivo a través del cambio de la primera persona a la segunda: una eliminación del yo que conlleva una mayor impersonalidad («quiero decir» se convierte en «es decir»). Como consecuencia, la inmediatez se aleja: «siempre aquí» pasa a «siempre allí». En la segunda versión, el poeta desplaza al final del poema (reforzado por la rima) lo que podríamos denominar la revelación que se encontraba en la experiencia que tuvo en la playa griega y que ha podido madurar: el nacimiento de lo eterno en la mirada. Resulta especialmente relevante la desaparición del «yo» en la segunda versión, dado que, en la reflexión sobre su propia poesía que tiene lugar en el diario, constituye uno de los principales ejes.<sup>[11]</sup>

No podemos detenernos en todos los poemas de *La sombra y la apariencia* que tienen su raíz en una experiencia descrita en los diarios. Por citar varios ejemplos, «Llega a un lugar de encuentro con el comienzo de lo terrible»<sup>[12]</sup> surge de la visita a cabo Sunion,<sup>[13]</sup> lugar sagrado del templo de Poseidón. Más adelante, y a partir de un texto de Jünger, profundiza el autor en el poema y halla en él la metáfora de los árboles como pilastras del templo de la naturaleza (presente ya en «Correspondances», de Baudelaire), por lo que reflexiona sobre la existencia de «unos universales de la imaginación metafórica»:<sup>[14]</sup> memoria universal que subyace a la personal. La visita a Delos, que no puede cumplir en su viaje de 2001, debe esperar hasta 2005, da lugar al poema extenso «En el centro de un círculo de islas» y al poema breve «Ierí Limni». Como se observa en el diario, el primero surge de la experiencia vivida en forma de ritmos y palabras, pero ha de ser ahondado a través de la memoria:

*Encontrarse aquí, en el centro de un círculo de islas tantas veces imaginado, va formando un tejido de emociones que apenas hay tiempo de examinar con calma. Deberé hacerlo más tarde, en la memoria próxima y lejana. Chispas, aquí y allí, de palabras, de ritmos.*<sup>[15]</sup>

«De una danza»<sup>[16]</sup> tiene su correlato en el espectáculo de baile tradicional a que asiste frente a la acrópolis en el viaje de 2001. Este texto muestra la transformación de la experiencia «dionisiaca, como una posesión del dios» que se refleja en el diario en un poema en prosa, en el que el trabajo rítmico y simbólico se concentra hasta concluir en un endecasílabo: «eco puro del dios y lo estelar». También pone de manifiesto la ordenación del material que se opera en el poemario (procedente de distintos viajes): conciencia de la significación simbólica que la disposición de cada poema proyecta sobre el conjunto.

Ligado al nacimiento de la palabra poética (de la que es inseparable), el diario constituye una continua reflexión sobre ésta. El formato del diario le permite recoger las preguntas que la escritura poética le va planteando en su propio surgimiento. Así se observa, por ejemplo,

en la entrada «Paralelismos, convergencias», en la que enlaza la autobiografía lírica de Pablo Neruda («Yo soy») con la de Octavio Paz («Pasado en claro»), a raíz del libro de poemas que está escribiendo (*El libro, tras la duna*), que pone ante el escritor el enigma del yo poético (en una composición, precisamente, de carácter autobiográfico),<sup>[17]</sup> de la propia creación (pues el surgimiento de los poemas fue espontáneo) y la exploración o inmersión en el misterio que todo poema entraña:

*Medito acerca de todo ello mientras me encuentro inmerso en un poema que se sitúa tal vez en esa misma órbita de significación. He reparado en estos ejemplos a posteriori, y he empezado a formularme ciertas preguntas inevitables acerca de la naturaleza profunda de lo que escribo. La completa espontaneidad con la que el poema empezó a salir de mis manos (sólo al cabo de cierto tiempo me surgieron algunos problemas de estructura y organización de los materiales) no dejó de inquietarme en su momento; y todavía hoy, tratándose como se trata de versos que tienen su centro en un «yo» para mí siempre fantasmal e inasible; más aún: no decible, como afirma Nietzsche. Aquí debo dar la razón a Edmond Jabès cuando asegura (cito de memoria) que la verdadera o más profunda ignorancia es, sin duda, no anterior, sino posterior al saber. Lo que quiere decir, en este caso: es mucho —casi todo, de hecho— lo que ignoro sobre la significación y alcance de un poema que sigo sin saber adónde me lleva y adónde va él mismo —salvo que gira en torno a una identidad cambiante, indecible—.*<sup>[18]</sup>

Sin duda, una fase decisiva es la evaluación (corrección o revisión) de la escritura, pues supone la puesta en práctica de una sabiduría estética que distinga (si es posible) lo logrado de lo que aún debe ser trabajado, al tiempo que muestra la interiorización de un canon (Wordsworth). De ahí la importancia de la revisión de *El libro, tras la duna*,<sup>[19]</sup> en la que el poeta muestra sus dudas («¿Punto final o sólo interrupción momentánea?»), que no solamente son síntoma de la proximidad que se guarda aún con el texto («Temo haber perdido objetividad, al menos de momento»), sino de una escritura que «ama lo inesperado, lo que desborda toda intencionalidad», de modo que el poeta no tiene plena conciencia de lo escrito. Es importante notar cómo puede comprobar «cierto cumplimiento estructural», que va a ser (como veremos a continuación) fundamental en esta nueva fase de su escritura.

La reflexión, no sólo al hilo del surgimiento de su obra, sino de la lectura *a posteriori* de sus versos, nos muestra un pensamiento poético que brota de la propia palabra y, por ello, no dicta o impone una fórmula poética previa, sino que sorprende al propio escritor, que va descubriendo las transformaciones que la escritura experimenta y la concepción de la creación que a ella subyace (que no es previa a la realización del poema ni tampoco consciente). Especialmente importante (pues marca una división en la poética del autor) resulta la siguiente entrada de 2001, a raíz de un poemario que, según avanza la lectura de *Mundo, año, hombre*, va revelando su puesto central en la evolución del escritor:

*(Tegueste). En una nueva lectura de El libro, tras la duna, tengo la sensación de que, por primera vez, la palabra no es para mí, en su realidad ordenadora, el eje o el centro de la generación de lo poético, como ha ocurrido hasta hoy, por lo general, en mi escritura. Es*

*algo diferente: son las palabras, la trama sintáctica distributiva —y, en ocasiones, reactiva, si puedo decirlo así— aquello que da cuerpo y realidad al poema.*

*Ésa es precisamente, para mí, la más evidente señal de un cambio, de una evolución, ya no ilusoria. Wordsworth no me parece alejado de esta lección.*[\[20\]](#)

Haciéndose eco de una formulación hallada en los diarios de Jünger, llega a cifrar el brotar del poema en «el reflejo de lo eterno en la luz visible»: «Son hechos o *momentos* de la contemplación, ciertamente. Tienen que ver con la imprevisión y la oblicuidad»,[\[21\]](#) como sucede en la experiencia que origina *El libro, tras la duna*.[\[22\]](#) La contemplación de estas iluminaciones supone una experiencia cercana al *satori*, que el poeta considera «el impulso primario de toda operación creadora». De ahí la importancia creciente que Sánchez Robayna ha ido concediendo a la contemplación.[\[23\]](#) Ésta es la vía privilegiada para penetrar en el misterio. En los diarios encontramos la defensa de la poesía como conocimiento o gnosis, que emplea (por seguir la terminología de Bateson) «los silogismos de la metáfora», de modo que el lenguaje poético se une al de la naturaleza, pues ambos mantienen semejanzas de organización (la «metapauta», que es «la pauta que conecta»). Como el propio poeta destaca, no es un autor que abuse de la metáfora, ni que la emplee como simple adorno, ya que (en una estirpe simbolista que procede del Romanticismo y que, en su caso, se concreta en una vía ascética, contenida) concibe una serie limitada de símbolos que guardan relación con la naturaleza, algunos de los cuales aparecen en estos diarios: la naturaleza como templo, Stonehenge como vagina universal o madre tierra, el mundo como un texto... Pero no se trata de contenidos, sino de procedimiento relacional, puesto que el nacimiento del poema tiene que ver con una pauta, con frecuencia rítmica, como observa el escritor en su trabajo con la obra de Broto: «Lo que me interesa, y lo que más me mueve, es exactamente una cuestión de ritmo. Poemas y dibujos han de darse pautas mutuamente».[\[24\]](#)

