

# VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DOCTORADO EN LITERATURA ESPAÑOLA  
E HISPANOAMERICANA

VANGUARDIA Y POSTVANGUARDIA  
EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA



TESIS DOCTORAL

## ANTONIO COLINAS O LA ESCRITURA COMO AVENTURA CIRCULAR:

POESÍA Y TRANSTEXTUALIDAD *DESDE SU TRILOGÍA FINAL*  
(1992-2002)

Doctorando:

**Guy Merlin Nana Tadoun**

Director:

**Dr. Luis Miguel García Jambrina**

Salamanca, 2008



**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**DOCTORADO EN LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA**

***VANGUARDIA Y POSTVANGUARDIA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA***



**TESIS DOCTORAL**

**ANTONIO COLINAS**

**O LA ESCRITURA COMO AVENTURA CIRCULAR:  
POESÍA Y TRANSTEXTUALIDAD *DESDE* SU TRILOGÍA FINAL (1992-2002)**

**Doctorando**

**Guy Merlin NANA TADOUN**

**Director:**

**Dr. Luis Miguel GARCÍA JAMBRINA**

**2008**

# UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DOCTORADO EN LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

*VANGUARDIA Y POSTVANGUARDIA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA*



**ANTONIO COLINAS**

**O LA ESCRITURA COMO AVENTURA CIRCULAR:  
POESÍA Y TRANSTEXTUALIDAD *DESDE SU TRILOGÍA FINAL (1992-2002)***

**TESIS DOCTORAL**

Presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana —para la obtención del título de Doctor— por Don Guy Merlin Nana Tadoun; y bajo la dirección del Profesor Doctor Don Luis Miguel García Jambrina

Vº Bº

**El Director de la tesis**

**El autor**

**Fdo.: Luis Miguel García Jambrina**

**Fdo.: Guy Merlin Nana Tadoun**

**2008**

# ÍNDICE

UMBRAL.....	5
A. DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS.....	6
A-1. DEDICATORIA.....	7
A-2. AGRADECIMIENTOS.....	8
B. RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL EN DOS LENGUAS.....	12
B-1. RESUMEN.....	13
B-2. RÉSUMÉ.....	16
C. INTRODUCCIÓN GENERAL. DE LA VAGA IDEA DE AVENTURA A LA ESTRUCTURA EXTERNA DEL TRABAJO: ESCRITURA COMO AVENTURA Y AVENTURA DE LA ESCRITURA.....	21
PRIMERA PARTE: DE LOS MÉTODOS A LA ORIGINALIDAD DEL TRABAJO.....	35
CAPÍTULO I: METODOLOGÍA Y DISEÑO EXPERIMENTAL: EN BUSCA DE UN MODELO DE LECTURA IDÓNEO.....	36
I-1. El método cuantitativo o el atributo del léxico poético.....	37
I-2. La deconstrucción: de Jacques Derrida a Paul De Man.....	47
I-3. El método psicocrítico de Charles Mauron: fundamentos y grado de aplicabilidad al corpus de trabajo.....	53
I-4. La genettiana noción de <i>transtextualité</i> : la deuda con Kristeva o la intertextualidad superada.....	59
I-5. Perspectiva ecléctica y estética de la recepción. De la <i>semiótica poética</i> de Riffaterre al diseño personal.....	71
CAPÍTULO II: EXPOSICIÓN DEL TRABAJO.....	81
II-1. Justificación del tema.....	82
II-2. Grado de innovación de la tesis doctoral.....	87
II-3. Problemática y primeras conjeturas.....	91
II-3-1. Problemática.....	91
II-3-2. Primeras conjeturas.....	94
II-4. Objetivos.....	99
CAPÍTULO III: GÉNESIS TEXTUAL Y METATEXTUAL: TRES COMPONENTES DE LA EXTRATEXTUALIDAD.....	110
III-1. Metatextualidad como discurso sobre la textualidad crítica. Breve reseña y discusión de la bibliografía básica.....	111
III-2. Metatextualidad como marco generacional y breve discurso sobre las claves de las primeras etapas.....	118
III-3. Metatextualidad como verdadero estado de la cuestión.....	146

## SEGUNDA PARTE (DINAMISMO 1º: POESÍA Y TRANSTEXTUALIDAD

### EN A. COLINAS) OTROS MECANISMOS DEL DIÁLOGO TRANSTEXTUAL.....158

#### CAPÍTULO IV: EL VERDADERO PUNTO DE PARTIDA: LA PARATEXTUALIDAD EN LA POESÍA DE ANTONIO COLINAS O EL LENGUAJE DE LA PERIFERIA.....159

##### IV-1. Introducción parcial .....160

##### IV-2. Antes de la periferia de la trilogía final: paratextualidad y aventura lírica anterior (1967-1990).....166

##### IV-3. La teoría del título de Arcadio López Casanova y su aplicación a los objetos semióticos.

Selección, superposición y fijación de un léxico poético según algunos indicadores titulógicos.....175

IV-3-1. Titulaciones más complejas.....176

IV-3-2. Estructuras simples y menos complejas.....181

##### IV-4. Pertinencia paratextual. Observación e interpretación.

De las primeras conclusiones a las nuevas hipótesis de trabajo e *hipogramas* .....199

IV-4-1. Primeras conclusiones generales..... 199

IV-4-2. Nuevas hipótesis de trabajo, temática de conjunto e hipogramas ..... 202

#### CAPÍTULO V: LA AVENTURA PLURIDISCIPLINAR: SENDEROS Y Matices DE LA ARQUITEXTUALIDAD..... 211

##### V-1. Arquitextualidad como ósmosis entre pensamiento, arte y poesía. De una filosofía de la respiración a preocupaciones ecológicas, órficas y pictóricas..... 212

##### V-1-1. De la dialéctica respiratoria a la armonía y la mansedumbre o el ente frente a los matices de la naturaleza:

entre mar y mal..... 214

V-1-2. Poesía y ecologismo..... 268

V-1-3. Poesía y referencialidad pictórica en la trilogía..... 277

V-1-4. La hora del mito: Orfeo o de la sintonía entre poesía y música..... 298

V-1-5. De lo terrenal a lo divino. Fragmentos de *Del pensamiento inspirado II*

como preludeo al poético dialogismo místico..... 347

V-2. Arquitecturalidad como poetización y emancipación de lo sagrado: intertextualidad poético-filosófica.....	350
V-2-1. Hacia la noche mística de San Juan de la Cruz.....	352
V-2-2. Entre cenizas, música y reminiscencias.....	367
V-2-2-1. De la <i>noche oscura</i> a las evocaciones del sur español.....	367
V-2-2-2. De las cenizas de Fray Luis de León: paradigma del orfismo místico.....	371
V-3 Entre nieve y muerte: luces y sombras de la negrura y la blancura.....	383
V-3-1. Persistencia de la muerte: un leitmotiv intratextual.....	383
V-3-2. Sacralización del paisaje invernal: de la encina a la nieve como signo poético .....	414
<b>CAPÍTULO VI: OTRAS FUENTES Y ANTECEDENTES DE LA DILATADA TEXTUALIDAD POÉTICA:</b>	
<b>DE JUNTO AL LAGO (1967) A GEOMETRÍAS DEL FUEGO (2007).....</b>	<b>430</b>
VI-1. La deuda explícita. De la realidad ficticia a la verdad histórico-literaria o la metonimia texto-autor:	
¿intertextualidad o <i>interautorialidad</i> ?.....	430
VI-1-1. Del romanticismo ideal e inicial al misticismo oriental. La breve promesa de <i>Preludios a una noche total</i> (1967):	
Hölderlin, símbolo del retorno a los valores remotos y preludio al futuro dinamismo plural.....	432
VI-1-2. La primera estrategia textual de la trilogía: Boris Pasternak o el preludio al dialogismo interautorial	
( <i>Los silencios de fuego</i> ).....	446
VI-1-3. Segunda estrategia: la visita al sepulcro como motivo de viaje a la Historia: el simbolismo musical de Bach	
( <i>Libro de la mansedumbre</i> ).....	469
VI-1-4. Tercera estrategia. Colinas en diálogo con dos coetáneos: Claudio Rodríguez y José Hierro	
( <i>Tiempo y abismo</i> ).....	498
VI-2. La hora del misterio y el círculo romántico amoroso.....	531
VI-2-1. El logocentrismo poético de Antonio: Mujer, toponimia, misterio y religiosidad.....	631
VI-2-2. Entre el misterio y la mansedumbre. El espacio alemán como nuevo referente intertextual y como exponente	
de una inestabilidad textual.....	541
VI-2-3. El amor como clave juvenil. <i>Junto al lago</i> (1967 ó 2004): un correlato tardío de <i>Preludios a una noche total</i> .....	565
<b>TERCERA PARTE (DINAMISMO 2º: ENTRE PROSA Y POESÍA)</b>	
<b>LA TRASCENDENCIA GENÉRICA: LEYENDO EN LAS PIEDRAS (HIPERTEXTO DE LA TRILOGÍA)</b>	
<b>Y OTROS ESCRITOS DE COLINAS.....</b>	<b>596</b>
<b>CAPÍTULO VII: TRAYECTORIA INTERGENÉRICA. DELIMITACIÓN Y JUSTIFICACIÓN: DE LOS TRABAJOS DE LUIS</b>	
<b>GARCÍA JAMBRINA A LOS PLANTEAMIENTOS PROPIOS.....</b>	<b>597</b>

<b>CAPÍTULO VIII: POESÍA Y PEDAGOGÍA. EL ESPACIO FAMILIAR COMO NÚCLEO DE SENTIDO TRIAL:</b>	
<b>DE LOS LLAMADOS POEMAS DOMÉSTICOS A LA EDUCACIÓN PARALELA.....</b>	<b>608</b>
VIII-1. Introducción parcial.....	609
VIII-2. Desde los poemas, las recomendaciones a los hijos: la poética de la templanza como filosofía educativa.....	612
VIII-3. La biológica figura de los padres: la poesía como preludeo a una lenta despedida.....	633
VIII-4. Desde los relatos, la quietud de la edad primera. Los familiares como sustitutos del padre y la tía como alter ego materno: desdoblamiento e intertextualidad bíblica.....	654
<b>CAPÍTULO IX LA FAMILIA CULTURAL DE COLINAS: DE LAS NUEVAS ESTRATEGIAS U HOMENAJES OBLICUOS A LA ASIMILACIÓN Y MADUREZ ÉTICO-ESTILÍSTICA.....</b>	<b>682</b>
IX-1. Introducción parcial.....	683
IX-2. La aventura plural. Del viaje físico a la aventura interior. Hacia una poética de la memoria: desde la adolescencia andaluza.....	687
IX-3. De la poesía al relato, un itinerario psicológico e iniciático: las primeras huellas de Jung o huellas circulares.....	708
IX-4. Aspectos psicológicos y poética del noroeste.....	732
IX-4-1. Aspectos psicológicos en otros escritos de Colinas: entre el diario y el ensayo: la machadiana metáfora del camino y otros símbolos.....	732
IX-4-2. Del telurismo al universalismo: Colinas entre Torga, Ko Un, Pessoa y Unamuno .....	752
IX-5. El “exilio” parisino y sus consecuencias en la escritura coliniana.....	760
IX-5-1. La marca francesa en el Colinas poeta y prosista. Del misterio a la ambigüedad mnemónica y la autocontemplación: entre Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Perse y Proust.....	761
IX-5-2. <i>Leyendo en las piedras</i> (2006): <i>realismo</i> , onirismo y telurismo, analepsis y lenguaje autodeconstructivo de corte proustiano.....	775
IX-5-3. <i>Leyendo en las piedras</i> o el desenlace como un círculo pertinentemente incompleto.....	819
IX-6. Entre novela ( <i>Larga carta a Francesca</i> ), poesía y poemas en prosa. El cuerpo como signo de la etapa madura desde <i>Geometrías del fuego</i> (2007): anatomía del amor sereno o el círculo de cierre perfecto.....	830
IX-7. Las flores de la sombra. Madurez multidisciplinaria, coincidencias o resonancias ajenas en Antonio Colinas.....	860
IX-7-1. Apoteosis del canto: cuarenta años de escritura plural.....	860
IX-7-2. De la deuda a la <i>¿influencia</i> inmediata o coincidencia de lecturas? La promesa de la simiente sepultada como pendiente apertura transtextual: <i>resonancias colinianas</i> en una poetisa salmantina.....	870
IX-8. La semilla de ultimísima hora. <i>Desiertos de la luz</i> (2008) o la nueva promesa de abril: de la música estructural a la armonía interior....	891
<b>FINAL.....</b>	<b>940</b>
<b>C. CONCLUSIONES.....</b>	<b>941</b>
<b>D. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA.....</b>	<b>974</b>
<b>E. FUENTES VIRTUALES.....</b>	<b>1019</b>
<b>F. MONOGRAFÍAS DEDICADAS A ANTONIO COLINAS.....</b>	<b>1020</b>
<b>G. TESINAS Y TESIS DOCTORALES.....</b>	<b>1022</b>

**UMBRAL**



## **A. DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS**

## **A-1. DEDICATORIA**

### **A la memoria**

de tía Cristina Paho,  
de viaje desde el dieciocho  
de noviembre de dos mil siete.  
A los que con sus alas de ángel  
también me abrigaron allá lejos, lejos del exilio  
y a los que yo mismo he protegido, desde aquí  
con mis alas de sombra. Acepten este turbio detalle:

### **Aux familles**

Nana Jean et Nya Lydie de Manjo;  
Ngaka Jean de “partout” et Ngassa Fidèle à Nsamba;  
Tchonang Jules de Nlohé et Djoakeu Dieudonné à Douala;  
Aux professeurs André Marie Ntsobè, David Nzogning et Mol Nang,  
mon premier directeur de recherches, et à tous les enseignants du Département  
d’Etudes Ibériques et Ibéro-américaines de l’Université de Yaoundé I, Douala et Dschang.  
A La Ronde des poètes du Cameroun, aux poètes d’*Equinoccio* et a Robert Marie Johlio

### **A mes frères et soeurs:**

Kwentchou Richard, l’ainé,  
Njeudjam Brigitte, la soeur-mère,  
Nana Ferdinand, le doux prof. d’espagnol,  
Hondam Jeannette, “la grand-mère” de Douala,  
Tchounga Florence Claire, la battante de Manjo-ville.  
A mi hermosa mariposa Mispa: sola en aquella calle africana,  
lejos de mi memoria y en ella desnuda, hoy y siempre,  
lejos de los inviernos y de la leve luz de los anillos  
leve y más que nunca presente, hoy y siempre  
en la canora soledad de los edificios fríos.  
A ti también este último surco Federico,  
cierta y ágil gesticulación del alba  
grata herida sobre negra nieve,  
tú que creciste sin mí oh tú  
mi nueva certidumbre  
lejos de la cuna,  
caos en la urna  
de la duda  
hoy muda.

### **A**

cada uno  
de vosotros  
dedico este trabajo  
escrito a fuerza de rupturas  
y renuncias, a fuerza de renuncias  
y recuerdos, a fuerza de recuerdos y soledad.

## A-2. AGRADECIMIENTOS

La tradición literaria y universitaria no terminan de recordarnos que el olvido es la peor manera de abrirse a la vida. En este umbral en el que el doctorando todavía no aporta nada, sino que trata de abalizar, a golpes de olvido —precisamente— el espacio de la deuda propia, quiero dejar constancia de mi reconocimiento a todos cuantos me han tendido la mano durante la elaboración de esta tesis doctoral, por lo que no soy, en sentido estricto, autor de este estudio. Aquí no debería haber nada que recalcar, a no ser que, con el fin de brindarme la oportunidad de ir *más rápido* al grano, aquellas personas a las que ya agradecí, recuerden que se cruzan y fusionan aquí dos caminos que ayer dibujamos en fragmentos. Al hacerlo, completan y alumbran definitivamente el borroso círculo de amor que juntos abrimos, con la misma flexibilidad de siempre, y en torno a la misma autoridad literaria, bajo la misma lámpara amarilla, sobre la misma Obra o casi, con el mismo interés filológico llevado, con una mirada más nueva, más matizada y quizá más madura, hacia la obra “entera” de Antonio Colinas.

Ya que *llegamos demasiado tarde* (Hölderlin) para creer que creamos desde la nada, desandaré mi propio camino por no poder añadir más cosas a esa perogrullada. De entrada, me quedaré, de momento, en el intersticio de la que llamaremos *intratextualidad e intertextualidad* y, sin comillas, me apuntaré al diálogo tácito y explícito conmigo mismo y con todos aquellos que, cerca o en la distancia, material o moralmente, me acompañaron en la larga travesía desde que llegué a Salamanca.

Pues, la elaboración de esta tesis doctoral no hubiera sido factible sin la confianza que puso en mí la Agencia Española de Cooperación Internacional a través de su subdirección General de Becas, Lectorado e Intercambio; la Embajada de España en Camerún y su Centro Cultural del que tuve la suerte de ser Secretario, profesor y “traductor”, junto a mis ex jefes con cuyo apoyo moral he contado siempre: José Luis Solano Gadea, Alberto Cerezo Sobrino y Fátima Godínez González.

Agradezco al personal administrativo y docente de la Facultad de Filología y especialmente al Señor Decano, al ex y nuevo Director del Departamento, sin olvidar a la Coordinadora del Programa de Doctorado que mucho aprecié, al tribunal que evaluó mi Trabajo de Grado de Salamanca, por sus sugerencias, así como las de aquellos profesores que me entrevistaron dos meses después, en el marco de la llamada “Prueba de Suficiencia Investigadora” que condujo a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. También quisiera expresar mi deuda con la Conserjería y las Secretaría tanto de la facultad como de mi Departamento, con la Sección de Tercer Ciclo de la Usal, el personal de las Bibliotecas de Madrid y Castilla y León, por su sonrisa, paciencia y disponibilidad. No volveré a agradecer a aquella gente docta cuyas semillas de cabecera he ido aunando, escrutando, cotejando, citando o glosando, con la debida honradez que hace que los investigadores no dejemos de ser como esos escritores que nunca terminan de *entreglosarse*.

De no haber contado con el apoyo incondicional del Dr. D. Luis Miguel García Jambrina, esa lámpara tranquila que me hizo almacenar luces en la noche salmantina, no hubiera reparado en el maravilloso poder expresivo de las obras literarias, ni tampoco en la oscura capacidad del cerebro humano. Por eso, torno a celebrar el encuentro con la voz con la que pude sintonizar desde el primer momento, la del ser que me indujo a crecer creyendo en lo difícilmente posible. Recuerdo los primeros tanteos de hace unos semestres, los primeros encuentros y mi torpe deseo de no demorarme mucho en tierras castellanas y, al tiempo, el de querer empezar con el “cine” y cerrar con tres autores, con tres Antonios: Colinas, Carvajal y Gamoneda. Al querer abarcarlo todo, creo que mi incipiente inmadurez me hubiera llevado a varios callejones sin salida. Les ahorro el reconocido refrán. Él aceptó dirigir esta investigación, fortaleciendo —siempre con rigor y apertura científicamente eficientes— mi deseo de investigar, como él, sobre un poeta actual, de hacer tesina y tesis sobre la misma pluma, para, por pura estrategia, ir sentando a la vez las bases de los dos edificios más arduos y bellos de mi vida.

