

FIGURAS Y RITMOS DE LA VOZ POÉTICA EN *EL LIBRO, TRAS LA DUNA*

Marie-Claire ZIMMERMANN

Université de Paris-Sorbonne

ausias77@orange.fr

Publicado en 2002¹, *El libro, tras la duna* sugiere, ya desde su título, la existencia de una imagen que a la vez sorprende y atrae al lector. En efecto, si nos atenemos a una interpretación literal, el sustantivo «libro», que va precedido del artículo «El», no se refiere sólo a un libro preciso sino a un libro único en que se concentran diversas experiencias vitales, un libro aquí valorado por su posición inicial en el título, pero cuya situación en el espacio suscita diversas interrogaciones. Se alude a «la duna» que es a la vez forma y materia, desde luego un elemento natural en cierto tipo de paisaje que no tiene nada que ver habitualmente con un libro. El adverbio «tras» impone otra visión contradictoria del conjunto ‘libro-duna’, ya que el libro que ocupa la posición inicial en la frase se oculta detrás de la duna, la cual ocupa la posición final. Entendemos que *El libro, tras la duna* se habrá de leer en sentido figurado, y ya pensamos que «El libro» es éste escrito por Andrés Sánchez Robayna, mientras que «tras la duna», podría representar todo el espacio, todas las vivencias del hablante, y en particular el trabajo poético que lleva a la creación del libro, el cual no es inmediatamente visible, ya que está detrás de la duna, desde luego invisible. Habrá que descifrar el texto, lo que excluye por parte del lector, cualquier forma de pasividad, pero antes de empezar la lectura, percibimos la intensa belleza literal del título que suscita a la vez un placer estético y el deseo de acceder a otros significados. En el poemario surgirán diversas veces las «dunas» y el «libro». Si el contacto del cuerpo con la arena suscita en el hablante un gran placer sensorial que le lleva al descubrimiento del inmenso espacio astral, así en el poema VIII,

la espesura nocturna, entre las hojas
vibrátiles de abril-, o echado yo,
las manos en la nuca,
por la arena de agosto,
sobre la lenta duna que aún guardaba el calor (Sánchez Robayna, 2004: 371),

¹ E integrado en la antología de 2004 *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*. Se aludirá a esta edición en este texto.

muy pronto podemos presentir que el «libro» será la palabra clave de todo el itinerario del yo en el espacio y en el tiempo. Ya en el poema XXXV, después de haber recorrido casi la mitad del poemario y habiendo evocado diversas veces su infancia, su adolescencia, sus estudios y sus viajes, el hablante alude a un itinerario interior que es el suyo, y que se va inscribiendo por medio del lenguaje, formando lo que el poeta llama metafóricamente «una trama» y «una red»:

En el curso mudable de los días
un lenguaje de sílabas secretas
se formaba, una trama, una red negra (2004: 392).

En un solo verso se evoca entonces la secreta progresión de un destino que consiste, también metafóricamente, en un libro: «Un libro, no visible, iba escribiéndose». (2004: 392). Luego el locutor va enunciando una serie de etapas que él vivió como niño, como muchacho y como adulto. Aquí no interviene el yo y sólo habla en tercera persona el locutor porque llegamos a algo que es más que el individuo. Después de un espacio en blanco, se acaba el texto con un verso que nos parece decisivo ya que incluye las dos palabras que figuran en el título del poemario. El verbo «Verá» implica la percepción de una continua elaboración biográfica y lingüística: «Verá formarse el libro, tras la duna» (2004: 392).

Aquí se realiza plenamente el título del libro de Andrés Sánchez Robayna: es más que un eco, quizás una puesta en abismo. La persistencia de la visión, el empleo del futuro son los indicios de una clara conciencia poética ya que no se acaba así el poemario: faltan aún otras experiencias, otros usos de la palabra «libro» y también nuevos relatos, nuevas figuras y nuevos ritmos.

Se impone aquí una pregunta: ¿quién habla en el libro?