La labor del poeta es, por tanto, una búsqueda de unidad (del hombre consigo mismo[\[25\]](#) y con cuanto lo rodea), que Sánchez Robayna rastrea en la «razón unitiva» (que es «razón poética») de María Zambrano y la «función trascendente» de Jung, en su afán por religar aquello que ha quedado desunido: «Hambre y sed del todo del que formamos parte, de la cadena del ser y de los seres (Lovejoy)».[\[26\]](#) De ahí que la raíz de la poesía sea la misma que la del amor[\[27\]](#) y se halle vinculada estrechamente con lo espiritual, pues «El arte debe conducir hacia lo espiritual, que no es necesariamente religioso. Lo espiritual ha sido, históricamente, el objetivo y el territorio del arte».[\[28\]](#) Se trata siempre de un impulso erótico, que el poeta sintetiza en el deseo «de acariciar la piel del mundo».[\[29\]](#)

De esta concepción se deducen otras reflexiones estéticas sobre aspectos centrales de la creación poética actual, como la vinculación entre escritura y periferia (para poder «decir lo imposible»), la relación de la poesía con el lector (que es secundario) o la «función informativa», especialmente relevante en el debate entre poesía y comunicación que ha dividido las corrientes poéticas desde mediados de siglo, así como clave en la evolución que la poesía órfica ha experimentado a partir de finales del siglo pasado:

*Ignora [este conocido poeta] que en tal o cual poema puede la información quedar reducida al mínimo (en favor de la exploración, la revelación, etcétera), pero en modo alguno puede*

*ni debe desaparecer por completo de la palabra poética la función informativa. Hay frases que presentan y frases que profundizan. Cuando sólo hay profundización, el lenguaje tiende al giro abstruso, al capricho y al abuso de la abstracción, siempre con graves consecuencias. Los poemas resultan intercambiables, y no tienen principio ni fin.* [30]

Como es lógico, este pensamiento poético surge en diálogo permanente con las obras de otros creadores, no sólo poetas, sino, principalmente, pintores: la reflexión sobre el método de composición poética de Eugénio de Andrade, el continuo ahondamiento en la obra de Tàpies, los ecos de Cristino de Vera, Balthus, José María Sicilia, Oteiza, Ben Nicholson o James Turrell (por poner algunos ejemplos) dan muestra de la riqueza de este intercambio, que se nutre de la raíz que unifica las artes; encuentra en ellos la misma búsqueda que moviliza su quehacer. [31] Especialmente relevante es la compañía de los cuadernos de Valéry (de los que editó una selección en 2007), que constituyen su «principal alimento espiritual desde hace meses». [32] Esta raíz dialógica se manifiesta también en las continuas alusiones en los viajes a los encuentros con amigos, poetas y escritores, cuyas conversaciones no sólo constituyen un enriquecimiento espiritual, sino que revelan un tejido histórico y cultural en el que se encarna y del que se nutre la aventura artística.