Celebro la cercanía de Antonio Colinas Lobato, ese poeta favorito y sorprendentemente humilde. Recordarás, poeta mío, sin duda aquellos pasos sibilinos que ya fueron para mí dulces paseos de luz por el asfalto cálido de la Gran Vía, las improvisadas charlas contigo a la salida de la galería Adora Calvo, la silenciosa bajada por Dominicos, las tazas de té salpicado de poesía allá por

San Pablo, las entrevistas vespertinas, las correspondencias *on line*, los matices de tu *río* fructífero, los libros que me regalaste, el oro de Paz, *Piedra y sol*, pocas y bellas ediciones de oro muy selectas, tuyas y ajenas; recuerdo el diálogo subyacente, recordaré la dulce compañía segura, la miel de tus libros. No olvido el mijo tan maduro de las vitrinas, la pura y beoda entrega espiritual, tu música suspendida en el tiempo de la aventura posterior, oh, aleccionadores cotilleos sobre obras aún sin ISBN ni siglas, sugerentes y prometedoras como “Ofrendas silenciosas”, como dominantes *desiertos de la luz*. Tampoco olvido el inspirador y azulino detalle en aquellas vitrinas de la Casa de las Conchas. Agradezco a tu familia que no dudó en tenderme la mano desde el principio, y con ella la de otros domadores de la sombra: el poeta y columnista José Manuel Ferreira Cunquero, Antonio Sánchez Zamarreño ante todo como poeta de buen *abolengo*, Mercedes Blesa y Mercedes Marcos. Pienso en tu hija Clara, en Alejandro y en tu generosa esposa María José. Mi reconocimiento va más allá de lo científico-literario, más allá todavía de tu aportación a la maduración de esta tesis doctoral porque la historia de amor que me une a tu obra ha ido duplicando mi amor a la palabra honda, ese bálsamo amargo de mis noches frías de Castilla. De ahí tu importancia como poeta y persona en mi vida de joven centinela en español. Cómo agrada recordar en este lugar, ese atrevido pero muy sincero autógrafo mío: <<Para Antonio Colinas ese otro padre del “exilio”, para que ciñéndose a sus hojas todavía verdes ascienda o se hunda en la cima negra de mis raíces>>

Desde la primavera sin flores, doy también las gracias a mi familia y especialmente a Bibi Ndjeudjam, la que llamo hermana-madre y sin la que yo no hubiera sabido soñar tanto. ¿Cómo no volver a nombrarte, junco de los ombligos lejanos, tú que junto a mi hijo me acompañaste en la incierta transparencia de las horas muertas, sustentándome con tu ubre de palabras y consejos, con la misma paciencia, la misma flexibilidad y mansedumbre propias de mi autor y mi tutor, sin cuyo auxilio yo no hubiera vencido tan pronto las avalanchas del exilio. Para mi formación investigadora, cada minuto pasado a su lado, en algún sillón de su despacho o en el aula durante el período de docencia, cada película que me prestó, cada libro suyo que consulté, incluso —fijate— cada respuesta robada a la salida de aquellas conferencias o lecturas a las que él me invitaba y de las que yo te hablé, cada observación, sugerencia e incluso rechazo suyo siempre fue augur de nuevos descubrimientos.

Gracias de verdad, *Luis*, por *tu* cercanía desde aquel año de docencia capital, por la abierta mano tendida; mano que ahora se cierra y vuelve a abrirse al sol como una insondable promesa amarilla, como una taciturna entrega sin acuse de recibo. Gracias por tus reflexiones —sobre un poeta muy admirado por Claudio—, reflexiones sin cuyas hendijas yo no hubiera sabido, tampoco aquí, como volverá a percatarse nuestro lector, cómo abrirme camino entre tantas plumas y tantas frutas; y por haberme ayudado a entender de otra manera las aproximaciones a la poesía, a, por supuesto, saber mediar entre creación e investigación, entre teoría y crítica literarias. Ser como Misa o Colinas *un motivo de vida en la distancia* (Ferreira Cunquero), listo para ofrecerse, para brindar a una brisa tensa que pasa este inefable regalo interior que el tiempo no desflora. <<Merci infiniment, Louis >>.

## **B. RESÚMENES**

## B-1. RESUMEN

Cuestionar el llamado tríptico de la *mansedumbre*, contemplado como clímax de la actividad poética de Antonio Colinas Lobato; pero considerarlo como mero pretexto hermenéutico y partir del simbolismo paratextual —reducido a los títulos, dedicatorias y epígrafes colinianos— para mostrar que en esa trilogía se quintaesencia toda la poética del escritor leonés; ir desentrañando las constantes de dicha poética mediante una metodología ecléctica cuyos fundamentos pretenden adaptarse al tipo de textualidad elegida: la *transtextualité* de Gérard Genette como base teórica y como principio vertebrador del metadiscurso, la psicocrítica de Mauron y las metáforas obsesivas, la semiótica poética de Riffaterre y la teoría de los *hipogramas*, la deconstrucción derridiana o el lenguaje ambiguo, la teoría titulógica de López-Casanova como verdadero punto de partida, Selden, Austin, Barthes, etc. Como se verá, las últimas producciones de Colinas nos permitirán ensayar lo acuñado por Genette y proponer un modesto modelo de lectura que apunte a un eclecticismo deudor de fuentes afines y complementarias, el cual evidencia el aserto de que, si bien el asedio total del sentido es tarea imposible, el investigador astuto puede acceder a parte de dicho sentido siguiendo las pautas de una metodología tendente al pluralismo crítico y rompedora del conocido *inmanentismo cerrado*.

Es más, tal empeño sintoniza con el plurifacetismo coliniano y nos obliga a rehuir como él apriorismos y dogmatismos de todo tipo y a remar, claro es, por cualquier *lago muerto* o *río de sombra* que dé cabida a su disperso y monolítico pensamiento; pensamiento que, al ir más allá de *Los silencios de fuego*, *Libro de la*



*mansedumbre y Tiempo y abismo*, no hace sino abarcar y sustentar al territorio de la novela, al del cuento, del ensayo e incluso del aforismo y del diario. Leer al escritor es embarcarse en una aventura donde la pluma, independientemente de la época de viaje, recorre paisajes pertenecientes a tiempos tan remotos como cercanos. El poeta recurre constantemente a una simbología de carácter fundamentalmente oximórico y metonímico, señala los mismos abismos, las mismas aporías, trasgrede la taxonomía genérica preestablecida, borrando toda posible frontera de índole disciplinar susceptible de hacer de su obra tan amplia un producto estático, una mar estancada. Esta inestabilidad estructural se traslada al plano semántico y hace de su escritura el espacio donde al dejo metafísico se suman lo mítico, lo misterioso y lo místico. El velo de este sustrato insondable que planea sobre los enunciados infunde en el lector una suerte de vacío reflexivo favorable a la que la semiótica llama *plurisignificación*, sin ser, por el mero hecho de que nunca se desactiva ese dinamismo plural y medular, óbice para que el hombre moderno no recoja en sus renglones las claves de la quietud que precisa a diario, cuando éste se abisma en la monotonía de estos tiempos revueltos y del blasfemar *profundo*.

Por su cinetismo ilimitado, esta literatura madura —ya depurada de adornos exotéricos— apunta a la perentoria tradición literaria, a lo filosófico, a lo ecológico, a lo sagrado, a la espacialidad cerrada y abierta y a la onomástica que realza a personajes identificables en la realidad real, esto es, histórico-literaria. Al romper con las normas arquitectónicas bebiendo de varios manantiales, al trasladarnos a mundos antiguos y a otras esferas del saber, tal actividad ya de por sí postmoderna implica, en definitiva, una aventura a la vez nostálgica y rupturista, la que calificaríamos de transgénica y homenajística, de creaciones tendentes a razonar la dualidad, la totalidad, la reversibilidad del tiempo de la escritura, el mito del eterno retorno, la

interdisciplinaridad artística. Tenerlo presente y siempre, ir y venir por los vericuetos de un Sentido cuya construcción se irisa y se pierde en una semiosis sin fin, intuir que el tema elegido no fue pura figuración, aventurar posibles conexiones o coincidencias artísticas, viajar a los metatextos y arquitekstos, a los paratextos y extratextos y a los intertextos e intratextos, con el fin de advertir los pormenores de alguna *mîse en abime*, las curvas de alguna abscisa o de algún círculo de sentido dispar. Penetrar este supuesto círculo, tratar de descubrir sus contornos, sus reflejos y sus leyes internas: tal es, expuesta en pocas palabras, la finalidad de esta tesis doctoral.

## B-2. RÉSUMÉ

Dans cette Thèse d'Etat ou de Doctorat "Nouveau Régime" comme nous l'aurions appelée au Cameroun, il s'est agi de: questionner l'ainsi nommée <<Trilogie de la douce quiétude>> —*Les silences de feu, Livre de la mansuétude, Temps et abîme*—, saisie comme l'apogée de l'activité poétique d'Antonio Colinas Lobato (1946), poète espagnol originaire de León; considérer, toutefois, ces ouvrages publiés entre 1992 et 2002, comme simple prétexte herméneutique; partir alors de la sémiotique paratextuelle —basée sur la titrologie ou titraison, les dédicaces et épigraphes de l'auteur— afin de montrer que ladite trilogie représente la quintessence de cette aventure littéraire si dense, qu'elle est par là même toute l'écriture en miniature de l'écrivain espagnol dont la spécificité est d'être, par delà ses nombreuses poésies, romans, contes, essais et journals et par delà aussi sa pertinente prolixité, un véritable touche-à tout de génie; déterminer les grandes constantes de cette poétique par le biais d'une méthodologie éclectique dont les fondements s'adaptent, bien entendu, à la textualité choisie et questionnée: la transtextualité de Gérard Genette saisie comme base théorique nodale du métadiscours, la psychocritique de Charles Mauron, "des métaphores obsédantes au mythe personnel" de l'auteur, la sémiotique poétique de Riffaterre et sa théorie des hypogrammes, l'approche déconstructive de Jacques Derrida, l'ambiguïté ou les apories du langage poétique, la théories du titre tel que l'a vu Arcadio López –Casanova, sans oublier les travaux fondamentaux de Bakhtine et Kristeva que prolonge l'auteur des *Palimpsestes*, etc. Comme on peut l'imaginer, les dernières oeuvres de l'auteur sont, selon moi, la preuve que ces théories peuvent au moins en partie s'appliquer à la pensée unitaire et plurielle du poète de La Bañeza. Ces textes qui brillent par leur éloquente complexité sont un champ propice à une théorie littéraire qui

ne cesse non plus de s'enrichir de plusieurs branches du savoir et qui, de plus en plus, refuse de se réduire à une simple nomenclature dont on pourrait mathématiquement ou *immanement* en circunscrire les contours. Etant parti du *deja-dit* (la Bruyère, Hölderlin, Bloom, etc.) et bien d'autres encore, je tente ici de proposer un modeste modèle de lecture qui s'applique à l'éclectisme colinien, lequel boit aux sources traditionnelles, récupère et recrée, re-élabore de façon originale plusieurs savoirs féconds. Une telle entreprise est en harmonie avec le plurifacétisme du poète qui vit à Salamanque et nous oblige à abhorrer tout comme lui tout apriorisme, tout dogmatisme ou monisme. En effet, en le faisant, l'existence humaine s'orne de couleurs et de dialogue puisque la dualité ou mieux le dualisme dû à l'influence du taoïsme oriental et à la philosophie greco-latine devient l'essence même de l'activité littéraire. Lire ce poète de si bonne souche c'est s'embarquer dans une aventure où la plume, indépendamment du temps de voyage, décrit de nombreux îlots de paix, de nombreux lieux où au temps de l'écriture se greffe admirablement le temps de la lecture, *le pollen des idées*, la logique *palimpsestuelle* qui suppose la sédimentation de plusieurs autres écritures ou activités artistiques telles que la musique, la peinture, lesquelles constituent la véritable toile de fond de sa pensée. Aux delà du vers classique, de la prosodie en général alitérative et de la syntaxe parsemée de *bimembraciones* et *plurimembraciones*, le poète, tour à tour, recourt à une symbolique fondamentalement riche en oxymore, en métaphores et en métonimies. Mais c'est par le biais de cette dernière, c'est-à-dire, par le biais de la métonymie que se configure et devient fécond son dualisme essentiel. A travers ces figures auxquelles il faut ajouter de nombreuses *mises en abyme* (Gide) l'esthète souligne les abysses qu'il remplit de soleil et de neige dont la blancheur préfigure la beauté, la pureté qui n'est pas plausible sans la nuit que déjà prophétise *l'être du ne pas être*, la fin dernière de l'homme, ce *temps* à l'histoire programmée qui vit et s'*abîme* là où l'abrite paradoxalement l'amour et l'harmonie du chant orphique

qui à son tour consonne avec la mort partiellement saisie, et donc circulairement, comme la face première de cet *abîme*. Le poète recourt aux mêmes apories qu'il tente —et tend— toujours de dissiper formellement de plusieurs manières. Il met en relief les paysages multiples et leurs figures mythiques, transgresse la taxonomie des genres littéraires, ébranlant ainsi l'a priori de l'architextualité et toute éventuelle frontière susceptible de faire de sa production littéraire un produit statique. Voilà pourquoi le dynamisme que l'on prétend de décrire ici englobe tous ses travaux, même si le mouvement métadiscursif s'incie là où les textes semblent décliner. D'où le thème de cette thèse de Doctorat qu'on finira bien par traduire. Certes, cette instabilité textuelle qui depuis 1967 cherche et trouve ici le lieu de son unité se déplace vers le plan sémantique et fait de la littérature colinienne un champ propre à la *littéarité* et à l'application des prélatés théoriques, un espace où fusionnent y fécondent le mystère et le métaphysique, le mythique et le mystique, le théorique et le métalittéraire. Ce substrat difficile à délimiter suscite en nous une sensation de vide extrême, de vide interprétatif favorable à ce que la sémiotique nomme *plurisignification*. D'où l'inévitabilité de l'approche sémiotiquement éclectique. De par son cinétisme sans bornes, cette écriture si mûre, vieille de quarante ans déjà et dépourvue d'ornements antérieurs et d'iconoclasmes de mauvais aloi montre l'importance de la tradition en littérature, mimétise les grandes évidences et les universaux de la réalité, dans un jeu à la fois temporel et spatial. Ici, la *crononotopie* participe donc de la circularité de l'être des choses et des mots, de l'ipséité des figures onomastiques re-présentées. En s'ouvrant à tout ce qui peut humaniser mieux l'étant, en disant avec emphase qu'il faut <<abrirse, abrirse, abrirse>>, c'est-à-dire *s'ouvrir, s'ouvrir, s'ouvrir*, en questionnant et tournant en dérision la normative architextuelle s'abreuvant aux sources universelles, cette entreprise en soi *postmoderne* devient, en définitive, une aventure à la fois nostalgique et avantgardiste, donc circulaire. Une aventure où se donne à lire, à voir de plusieurs

façons le mythe de l'éternel retour par delà Orphée et quelque peu Oedipe, Venus, Poseidón, Pan, Itaca, Minerve et bien d'autres divinités greco-romaines. Entrer en profondeur de tout cela avec les imperfections que cela suppose, quêter un sens dont la construction et l'appréhension se recouvrent de nuances et se perdent dans une sorte de sémiose sans fin, vérifier que le thème choisit et le plan esquissé s'appliquent aux objets segmentés et interprétés ayant avant toute chose énoncé quelques hypothèses de travail, quelques coïncidences artistiques et connexions hypo-hipertextuelles, interroger la métatextualité et l'architextualité de l'oeuvre entière du poète, ses paratextes, extratextes et intratextes dans le but de rechercher çà et là un thème, un motif, un contraste, une métaphore obsédante, bref, d'interroger éclectiquement l'abscisse d'un cercle aux coordonnées toujours obliques, diffuses, insaciabiles et imprevisibles puisqu'elle s'ouvre normalement en 1967 et se ferme de façon provisoire sur le livre d'avril 2008 dont le titre —*Les déserts de la lumière* esthétiquement évocateur aussi bien en espagnol qu'en français comme on le voit— marque une rupture à la fois éthique, métrique et stylistique même si l'on peut voir dans les textes des fragments de pensée, des thèmes clés telle la perpétuelle émancipation du sacré et ses nombreuses dichotomies. Pénétrer ce cercle et essayer d'en décrire les contours ou la clôture, les mises en abyme, les lieux frères, les reflets et les lois externes: tel est objectif de cette Thèse de Doctorat intitulé, puisqu'il faut maintenir trahir le lieu du paratexte: <<Poésie et transtextualité chez Antonio Colinas: l'écriture comme aventure circulaire (de 1967 à 2008)>>.

Hablar es incurrir en tautologías (...)  
La certidumbre de que todo está escrito  
nos anula o nos afantasma (...) La biblioteca  
es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero  
la atravesara en cualquier dirección, comprobaría  
al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten  
en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden).  
Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (Borges, 2005: 470-471)

**C. INTRODUCCIÓN GENERAL:  
DE LA VAGA IDEA DE AVENTURA A LA ESTRUCTURA EXTERNA DEL  
TRABAJO: ESCRITURA COMO AVENTURA O AVENTURA DE LA  
ESCRITURA**



**D**e Homero a nosotros, pasando por Cervantes, Goethe, Jules Vernes, Shakespeare, Borges, etc., la ya de por sí laberíntica aventura literaria, —espacio de sedimentación de ajenas voces lejanas o cercanas—, puede considerarse una invitación paralela a otro tipo de itinerario en el que, imbuido en cuerpo y alma, el lector está dispuesto, predispuesto a echar de varias maneras el ancla, llamado a seguir —no siempre paso a paso pero con sólidos criterios teóricos— las huellas del a veces alter ego del autor, trocado ora en yo lírico, ora en héroe novelesco o en personaje cuentístico por descubrir, con o sin placer, angustia o empatía. El acto de fruición literaria es un acto de elección motivado no por los signos de los que se sirvió el emisor, sino por alguna que otra metodología acuñada por la teoría del arte.