El poemario consta de setenta y siete textos; en cincuenta y ocho el locutor se vale de la primera persona mientras que en diez y nueve no interviene el yo. Desde el principio hasta el final existe una misma voz poemática, a la vez totalmente presente como emanación de una misma persona y plenamente dedicada a la evocación del universo y de la humanidad. En los dos primeros poemas no figura el yo. Sólo se insiste en la noción de tiempo. El hablante es anónimo y, en el poema I, se vale cuatro veces de la anáfora «Ahora», para situarse en «octubre», pero sobre todo para insistir en el excepcional valor del «instante», que coincide aquí con el principio de la escritura poética. Es perceptible la insistencia en el políptote «comienzo / comienza»,

ahora,
sólo ahora,
el comienzo
comienza. (2004: 367),

y también notamos que este primer poema es una sola frase que consta de veintidós versos. Se asocia la noción de tiempo con la de juego azaroso:

mientras un niño juega,
después de echar los dados (2004: 367),

pero el lector no sabe todavía que los dos últimos versos del último poema (LXXVII) dirán casi lo mismo:

el niño juega. Ruedan
los dados (2004: 423).

En el segundo poema (II) que carece totalmente de puntuación y donde el hablante no se vale tampoco del yo, se rectifica la noción de coincidencia entre el comienzo y el hecho de comenzar. Se demuestra que la definición del comienzo es ilusoria ya que sólo se identifica con el instante, de ahí la yuxtaposición final de estos dos versos, después de un espacio en blanco:

y la línea inicial es un comienzo
y la línea final será un comienzo (2004: 368).

Aparece el yo en el tercer poema (III) y, en seguida, alude al pasado que va a figurar en el libro:

Allí, en aquella parte
del libro que se abre
de la memoria mía, oigo
un rumor de arboledas, un barranco interpuesto
entre laderas altas en las que recorría
las piedras, las veredas (2004: 368).

Es esencial el espacio recorrido y, en particular para el hablante, el hecho de grabar la inicial de su nombre en una piedra, acto simbólico y secreto que refleja la armonía que existe entre el locutor y el espacio. No se menciona nunca la palabra «Canarias», sin embargo en el poema IV se habla del «otoño insular» (2004: 369) y después de evocar «la tierra húmeda y rojiza» (2004: 369) que tocaba el niño durante sus exploraciones, el yo celebra no sólo la materia sino el país que es su tierra, incluyendo de paso el retorno final a esa tierra, sin que se aluda al entierro o a la sepultura, porque la tierra es la de toda la vida y aquí se impone el arte de sugerir por medio de la alusión:

Amada tierra de esplendor, cavé
desde entonces en ti, y en ti me acogerás (2004: 369).

En numerosos textos, el hablante celebra diversos aspectos del paisaje, siempre por medio del contacto con la materia y se pone de realce la importancia del cuerpo, de los ademanes, también el papel del pie y la victoria de la gloriosa luz:

Pisaba el pie la luz.
El sol tenía
la anchura del pie humano (2004: 370).

Por otra parte, destacan las interferencias entre la tierra y el sol, y se impone el hecho de que la naturaleza entera emite constantemente sonidos que se convierten en textos:

El rumor de los árboles
y su texto infinito se escribían
con negros caracteres en el ojo
del sol. Y desde allí,
en remolino prieto, resbalaban (2004: 370).

El lenguaje está siempre en contacto con el universo. El hombre celebra entonces la belleza de la lengua con sus palabras y sus letras que, ante todo, han de alimentar la lectura, primero la de los niños en la escuela, y luego la de todos los seres:

Es la lectura sorda y apagada
en el aula espaciosa
bajo la tarde gris.

Las palabras radiantes
y las oscuras
y las que se escribían
en el papel pautado
ante la porcelana (2004: 375).