Según vemos, los diarios no son solamente un laboratorio de escritura, sino una vía de profundización en lo real (la carne del mundo que aparece ante el poeta) a través de la palabra, que viene a unirse a esta aparición. Por ello, constituyen una parte de la obra de Sánchez Robayna, indistinguible en su impulso de su poesía. Arte de los intersticios, «llena o recubre los espacios vacíos entre poema y poema y a menudo tiende a confundirse con éste». [33] De ahí que puedan hallarse numerosos ejemplos de poema en prosa a lo largo de los diarios, como este instante de revelación de la naturaleza, en el que percibe las relaciones que conectan lo contemplado en la unidad:

*Inmensa luna llena en un cielo que, a las once de la noche, guarda todavía tonalidades azules. El día se resiste a abandonar el cielo. La claridad lunar lo acompaña, le pide al sol más luz, parece ser su cómplice esta noche.* [34]

Como venimos observando en el artículo, los diarios se confunden en bastantes ocasiones con un libro de viajes: Grecia, Cuba, Italia, México, Tánger, pero, asimismo, por España (Madrid, Cádiz, Sanlúcar, Arcos, Vejer, Jerez, Salamanca...). No puede extrañarnos, si recordamos que los diarios comenzaron al regreso de un viaje. [35] Como sucede tantas veces en su poesía, el protagonista es un viajero o peregrino, figura del *homo viator* que es consciente de su destino mortal: [36] según se mostró al inicio, es éste el fundamento del diario, el deseo de adherirse a lo precedido desde la conciencia de la finitud. El propio escritor reflexiona sobre las relaciones «entre el diarismo dieciochesco y la crónica de viajes», definiéndolo como «crónica de un movimiento». [37] Sin duda, es el mismo movimiento del diario, que refleja el viaje exterior, pero también interior (espiritual) del poeta. Y, como tal, el diario supone una invitación al viaje, pues el lector no sólo lee, sino que se lee, absorbo en esta aventura espiritual, como reflejan los siguientes versos de Haroldo de Campos (uno de los cuales se cita en los diarios para ampliar el concepto de viaje, de manera que incluya la lectura): «Tomei a mesalina de mim mesmo / e passei esta noite em

claro / traduzindo “Blanco” de Octavio Paz». De igual modo, siguiendo esta vela que se pierde, se hunde el lector a través de la memoria en la carne del mundo.

[1] Andrés Sánchez Robayna, *La inminencia. (Diarios, 1980-1995)*, México D. F./Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 9 y 10.

[2] Andrés Sánchez Robayna, *Mundo, año, hombre. (Diarios, 2001-2007)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 7.

[3] *Ibíd.*, pp. 7 y 8.

[4] *Ibíd.*, p. 8. Como afirma en el epílogo a la recopilación de su obra, «El poema es o representa un movimiento de religación de temporalidad y eternidad, de palabra y mundo, de realidad visible y realidad invisible», *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 436.

[5] *Op. cit.*, p. 461.

[6] Más aún, en el libro se menciona el proyecto de escribir un ensayo sobre el diario (*ibíd.*, p. 403): «¿Podré escribir algún día ese pequeño ensayo en el que he pensado tantas veces acerca de Gide y el espíritu del Diario? Son muchas las anotaciones que he reunido acerca de ello, que debo completar con una relectura de ciertos pasajes y con un estudio de la evolución y el sentido de la *forma* Diario en el mundo postromántico».

[7] El texto crea un efecto de *myse en abîme*, pues el lector lee el diario de un escritor que frecuentemente lee (o reflexiona sobre) un diario: así sucede en las entradas que comentan el diario de Gide.

[8] *Ibíd.*, pp. 405 y 406.

[9] *Ibíd.*, p. 421.

[10] *Cfr. ibíd.*, p. 291.

[11] *Cfr.* la cita de la nota 18.

[12] Andrés Sánchez Robayna, *La sombra y la apariencia*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 119.

[13] Andrés Sánchez Robayna, *Mundo, año, hombre*, *cit.*, pp. 232 y 233.

[14] *Ibíd.*, p. 479.

[15] *Ibíd.*, p. 360.

[16] Andrés Sánchez Robayna, *La sombra y la apariencia*, *cit.*, p. 127.