Tan sólo quisimos quedarnos en la esencia de este arte, quizá en esa superficie sibilina que entraña toda su belleza, todo su misterio, toda su originalidad. Ya que la introducción suele ser la parte más *conclusiva* en estudios de tal envergadura, puedo confesar que, desde la germinación de la idea hasta la conclusión vegeésima, el trabajo consistió en realzar la tan sencilla evidencia de que <<todo está dicho>> como dijo

Borges, de que no hay nada nuevo bajo el sol como reza la sabiduría popular, de que <<llegamos demasiado tarde>> como clamó Hölderlin, fórmula que recuerda a su vez y literalmente, el <<L'on vient trop tard>> de La Bruyère, y de que pese a todo lo dicho hasta aquí, persiste la esperanza de inventar otras historias, de plasmar otras dudas y vivencias aún más conmovedoras, de abismarse en cenitales “vigilias”, de subirse incluso a los remotísimos navíos para tantear tinieblas y ensanchar [como se lo adelantaremos ahora] la órbita de la palabra escrita, oída o leída. Pues, en “Vigilia” dice Colinas por boca del sujeto lírico desdoblado:

Leías el poema de Homero hasta el alba  
[...]  
¡Qué plenitud saberte olvido en lejanía!  
¡Qué gran gozo el sentirte suspendido  
entre el alba y la noche, en el centro  
de un círculo de bordes invisibles;  
saberte vaciado, envuelto en una música  
nunca oída y soñando  
como sueña una barca destrozada en la tierra.  
p.240

Bajo la poesía se oculta la personalidad del poeta, su desgarró y alborozo, sus aspiraciones y relaciones con el mundo físico y la realidad suprasensible. Para expresar lo inefable, el poeta procurará recuperar cada una de sus vivencias porque en cuanto producto de una época, seguidor y renovador de alguna corriente o línea de pensamiento, hace de su arte la expresión más profunda de lo vivido, lo sentido, lo soñado o querido, lo perdido, lo velado, lo vedado. Y todas esas sensaciones no derivan sino del dinamismo del escritor. La poesía se inspirará en viajes físicos y síquicos a través de los cuales *siempre* se perfilarán las huellas de los maestros.

Esos viajes de *sentido* vario y *trascendente* (Colinas) descubren algunos de los lugares comunes por donde transitaron los poetas, con la esperanza de, en el caso del receptor especialista, ir reconstruyendo dicho trayecto, tras la circular y barthiana operación de desmontaje-montaje y, cabe anticiparlo también, según una pronta ilusión subjetiva y estratégica propia de la coherencia que transparenta el proyecto metadieético perfilado. Subjetividad e ilusión de coherencia que derivan del verdadero <<sentido primero de la palabra poética>> (Colinas:1989), de las dificultades que entraña el asedio de la propia materia literaria; o, por hablar más técnicamente, del <<proceso de simbolización>>, de <<la palabra poética [que] se hace *palabra fundante*, que suspende su *designar* (verdad de correspondencia con referentes internos) y se pone a *significar* (funda sus propios referentes internos y sólo responde a una verdad de coherencia). De esta manera, el poema establece un sistema (*secundario*) de representación (simbólico, por tanto) que le es propio, y que da fundamentación a su universo imaginario.>> (Echenique-López-Casanova,1997:32)

Esta tesis doctoral se enmarca en el campo de los estudios de semiótica intertextual, considera a la literatura como pura aventura y como aventura pura, parte del supuesto de que es pertinentemente circular la trayectoria literaria de Antonio Colinas Lobato, poeta total o escritor en el sentido pleno de la palabra, <<nacido en La Bañeza (León) en 1946 [...] narrador, ensayista, traductor y crítico. Ha destacado, sobre todo, por su producción lírica, que le ha valido, entre otros, el Premio de la Crítica en 1975, el Premio Nacional de Literatura (Poesía) en 1982 y el Premio de las Letras de Castilla y León 1999>> (Alonso Gutiérrez, 2000:13)

Pero antes de presentar la estructura externa del estudio —segundo punto de este exordio— e ilustrarlo a la luz de casi todas sus producciones clave, debo insistir en señalar el dinamismo plural de una fórmula que a priori expresaba, tan sólo de forma vaga, la idea general que yo tenía de la obra de Colinas, tras la asimilación de lo que el autor de *Cómo se hace una tesis* llama *fuentes primarias y secundarias* (Eco:2001): la <<escritura como aventura circular>> o como construcción estructuralmente autorreflexiva por un lado y, por el otro, como aventura de la misma escritura vista —valga aquí la redundancia— como una suerte de compleja emigración sígnica, operación consistente en un esparcimiento más o menos consciente de signos poéticos mediante una serie de desplazamientos hacia territorios apriorísticamente distintos, una tendencia a la auto-reflexión *transpoética, transliteraria*. Es, en sentido genérico, la tendencia de Colinas a decantarse por mundos —aparente y taxonómicamente— opuestos, a incurrir en espacios donde se anula toda posible frontera, literaria o no. Admitir tal dinamismo es ratificar, de entrada, el carácter *fluvial* de la escritura coliniana, es acercarse ya al simbolismo dialéctico de *El río de sombra*, a la dualidad del mar vital que nos *lleva y deslleva*, que fluye y refluye, a su reversibilidad y, por ende, a la simetría de lo cósmico, a la circularidad de la vida.

La escritura como aventura circular se entronca con el genettiano principio de transtextualidad —por dilucidar— e implica, en perspectiva metodológica, un deseo de aplicar a una determinada macroestructura una teoría que le es afín porque ésta procura adecuarse, precisamente, a la sintaxis siempre inestable de su objeto. El enfoque en libros pertenecientes a la etapa final no es óbice para que no podamos volver a lo que llamaremos de vez en cuando —y siguiendo a García Jambrina (1994)— *prehistoria* poética de Antonio Colinas, o sea, a los poemas juveniles, como aquellos cuyo asedio

ya fue augur del presente empeño. Tampoco lo es en lo concerniente a las obras publicadas entre 2002 y 2008. La aventura circular pretende descubrir la mayoría de los ejes, los puntos de referencias cenitales y más recientes que rayan y definen el complejo universo literario y ensayístico de una pluma que sigue activa, prolífica y disciplinadamente rupturista, entendida la ruptura no como nihilismo artístico o gesto espamódico, sino como mera inscripción del discurso en una realidad siempre totalizadora, dualista, taoísta.

La modesta pretensión de obrar *desde* la, hasta ahora, última trilogía coliniana sólo es un pretexto para recorrer, como suelen requerir trabajos de tal amplitud, casi todo el repertorio poético del autor; e incluso trasladarse a territorialidades paralelas que son, en mi caso, algunos espacios donde me parece pertinente el diálogo *transtextual* —tómenlo de momento no como intertextualidad, sino como intratextualidad—. Estos espacios poco subsidiarios participan de la semiosis general y remiten a determinados relatos de Colinas, entre los cuales destacarían creaciones en forma de “Diario” como *Los caminos del tiempo* o, precisamente, las *Páginas del Diario* —donde se avivan temas ensayísticos ya presentes en los poemas del tríptico, e incluso en textos anteriores a ellos—, sin descuidar *Leyendo en las piedras*, su último libro de cuentos del año 2006 y por qué no la todavía más reciente y orientalista *memoria* de viaje *Cerca de la montaña Kumgang*, obra presentada en <<El Casino de Salamanca>> el 13 de diciembre de 2007 ante un público cosmopolita del que formaron parte representantes del mundo diplomático coreano. También mereció renglón aparte el poemario *Desiertos de la luz*, publicado en abril de 2008.

Aparte de otras peculiaridades como el venecianismo menos *libresco* (Alonso Gutiérrez, 2000:19) —que el de los llamados *poetas novísimos* y cuyos rasgos no gozan de la total aquiescencia de Antonio Colinas Lobato, ni tampoco de la nuestra— ese orientalismo tan juvenil como terminal implica un terco y meliorativo deseo de unidad, de fusión de microcosmos y macrocosmos, de fronteras y culturas. Humilde intento de salvar a la errante humanidad —*sin dioses* ni claves— con los contenidos éticos de la palabra-*voltaje* (Pound), de la poesía-intensidad ¿reducida al símil <<como aventura circular?>> Claro que sí, siempre que en este estudio, como se nos dice en *Transtextualities of cycles and cyclicity in medieval French Literature*, el término “cycle” también tenga algo que ver con “center” (Maddox-Maddox, 1996:1) o *centro*. Y lo tendrá. Como demostraremos a lo largo de este estudio, el léxico poético de Colinas alberga palabras de pertinente simbolismo geométrico como centro, órbita, círculo, esfera, etcétera. Según dice David Stainer (1991:20) en un ensayo perteneciente a la misma obra colectiva, el vocablo *cyclus*, vieja denominación de *circulus*, <<has become the designation for the series of lunar o solar orbits that comprises a perfectly circular sequence where the end is the beginning>> (Stainer, 1991:20) [ha venido a significar la serie de órbitas lunares o solares que ampara una secuencia perfectamente circular donde el final es el principio>> o, por ser más coherente con la aventura nuestra, donde —el principio de una secuencia—, la obra de Colinas en este sentido, se prolonga hacia otras textualidades —otros poemas, poemarios, ensayos, diarios, novelas o cuentos— subvirtiendo en algunas ocasiones su aparente circularidad interna hasta apuntar a una suerte de nebulosa semiótica donde el sentido se halla irisado, difuminado, fragmentado, multiplicado.

Pero estamos ante un acto poético de secuencias teórica y subjetivamente reconstruibles porque, como recuerda Marcelo Pagnini (1991:152) en su obra *Estructura de la obra literaria y método crítico*, <<El aspecto fundamental distintivo del mensaje poético se reconoce hoy en día con criterio bastante parecido, en la *ambigüedad*, que es precisamente la cualidad fluida, evocadora, del símbolo. En realidad, en virtud de este aspecto, el lector se hace partícipe de la fenomenología artística, y de su tiempo y en gran parte se debe a este margen sugestivo (en cierto sentido *ad libitum*) el que la obra pueda vivir fuera de su autor y de su tiempo para convertirse en íntima posesión de cada uno de los lectores>>

Aventura circular porque partimos de la idea de que en esa trilogía llamada “de la mansedumbre” (Colinas) se condensa la esencia de una larga trayectoria poética *de* cuarenta años de antigüedad. Poesía del movimiento para nosotros, de la simetría que apunta, sin reserva, sutil y pragmáticamente, a diálogos de *contrarios*. Poesía —sobre todo— del perpetuo regresar y progresar de las cosas, del eterno retorno al origen, al <<agua de la fuente que sacia nuestra sed>> —*Preludios a una noche total*— de seres inmersos en un presente que oscila entre los dos polos más significativos de la historia: el pasado y el futuro. Poesía *geométrica* no sólo porque recurra a un léxico esférico, sino también porque se convierte en un lugar de emergencia, de encuentro y fusión de voces, de culturas y filosofías varias.

Aventura de la escritura en la que se injertan otras escrituras, otras sabidurías, otros libros de Colinas u otras páginas ante las que el poeta tuvo que inclinarse desde la infancia a la edad madura. Poesía de la “mise en abîme” que hermana lo diverso del Uno y donde más allá de la noche e incluso del abismo, brilla la luz para quienes saben

buscar y encontrar —no importa que sea en parte o con espejismo— la *rendija* por la que ver o soñar la realidad, su realidad y la de otros seres y cosas, hasta llegar a la paz del “Todo es Uno” y del “Uno es Todo”.

Ahora bien, el círculo es la “nada plena”, la noche que es “reverso de la luz”; el abismo —sinónimo de hundimiento de la temporalidad humana y desintegración del ser y de las cosas— es a la vez un libro abierto a verdes praderas y, por ende, una lenta ascensión hacia la copa de los árboles; ascensión que no entraña sino el muy coliniano misticismo abierto, nunca clerical, nunca dogmático. Desde luego, como veremos, más allá del círculo constantemente ampliado —<<Abrirse, abrirse [dice], abrirse a todo [...]>>, sólo hay reflejos de la inmensa y abrumadora luz interior, espejismos; porque alejarse de él, es decir, del *círculo*, es quedarse atrás, no poder avanzar, no saber “crecer” o bien crecer pero en una sola y peligrosa dirección.

El dinamismo que preconiza el poeta leonés es bilateral, plurilateral e incluso *omnilateral* —lo calificaríamos así de existir esta palabra— porque de lo que se trata es de asumir la metonimia del Todo es Uno y viceversa, dejarse fluir por la verde pendiente de la naturaleza, ser como la tarde que muere abatiéndose sobre los elementos, fundiéndose con los fuegos que albergan la noche, dejándose llevar por el cauce dúctil de ese “río de sombra” o rodar <<como un casco de oro / sobre la filigrana del asfalto>> (p.160).

Rodar en este otro sentido que damos al muy logrado endecasílabo <<rueda la tarde como un casco de oro>> puede suponer, dada la ambigüedad que entraña el signo poético, una cierta prueba, una resistencia —también en el sentido militar de la



palabra—, el movimiento por un desconocido lugar, espacio inhabitual pero al que nos empuja no el sentido devastador, sino el orden unificador del orbe. Hay para mí armonía fónica y semántica en ese verso que a veces pasa desapercibido pero que resume, con sutileza, la pacífica acción a la que siempre nos invita, en las tardes de contemplación, Antonio Colinas, poeta para quién la naturaleza de sentido universal es la única llave capaz de abrirle al hombre cualquier camino.

La tarde como símbolo del dinamismo de la naturaleza, del tiempo cíclico, puede contemplarse —admitidas todas las demás lecturas que hasta ahora se han hecho y otras más— como la imagen del ser llamado a mover diariamente su piedra, un poco a lo Sísifo, hasta morir y renacer, desde la armoniosa monotonía del vivir. No abrirse, creo que piensa el poeta, es aislarse no físicamente, fomentar egocentrismos, edificar todos esos *muros* a los con él vamos a subir, muros físicos y mentales que separan, nos cierran a todos —e independientemente de la raza y las ideologías— el camino hacia la sobria mansedumbre.

Ya que la elección de un tema de investigación puede ser el resultado de la razón y el corazón y de un acto de amor entre dos autores que en muchas claves coinciden, confesémoslo ya. Somos de otras tierras. Nuestra idiosincrasia es otra. Sin embargo, leemos a Colinas como a quien supo integrar en su voz lo que une y separa a las partes de un mismo sistema.

Ojalá fuese así justificado, al menos en parte, mi interés por este escritor cuya obra vital todavía no ha sido objeto de una tesis doctoral en la Universidad de Salamanca y cuyos espacios últimos tampoco han sido verdaderamente visitados por sus

estudiosos, repartidos hasta aquí, entre Europa —España, Francia, Alemania e Italia sobre todo— Estados Unidos y América Latina, Corea, la China de Asia y ahora, afortunadamente para los alumnos africanos, Camerún.

No queremos insistir en comentar aquello que dilucida el índice y que luego se perfilará en las transiciones o introducciones parciales: la verdadera estructura externa de la tesis que, en su diseño tridimensional consta de nueve capítulos repartidos equilibradamente en sistemas de tres capítulos distribuidos, a su vez, conforme los hipogramas que reveló el primer movimiento (capítulo IV) del dinamismo liminar (Segunda parte); dinamismo al que precede el primer tríptico que va de la metodología ecléctica (Derrida, De Man, Mauron, Bajtín, Kristeva, Rifaterre, etc.) a la génesis textual y metatextual, siendo la metatextualidad la que consideramos, más allá de la taxonomía de Gérard Genette, como el primer mecanismo propio de la *transtextualité*, aunque sea un discurso *extratextual* realizado sobre textos supuestamente desconocidos y cuyos fundamentos descubrirá la centralísima semiótica paratextual del capítulo cuarto. Entre ambas extremidades transitan apartados referentes a la justificación del tema, al grado de innovación de la tesis, a los objetivos, a la problemática y a las primeras conjeturas. El capítulo —quinto— que cierra la segunda parte es, destacada la temática nodal, los motivos o *hipogramas*, la sección que, junto a la parte-desenlace tratará de dilucidar las claves del pensamiento ecléctico de Antonio Colinas, el cual evidencia la dialéctica respiratoria, las interrelaciones de la poesía con otros géneros y disciplinas (V-1), el magisterio clásico que encarnan San Juan de la Cruz y Fray Luis de León (V-2), la presencia de poetas más contemporáneos como Pasternak, Claudio Rodríguez y José Hierro (VI-1), el tema de la muerte o la importancia de la simbología

de la nieve (V-3), el logocentrismo, el misterio y la inestabilidad discursiva, el amor juvenil y su vaticinio (VI-2).

El dialogo o trascendencia multidisciplinar y la deuda con la tradición literaria y popular (por sus numerosos tópicos) desembocan en la tercera y última parte rotulada “trascendencia genérica” por ser el territorio donde mejor se irisa el pensamiento coliniano. El lector encontrará allí, al Colinas más complejo, más reciente y más maduro. Allí también se borra, más que en los seis primeros capítulos, cualquier intento de reducir el objeto de esta tesis a la trilogía de partida. Allí volverá a tropezar con la dualidad y verá, más allá del ecologismo, el orfismo, la pintura y el misticismo filosófico (V-1), cómo fusionan y dialogan binomios como poesía y didactismo, poesía y Cristianismo, poesía y escapismo trascendente, poesía y ensayo, poesía y relato ambiguo, poesía y poema en prosa, poesía y anatomía femenina, etc., sin olvidar la ya evidente consideración del bañezano como maestro que lleva en las espaldas cuarenta años de literatura, labor que se merece ya otro tipo de enfoque: la discutible presencia de Antonio Colinas en una poeta actual: Mercedes Marcos.