El hablante es un lector, y en este libro de Andrés Sánchez Robayna percibimos una intensa apología de la lectura tal como la practica el mismo poeta. En el poema LVI, que consta de una sola frase de dieciséis versos, el yo describe el apacible sitio donde está. Alude a los objetos más familiares como a la lámpara, al silencio y a la paz que reinan en la casa, todo esto en sentido literal, sin valerse de comparaciones o metáforas. Alude también a la materialidad de la «negra / letra» (2004: 408). Él mismo es un lector y se siente «leído por el libro» (2004: 408), hasta tal punto que se unen los signos, formando algo que no se puede nombrar ni metaforizar, «una suerte de vaso, haz de barro nocturno.» (2004: 408) que es algo nuevo, una verdad que se transmite y que ya pertenece a la creación poética. El yo descubre un libro de poemas que le permite confirmar su vocación de poeta: se trata de *Trilce*, de César Vallejo (Sánchez Robayna, 2004: 379-380). Esto no lo dice la primera edición del texto de Andrés Sánchez Robayna sino una nota final que figura en *En el cuerpo del mundo* (2004: 452). Otro libro va a tener también mucho impacto: *Ladera este*, de Octavio Paz (1969: 102-104), lo que confirma otra nota (Sánchez Robayna, 2004: 452). En este poema XXII, asistimos a la lectura, cada vez más fervorosa, «Yo leía y leía» (Sánchez Robayna, 2004: 383), pero sobre todo el yo vive una experiencia totalmente nueva, ya que la lectura marca una suspensión del tiempo y el surgimiento de un instante que resplandece y, en seguida, se anula.

Imágenes del cosmos

En diez poemas, siempre alejados unos de otros en el libro, el yo evoca apasionadamente el cielo nocturno y sus innumerables astros. Destacan aquí el esplendor de la noche y su creatividad: se percibe la intensa felicidad del contemplador, el cual no se limita a mirar y admirar sino que descubre en el inmenso espacio de la noche nuevos motivos y signos de paz, de duda y de alegría.

En el poema VIII, se interroga el hablante sobre el nombre que se debe atribuir a Sirio, Capella, Vega o Pólux. Acostado en la duna intenta descifrar las «palabras» que inscriben los astros en el cielo. Aunque no lo consigue, porque ya sabe que es imposible, el yo evoca la imagen movедiza del arco celeste, y, como siempre, se vale poco de la metáfora, prefiriendo designar literalmente una línea, un conjunto de astros, el cielo y un movimiento: «en la curva estelar del cielo tembloroso». (2004: 371). El poema XVI es una sola estrofa de nueve versos, en que se menciona el Can Mayor, y donde se realiza una simbiosis entre el yo y el cielo, hasta tal punto que el hablante se siente capaz a la vez de «decir y ver y ser, puestos los ojos / en los predios del cielo carbonoso. » (2004: 379). En el XXXI, el yo se refiere a una escritura que se forma cada noche en el cielo y a las letras de aquel libro nocturno (2004: 390). Pero en el XLI, la contemplación del cielo es ante todo el remedio contra la angustia y contra la parte negativa del propio ser:

y también contra el otro, contra
mí mismo, contra el otro que se alzaba
en mi piel, en la mente y en los ojos
del otro que vivimos y nos vive (2004: 397),

y el locutor celebra otra vez la noche que respiramos, que «a todos nos respira» (2004: 397) y con la cual nos identificamos. El espacio celeste aparece, pues, como un todo que está en movimiento y donde «ruedan astros y palabras.» (2004: 397). Otro poema, el LI, celebra, por medio de una última frase exclamativa, la fusión entre estrellas y lenguaje:

estrecharlo en lo oscuro. ¡Claros astros
y palabras fundidos en el abrazo! (2004: 404).

Va creciendo en el libro el deseo de intensificar la contemplación del espacio astral: en el poema LX, que es una décima, va más lejos el hablante porque le parece percibir la eterna continuidad del universo o mejor dicho el intermitente movimiento que permite la perpetuación de los astros. A pesar de todo, frente a la eternidad, es imposible hablar de manera afirmativa, lo que explica la presencia de palabras como: «Me pareció», «apenas perceptibles», «tal vez» (2004: 411), que revelan la profunda humildad del yo frente al cosmos, pero en el último verso se manifiesta, una vez más, la inventividad del poeta, ya que la repetición del sustantivo «estrella» significa que la identidad astral coincide también con la perpetua renovación de los astros:

un reflejo, tal vez, de otro reflejo,
y en su secreta, sorda intermitencia,
la arcana duración, la eternidad,
sacra letra, la estrella de la estrella (2004: 411).