[17] Sobre *El libro, tras la duna* como «poema extenso unitario, cuya arquitectura íntima se organiza en torno a un eje autobiográfico, que va desde la remembranza de la niñez hasta

ese “ahora” con el que se inaugura el poema», así como su condición de *bildungsgedicht* y su estructura epifánica, *cfr.* Juan José Restrollo Torres, «Una reflexión sobre dos motivos poéticos en *El libro, tras la duna*, de Andrés Sánchez Robayna: la “nube del no saber” y el cielo estrellado», *Estudios canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 2016, lx, pp. 105-129.

[18] Andrés Sánchez Robayna, *cit.*, pp. 33 y 34.

[19] *Ibídem*, p. 47.

[20] *Ibídem*, p. 53.

[21] *Ibídem*, p. 487.

[22] *Ibídem*: «Esos “reflejos” son hoy por hoy para mí el primer movimiento de lo poético. De uno de ellos arrancó, imprevistamente, *El libro, tras la duna*. La súbita lluvia sobre el mar una tarde de otoño dio lugar a un flujo de la conciencia que se entreabre y, literalmente, se derrama».

[23] Puede encontrarse en estos diarios, así como en una obra sustancialmente contemplativa como es *Variaciones sobre el vaso de agua*. En una de las entrevistas concedidas tras la publicación de *Mundo, año, hombre*, incide, precisamente, en la necesidad de potenciar esta capacidad humana (Andrés Sánchez Robayna, «En la poesía española de los últimos decenios, ha habido un gregarismo empobrecedor», *El Cultural*, 28/6/2016): «Me parece que todos nosotros [...] 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. Por otra parte, existe siempre el riesgo de percibir nuestro entorno, y también nuestra interioridad, de un modo desequilibrado, con un peso excesivo del plano intelectual. De ahí la importancia, a mi juicio, de no perder nunca la experiencia de la carnalidad del mundo, del espacio físico, de la naturaleza, incluso sin esa sacralidad que le atribuyó el Romanticismo. Y hacerlo con los atributos de la contemplación: la lentitud, el carácter antiutilitario, la percepción dilatada o detenida...».

[24] *Op. cit.*, p. 407.

[25] La unificación de lo inconsciente se observa en los sueños recogidos en los diarios.

[26] *Op. cit.*, p. 304.

[27] *Op. cit.*, p. 492.

[28] *Op. cit.*, p. 312. Quizá esta búsqueda metafórica esté también emparentada con el tanteo en ese trasfondo común que esboza Bateson (*Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1982, p. 13): «Es como si la sustancia de que estamos hechos fuera totalmente transparente y por ende imperceptible, y como si las únicas apariencias de que podemos percatarnos fueran las quebraduras y los planos de fractura de esa matriz trasparente. Los sueños y los perceptos y las historias son, tal vez, quebraduras e irregularidades de una matriz uniforme y atemporal. ¿Quizás haya sido esto lo que Plotino quiso decir al referirse a “una belleza invisible e inmutable que impregna todas las cosas”?».

[29] *Op. cit.*, p. 28.

[30] *Op. cit.*, p. 523.

[31] Obsérvese, por ejemplo, la conexión con el arte de Turrell, cuya espiritualidad de la luz está tan cercana a la visión de Robayna.

[32] *Op. cit.*, p. 261. Su principal diferencia con Valéry es, precisamente, «el sentimiento del misterio».

[33] *Ibídem*, p. 461.

[34] *Ibídem*, p. 103.

[35] *Cfr. La inminencia*, cit., p. 9: «A mediados del mes de julio de 1980, a la vuelta de un largo viaje, me vi escribiendo unas notas cuyo significado ignoraba yo entonces del todo».

[36] *Mundo, año, hombre*, cit., p. 23: «El destino de todo *homo viator* es la muerte. La prudencia y la discreción del viajero consisten esencialmente en la conciencia de ser sólo un viajero».

[37] *Ibídem*, p. 390.