Tampoco queremos entrar a comentar el llamado “Final” que incluye las “Conclusiones”, ni la bibliografía esencial que, al incorporar los últimos libros del autor (2007<sup>a</sup>, 2007<sup>b</sup>, 2008<sup>a</sup>, 2008<sup>b</sup>), constituye, junto al muy exhaustivo *Inventario de Antonio Colinas* de Susana Agustín (2007) al que les remito, la herramienta más reciente en lo que concierne a las fuentes primarias y secundarias. En todo caso, la aventura metadiscursiva proyecta activarse *desde* ese supuesto *final* de viaje para, dado el subjetivismo del fruidor y cada uno de los posibles acercamientos a la obra de arte literaria, contribuir “africanamente” al conocimiento de la escritura de Antonio Colinas,

con la esperanza de buscar hermenéuticamente una zona de contacto entre deducción e inducción, estructuralismo y postestructuralismo, entre dogmatismo y eclecticismo. De cara a los diferentes mecanismos —a definir— de diálogo transtextual, no dejaremos de rastrear la deuda de Antonio Colinas con al menos seis miembros de la gran tradición literaria. Descubriremos por supuesto, los matices musicales de su voz ya intransferible, la voz que, independientemente de la taxonomía arquitekstual (Genette) se ha ido madurando año tras año y *de cabo a rabo*, cuento a cuento, *golpe a golpe* y *verso a verso* (Machado), durante cuatro interminables décadas. Décadas que, últimamente, tan sólo pudieron darse a contemplar *a retales*, en la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Pública del Estado de la Casa de las Conchas” del 4 de marzo al 13 de abril de 2008, y con la placentera dificultad que supuso para los responsables de las mismas limar y realzar, entre paredes blancas y vitrinas líricamente hialinas, a un poeta tan prolífico y humilde, tan selecto y ecléctico, cuya aventura metódicamente circular (1967-2007) recrea aquello que José Luis Puerto (2008:29) llamara acertadamente <<cosmos>>. Cosmos floral marcado, precisamente, <<por la belleza, una belleza verbalizada desde el fulgor de lo poético, pero expresada en moldes genéricos muy variados, así como en formatos impresos muy distintos. Pero un cosmos marcado también por una actitud moral, que siente que el modo más pleno de estar el ser humano en el mundo se alcanza cuando estamos en armonía con nosotros mismos, con los demás seres y criaturas, así como con el mundo y con el cosmos>>. Cosmos complejo que, si se me permiten el préstamo por relativizar, ha de ser mirado como un monolito poliédrico, que ha de ser leído como leeríamos a Lacan, es decir, según diría Pablo Zöpke (1997:52), como <<la escena circular de su sistema>>:

Porque [aquí también] hay uno.

Todo hace círculo en Lacan, todo circula.

También su tridente.

Todo vuelve al mismo lugar en un ciclovicomotor.

También el trayecto de Ulises es circular, o lo sería, si no fuera por el Dante.

Tu peux savoir [puedes saber], por una tarde de geometría, que un círculo tendido sobre la arena es una frontera. Forzado a levantarse, es un arco y tiene un agujero. Llámelo “toro”, por favor, de ahora en adelante y también a ese anillo discreto que lleva como alianza en el anular.

**PRIMERA PARTE:**  
**DE LOS MÉTODOS A LA ORIGINALIDAD DEL TRABAJO**

**CAPÍTULO I :**  
**METODOLOGÍA Y DISEÑO EXPERIMENTAL: EN BUSCA DE UN**  
**MÉTODO DE LECTURA IDÓNEO**

La poesía es una segunda potencia del lenguaje,  
un poder de magia y de encantamiento;  
la poética tiene como objetivo descubrir sus secretos.  
Toda teoría se basa en postulados preteóricos implícitos que,  
sin embargo, le interesa explicitar.

Jean Cohen (1982:11)

## I-1. EL MÉTODO CUANTITATIVO O EL ATRIBUTO DEL LÉXICO POÉTICO

En sus respectivos dinamismos, nuestra tesis doctoral pretende proponer un modesto modelo de lectura de la obra elegida a través de un *desmontaje* (Barthes) de los objetos poéticos definidos, partir del léxico paratextual siguiendo un camino coherente pero teóricamente *rupturista*, discontinuo, incluyendo aquí y allá, todo cuanto pueda mostrar, a nuestro juicio, cómo significan —o plurisignifican— los poemas de Antonio Colinas.

Analizar un poema, escribe Dessons (1991:V y 26) <<ne consiste pas à employer aveuglément un ensemble de techniques, mais à mobiliser un savoir pour étudier comment une œuvre signifie. En conséquence, l'analyse devra être non seulement attentive à la forme de l'œuvre, mais aussi —en priorité— à la situation de cette forme (...) La production d'un sens logique n'est pas une préoccupation majeure chez tous les poètes (...) Chaque poème a en effet sa spécificité que l'analyse a pour but de mettre au jour.>> [no consiste en emplear ciegamente un conjunto de métodos, sino en movilizar un saber con el fin de estudiar cómo una obra significa. Por consiguiente, el análisis deberá estar atento no sólo a la forma de la obra, sino también —en



prioridad— a la situación de esta forma (...) La producción de un sentido lógico no es la preocupación esencial de todos los poetas (...) Pues, cada poema tiene su especificidad y cada análisis una finalidad: revelarla]

Lo que dice el poeta y la manera cómo nos lo dice depende de cómo manipule el léxico poético, de cómo articule las palabras de la “tribu”, de cómo actualice los datos milenarios tomados de la *memoria colectiva* (Jung). Para Dessons, el sentido de una obra literaria depende de la configuración del vocabulario y su asedio de un surtido de métodos entre los cuales podría caber perfectamente el cuantitativo por cuyo valor léxico nos decantaremos con mucha reserva en este estudio que se inscribe, conviene anticiparlo, en un eclecticismo que tan sólo pretende adaptarse a las complejidades de un objeto dinámico que se niega a ratificar todo monismo, todo reduccionismo crítico o genérico. Un sistema poético que sintoniza precisamente con el Todo y que preconiza, textualmente, un perpetuo <<abrirse, abrirse, abrirse a todo (...)>>, un metonímico hallar el Todo en lo Uno, lo Uno en el Todo, la nada en lo pleno y lo pleno en la nada.

En vista de consideraciones como éstas y como experimento meramente conjetural, resultaría evidente que toda la aventura poética de Antonio Colinas gira en torno a este aperturismo ideológico basado en obsesivas estructuras metonímicas, antitéticas u oximóricas. Aperturismo que aboca, por lo que a nuestro análisis respecta, en una metodología también abierta que tampoco cree en el *dogmatismo* teórico. A priori, creo que tal actitud pasa por la aceptación de la pertinencia u operatividad de cualquier método de análisis literario, afín o no a la lingüística, a la filosofía o al psicoanálisis.

Para comenzar este viaje que nos va a conducir a un diseño teórico final susceptible de activar el verdadero proceso de interpretación de la obra coliniana, digamos que la particularidad de este poeta reside en la forma de su discurso, en una especie de *oscuridad* distinta de la del confucionismo, de lo que se suele llamar hermetismo poético; porque dicha cerrazón no consiste en el aparato estilístico en sí, — o, en palabras de Juan de Jáuregui (1624), autor al que resucita Ascensión Rivas Hernández (2005:96)—, no consiste <<en el orden y modo de la locución>>, sino <<en la materia y argumento mismo, y en los conceptos y pensamientos de él. Esta segunda oscuridad, o bien la llamaremos dificultad, es las más veces loable, porque la grandeza de las materias trae consigo el no ser vulgares y manifiestas, sino escondidas y difíciles: este nombre les pertenece mejor que el de oscuras. Mas la otra que sólo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable por mil razones. La principal, porque quien sabe guiar su locución a mayor claridad o perspicuidad, ese sin duda consigue el único fin para que las palabras fueron inventadas>>.

Antes de llegar a esas primeras conclusiones cuyo proceso final señala el esquema del proyecto, conjeturamos en las fichas de trabajo lo que iba a averiguarse aquí: según el enfoque intuido, el asedio del sentido o de algunas de sus variantes pasa por una observación de la forma interior de las palabras, de sus matices sémicos. Por cierto, para Colinas, aunque existen dos tipos de viajes como veremos más adelante, no siempre predomina lo visible sobre lo invisible, lo físico sobre lo interior.

Pero el viaje se repite, se multiplica y para que el viajero pueda crecer y sanar, *asciende* y *desciende*, *desciende* y *reasciende*. Unas veces, cambia de trayectoria pero el movimiento es el mismo; recapacita otras veces y elige volver a los lugares del alfa. Y

al hacerlo, por más profundo o familiar que sea, lo interior no rehuye lo exterior por lo que ha de transitar. Conocidos viajero y diario, la reconstrucción del viaje por los aficionados que somos dependerá del punto de la historia desde el que se pretende partir para ver la realidad, captar esa *segunda realidad* de la que siempre nos habla el poeta.

Ahora bien, cualesquiera que sean las perspectivas tomadas, el denominador común de todos esos nuevos viajes —no ya literarios sino metaliterarios— es, creo yo, el medio de locomoción que facilitó el viaje originario. Son las palabras, <<soporte del mundo poético que se construye>> (José Carlos Rovira), << mundo del escritor>> (José Ferrater Mora), <<material que el poeta tiene a su disposición y con el que, a manera de ladrillos, levanta el universo semántico del poema>> (Jaroslaw Flys), esta otra *república* que ya procuramos definir como estructura esencialmente rítmica y figurada, cuya finalidad es la expresión peculiar de los sentimientos personales o universales, la exploración supuestamente máxima de los recursos del lenguaje con el fin de provocar en el posible lector u oyente cierta emoción o cierto placer estético. Pero de lo que a veces prescinde <<buena parte de la crítica literaria, fundamentalmente especializada en el género de la poesía>> (Acereda, 1996:23) —ver nuestro Trabajo de Grado— es el hecho de que suelen olvidar la riqueza del aspecto lingüístico del poema. Todo hace pensar —de ahí quizá la pertinencia de este tipo de acercamiento— que efectivamente, como recalca Acereda (1996:23), <<[L]a preocupación por el lenguaje poético, lo fónico, lo gramatical y lo léxico define el talante de un poeta al tiempo que la vigilancia de la palabra lírica constituye uno de los pilares fundamentales sobre el que se apoya el propio poeta en su creación literaria. De igual manera, la investigación global de la palabra de un poeta requiere un análisis serio de los diversos aspectos de su lenguaje poético.>>

En el espacio discursivo, ese medio del que hablábamos y que se manifiesta en Acereda bajo los términos *lenguaje*, *léxico* o *palabra*, lo modulan las reiteraciones conscientes e inconscientes. Por eso, sería interesante señalar, al menos a guisa de deuda muy parcial —ya que en este trabajo nos alejaremos más que nunca de lo estadístico— la importancia del método de cuantificación, esto es, aquello que en lógica dilucida la cantidad en los enunciados o juicios. La honradez intelectual de Carlos Rovira (1983:317) —cuya tesis doctoral se basa en el lenguaje poético de Miguel Hernández, igual que el trabajo del ya citado Alberto Acereda (1996)— le induce a reconocer que <<la formulación del método que [ha] utilizado para el desarrollo del programa operativo corresponde a la realizada por Rafael Romero Villafranca, basada en los estudios de Benzécri>> que datan de 1976 pero que siguen siendo pertinentes en la medida en que nos ayudará a distinguir —haciendo caso omiso de sus aspectos matemáticos— entre lo que Pierre Guiraud llamó *mots-thèmes* [palabras-tema] o <<palabras a las que un autor recurre de preferencia y *mots-clés* [palabras-clave], aquellas cuya frecuencia en la obra muestra una desviación de la norma>> (Pagnini, 1991:160).

En cuanto a la aportación española al tema, en la metodología que propone para el análisis de textos líricos, Isabel Paraíso (1988: 26-28) destaca —entre muchos niveles de semantización propios de la aventura lírica— dos tipos de organizaciones léxico-semánticas. Para ella, la *palabra-clave* es aquella <<que se repite en el texto poético, con un contenido significativo cada vez más profundo y polisémico>>. La palabra-clave forma parte de los símbolos —que sobran como veremos en la “trilogía de la mansedumbre”— de ese autor. En la página 28 surge como matización o aviso

epistemológico el aserto siguiente: <<Puede igualmente suceder —en los poemas de léxico disperso, sobre todo— que una palabra no aparezca reiterada (“Palabra-clave”), ni en correspondencia simbólico-afectiva con otras del texto (“isotopía”), y que sin embargo atraiga nuestra atención persistentemente, bien por la intensidad de su significado, bien por no encajar gramatical o semánticamente en el resto del poema, bien por plantear una dificultad importante de interpretación. Este tipo de palabra, que llamaremos palabra-testigo, merece toda nuestra atención, pues suele poseer una clave interpretativa del texto.>>

No por ello debemos olvidar la advertencia de Jean Paul Benzécri, para quién el análisis no debe restringirse a una mera superposición de palabras recogidas en el corpus textual. Profundizada o superada, la cuantificación léxica ha de llevar al indagador a resaltar lo recurrente y a relacionarlo con toda la semántica de la obra objeto de estudio. En palabras del propio Benzécri (1976:326), <<un simple relevé de fréquences de mots semble n’assurer avec les textes qu’un contact épidermique>> [un mero inventario de frecuencias léxicas sólo puede mantener con el texto una relación epidérmica]

Siguiendo a Benzécri, José Carlos Rovira (1983:29) insiste en que <<la base del método [cuantitativo] es su capacidad para considerar las relaciones que un conjunto de términos mantienen en correspondencia a los poemas / obras en los que aparecen [...] Si un conjunto de términos crea el universo significativo del poeta, un análisis de la distribución de este conjunto planteará parcelas identificables de ese universo significativo, o lo que es lo mismo, qué espacios semánticos se definen mejor por cada

grupo de términos del conjunto y, a la inversa, en relación a qué grupo de términos se define cada uno de ellos>>.

Pero antes nos recuerda que <<la utilización de un método de cuantificación para el estudio de un lenguaje poético responde, en un primer nivel, al problema general de cómo un conjunto de órdenes posibles del léxico pueden alumbrar problemas referentes a la creación poética, o, dicho de otra forma, cómo la cuantificación de las realizaciones de un vocabulario puede servir para desentrañar espacios cualitativos del léxico, es decir, problemas de estilo, de significación, de intencionalidad del autor>> (Rovira, 1983:15). Pero mucho antes también subrayó así el carácter matemático de la perspectiva cuantitativa: <<Operar sobre el vocabulario seleccionado es, a un primer nivel, determinar sus frecuencias absolutas para lo cual cabe el procedimiento del cálculo de probabilidades o el recuento exhaustivo de los términos en el interior del corpus lingüístico>> (Rovira, 1983:15).

Dibujemos ahora el espacio de la deuda parcial. La obra de Rovira —que es, como anuncia el exordio, un intento de aproximación a métodos estadísticos— fija primero un léxico básico, hace algunas observaciones sobre el corpus textual, da las proporciones de los semas aunados antes de hacer una lectura de cincuenta términos y otra de algunas voces esenciales con valores estilísticos indicados. Nuestra perspectiva dista de la suya, porque no nos limitaremos a las frecuencias, no trabajaremos sobre el mismo léxico ni sobre el mismo autor, ni partiremos directamente del léxico textual, sino de la configuración de unas doscientas titulaciones sacadas del repertorio poético de Antonio Colinas Lobato. Tampoco nos decantaremos por la numerología señalada.

Sin embargo, lo rechazado no es óbice para que nuestro eclecticismo no allane el terreno de lo que será el verdadero análisis o revele datos de interés científico como pueden ser por ejemplo la tipología de lo obsesivo y las isotopías que de ella deriva. Es posible que una vez terminada esa parte, aparezca, en filigrana, una idea sobre cómo escribe Colinas, de qué palabras mágicas se sirve, qué tipos de metonimias alumbran la aventura dualista, circular. De ahí el entronque con la propuesta psicocrítica.

Metodológicamente, la idea de interpretar la “trilogía de la mansedumbre” tras un catálogo de elementos recurrentes también se justifica en un principio fundamental de Jean Molino y Joëlle Gardes -Tamine (1997:113) para quienes el lenguaje poético se distingue del lenguaje común por su léxico sin el que no puede pasar el analista. Del mismo modo, Pierre Larthomas (1998) aboga por la imposibilidad para cualquier poeta de deshacerse de determinados vocablos que constituyen para bien o para mal su idiolecto. Quizá sean esas palabras fantasma la base de las llamadas *metáforas obsesivas* (Mauron), esto es —adelantando lo que descubrirán los apartados siguientes—, las que determinarán posiblemente aquella *matriz* semiótica de conjunto de la que a su manera habla Riffaterre y en torno a la que girarán los *hipogramas* del objeto semiótico. Tal *fetichismo* entraña esta cita de Larthomas (1998:113): <<le poète témoigne à l’égard de certains mots une sensibilité particulière, ce qui doit s’entendre de plusieurs manières. Tout écrivain a pour certains vocables un attachement ou une répulsion qu’il est bien difficile d’expliquer>> [respecto de determinados vocablos el poeta tiene una sensibilidad particular, lo que debe entenderse de varias maneras. Cualquier escritor siente por determinadas palabras un apego o una aversión que es muy difícil de explicar]

Al examinar el léxico de los poetas en su *Introducción al análisis de la poesía*, los coautores parten de la pregunta <<¿de qué palabras se sirven los poetas?>> para formular una propuesta que recuerda y completa la técnica estadística. Para ellos, lo más importante es tener una idea general de la cantidad de palabras de las que constan el corpus de trabajo. Supone contarlas porque <<si l'on dispose d'un index et d'une liste de fréquences des mots utilisés dans un recueil de poésie, il est certain que la seule lecture des mots les plus fréquents —les mots-thèmes— nous semble parlante et riche de renseignements>> (Molino y Gardes Tamine, 1999:111) [si disponemos de un índice y una lista de frecuencias del léxico utilizado en el poemario, es muy probable que sólo la lectura de palabras frecuentes —las palabras-tema— nos parezca expresiva y llena de información]

Sobre tal balance léxico opina Isabel Paraíso (1988:31) en el apartado que en su libro dedica a la *morfología del poema*. Para ella, en la fase interpretativa, además del recuento de palabras, <<es importante también prestar atención al vocabulario concreto del texto [a saber] la frecuencia de las categorías y naturaleza concreta de estas categorías>> por *conocer, clasificar y explicar* (Gómez Redondo, 1994:19). José Luis Barrientos (1999:75) piensa casi igual cuando nos exhorta a que <<[describamos] el lenguaje literario para señalar una serie de procedimientos que se repiten con gran frecuencia en los textos poéticos>>.

De estas frecuencias surgen una serie de argumentos y de éstos se llega a los temas que, según la bella metáfora de Lázaro Carreter y Correa Calderón (1998:40), constituyen << el corazón que hace llegar su sangre a todo el organismo. Como la savia, que asciende desde las raíces hasta las últimas hojillas de la planta >>



Pero en este proyecto —cuya maduración debemos a algunas de las sugerencias de los profesores que evaluaron nuestro Trabajo de Grado de Salamanca— la interpretación —está desprovista esta vez de breves datos estadísticos— se fundamentará en las isotopías resultantes de la *superposición* —técnica que, como veremos en el apartado siguiente, constituye el premier fundamento de la psicocrítica— tras previa selección, de los componentes del léxico ya no textual sino paratextual. La nueva medida semiótica utilizada nos llevará a las primeras conclusiones y últimas hipótesis de trabajo. Hipótesis que descubrirán el verdadero arco temático cuya progresiva lectura nos conducirá al asedio *total* de la obra en verso y en prosa de Antonio Colinas.