Tal celebración no es nunca ingenua o idealista: en el LXIX, que consta de dos cuartetos, el yo presiente que las «acumuladas nubes» (2004: 418) van a provocar una tormenta y, luego, la caída de una estrella le sugiere la imagen de una herida que lleva a una forma de muerte (2004: 418), pero en el poema LXXI, que consta de nueve versos, el hablante no sólo se refiere al cielo sino a la piedra, al cuerpo humano y al cosmos en general, ya que el yo cree en la eternidad del mundo, de ahí el uso del

verbo «ser», cuatro veces conjugado en pretérito indefinido: «La piedra fue la piedra, el cielo / fue, en lo eterno, el sistema del azul. / El cuerpo del amor fue el fundamento / [...] fue el sentido» (2004: 419), y de ahí también por parte del poeta la ausencia total de amargura: «cuerpo del mundo. Y no quedó sabor / de residuo en mi boca, o de ceniza» (2004: 420).

«Nube del no saber»

Otra fascinante imagen, en parte relacionada con el cielo, interviene siete veces en el libro de Andrés Sánchez Robayna, implicando la coexistencia de elementos contrarios. Se trata de «La nube del no saber» que proviene de una tradición mística inglesa del siglo XIV². Surge por primera vez esa nube en el poema X que es compacto y polimétrico. En seguida se impone la idea de una contradicción, ya que «la nube» que forma parte del cielo visible es aquí «una nube interior» (2004: 372). El yo se define a la vez como «nada» y «todo», y acepta la experiencia de esa nada, totalmente insituable en el mundo: «de esta nada que está en ninguna parte» (2004: 373). Luego, sin más demostración, dice el yo: «Es una nube» (2004: 373), añadiendo que fue difícil conocer el nombre de esa nube y entonces propone sus propias definiciones. Coexisten algunos términos opuestos: «es la nube clarísima / del no saber, la nube / interna del amor / y la contemplación.» (2004: 373). La nueva definición es un oxímoron: «[...] Es una nube / oscura y clara a un tiempo, / hecha de cegadora oscuridad.» (2004: 373). Se crea pues un concepto nuevo que se manifiesta en el mundo exterior:

Por este tiempo comencé a sentir
la sombra de esa nube
ante mí, precediendo
a menudo mis pasos,
y seguirla fue a veces
un acto de inocencia (2004: 373).

Esa sombra se mantiene como tal y en los dos últimos versos, el hablante procede a una nueva definición; entonces «nube» y «sombra» son palabras sinónimas y «el no saber» se convierte sin más pruebas en «un saber»:

Era sólo una sombra, y ya sentía
su potestad, con todo.
Aquella nube, aquella
sombra del no saber era un saber (2004: 373).

En el poema XXI, que es una estrofa de nueve versos, «la nube / del no saber» (2004: 382) es interior y silenciosa; se juntan aquí algunos signos contrarios porque si el silencio es un lenguaje que sirve para señalar su inexistencia, dice el último verso que el silencio «es la expresión perfecta de su nada.» (2004: 382). Aquí, de manera muy armoniosa y también muy humilde, se manifiesta el yo en su vida interior, entre contradicciones y aceptación. No hay ninguna monotonía en la manera de abordar este tema tan complejo de la nube del no saber. En el poema XXXII -dos cuartetos-, después

² Me refiero a «Dans la texture du temps», de Claude Le Bigot (2012: 29).

de mencionar los títulos de dos cuadros de Rothko, el yo que está en su cuarto, se siente llevado por un cartel a la palabra «nube», la cual se refiere aquí a la alta creación del pintor, de donde la adhesión final del yo, una prosopopeya que implica, por medio de dos imperativos, un intenso deseo de contacto y unión: «En mi cuarto, un cartel me conducía / a la nube a la que el pintor llevaba / los mundos, suspendidos. Nube / del no saber, envuélvenos, abrázanos.» (2004: 390). Otro poema, el XLIX –dos cuartetos- consiste también en una prosopopeya que celebra la inmensidad de la nube del no saber y evoca el deseo de que triunfe su ser sobre su nada:

Oh nube ilimitada
del no saber, suspensa
sobre la mutación, sobre los mares,
habite el ser tu ser, pueble tu nada (2004: 403).

Se amplifica aún el tema de la nube del no saber: al lado de la celebración también tenía que figurar la muerte humana, o mejor dicho la desaparición. En el poema LXIV –dos cuartetos -, el yo se dirige otra vez a la nube por medio de la prosopopeya reconociendo que la nube es interior, al mismo tiempo visible e invisible. El poeta no se vale del oxímoron; en efecto cada adjetivo tiene que ocupar cierto espacio en dos versos distintos, posiblemente para que los términos contradictorios tengan el mismo impacto. El yo sigue a la nube exterior, «por la tierra» (2004: 414), y ya imagina el día en que lo rechace la nube, todo esto sin valerse de la palabra «muerte»: «Me acogerá tu sombra extensa un día. / A la orilla del tiempo me arrojarás desnudo.» (2004: 414)

En el penúltimo poema, el LXXVI, no se limita el yo a evocar la muerte individual sino que después de describir las distintas etapas de la desaparición, que es una fusión con la nube del no saber, el hablante que ahora no es más que ceniza desea convertirse, como todos los hombres, en una nube que no será del no saber, situándose entre cielo y mar, es decir en el cosmos que es el espacio del yo y de toda la humanidad, lo que coincide con el empleo en este texto de la primera persona de plural:

Blanda materia de tiniebla y nada,
acógenos. Que el cielo remontado
alce nuestra ceniza y que seamos
una nube cernida sobre el mar (2004: 422).

Mientras va avanzando la contemplativa meditación del yo frente al cielo astral y en función de «la nube del no saber» se afirman muy pronto el altruismo del yo y su clara conciencia histórica frente a los dolores, desgracias y crímenes del siglo XX. En el poema XXXVI, Andrés Sánchez Robayna evoca la película *Nuit et brouillard*, es decir los campos de concentración (2004: 393-394); el poema XXXVII recuerda imperdonables ejecuciones (2004: 394); también se han de citar los poemas XXXVIII (2004: 395) y XXXIX (2004: 395-396). El poeta se vale de un discurso literal, claro y conciso que se nutre de retornos al silencio, prescindiendo totalmente de la metáfora. Sólo en el XL, cuando alude al «libro del mal», introduce dos veces la imagen del «lobo» para insistir en el aspecto elemental de la violencia, también en el riesgo de que cualquier hombre se convierta un día

en «lobo». (2004: 396). En el poema LXIII, visitando la isla de Mallorca, el hablante descubre irreparables vestigios en «Ses païsses» (2004: 413); se manifiesta entonces la impotencia del hombre del siglo XX, a través del último verso que se inscribe después de un espacio en blanco: «De piedras, también ellas, destruidas» (2004: 414).

Cualquiera que sea el sitio donde vive el yo, llama la atención la constante preocupación por los demás, por su historia y por su cultura, por su pasado y su presente. Así es como el joven estudiante descubre una nueva ciudad cuyo nombre aparece al final del poema XXV: Barcelona. Andrés Sánchez Robayna comprende entonces lo que es «una tierra.» (2004: 385), lo que es el otro, lo que es lo otro, añadiendo algunos versos en lengua catalana que emanan de un poemario de Carles Riba, *Del joc i del foc*:

estudiar, comprender. Y comprendí
ante todo una tierra. Y aprendía
la conciencia del otro y de los otros
de mi ser, en la edad
del otro y de lo otro
y también de mí mismo,
de mi otro y de mis otros,
[.....]
i ta joventut
dins la meva mirada
i la meva abraçada! (Sánchez Robayna, 2004: 385)³.