## I-2. LA DECONSTRUCCIÓN: DE JACQUES DERRIDA A PAUL DE MAN

El maniqueísmo evidencia el aserto de que en general, la concepción monista de la realidad siempre ha dado por sentada la imposibilidad de que puedan ser reconciliables elementos apriorísticamente opuestos como el bien y el mal, la vida y la muerte, la conciencia y la inconsciencia. Esta actitud puede ser considerada como un claro ejemplo de lo que Jacques Derrida (en *De la gramatología*) llama *logocentrismo* —palabra-clave de la deconstrucción—, esto es, la búsqueda, a toda costa, de un centro generador para cualquier cosa. Este perpetuo pero inalcanzable (Derrida) “deseo de centro” (Selden) da sustancia a la teoría deconstructivista que rechaza en su andadura teórica y científicamente subversiva todo aquello que supuso también para la aventura estructuralista los fundamentos de la noción de *estructura*.

El pensamiento occidental, esencialmente logocéntrico, no ha dejado de buscar y acuñar conceptos que funcionan como modelos existenciales o como preceptos capitales. Dichos modelos o *principios centrales* (Selden) entrañan al ser, a la esencia, a la verdad, a la forma, a los principios o normas (Colinas), al fin de las cosas, al destino, a la conciencia, a la divinidad, etc. Si deseamos un *centro* [desde donde se levanta el velo de textos como “La tumba negra”, es porque <<nos garantiza *ser en tanto*

*presencia*, creemos que nuestra vida física y mental está centrada en un “yo”, y esta personalidad es el principio de la unidad que se encuentra bajo la estructura de todo lo que hay en este espacio. Las teorías de Freud destruyeron por completo esta certeza metafísica al descubrir la división entre consciente e inconsciente>> (Selden, 2001:208).

El término “Logos” que entraña la consabida fórmula bíblica <<[A]l principio era la palabra>> es un claro ejemplo de <<concentración posible de presencia>> (Selden, 2001:209). La palabra escrita —imprimible y re-imprimible— es la que vivifica al orbe, garantiza su existencialidad. Pero tal causalidad se enfrenta a la oralidad —los sonidos si no están grabados se diluyen en el aire sin dejar rastro—, que es la característica del lenguaje divino.

Para Jacques Derrida, el hecho de dar importancia a lo oral es *fonocentrismo* y por tanto, manifestación más patente de ese anhelo centrista. Derrida llega a esta conclusión: ningún signo puede pretender gozar de una plenitud absoluta. Y para ilustrar esta condición consustancialmente fragmentaria del signo acuña el neologismo *différance*. Raman Selden recuerda que <<en francés se pronuncia igual que *différence* (diferencia) y, por tanto, la ambigüedad sólo se percibe por escrito. *Différer*, “diferir” puede tener dos significados: “diferir” como concepto espacial (diferenciarse), donde el signo emerge de un sistema de diferencias distribuidas en el sistema; y “diferir” como concepto temporal (aplazar), donde los significantes imponen un desplazamiento sin fin de la “presencia”(…) El pensamiento fonocentrista insiste en la autopresencia de la palabra hablada.>> (Selden, 2001: 209)

Lo que propone Derrida no es una meditación fuera de esas manifestaciones logocentristas, sino dentro de esas mismas supuestas estructuras de cuya escucha atenta —por una técnica consistente en invertir el aparente orden de las cosas— resultarían obvias paradojas ya que <<cualquier intento de desmontar un concepto concreto tropieza con los términos de los que depende>> (Selden, 2001:208)

Según Raman Selden, cuya obra revisada se adapta más a lo inmediatamente contemporáneo, ya que hurga e <<incorpora nuevos materiales referentes a los trabajos más recientes en el ámbito del materialismo cultural, la teoría poscolonial, la teoría feminista, las teorías negras británica, afroamericana, asiática y caribeña, y también sobre la teoría gay, lesbiana y queer>>, la deconstrucción norteamericana —perteneciente, como la fundacional teoría derridiana, a las teorías postestructuralistas— pasa por Paul De Man, Harold Bloom, Michel Foucault, Geoffrey Hartman, Hillis Miller, Barbara Johnson cuya obra *The Critical Difference* contiene, al decir de Selden (2001:223) <<unos lúcidos y sutiles análisis deconstructivos sobre crítica y literatura. Demuestra que tanto los textos literarios como los críticos establecen “un sistema de deferencias que atrae al lector con la promesa de la comprensión”>>.

Se podría preguntarse qué pinta el deconstructivismo derridiano o norteamericano en una tesis doctoral como ésta. Sería desconocer que en teoría y críticas literarias <<cualquiera que sea el pensamiento empleado, (moral, marxista, estructuralista, psicoanalítico, etc.), las interpretaciones de los textos particulares reflejarán la individualidad subjetiva de una “respuesta” personal. Sin una base de “respuesta”, la aplicación de sistemas de pensamientos se verá rebajada a simple fórmula vacía derivada de dogmas recibidos. Las interpretaciones particulares cobran

mayor sentido cuando los críticos se toman la molestia de explicar el origen de sus concepciones>> (Selden, 2001:83), que es lo que intentamos hacer aquí. Sería olvidar que apostamos por una perspectiva ecléctica. Y quien dice eclecticismo dice pertinente deseo de unidad, de integración o cooperación de datos varios y complejos. Sería olvidar que tanto el escritor como el crítico literario viven bajo una especie de presión *semiósica* que les obliga a ambos a buscar un posible núcleo en torno al que quieren que oscilen sus trabajos. Esas podrían ser, a mi juicio, otras manifestaciones del *logocentrismo*. Pero como veremos, en un poeta tan ecléctico como Antonio, el rechazo al dogma abaliza una aventura plural donde se unifican o compenetran otros tipos de contrarios que atañen por ejemplo a lo psicosomático, a lo blanquinegro, a las interrelaciones entre categorías taxonómicamente separados, entre las diferentes ramas del saber, entre lo divino y lo humano, el vivir y el morir, la plenitud y el vacío, etcétera.

Como el pintor, el poeta “místico” o “animista” que escruta el altar o el horizonte antes de esculpir la obra de su intuición, el hermeneuta coteja materiales, busca en ellos las zonas de convergencia y divergencias propias de los objetos semióticos en presencia, prueba a trazar un arco, esto es, claro está, un centro en el que cree y quiere que gire todos los componentes del ya de por de sí *desordenado* corpus poético.

¿No es lo que busca aquello que el autor de *Semiotics of poetry* llama *hipogramas* (Riffaterre), es decir, cualquier fórmula o sintagma que resuma la obra de estudio o partes de ella? En todo caso, no hay mayor derrota que nuestra férrea pretensión de buscar la verdad literaria. Según la deconstrucción norteamericana y más

precisamente para Paul De Man (*Allegories of reading*), <<la lectura siempre es necesariamente una “mala lectura” porque los “tropos” se interponen inevitablemente entre los textos literarios y los críticos. La obra crítica se ajusta de manera esencial a la figura literaria que llamamos “alegoría”, es una secuencia de signos que está a cierta distancia de otra secuencia de signos y que intenta colocarse en su lugar. De este modo, la crítica, como la filosofía, es devuelta a la textualidad común de la literatura>> (Selden, 2001: 214-241)

Pero la pertinencia de las *malas lecturas correctas* —que se oponen a las que no lo son— radica en la capacidad del crítico para adaptarse a los inextricables mecanismos del texto, lo que sería, en el caso de Colinas Lobato, hundirse en los entresijos de ese diálogo interdisciplinar, intercultural e intertextual al que apuntan los libros de la trilogía. La opinión de Paul De Man a propósito de ambas facetas hermeneúicas es más inteligente que rupturista, menos reduccionista que estratégicamente integradora: <<una mala lectura correcta intenta contener y no reprimir las malas lecturas inevitables que todos los lenguajes producen. En el corazón de este razonamiento se halla la creencia de que todos los lenguajes son *autodeconstructivos*: “ un texto literario afirma y niega al mismo tiempo la autoridad de su propio modo retórico”. El teórico deconstructivista tiene poco que hacer; excepto aceptar los propios procesos del texto. Si lo consigue, podrá llevar a cabo una mala lectura correcta>>.

La realización de esta *mala lectura correcta* no podía concretarse sin que pudiéramos encontrar un método que se adaptara a una obra tan rica, intergenérica y transtextual como es la poesía de Antonio Colinas. A mi juicio, frente a una poesía cuyo

lema parece ser la dualidad, sólo una “mala lectura” de índole ecléctica puede dar cuenta de cómo el logocentrismo —que reducimos final y modestamente a la más o menos consciente búsqueda de un centro poético-ideológico— sustenta, en el caso del autor leonés, una escritura de carácter dualista o *totalista*. Una escritura donde, más allá de los préstamos y las ambigüedades propias del lenguaje literario, sólo existe ese centro dentro de la equilibrada variación, en la curiosa apertura del círculo que entraña la armónica orquestación de los contrarios.

Tal equilibrio ya de por sí consustancial a la poesía de Antonio acabará convirtiéndose en un intento diario de “descender a la mansedumbre”, madre de la armonía, a ese nuevo espacio espiritual —etéreo y sin embargo muy humano y cercano— que iremos definiendo a lo largo de esta tesis doctoral; ese nuevo centro vital en cuyo simbolismo reparó *a posteriori* nuestro poeta, o sea, después de hacer un balance filosófico personal— me lo confesó María José, su esposa— cuando ya se habían publicado los libros de la trilogía.

### **I-3. EL MÉTODO PSICOCRÍTICO DE CHARLES MAURON: FUNDAMENTOS Y GRADO DE APLICABILIDAD A LA TESIS DOCTORAL**

En “Psycholectures”, Gérard Genette (1966:133-138) se inspira en los trabajos de Charles Mauron (1963) y más precisamente en su obra *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la psychocritique* para destacar la aportación y las limitaciones del método psicocrítico. Para Genette, la obra de Mauron se propone alejarse de investigaciones psicoanalíticas literarias como son los clásicos trabajos de Marie Bonaparte en torno a Edgar Poe por lo que el propósito de la psicocrítica o crítica psicoanalítica va más allá del simple diagnóstico de neurosis del escritor.

Es ante todo y sobre todo una reflexión sobre la obra en sí. En este sentido, la herramienta psicoanalítica es secundaria a ella y sólo constituye un suplemento capaz de enriquecer la crítica literaria de la que sólo estaría al servicio. Dicho de otra manera, esta *Introducción a la psicocrítica* sólo intenta aclarar con algunos ejemplos el diálogo difícil que hay entre literatura y psicoanálisis. Si lo esencial para Charles Mauron es la obra en sí, pues metodológicamente, la psicocrítica se fundamenta en presupuestos estructuralistas. Mauron muestra en su obra la importancia del cuerpo literario como



“réseau” o red o sistema. Mauron no busca en los textos un vocablo preciso, un objeto, tampoco una metáfora, que fuesen *leitmotiv* u obsesivos.

De lo que se trata es de intentar encontrar esa malla, ese haz de conexiones sin las que el analista no podría llegar a determinar el mito personal del escritor. En pocas palabras, la actividad psicocrítica consiste en:

- 1) superponer varias obras pertenecientes a un mismo autor<sup>1</sup>;
- 2) aislar las peculiaridades “propias” de cada uno de los textos superpuestos;
- 3) eliminar lo divergente y no considerar sino las articulaciones comunes a todo el corpus. Lo que resulta de esta superposición textual son para el psicocrítico relaciones inconscientes, o sea, aquellas que habían escapado al conocimiento del poeta;
- 4) Averiguarlo mediante los datos sacados de la biografía del autor.

Creo que la deuda de Mauron con el padre del psicoanálisis se ve en la importancia que éste ya acordara al detallismo onírico y, por tanto, al concepto de superposición. En *Le rêve et son interprétation*, se nos advierte que para el análisis <<[I]a première condition, c’est la présence, dans toutes les composantes, d’un élément commun, voire de plusieurs. Le travail du rêve va se servir alors du même procédé que François Galton pour ses photographies de famille; il superposera les éléments, de manière à faire ressortir en l’accentuant le point central commun à toutes les images superposées, tandis que les éléments contradictoires, isolés, iront plus ou moins en s’atténuant. Ce procédé de composition explique l’imprécision, le caractère flottant qui sont si caractéristiques dans les détails accessoires du rêve.>> (Freud, 1942:42-43) [La primera condición es que existe en todos los componentes un elemento común o varios.

---

<sup>1</sup> Comenzaremos superponiendo unas doscientas titulaciones pertenecientes a toda la obra poética de Antonio Colinas.

Entonces, el trabajo del sueño se servirá del mismo procedimiento del que se vale Francis Galton en sus fotografías de familia. Él [el analista] superpondrá los elementos para destacar acentuándolo el punto central común a todas las imágenes, mientras que, aislados, los elementos dispares irán atenuándose. Este procedimiento de composición explica la imprecisión y el carácter flotante propios de los detalles accesorios del sueño.]

Volviendo al seguidor de Freud y poniendo un ejemplo, de la superposición de tres sonetos de Mallarmé a saber *Victorieusement fui*, *La chevelure vole d'une flamme* y *Quelle soie aux baumes du temps*, resulta, como en los conocidos trabajos de Vladimir Propp sobre *Morfología del cuento* popular, un esquema común constituido por cinco términos: Muerte, Combate, Triunfo, Grandeza y Risa. Dichas relaciones son para la psicocrítica lo que es para el psicoanálisis clínico el sistema de asociaciones involuntarias. Y no olvidemos que, aunque de forma indirecta, siempre estaremos hablando, como vimos, de palabras, de lenguaje. Estas asociaciones constituyen, en la cadena analítica, el primer eslabón que nos va a conducir poco a poco a la personalidad inconsciente del escritor, a relaciones más amplias y complejas de figuras dramáticas susceptibles de configurar aquel mito personal; mito que será interpretado como fruto o expresión imaginaria de la personalidad del escritor. Y ¿qué papel se le asigna a la biografía? Controlar o corroborar los resultados del análisis previo, contemplarla como —diría Marcelo Pagnini— verdadera *presencia funcional*.

Está claro que Mauron se empeña en reducir el trabajo del escritor a fenómenos psicológicos, distinguiendo como hizo Marcel Prout al “yo creador” del “yo social”, dos instancias que intercomunican mediante el mito personal también ligado al inconsciente.

En este sentido, la creación artística sería no la expresión patente de todo aquello que escapa a la conciencia de su autor, sino “*una especie de autoanálisis implícito o de regresión controlada hacia traumas originarios, hacia estados infantiles, un examen de inconsciencia*” en el que el “yo órfico” (Genette, 1966:136) juega poéticamente un rol de síntesis parecido al que juega por otro lado el analista cuando intenta mediar entre conciencia e inconsciente.

Pese al mérito<sup>2</sup> de esta teoría, un buen teórico, Genette, deja constancia de algunas de sus limitaciones. Lo que más lamenta el autor de <<psicholecturas>> y lo que hace que los planteamientos de Mauron y Propp<sup>3</sup> también sean distintos los unos a los otros, es sin duda la falta de flexibilidad y modestia epistemológica, el terco empeño de Mauron en considerar esta andadura como única manera de acercarse al texto literario. El autor de *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* insiste en que la existencia de todas estas relaciones inconscientes habían escapado tanto al escritor como a la “crítica clásica”. ¿Todas? Hasta nosotros podemos decir modestamente que “No”.

Además, a cada una de sus etapas corresponde una serie de ejemplos de carácter alusivo y monotonísimo, de pautas o modelos que se limitan siempre a autores como Baudelaire, Corneille, Mallarmé, Moliere, Nerval y Valery. Por su falta de profundización y síntesis —lo que hubiera podido aclarar sobre el conjunto de lo

---

<sup>2</sup> A pesar de la problemática “freudianización” de Racine, lo que no hace sino restituir el psicoanálisis a sus propios fundamentos, una de las aportaciones de la psicocrítica es su capacidad para dilucidar, como bien hace Mauron en los apartados dedicados a Corneille y a Molière, situaciones dramáticas y cómicas. Le debemos a Charles Mauron el plausible concepto de *risa edípica*.

<sup>3</sup> Creo que aquí, Genette se refiere a la ya clásica obra de Vladimir Propp titulada *Morfología del cuento*.

analizado—, estos trabajos se convierten en lo que Genette llama “estudios voluntariamente fragmentarios e inacabados”. Si la psicocrítica se propone huir del clasicismo crítico que desconoce la personalidad inconsciente, si se demarca aún más de la crítica temática de Bachelard, Poulet y Richard, por ser muy *subjetivo e introspectivo*, ¿por qué no deja de pregonar, con un cientifismo desmesurado, las verdades de sus planteamientos? Genette acaba burlándose de tales planteamientos poco modestos. Si como piensa el propio Mauron es cierto que el acercamiento psicocrítico renueva o prolonga nuestro conocimiento de las obras, lo que no puede ni debe hacer la aventura psicocrítica es pretender erigirse en mejor o, en único modelo de lectura. Lo que urge condenar es su tendencia a lo que se podría llamar determinismo hermeneúutico. Genette aduce que en algunos planteamientos de Mauron, sobre todo en aquellos que remiten a las inconfundibles verdades de sus resultados —«pareille découverte est objective, et ne saurait être confondue avec un commentaire»(p.335) [tal descubrimiento es objetivo y no se merece, por tanto, ningún tipo de reproche]—, subsiste algo que nos hace cuestionar o poner en tela de juicio el “positivismo de sus postulados epistemológicos”.

Creo que la historia de la crítica literaria es como la de las corrientes literarias. Pese a su afán de innovación o renovación, todo planteamiento nuevo existe en cuanto existen planteamientos previos. Tampoco hay superación posible sin cotejo, rechazo o condena. El presente siempre resucita el pasado o actualiza algunos de sus principios, nutriéndose de él, desde luego. No peca Genette cuando recurre finalmente a las sabias y modestísimas observaciones de Barthes, Febvre (*Combats pour l'histoire*, p.116) y Bachelard (*Formation de l'esprit scientifique*, p.14) acerca de la teoría literaria y el espíritu científico. La psicocrítica es un acercamiento como cualquiera, un lenguaje

crítico entre otros (Barthes). Cada ciencia crea o moldea su objeto a su imagen (Febvre) y no hay saber científico que no se relacione con una problemática anterior puesto que <<Toute connaissance est une réponse à une question. S'il n'y a pas eu de question, il ne peut y avoir de connaissance scientifique. Rien ne va de soi. Tout est donné. Tout est construit>> [No hay saber que no resulte de una duda. Sin pregunta no puede haber conocimiento científico. Nada nos pertenece. Todo existe. Todo está construido>>]

Después de esta breve exposición, habrá que precisar qué lugar ocupa la psicocrítica en esta tesis doctoral. Para nosotros, la pertinencia de los planteamientos de Mauron está en lo que puede suponer o aportar la superposición de los textos de un escritor —lo que hacen todos los investigadores de distintas maneras— con el fin de buscar en ellos posibles recurrencias, como es por ejemplo la frecuencia de lo mnemónico. En el escritor leonés, esos *estados infantiles* que señala Genette o <<souvenirs d'enfance>> [recuerdos infantiles] de los que hablara también Charles Weber (1963) —*Domaines thématiques*— constituyen, como veremos, un componente clave. Tanto en los poemas como en los relatos, estas reminiscencias trazarán lo que Colinas llama <<espacios de la memoria>> cuya poetización incide meliorativamente en la salud síquica del narrador o del personaje poemático. Si el léxico coliniano gusta de palabras como *salvar*, *sanar*, *curar*, etcétera, y si nos dice la biografía que leyó y meditó a Jung, por algo será: el poder catártico de la aventura literaria.

#### **I-4. LA GENETTIANA NOCIÓN DE TRANSTEXTUALIDAD: LA DEUDA CON KRISTEVA O LA INTERTEXTUALIDAD SUPERADA**

Ninguna realidad o estructura está llamada a resistirse a la progresiva erosión del tiempo. El teórico o crítico literario es una instancia que siempre está en —una especie de— alerta *positiva*, un ser ya de por sí limitado o imperfecto como cualquier hombre. Todo investigador corre un peligro científico —sumamente constructivo— que no se debe a ningún *arrebato* epistemológico, pero sí al mero carácter infinito de las cosas. Y si es cierto que *de hombres es errar* como reza el conocido refrán, y *de animales perseverar en el error*, en mi opinión, el investigador que se precie será aquel que sea capaz de poner en tela de juicio sus propios razonamientos hasta llegar a escribir —si todavía le queda tiempo y cunde aquella luz consustancial que Descartes había llamado <<la chose du monde la mieux partagée>> [la cosa que más comparten los hombres]— otras páginas que consigan rectificar los hallazgos previos. El objeto de ese nuevo libro será, por tanto, contribuir al avance del saber o al menos, en parte, al de la disciplina de su autor. Será, como veremos, con aquél a quien debemos la noción de *transtextualidad*, un libro que prolongue lo repensado hacia orientaciones metacríticamente nuevas y pertinentes, aunque incesantemente provisionales y, por supuesto, sujetas a posibles reajustes y a perpetuas polémicas.

Consciente de la insuficiencia de algunos de sus planteamientos teóricos, prueba de que evoluciona su pensamiento, Gérard Genette (1982) vuelve sobre los conceptos de *architexte*<sup>4</sup> y *paratextualité*, dos términos en los que había fundamentado su trabajo anterior titulado *Introduction à l'architexte* (1969). Lo que había denominado *paratextualidad* iba a remitir, tres años después, y más precisamente en *Palimpsestes* (1982), a lo que podríamos llamar —siguiendo a Barthes y otros— los posibles *umbrales* o contornos del texto cuyo asedio sólo atañe al crítico literario y que activará el primer mecanismo de esta tesis doctoral. Por lo que la finalidad de la poética no es el texto, dice Genette, sino <<el *arquitexto* o la *arquitextualidad* del texto>>, o, más o menos, *como se dice, y es un poco lo mismo, <<la literaridad de la literatura>>*.

A fuerza de investigar, Genette dio con aquello que no se había propuesto acuñar: la noción de *transtextualité* antes definida como <<tout ce qui le met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes>> (Genette:1969) [todo aquello que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos]. El nuevo concepto —estamos en 1982— apunta a lo que el semiótico llama ahora, por extensión, *transcendance textuelle du texte* (Genette, 1982:7) [trascendencia textual del texto]

De la transtextualidad forman parte la *architextualité* y otros cuatro mecanismos de diálogo transtextual. Al gritar “eureka” podríamos decir, al descubrir en su noche esas ramificaciones que dan sustancia al *dialogismo* bajtiniano y, por supuesto, a la teoría posterior y paralela de Julia Kristeva, el autor de *Palimpsestes* escribe lo siguiente: <<Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq type de

---

<sup>4</sup> Recuerda Genette (1982:7) que este término cuya existencia previa no pudo mencionar en su ensayo de 1979 y que equivale a lo que él llama *hipotexto*, fue acuñado por Louis Marin (1974) quien lo definió como texto originario de todo discurso posible, su *origen*, su *milieu* o lugar de instauración.

relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité. Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'intertextualité, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique>> (Genette, 1982: 8) [me parece —hoy día 13 de octubre de 1981— percibir cinco clases de relaciones transtextuales que voy a enumerar siguiendo un orden creciente de abstracción, de implicación y globalidad. El primero ha sido explorado por Julia Kristeva hace unos años bajo el término de intertextualidad, denominación de la que deriva, por supuesto, nuestro paradigma terminológico]

Según la clasificación de Genette —relativa a las *cinco relaciones transtextuales* que enumera y comenta en su libro— cuya pretensión es seguir *un orden de abstracción, de implicación y globalidad aproximadamente creciente*, al primer mecanismo explorado por Kristeva bajo el conocido concepto de *intertextualidad*<sup>5</sup>, siguen, respectivamente —aunque reconoce la centralidad del cuarto— la *paratextualité*, la *metatextualité*, la *hipertextualité* y, en definitiva, la *architextualité*.

Para Genette (1982:9), la paratextualidad sobre la que volveremos en el capítulo cuarto de este trabajo debe contemplarse como el segundo tipo de diálogo transtextual <<généralement moins explicite et plus distante>> [por lo general menos explícita y más alejada]. Entre otras referencias que podríamos calificar de pre-textuales, el campo paratextual lo constituyen los rótulos, subtítulos y entretítulos, la advertencia, la

---

<sup>5</sup> Aunque volveremos de vez en cuando sobre algunos pasajes de nuestra investigación anterior, para una mejor discusión del concepto de *intertextualidad*, véanse nuestro Trabajo de Grado de Salamanca (2007) y más precisamente el capítulo titulado <<Nivel intertextual. Intento de aplicación de la teoría de Kristeva, Bajtin, Barthes y Genette a la obra de Colinas>>, pp. 203-241. En cuanto a la nueva terminología que acuña Genette, por no caer en repeticiones impropiedades, les remitimos a los capítulos que apuntan a ella ya que sobre este *paradigma* se fundamenta el esquema de esta tesis doctoral.



introducción, el prólogo y/o el epílogo, los epígrafes y/o autógrafos, las notas infrapaginales e ilustraciones <<qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend>> [que dan al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial u oficioso] del que no podrá disponer como quiera o pretenda ni el lector más purista ni tampoco el que menos está abocado a la erudición]

La architextualidad es el más *abstracto* e *implícito* mecanismo transtextual. Lo architextual remite a una *relación muda* que tan sólo entraña una mención de tipo casi *paratextual*, es decir, *titulaire* [titulógico] o *infratitulaire* [infratitulógica]. Lo architextual es pura etiqueta anunciadora, es una información sobre el estatuto taxonómico del libro que estamos a punto de abrir, es una indicación que no tiene por qué ser anunciada ni vinculada férreamente con el texto propiamente dicho. Genette (1982:11) pone como ejemplos las tradicionales titulaciones <<Poésies, Essais, Le Roman de la Rose>> [Poesías, Ensayos, Novela rosa, etc.] y reconoce que esta relación puede desembocar en categorías menores. Así, los calificativos *narrativa*, *lírica* o *épica* pueden caracterizar a la poesía considerada como género literario. Como veremos en el capítulo cuarto, la poesía de Antonio Colinas no escapa a estas subcategorías o subgéneros poéticos.

Así también, por lo general, diferentes rótulos colinianos —de fuerte carga ora intertextual, ora architextual, intergenérica o interdisciplinaria— que se articulan en torno a fórmulas de recurrente y relevante función preposicional como “A la figura de...”, “A la manera de ...”, “Biografía para...”, “Carta a ...”, “Cementerio de...”,

“Crónica de...”, “Elegía en...”, “Encuentro con...”, “Explicación de ...”, “Homenaje a...”, “Invocación a...”, “Letra para...”, “Meditación en...”, “Motivo para...”, “Palabras de ... a...”, “Variaciones sobre...”.

Ahora, en la nueva obra, la noción de *hipertextualidad* implica la toma en cuenta de la todavía no mencionada *hipotextualité*: <<J’ai délibéremment différé la mention du quatrième type de transtextualité parce c’est lui et lui seul qui nous occupera directement ici. C’est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai hypotexte sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire.>> [He atrasado de forma deliberada la noción de hipotextualidad que considero el cuarto tipo de transtextualidad porque aquello de lo que nos ocuparemos directamente aquí es él y sólo él. Entiendo por ello cualquier relación que une un texto B (que pasaré a llamar hipertexto) a un texto anterior A (considerado como su hipotexto y en el cual se injerta no de manera metacrítica>>].

Pero debemos, en este renglón aparte, incurrir en matizaciones oportunas ya que en su teóricamente pertinente obra *L’écriture imitative*, Annick Bouillaguet (1996) al distinguir entre *parodia*, *pastiche* y *collage*, enfrenta a dos de los teóricos más importantes de la intertextualidad. Mientras que Bakhtine reúne en un mismo género los dos primeros términos que, desde el mismísimo lugar de su inserción pueden <<rompre la trame du texte d’accueil>> [romper la trama del texto de acogida] y mantener con éste <<un type particulier de dialogisme>> [un tipo específico de dialogismo] , Genette los incorpora en la noción de hipertextualidad, distinguiendo la técnica imitativa propiamente dicha, es decir, la que afecta considerablemente al texto prestamista

generando *parodies* y *travestissements* del segundo orden de las relaciones hipertextuales que remite a la metamorfosis *minimal* del hipotexto o texto de partida (Bouillaguet, 1996:9).

El tercer tipo de *transcendencia textual* es la que se llama metatextualidad, que <<est la relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer>> [es la relación, muy conocida bajo el término “comentario” que une un texto a otro texto del que habla, sin citarlo necesariamente —sin convocarlo— e incluso, en una cierta medida, sin nombrarlo] como estamos haciendo.

Y para terminar, cabría discutir o ahondar más en la kristeviana noción de intertextualidad<sup>6</sup> por la que comenzó el propio Genette.

Para Roland Barthes (1973:59) la intertextualidad ocupa un espacio ya de por sí tan vasto y complejo que lo define como <<l’impossibilité de vivre hors du texte fini >> [la imposibilidad de vivir fuera del texto finito] Con Genette (1982:8) el lector se adentra más en sus peculiaridades cuando se le dice que <<la intertextualidad concierne no sólo a *las citas con o sin referencias* —ésta sería una de sus manifestaciones más evidentes—, sino también a lo que se suele llamar *plagio* o sea, cualquier *préstamo* no subrayado o robado, de alguna manera— ésta sería una intertextualidad *menos explícita*, *menos canónica* y *literal*, pero algo parecida a su otra forma: la *alusión*, es decir, la mera recuperación de un *enunciado cuya comprensión supone*, de antemano, la *percepción* de un paralelismo entre ese enunciado y otro segmento que generan otras

---

<sup>6</sup> Por no poder inventar nada aquí, ni autoglosarme como en otras ocasiones, debo señalar que los seis últimos párrafos de este apartado, excepto el último, son fragmentos poco modificados del último capítulo de mi Trabajo de Grado (Nana, 2007:206-209).

posibles relaciones. En todo caso, <<le vrai es qu'une oeuvre peut toujours contenir plusieurs autres>> [lo cierto es que una obra puede contener muchas otras obras] dirá más tarde Gérard Genette (2002:132) en *Figures IV*.

La síntesis de ambas definiciones nos lleva a decir que se habla de intertextualidad cuando hay ósmosis de ideas, presencia o huellas de un autor en otro, independientemente del género literario o de la disciplina de las dos o más instancias en presencia. Se habla de intertextualidad cuando se crea cierta *copresencia* más o menos latente entre dos o más libros. Por eso, será para Marc Angenot (1983:123) el <<croisement dans un texte d'énoncés pris dans d'autres textes [...] la transposition d'énoncés antérieurs ou synchroniques>> [El cruce en un texto de enunciados tomados de otros textos (...) la transposición de enunciados anteriores o sincrónicos]. *Le Petit Larousse* (1995) vuelve sobre los pormenores de la intertextualidad —cita, plagio, alusión, pastiche— insistiendo sobre la figura del lector, que la semiótica llama *fruitor* o *interprétant*<sup>7</sup>: es el <<ensemble des relations qu'un texte et notamment un texte littéraire, entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche, etc.) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur>> [<<Conjunto de relaciones que un determinado texto —literario sobre todo— mantiene con otro(s) tanto en el plano de su creación (por la cita, el plagio, la alusión, el pastiche, etc.) como en el de su lectura o aprehensión, según los paralelismos que pueda establecer el lector>>]

Semejante juicio sostiene Thomas R. Franz (1993:264) quien, en su ensayo titulado <<Intertexts and allusions as aids to meaning in Montero's Temblor>>,

---

<sup>7</sup> Recuerden al ya glosado autor de *Semiótica del discurso* (Fontanille) y los planteamientos de Charles Peirce, Ferdinand de Saussure y Umberto Eco —sobre el concepto de signo lingüístico— expuestos en el segundo apartado de la Introducción a este trabajo.

reconoce que <<Gérard Genette prefers the wider term “transtextuality”, which includes the intertext as one of its five mechanisms of textual manipulation>> [Gérard Genette prefiere el término amplio de transtextualidad que considera el intertexto como uno de los cinco mecanismos de manipulación textual]. Siguiendo a Robert Alter, autor de <<The pleasures of reading in an ideological Age>><sup>8</sup>, Franz subraya que la intertextualidad depende más de la voluntad y aptitud del crítico literario —para relacionar posibles textos— que de la mera descripción del conocido proceso de lectura-escritura. En palabras suyas, lo intertextual <<does not have its roots in an accurate description of the reading-writing process, but is “solely” the product of the critic’s decision to bring together texts, and where, presumably, the chief interest lies in the ingenuity of the critical argument itself>> [no se arraiga en una descripción fidedigna del doble proceso de lectura-escritura, sino que depende más bien de la capacidad del crítico para relacionar textos, lo que viene a decir que lo más importante descansa en la ingeniosidad de los argumentos críticos]. La cita de Franz connota más cosas. De lo que se trata no es saber si lo que se está relacionando verdaderamente existió. Por cierto, se sabe de sobra que en materia de poesía, no hay verdades que valgan sino verosimilitudes. Lo que importa no es la cosa relacionada, sino la misma relación, la posibilidad de que podamos establecerla no sin, claro está, darle al asunto sustancia, arte. Lo que importa es el artificio en sí mismo, *la ingeniosidad del argumento crítico*. Más tarde, alegará el propio Colinas (2001) hablando de algunos de sus poemas, que el texto lírico, que es a veces un “poema de poemas”, sepulta tantos significados que sólo al receptor le atañe hurgar en ellos y sacar a flote lo poliédrico, según su propia competencia lectora o visión poemática.

---

<sup>8</sup> New York, Simon and Schuster, 1989.

Si el dinamismo intertextual —como dice Franz— no se arraiga en la mera concepción del escritor-lector, si sólo resulta de la “critic’s decision”, pues volvemos a la pertinente idea de subjetividad del lector. Considérenlo en el sentido que le da la llamada “teoría de la recepción”, en el sentido que le da también Julio Cortázar —con su concepto de *lector macho*— y, sobre todo, Umberto Eco para quien —«una obra de arte, forma acabada y cerrada en su perfección de organismo perfectamente ajustado, es además *abierta*, presenta la posibilidad de ser interpretada de mil maneras distintas sin que su irreproducible singularidad resulte alterada. La fruición es también una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en cada fruición la obra revive en una perspectiva original» En este sentido, en esta misma “línea de no-acabamiento del texto”, comentan Marchese y Forradillas (2000:299), el fruidor —o lector no-*hembra* cortazariano— es el que debe prolongar el sentido de dicha obra. Y para hacerlo precisa no sólo del texto visto como objeto estructuralmente cerrado, sino de un conjunto de conocimientos que trascienden el espacio de su propia objetividad; porque, como precisan antes: «cada fruidor comporta una situación existencial concreta, una sensibilidad peculiarmente condicionada, una determinada cultura, unos gustos, propensiones, prejuicios personales, de tal modo que la comprensión de la forma original se produce desde una determinada perspectiva individual». Esa subjetividad en la que también se detuvo Franz conlleva riesgos de carácter hermenéutico. Ésa es sin duda la razón por la cual Marchese y Forradellas (2000:298) advierten que «no todas las interpretaciones pueden ser aceptables». En su entender, la crítica semiológica debería empeñarse en explorar «el complejo sistema de códigos del autor (reconstruidos con la ayuda de la filología, de la estilística, de la retórica, de la historia cultural, etc.), de tal manera que sea posible aprehender, si no la totalidad del sentido —o de los sentidos—, por lo menos una significación históricamente plausible».

Lo que suele ocurrir, añade Franz, es que el autor, consciente de esa imposibilidad de poder prescindir de lo ajeno, debe crear un nuevo sistema, explorar deliberadamente el material anterior, considerando, sin embargo <<an earlier text as part of the new system of meaning>> [ el texto anterior como parte del nuevo sistema semántico]. Al formar parte de la nueva estructura, el texto previo, esa especie de *pre-texto*, sepulta sin duda gran parte de lo recuperado, nos recuerda una vez más la ya discutida técnica de *brouillage de repères* [enmarañamiento referencial] acuñada por Jenny (1976). De ahí que Franz prefiera utilizar en su trabajo sobre la novela de Montero el término *allusion*. Franz aprovecha ese estudio para señalar algo propio del comportamiento de algunos escritores. Durante una de sus múltiples conversaciones con Rosa Montero el 6 de abril de 1991, a la autora le costó mucho ver en su novela alguna referencia a otros autores. Sin embargo, subraya que ella reconoció que tenía gran capacidad para recordar y asociar determinadas imágenes. Recordar y poder asociar son seguramente dos de las mejores armas de las que siempre se han valido los escritores en su deseo de ofrecernos (...) el deleitoso fruto de una imaginación.>>.

Volviendo al concepto clave que nace de la prolongación de la intertextualidad y que armoniza los diferentes tipos de textualidad, con el fin de no caer más tarde en posibles reiteraciones de índole definitoria, limitémonos a decir, por ahora, que el cuarto mecanismo, o sea, la *hipertextualidad*, cuyo orden invierte Genette colocándola a la cola de su inventario —por ser sin duda ninguna el más fundamental de su nueva propuesta teórica— remite a una especie de *segundo grado* de la escritura. De ahí que

se justifique su propio paratexto, o sea, el subtítulo supuestamente aclaratorio de *Palimpsestes*<sup>9</sup>: <<La littérature au second degré>>.