A través de todas sus experiencias, y cualquiera que sea el momento en que ocurren, el yo no deja nunca de interrogarse sobre su propia identidad, lo que le vale diversas respuestas. En el poema L, se impone la anáfora «Me pregunté» y se repite diez veces en diez versos la palabra «quién»,

y quién hablaba en mí, quién preguntaba
por quién, quién eres, quién responde en ti (2004: 404),

pero, en los últimos versos, si se ve multiplicado el yo cuando se rompe el espejo, comprende en seguida que no quedan más que «fragmentos», desde luego un «vacío». (2004: 404). Un poco más lejos, en el LIV -catorce versos seguidos- el hablante nos cuenta una anécdota que se convierte en una bella fábula, en que se pone de realce la total independencia del yo frente al espejo. La historia se sitúa en Sevilla, entre naranjos: el yo que camina en la ciudad andaluza se ve en un espejo que está en un escaparate, se reconoce pero luego se aleja: no ha cambiado nada en el espacio, de donde el último verso: «Y siguieron ardiendo los naranjos.» (2004: 406). El yo es un hombre libre, consciente de lo que es y de lo que existe a su alrededor, y que no se deja engañar por la tentación egotista.

Muy atento a todos los aspectos de la vida personal, pero sin valerse nunca de la confidencia, el locutor dedica numerosos poemas a la pasión amorosa, al descubrimiento del eros, a la celebración del cuerpo de la mujer (XX), al deseo (XXX), a la plenitud y al placer (XLIII), también a las

³ Cabe señalar aquí el excepcional trabajo de Andrés Sánchez Robayna como traductor del catalán al castellano: Ramon Xirau, *Poesía completa*, Edición bilingüe, Traducción de Andrés Sánchez Robayna, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 614 p.

contradicciones del amor, lo que le lleva a meditar sobre la relación alma/cuerpo (XLIV). La aparición del hijo coincide con la idea de renacimiento, «un nuevo nacimiento» (2004: 410), y, mucho más tarde en el libro, en el poema LXXIII, el hablante dialoga con el hijo, pidiéndole ahora que le acompañe: «Dame tu mano. No: toma la mía, / guíame entre residuos y pinocha, / por las sombras del tiempo, ahora que veo / en sus cercos a un niño que es padre de quien soy.» (2004: 421).

Alternan, pues, en *El libro, tras la duna*, distintos temas, preguntas y respuestas, un mundo poético a la vez diverso y unitario, cuya escritura se basa magistralmente en la práctica del verso.

Música del verso

Es variable la extensión de los poemas, entre ocho y treinta y cinco versos, lo que implica la existencia de diversos ritmos. En los textos compactos es corriente que la primera frase conste de quince versos (VIII), diez y siete versos (II), veintiún versos (I), de donde una fuerte concentración del tema abordado y luego, en la parte final, momentos más breves en que contesta el yo. Es frecuente también que los últimos versos surjan después de un espacio en blanco, lo que les da mucho relieve (XVII, LV). Otros textos constan de estrofas, en general de cuartetos que tienen un ritmo más lento, ya que existen los espacios en blanco. Si son dos los cuartetos en un poema, es frecuente que el segundo contenga una exclamación o, por lo menos, que marque una intensificación de la dicción. Pero lo que más atrae quizás al lector es el uso del poema-estrofa de ocho, nueve o diez versos. La brevedad del texto coincide con una intensa experiencia que culmina con el surgimiento de una imagen en el último verso (XVI, XXXI, LI, LXXI). Algunos poemas constan de dísticos, así el XLIV y el LIII. El poema LXXII consta de trece dísticos, con asonancia e-o en los versos 2, 4, 6, 8, e-e en los versos 10, 12, 14, 16, e-o en el verso XVIII, e-a en los versos XX, XXII, XXIV, XXVI; en el libro el poeta no se vale de la rima, y este texto LXXII en que surge el «manuscrito de San Juan» es una sola imagen totalizadora de la creación artística. En pocos casos el poema consta de diversos tipos de estrofa: cuartetos, tercetos, dísticos, versos aislados, así en los poemas XXXVII, XXXVIII, XXXIX.