Para mejor cotejar y discutir la bibliografía en torno al avance de los trabajos de Bajtin y Kristeva, les remitimos también a los planteamientos de Carlos Reis (1995:20). Pero conviene señalar, glosando poco lo que resulta de la misma obra que hemos venido comentando que la intertextualidad en su sentido más restrictivo <<engloba la cita, el plagio o la alusión>> mientras que la *paratextualidad* es la <<relación del texto con los que lo encuadran (títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, etc.; la metatextualidad, esto es, la producción de un texto acerca de otro texto (típicamente: la crítica y el análisis literario); la *hipertextualidad*, esto es, la transformación deliberada de un texto primero (el hipotexto) en un texto segundo (el hipertexto), como ocurre en la parodia; y la *arquitectualidad*, que corresponde sobre todo a las relaciones del texto con normas (por ejemplo literario) de que puede ser tributario>>. Pero lo que la obra de Reis añade a la teoría de Julia Kristeva es la propia intertextualidad de su obra *Comentario de textos (Fundamentos teóricos y análisis literario)*, es la referencia metateórica a los trabajos en italiano de Cesare Segre (1984) y Liela Perrone Moisés (1979). Ambas referencias nos permiten seguir de otra manera la evolución del concepto de intertextualidad que verá brotar otros matices como el de interdiscursividad acuñado por Segre. La intertextualidad se contemplará tanto en su sentido taxativo que en su acepción más

---

<sup>9</sup> Para acercarse mejor a los conceptos de *Intertextualidad*, *palimpsesto* o *dialogismo*, véase nuestro Trabajo de Grado (Nana,2007:10, 211, 228-249). Además de esta obra fundacional no nos parece poco importantes los trabajos de: Genette (1983): *L'intertextualité. Intertexte, autotexte, intratexte*, Texte 2; Genette (1966): <<Proust palimpseste>>, en *Figures I*, Paris Seuil; Petöfi & Ulivi (eds) (1994): *Approaches to poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter; VV. AA. (1997): *Intertextualité (Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto)*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba (sel. y trad. de D. Navarro); Compagnon (1979) *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil; Bloom (1973): *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977 (2ª ed.,1991) (trad. de F. Rivera); Bajtin (1981): *The dialogic Imagination*, trad. de C. Emerson y M. Holquist, Austin, University of Texas Press.



abierta a otras textualidades. Reis (1995:20) subraya que antes que Genette acuñara su *transtextualidad* escribe lo siguiente: <<Después de las propuestas de Krsiteva y de la divulgación de los trabajos de Bajtín en Occidente, el concepto de *intertextualidad* para las relaciones entre texto y texto, mientras que el término interdiscursividad se refiere a las más difusas conexiones que “todo texto, oral o escrito, mantiene con todos los enunciados (odiscursos) registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente”; Leyla Perrone-Moisés observa cómo ciertos discursos críticos pueden también superar la mera cita del texto comentado y asumir un carácter intertextual>>

**I-5. PERSPECTIVA ECLÉCTICA Y ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN.  
DE LA SEMIÓTICA POÉTICA DE RIFFATERRE AL DISEÑO PERSONAL**

Además de la genettiana teoría transtextual, nuestra tesis doctoral bebe de otras fuentes teóricas. Al integrar otros aspectos de la teoría literaria moderna, deseamos que se enriquezca más nuestra modesta lectura, que el método sea eficiente porque creemos que sólo la asociación de lo esencial —lo que nosotros consideramos esencial— de la teoría podrá llevarnos a interpretar la obra de un escritor tan flexible, moderado y complejo como es Antonio Colinas.

Tal aventura requiere, precisamente, un cuestionamiento del llamado inmanentismo cerrado, la toma en cuenta de la pertinencia de la vieja figura del autor cuyo autoritarismo se niega, sin embargo, a convalidar. En todo caso, como escribe López Eire (1997:65) <<[E]l texto de la obra literaria se seguirá estudiando, pero la estructura o finísima urdimbre que en él descubramos no será ni la credencial de su ‘literariedad’, ni un elemento autosuficiente en el que haya de consumirse nuestra investigación, pues esa estructura no es el principio y el fin de la obra poética ni el alfa o la omega de la literatura, no es la literariedad, porque la esencia de un texto no es ni

puede ser sino el resultado de la voluntad (voluntas) del autor— como se decía en la retórica clásica y tradicional— o de sus ‘proyecciones intencionales’ (intentional projections), como se dice hoy con mayor elegancia y ecumenismo angloparlante, o de la interpretación del lector o de la representación semántica que apunta a mundos posibles; tal vez resulta de la cooperación de todos esos factores>>

¿“Cooperación de todos esos factores”? Por supuesto que sí porque que antes de la plenitud plasmada, de la ecléctica actividad lectora, monte arriba, hay un escritor también abierto, un Colinas, que es, desde niño, un ser despabilado, un ser que sabe — como veremos más adelante cuando nos detengamos a hablar del eclecticismo de [o visto por] una Elena Soriano— que el camino hacia la verdad literaria rehuye de apriorismos librescos, de radicalismo en el escoger, de renuncia a lo no habitual.

Para muchos teóricos el indefinido “todo” se ha vuelto casi una obsesión: <<Consideramos al análisis del discurso como una práctica interpretativa que atiende a todos los discursos y que según los problemas de los que parta recurre a una u otras disciplinas lingüísticas y no lingüísticas >> escribe Arnoux Narvaja (2006:19). Incluso sobraría decir que sólo desde un criterio ecléctico podemos llevar a cabo un estudio semiótico de la obra de Colinas; es decir, incluyendo explícitamente otros enfoques —aun de modo parcial—, pues, todos los materiales epistemológicos que puedan facilitar su aprehensión. De ahí la perspectiva pragmática del discurso que <<concibe al emisor de un mensaje generando un texto emanado de una clara intencionalidad y adaptado a un contexto, a lo largo de un acto de habla con el que pretende cambiar la situación psíquica y mental o cognitiva del receptor y con ello influir decisivamente en su voluntad de acción >> (López Eire, 1997:45). Para María del Carmen Bobes Naves

(AA.VV.:1994,38) <<pretende explicar la obra literaria atendiendo a todos aquellos datos que pueden proporcionar conocimientos directos o indirectos sobre ella, y se ocupa de las relaciones externas a la literatura, siempre que uno de sus extremos sea la obra literaria y el otro, el autor, el lector, la sociedad, la historia, la ideología, la ciencia cultural y hasta la natural, si acaso>>. De la misma manera, y siguiendo a García Berrio (1989:11) para quien es <<la tarea actual de la teoría de la literatura como una síntesis integrada de experiencias>>, en una obra colectiva, Dolors Oller (1994:192) realza este juicio cuando admite que asumir <<todas estas infinitas posibilidades de construcción de sentido [presupone] que la reflexión sobre poesía puede hacerse desde todas y cada una de las estrategias metodológicas que componen el corpus del pensamiento literario>>. En cuanto a Denis Bertand (2000:31) habla de módulos y varias dimensiones entre las cuales la pragmática, la pasional y la analógica. Pero como Llorach (1984:23) que ya no hablara del método deductivo e inductivo (Nana,2007:6-7) y Jacques Fontanille (2001:25) para quien <<hay que conducir el análisis desde las unidades más pequeñas hacia las más grandes o a la inversa>>, Bertrand opina casi igual cuando dice que la semiótica nos brinda muchos modelos de análisis literario y que el asedio del sentido se hace según una andadura clásica que presupone el recorrido de sus distintas capas *relativamente homogéneas*, <<en allant des formes plus abstraites et plus générales sous-jacentes, disposées sur plusieurs paliers de profondeur [...] Inversément, en partant des structures profondes pour tendre vers les structures de surface, elle [la andadura] simule la “génération” de la signification>> [yendo de las formas más abstractas y generales subyacentes, puestas en varios rellanos de la estructura profunda o, inversamente, yendo desde las estructuras profundas hacia la superficie textual. Esta última vía simula la “generación” del sentido]

En las palabras y expresiones que subrayamos a continuación, queda definida la visión ecléctica. Denis Bertrand habla de *módulos y capas homogéneas*. López Eire habla de *cooperación de todos esos factores*; Arnoux Narvaja de la pertinencia de *todos los discursos*; María del Carmen Bobes Naves de consideración de *todos aquellos datos*; García Berrio de *síntesis integrada de experiencias*; Dolors Oller de osmosis de *todas estas casi infinitas posibilidades de construcción de sentido* aunque nosotros preferimos la modesta y matizada expresión: posibilidad de complementariedad metodológica.

Para dar cima a todo lo dicho sobre el eclecticismo, quizá convenga recurrir otra vez a Jean Molino y Joëlle Gardes-Tamine (estamos en 1982) que reflexionan sobre cómo analizar o *leer* (Navarro Durán) un poema. Frente al vacío que supone las limitaciones de cada una de las propuestas teóricas, ambos hablan de una <<perspective, dans tous les domaines, résolument éclectique [...] car nous nous refusons de penser que, sur le terrain mouvant des sciences humaines et de la linguistique, il y ait pour l'instant une théorie de la poésie qui nous en fournisse la clef>> [perspectiva totalmente ecléctica (...)] ya que nos negamos a pensar que existe por ahora, en el movido dominio de las ciencias humanas y de la lingüística, una teoría de la poesía que nos dé una llave]

Ahora bien, tal promesa no sólo podría cumplirse en la medida de nuestras limitaciones, por lo que se refiere a teoría de la poesía en particular o a semiótica literaria en general. Y admitirlo significa afirmar la posibilidad de que otro lector, más hábil y perspicaz, pueda prolongar a su manera el sentido de la obra de Colinas. Significa afirmar la pertinencia de aquello sobre lo que tan sólo hemos reflexionado de manera oblicua porque todo lo dicho hasta aquí debió haber supuesto, desde el primer

párrafo de este apartado, una mera inflexión en la llamada “teoría de la recepción”<sup>10</sup> que realza la figura del lector considerando la obra literaria, como bien acuñó Eco, una estructura infinitamente *abierta* destinada a mentes humanas que no la percibirán —como estipula la filosofía de la Gestalt— como un conjunto de formas sin ilación ninguna, sino <<como *configuraciones* de elementos, temas o todos organizados y llenos de sentido. Los mismos objetos parecen distintos en contextos diferentes y, aun dentro de un mismo campo de visión, son interpretados de distinto modo según formen parte de la “figura” o del “fondo”. Estos y otros enfoques han insistido en que el observador interviene activamente en el acto de la percepción.>> (Selden, 2001:65), lo que no fomenta sino el pluralismo crítico.

Pero a lo largo de la historia y mucho más antes de que Luis García Barrientos y otros teóricos citados acuñaran sus planteamientos, la casi fundacional obra de Michael Riffaterre es la que revolucionó las aproximaciones semióticas al género poético. De gran calado es, en este sentido, el ya evocador título *Semiotics of poetry* en el que el teórico intenta mostrar cómo la interpretación poemática no depende de su textualidad cerrada. Aunque el semiótico galo <<coincide con los formalistas rusos al considerar la poesía como un uso especial del lenguaje>> (Selden, 2001:80), a su juicio, <<entrer plus avant dans le sens>> (Fromilhague-Sancier Château) [adentrarse más en el sentido]—, esto es, —también para Jacques Fontanille<sup>11</sup> (2001:23)— ahondar en <<la

---

<sup>10</sup> Para una mejor aprehensión de la teoría de la recepción, además de Selden y otros (2001), véase la bibliografía básica siguiente: Eco, Umberto (1979): *The role of the reader: explanations in the semiotics of texts*, Indiana University Press, Bloomington; Eco, Umberto (1979): *Obra abierta*, Barcelona, Ariel; Ingarden, Roman (1973): *The literary work of the art*, trad. Georges G., Grabowicz, Northwestern University Press, Evanston II; Iser, Wolfgang (1974): *The implied reader*, John Hopkins University Press, Baltimore; Riffaterre, Michael (1978): *Semiotics of poetry*, Indiana University Press, Bloomington; Methuen, Londres; Forradellas-Marchese (2000); Rivas Hernández, Ascensión (2005): *De la poética a la teoría de la literatura (Una teoría)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>11</sup> Para una mejor matización de los conceptos semióticos de *sentido*, *significación* y *significancia* —<<lugar de goce>> (Kristeva) o de placer (Barthes)— ver el libro *Semiótica del discurso* glosado en mi nuestro trabajo de Grado (p.17 y siguientes).

materia informe de la que se ocupa la semiótica>>, significa aceptar acercarse a ese objeto oscuro llamado <<Texto [que] quiere decir Tejido >> (Barthes, 1998:104), tejido literario.

El autor de *Semiótica de la poesía* incita al lector a que trate de superar la superficie del texto. En todo caso, el que considera un poema como pura sucesión de signos contribuye en reducir su campo polisémico o limitar —comenta Selden (2001:80-81)— su <<atención a su “sentido”, que es simplemente lo que se puede decir representado en unidades de información. Al prestar atención únicamente al “sentido” del poema, lo reducimos (con toda seguridad de modo absurdo) a una cadena de fragmentos sin relacionar>> (Selden, 2001:80-81).

Riffaterre recomienda que partamos, sin embargo, de las obviedades semánticas, esto es, de la denotación o de lo que podemos llamar —parafraseando a Colinas— el sentido primero de las palabras del poema. Esta consideración básica que todavía no requiere competencia notable le permite al lector enfrentarse a las *frecuentes* <<agramaticalidades>> propias del lenguaje poético. Será más tarde cuando su competencia literaria le permita cuestionar ese sentido primario para ir superándolo. En su proceso de lectura, el fruidor se da cuenta de que lo primero sólo era la materia bruta o la rendija que iba a conducirle, tras una serie de tanteos de carácter *connotacional*, a un <<segundo y más elevado nivel de significación>> (Selden, 2001:81). Sólo esa especie de segundo grado de la significación justificará las ya descubiertas agramaticalidades del poema. Lo que resulta de este procedimiento semiótico es una frase, un sintagma o, si se puede, una sola palabra. Y esa frase, ese sintagma o esa palabra no es más que la *matriz estructural* del objeto cuestionado. Es evidente que

dicho núcleo al que se habrá llegado no es de ninguna manera, un elemento inmanente al texto, <<no se halla realmente presente como palabra o enunciado en el poema, con el que se relaciona mediante versiones reales de la matriz en forma de enunciados familiares, tópicos, citas o asociaciones convencionales. Tales versiones reciben el nombre de “hipogramas”. La matriz proporciona en última instancia la unidad del poema>> (Selden, 2001:81). Así, para Selden, Widdowson y Broker (2001:81), cuatridimensional es el proceso hermenéutico que propone Michael Riffaterre:

- 1) *intentar leer el “sentido” normal*
- 2) *destacar los elementos que parecen agramaticales y que obstaculizan una interpretación mimética normal.*
- 3) *Descubrir los “hipogramas” (o lugares comunes) que tienen una expresión ampliada o poco familiar en el texto.*
- 4) *Deducir la “matriz” de los “hipogramas”, esto es, hallar un simple enunciado o palabra capaz de generar los “hipogramas” y el texto.*

A pesar de las limitaciones que señala Selden y otros, a saber por ejemplo <<el rechazo de varios tipos de lectura que podríamos considerar perfectamente correctas>> (Selden, 2001:82) como la lectura política de un poema aplicable, como veremos, a la obra de Colinas. Lectura que entraña, aunque sólo de forma superficial, es decir, no poético-revolucionario, una cierta sátira de la actitud de los hombres políticos ante la agonía del ecosistema. Nos sumamos a los planteamientos de Riffaterre con la esperanza de que el eclecticismo anunciado los considere, en su globalidad como un <<método más apropiado para leer poesía difícil —y muchos libros de Colinas lo son—, a contracorriente de la gramática o semántica normales>>. ( Selden, 2001: 82), o



aquella cuya oscuridad más bien depende no de exhibiciones terminológicas o estilístico formales, sino como dijimos mucho más atrás, de un trabajo sobre la *forma* de los *contenidos* que no hay que confundir con la *forma de la expresión*. Es el caso de la “trilogía de la mansedumbre”.

En esta tesis doctoral llamaremos —o consideramos como— *matriz* a aquello que —en nuestro Trabajo de Grado— catalizó o —es un poco lo mismo ya que depende de qué lado del proceso uno se encuentra— resultó del estudio léxico y que denominamos temática de conjunto. Fue en ese caso el tema de la naturaleza de *sentido universalizado* o lo que desarrollamos técnicamente bajo la fórmula <<*Preludios a una noche total: una semiosis del amor en simbiosis con la naturaleza*>> (p.172).

En el presente estudio que apunta a un dinamismo circular, consideramos como matriz principal —valga la redundancia— lo que definimos en el tema como *aventura circular*, una de las primeras conjeturas que nos parecía resumir a la vez el proceso y los procedimientos literarios de Colinas. Simplificando, creo que se puede caer en la cuenta de que lo que el teórico llama matriz remite a la fórmula bajo la que los investigadores suelen condensar el propósito de su proyecto. De ahí que sean pertinentes todos esos trabajos o libros que en pocas palabras programan sus contenido. De ahí también el supuesto de que detrás de los enunciados titulógicos de los poemas de nuestro autor yace la esencia de todo cuanto quiere comunicar.

Dado el carácter plural del corpus de trabajo, de este núcleo o esos núcleos dependerá otra matriz secundaria que pueda apuntar al temario. Los hipogramas no serán sino subtemas o motivos que iremos desarrollando después de cerrar el capítulo

cuarto. Se podría considerar la matriz secundaria como hipogramas de la principal y las subunidades temáticas como hipogramas de ese núcleo subsidiario.

Por adelantarnos poniendo ejemplos concretos, basta con recorrer de manera superficial el plan de trabajo para intuir que dada la importancia conferida a ciertas lexías como “centro” o “esfera” y el descriptivismo místico de ciertos lugares como la capilla y el monasterio, nos servirán de *hipogramas* o pretextos hermenéuticos fórmulas programáticas como <<El logocentrismo de Antonio Colinas>>, <<El simbolismo toponímico o la poetización de los espacios sagrados>>, enunciados clave que nos permitirán ir ensanchando el campo semiótico del objeto que ya ha sido, a la hora de redactar este trabajo, segmentado, aislado, cotejado y parcialmente interpretado.

Aunque la perspectiva semiótica ya apuntaba a su búsqueda de unidad a la variedad metodológica, debemos insistir en prevenir sobre la pertinencia de cada apartado de este capítulo teórico metodológico, no porque sea obvio recordar que sólo le incumbe al mismo crítico *abalizar* el terreno que da cobijo o anclaje a su (s) método(s), *tomarse la molestia* (la expresión es de Selden (2001) de justificar sus fundamentos, sino porque, llegado a este estado de la indagación, estamos convencidos de que cualquier método aquí mentado, cualquier planteamiento, por más aislado que parezca, sólo es un eslabón de la cadena —ecléctica— que nos conducirá, en la medida de lo posible, a una lectura científicamente aprobable de la obra entera de Antonio Colinas.