En la mayoría de los poemas predomina la polimetría que es lo propio de un poeta español contemporáneo, pero Andrés Sánchez Robayna se vale de tres versos clásicos, el endecasílabo, el alejandrino y el heptasílabo, coincidiendo así una sutil armonía entre las estructuras poemáticas y el ritmo de la frase poética. Varía constantemente la disposición de estos tres versos: si leemos el poema V, el primer verso es un heptasílabo:

Cada día, una página

mientras que el segundo verso es un endecasílabo que menciona una ampliación poética:

del desplegado libro de la luz

y el tercero, que es un alejandrino, consta de dos hemistiquios que notifican a la vez la recepción de la luz por el yo y el fervoroso principio de una celebración de lo blanco:

se entregaba a mis ojos. ¡Fulgurante blancura (2004: 369).

El poema VIII se acaba después de tres endecasílabos que evocan el lenguaje astral, el último verso evoca el espléndido acceso al espacio celeste, desde luego parece evidente que eran necesarias todas las sílabas del alejandrino:

y saber la palabra que escribían
las luminarias renacientes, claro
secreto escrito en el fulgor supremo,
en la curva estelar del cielo tembloroso (2004: 371).

Dentro de los poemas más largos es frecuente la presencia del alejandrino en medio del texto (XIII). En el poema compacto, se usa a menudo la isometría y, en este caso, el poeta se vale del endecasílabo, el cual se acentúa de dos maneras: en la tercera, la sexta y la décima sílabas (3, 6, 10) – se trata del melódico- y, en la cuarta, la octava y la décima (4, 8, 10) –el endecasílabo sáfico. Si varía la extensión de los versos, entonces se diversifica la acentuación, lo que da mucha flexibilidad al discurso poético, el cual se presta perfectamente a la lectura oral.

Atraen, por cierto, la armonía de este libro y la densidad del pensamiento, el uso de versos tan esenciales en la historia de la poesía española como el endecasílabo, pero nos sorprenderá hasta el final, el arte de pasar del verso largo al verso más breve para concluir de manera distinta, por medio de un juego de dimensión ontológica. En el poema LXXV, que se compone de dos breves estrofas (cuatro y cinco versos), vemos un pétalo que ha caído sin dejar de reflejar el sol por la mañana y que lo refleja de igual modo al atardecer. En cuanto al último poema (LXXVII), se compone de tres, cuatro, otra vez cuatro y por fin dos versos. Aquí oímos los versos más cortos del libro y de la métrica española: bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos y dos heptasílabos:

Sobre los picos,
paz.
(Leí.)

Las aguas se quietaron
al alba
(leí
el mar).

Cruzan
nubes blancas,
leí
al fin.

El niño juega. Ruedan
los dados (2004: 423).

Aquí se manifiesta la armonía del cosmos (picos, mar, nubes) frente a un yo que señala tres veces en pretérito indefinido su propia lectura de este mundo, la que acaba de efectuar en el libro. Volvemos al primer poema (I), ya que aquí también surgen el niño y los dados, pero en versos

distintos, un heptasílabo y un trisílabo, lo que significa la total integración poética de una experiencia que fue evocada en dos heptasílabos del primer poema.

En *El libro, tras la duna*, Andrés Sánchez Robayna no se refiere nunca a las tradicionales dificultades del poeta frente a la página blanca, ya que valora la escritura del cosmos y su lectura que es primordial. Entendemos que, en el poemario, la palabra 'libro' tiene un valor esencial. El libro que leemos es una suma de libros, mencionados por escrito y leídos: del «libro que se abre / de mi memoria» (2004: 368), «del desplegado libro de la luz» (2004: 369), «un libro hablé» (2004: 382), «y bebía aquel libro» (2004: 390), «es el libro del mal» (2004: 396), «Verá formarse el libro, tras la duna.» (2004: 392), «pero el cuerpo es su libro» (2004: 399), «En el libro del cuerpo leí el alma» (2004: 400), «y era a su vez leído por el libro» (2004: 408).

Desde luego, vivir y poetizar es ser libro.

Bibliografía

PAZ, O. (1969): *Ladera este*. México, Joaquín Ortiz.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2004): *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

——— (2012): *Le livre, derrière la dune*. Prologado por Y. BONNEFOY, traducido y presentado por C. LE BIGOT, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du murmure.