El mecanismo transtextual que pronto se va a activar entre la poesía última de Colinas y su inmenso entorno artístico-cultural sólo pretende adecuarse al diálogo metacrítico que estamos estableciendo entre aquellos teóricos cuyos planteamientos

respaldan mejor el propósito de esta tesis doctoral. Prueba de ello se ve en la autoridad femenina cuyos planteamientos prolonga Genette —al que vimos glosar a Mauron—, esto es, claro está, la figura de Julia Kristeva cuya teoría se basa, en general, en el psicoanálisis (Selden, 2001: 205), o sea, como vimos también, en la disciplina que da sustancia a la psicocrítica del mismo Mauron. Además, <<sería más apropiado calificar [de] método psicocrítico>> (Selden, 2001: 220) los planteamientos deconstructivistas de Paul De Man y Harold Bloom. De esta otra manera, queda definitivamente justificada —eso espero— la hasta aquí llamada perspectiva ecléctica. Se nos impone, sin embargo, hablar del grado de innovación de esta tesis doctoral, justificar el tema, enunciar la problemática y las primeras conjeturas.

## **CAPÍTULO II: EXPOSICIÓN DEL TRABAJO**

## II-1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La elección de una obra contemporánea se debe no sólo a mi interés por la poesía española actual, sino también a la necesidad de decantarme por un campo que no ha sido estudiado en profundidad por universitarios cameruneses. A ese vacío e interés personal se deben añadir la cercanía del autor —con todo lo que supone— y la apertura del tutor al que conocí en el marco del curso <<Cine y literatura en la generación del 27>> relativo al programa de doctorado <<Vanguardia y posvanguardia en España e Hispanoamérica>>. Tampoco hay que olvidar la intuición —desde que nació la idea— de contar con otra ventaja: hallar *in situ* fuentes primarias y secundarias relativas a dos proyectos sobre los que en algún momento estuve indagando concurrentemente.

Aunque no fuese así yuviésemos que recurrir a un autor clásico sobradamente estudiado, nos hubiéramos enfrentado a otra dificultad propia de cualquier análisis filológico. A cada investigador le corresponden sus dudas, le incumbe <<revisar con óptica diferente>> (Eco:2001) o descubrir con cualquier método que se adapte a sus expectativas o creencias teóricas aquello que Michel Charles llamó <<accidents de structure>> [accidentes estructurales] que hacen pensar en lo que Marcelo Pagnini

considera como frecuentes *desviaciones* de la obra de arte literaria. Así, por más inmensas y fructuosas que sean sus investigaciones, ninguna época podrá pretender agotar el sentido de sus productos culturales. Para Georges Liébert (2001:75), <<decir que cualquier época ha interpretado las obras del pasado a través de su sensibilidad y sus preocupaciones es una perogrullada>> porque muy a menudo, los libros —y los mejores sobre todo— tienen la capacidad de trascender su contexto histórico para abrirse a otras épocas y, por consiguiente, a nuevas exégesis. Incluso para los receptores de la misma época, es evidente que, como escribe Manuel Arranz (2001:155), <<un libro tiene muchas posibles lecturas [...] Tantas como lectores e incluso más, pues un lector que relea no lee ya el mismo libro>>. Por el mero hecho de que la lectura crítica también es un acto de creación que apela al talante del fruidor no sería superficial afirmar —parafraseando el consabido refrán— que quien lea mejor es el que leerá el último. Quien lea mejor será el que sepa sacar provecho de su circunstancialidad existencial, el que confíe en su propia subjetividad, como establece la ya comentada *Estética de la Recepción*. Este nuevo lector partirá de principios ajenos que aboquen a resultados presuntamente personales, los cuales se propondrá prolongar —piensen en qué sería de las investigaciones sobre las obras de Colinas en el año 2108— el nuevo y afortunado lector. Así los a veces aburridos e imprescindibles trabajos que va realizando el educando a lo largo de su vida.

Toda aventura literaria o metaliteraria apunta al diálogo, es recepción y reelaboración de labores anteriores. Recuerdo que Montaigne vislumbró en sus *Ensayos* lo que la teoría iba a acuñar bajo el término de *dialogismo* (Bajtín) o *intertextualidad* (Kristeva). Es él quien dijo que todos, sin excepción <<nous nous entreglons>> [nos entreglamos] los unos a los otros, cuando no a nosotros mismos. ¿Quién no ha vuelto

alguna vez sobre un libro ya escrito, un artículo ya citado o un cuento ya concluido?  
Intentamos trasladar a territorios más amplios y pertinentes planteamientos previos.

Por lo que a mí respecta, no hay por qué ocultar que esta tesis doctoral es, teóricamente hablando, la profundización no sólo en mi primera memoria académica versada <<sobre el concepto de intertextualidad en *El Diablo Mundo*>> de José de Espronceda>> (1999-2000) realizada para la obtención del diploma de *Maîtrise* en letras hispánicas en la Universidad de Yaundé I, sino también de mi primer proyecto de tesis doctoral (2003-2004) elaborado en la misma facultad de Letras y Ciencias Humanas, en torno al mismo poeta romántico. Es, aún más, una estratégica ampliación de mi Trabajo de Grado de Salamanca (2007) cuyo objeto fue —como queda dicho en su página 243— aclarar tres aspectos fundamentales de la poesía de Antonio Colinas: la Tradición literaria considerada en su conjunto y de la que como muchos había bebido nuestro poeta, el lenguaje poético que la resucitaba y reactivaba y, finalmente, la intertextualidad que no hacía sino realzar la deuda del escritor con la misma Tradición.

Tras la presentación pública de ese estudio el 13 de septiembre de 2007, el deseo de adaptarme a la evolución de una teoría a la que nos fuimos acostumbrando desde 1999 nos indujo a echar un puente semiótico entre dos conceptos que sin duda lograrán arrojar luz en dos etapas claves de la escritura poética de Antonio Colinas: la primera, basada en su obra juvenil y la segunda volcada en su poesía última.

<<Antonio Colinas o la escritura como aventura circular (...)>> pretende trazar un arco que describa, mediante un concepto más dilatado que apunta a la *trascendencia* (Genette, 1982:8) textual, algunos puntos de sutura que den circularidad a los poemas

de la trilogía o que, por extensión, activen, por así decirlo, el engranaje signico que va de 1967 a 2008.

Tal dialogismo teórico intenta acomodarse a las leyes de un sistema básicamente oximórico y totalizador, intenta esbozar una teoría de los umbrales, levantar desde los paratextos el tupido velo semántico del universo literario de Antonio Colinas, habiendo partido de la tradición literaria. En esta tradición protagonizan autores y lugares que el asedio onomástico irá revelando, el cual transparentará, junto a referentes de orden toponímico, la riqueza del léxico en cuestión. En perspectiva teórico-metodológica, el *protagonismo* léxico quizá constituya un enfoque —no muy común en los análisis poéticos actuales— capaz de examinar las hipótesis de trabajo y matizar cuanto ha sido dicho por aquellos en cuyos hombros seguiré apoyándome para contribuir modestamente en la difusión de la obra de Antonio Colinas tanto aquí en España como allá lejos, en tierras africanas.

Ese enfoque nos induce a afirmar que los lectores no nos acercamos al poema, es el título el que nos acerca a él de manera a la vez superficial y condensada. El rótulo abre y no cierra. Es la epidermis la que protege a la dermis, la que restablece el equilibrio del *tejido* (Barthes), la que le da curiosamente *epitelio*, la que la sustenta desde fuera. Aunque se pueda prescindir de él, en algunos casos puede llegar a constituir —esperemos que sea así la titología coliniana— no la piedra angular pero sí la pieza sin la cual el lector no conseguirá captar los matices de esa *segunda realidad* de la que gusta hablar a nuestro poeta.

La *segunda realidad* puede ser contemplada aquí como aquello que va más allá de la epidermis del poema. Pero la piel suele decirlo todo, disimularlo todo. Acabamos



de reparar en que una de las cosas más bonitas y profundas que dijo Paul Valéry y que recupera Deleuze en sus trabajos sobre el cine es que <<lo más profundo es la piel>>, así como los *fantasmas* y <<los objetos corpóreos y los objetos creados por las pulsiones sexuales>><sup>12</sup>

Para que nos entendamos mejor antes del cierre de este capítulo, importa advertir que en cuanto fórmula nodal de nuestras intenciones metadieéticas, el deseo de describir —*desde* la trilogía final— la escritura coliniana como aventura circular anula normalmente cualquier intento de coartarse al corpus de trabajo que debe contemplarse, por cierto, como el apogeo de un largo proceso creativo que comienza a finales de los años setenta.

Se trata de partir de los paratextos de la trilogía para procurar llegar, con las limitaciones que entraña tal empeño, al meollo de toda la obra literaria de Antonio Colinas. No pretendemos subvertir de ninguna manera el consabido modo —tan directo— de acercarse a la obra literaria, sino restituir a la textualidad su sintaxis habitual, esto es, seguir simplemente la *expositio* de cualquier texto de titulación no *nihilista*, no surrealista. Pero la tan sólo aludida originalidad del trabajo merece renglón aparte.

---

<sup>12</sup> En sus <<Imágenes del tiempo en el cine (versión deleuzeana)>>, recogido en *Pensar el cine* (Imagen, Ética y filosofía) —Buenos Aires, Manantial— cuyo compilador es Gerardo Yoel, María del Carmen Rodríguez (2004:92) subraya que Deleuze bautiza estos objetos “objetos peculiares”. Y <<La película (del latín pelliculla, “pielecita”), esa pequeña piel que constituye la materia viva del cine, parece estar escrita en palimpsesto, en la entrelínea, entre una imagen rehabilitada y otra, entreverada.>>

## II-2. GRADO DE INNOVACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL

Anteriormente, me he referido a la tesina que hice sobre <<la flexible unidad poética de Antonio Colinas>> a la luz de *Preludios a una noche total*, poemario perteneciente a la primerísima etapa de la trayectoria lírica del autor leonés y sobre el que se había dicho muy poco en comparación con lo que significaron para la crítica literaria trabajos *esenciales* como *Sepulcro en Tarquina*, *Astrolabio*, *Noche más allá de la noche* o *Jardín de Orfeo*.

Por lo que a la elección del corpus de trabajo se refiere, la originalidad de este estudio quizá esté en el hecho de que se basa en el tríptico que resume una década de intensa actividad poética todavía no estudiada. En sus diferentes dimensiones, el plan de trabajo descubre que la trilogía sólo es un pretexto para entablar un diálogo tendente a abarcar, por medio de un criterio circular, la producción literaria y ensayística del leonés. En el estudio de 2007 partimos de los poemas de 1967 para estudiar la tradición literaria de Antonio Colinas, su lenguaje y el grado de manifestación de la intertextualidad. En cambio, en la presente reflexión la aventura transtextual se describirá desde los poemas más recientes hacia los más remotos, con inflexiones en su

obra en prosa y con, claro está, la teórica excusa de indagar en lo arquitextual. De ahí que estemos convencidos de que es nueva nuestra perspectiva, al menos en lo que concierne a la interpretación de la obra coliniana en su conjunto. Por tanto, supone, pese al enfoque periférico, un empeño discursivo basado —estratégicamente— en un principio de inmanencia superado y proyectado hacia un modelo hermenéutico más idóneo; el cual fomenta un pluralismo crítico que recuerda las limitaciones del estructuralismo puro y duro y evidencia la vigente importancia de las aproximaciones de índole ecléctica.

Hasta ahora, que sepamos, —y tomamos por testigo al propio Colinas quien nos animó a enfocar nuestro trabajo más en la trilogía— ninguna tesina de licenciatura, ningún ensayo, ninguna tesis de Grado o de doctorado versa sobre esta etapa que cierra su aventura como lírico. Más allá de las pertinentes alusiones intertextuales y de sorprendentes descubrimientos anteriores, de lecturas todas originales, tampoco ningún estudio, aún intentó de aplicar la consabida teoría de Genette a ninguna obra de Antonio. Sobra señalar que sólo puede prosperar —cuando se consigue hacerlo— el maridaje entre poesía y teoría, entre reflexión y metodología. Debo asentir que, independientemente del período circunscrito, cualquier tesina o tesis doctoral<sup>13</sup> que apunte a la obra de Colinas en su diversidad genérica y que ha sido llevada a cabo después de 1992 debería, al menos, aludir a sus últimas creaciones o a la relación temático-estilística que éstas mantienen con textos previos o con determinados arquetipos. Destacaría a este respecto la premonitoria labor investigadora de Luis Miguel Alonso (2000), José Luis Puerto (2007), Francisco Estévez (2007) y Susana Agustín (2007).

---

<sup>13</sup> Véanse el concienzudo trabajo de recopilación, colaboración y crítica de Suzana Agustín (2007:217-218) o el apartado bibliográfico que dedicaremos a las tesinas y tesis doctorales realizadas sobre la obra de Antonio Colinas.

Aunque puedan ser de innegable interés estudios realizados sobre las mencionadas obras centrales, también hay que destacar que Colinas valora mucho esta última *etapa* de su poesía <<frente a otros lectores que prefieren, tópicamente, la primera representada por *Sepulcro en Tarquinia*. No cabe duda de que decantarse por lo actual tiene como primera dificultad contar con limitadas fuentes secundarias, estar atento a cualquier posible publicación de nuestro autor, a cualquier viaje que pueda suscitar nuevas contemplaciones y activar nuevos procesos creativos. Por cierto, cuando escribo estas líneas, Colinas acaba de volver de su otro viaje a China en el marco de un Congreso en Pekín y de cuya clausura me enteré ayer a través de un mail que me mandó mi director de tesis. También me consta señalar en estos días de populares alardes navideños la presentación —el 13 de diciembre de 2007— de *Cerca de la montaña Kumgang* y la próxima y muy esperada aparición de un nuevo poemario en los primeros meses del año 2008, sin olvidar la exposición de la Casa de las Conchas sobre la que volveremos en la última parte de esta tesis. El nuevo libro de Antonio recoge las impresiones del poeta tras su viaje a las dos Coreas. La montaña sólo es un pretexto físico para pintar, como en varios pasajes de la trilogía, todos estos muros interiores que los hombres seguimos levantando. Muros de la amargura, del mal, de la división, de la envidia, de la mala competencia, de la diferencia e indiferencia ante la lenta desintegración del ecosistema, muros de la otredad.

La naturaleza ahí representada es susceptible de enriquecer cualquier estudio sobre el tema del viaje en Antonio Colinas Lobato. Como metáfora existencial del hacer humano, del ser y del no ser, de lo misterioso y la dualidad a través de la muy recurrente dialéctica ascenso-descenso, es la montaña, igual que otros símbolos afines —monte,

soto, bosque, colina— la más reciente consagración de la *prueba* de la que nos habla en *Los silencios de fuego*. Es el escarpado camino que conduce a la serenidad, al misterio, a la persistente conciencia de saber que no se sabe, que los hombres a veces caminamos o ascendemos hacia una cima inalcanzable, hacia un no-lugar al que siempre se debe, sin embargo, aspirar. La segunda parte de la obra recoge poemas en prosa y sitúa el libro en el centro de un proceso discursivo *transgenérico* —Ver mi Trabajo de Grado de Salamanca— que nos obliga a no ignorarla como tampoco apartaremos de forma absoluta ninguna obra que haya supuesto un eslabón decisivo en el proceso de apertura del poeta hacia la que podríamos llamar *poética de plenitud*.

A tenor de lo que se ha dicho sobre la más reciente obra de Antonio Colinas, nos consta que cuando hayamos llegado al término de este viaje hecho de perpetuos reajustes, quizá nos demos cuenta de que el grado de innovación de esta tesis doctoral también dependa de la recepción —e incorporación en el proyecto— de las nuevas obras de Colinas, de los posibles paralelismos que se puedan establecer entre los nuevos hipertextos y el tríptico cuestionado, los cuales sólo podrían sustentar al campo intratextual. Si así ocurriera, la originalidad de esta tesis doctoral estaría en el doble dinamismo poético-metapoético que nos une a sus producciones artísticas, en la imposibilidad de ceñirnos al espacio paratextualmente circunscrito (1992-2002), en la inestabilidad de nuestras primeras premisas; inestabilidad que aboca, en definitiva, a una suerte de intranquilidad investigadora inconclusa y fecunda, prueba —¿por qué no?— de unidad o circularidad de nuestra propia aventura.

## **II-3. PROBLEMÁTICA Y PRIMERAS CONJETURAS**

### **II-3-1. PROBLEMÁTICA**

De acuerdo con un dato hipertextual, entendido éste todavía no como modificación libresca de enunciados pertenecientes a otros textos, sino como pura referencia de carácter virtual, el proyecto de tesis tiene como finalidad <<amener l'étudiante ou l'étudiant à être une chercheuse ou un chercheur autonome, capable d'apporter une contribution substantielle et directe à l'avancement du savoir, amener l'étudiante ou l'étudiant à interpréter les données relativement complexes et à développer un esprit critique envers sa discipline>> [convertir a la alumna o al alumno en investigadora o investigador autónomo, capaz de aportar una contribución sustancial y directa a la evolución del saber, hacer que ambos sean capaces de interpretar datos relativamente complejos y puedan desarrollar una competencia crítica en su campo de investigación].

El proyecto de tesis es un trabajo escrito que dilucida el tema y que <<doit comporter un énoncé de la problématique, des objectifs, des hypothèses de travail, des

méthodes, des resultats attendus, de l'échancier et du budget si nécessaire>><sup>14</sup> [debe comprender un enunciado de la problemática, los objetivos, las hipótesis de trabajo, los métodos, los resultados intuidos y la cuestión presupuestaria en el caso de que sea necesaria]

Destacada antes del trabajo propiamente dicho, la problemática desempeña un papel relevante en la coherencia del metalenguaje. El análisis ganará más en seriedad siempre y cuando el analista exponga de forma *coordinadamente* razonada su materia (Corominas, 1980:501), cuando éste <<aura pris soin de définir au préalable une problématique, soit un ensemble de questions et d'enjeux mettant le texte en perspective>> [se haya empeñado en definir previamente una problemática, esto es, un conjunto de preguntas y expectativas clave capaces de poner al texto en perspectiva] (Bergez, 1989:78). Pues, ¿qué hacer? Bergez propone que el investigador busque posibles puntos de sutura. Para él, al escoger dos o tres <<centres d'intérêt majeur>> [centros de interés mayor] el comentario gana más en cohesión sin que se modifique la polisemia textual, sin que el lector se sienta de alguna manera incómodo, descentrado. Es la razón por la cual partiendo de una cierta correspondencia <<la problématique tente de cerner par l'interrogation un comment qui peut déboucher à terme sur un pourquoi. La progression de l'explication, et la révélation qu'on peut attendre, sont de la sorte justifiées et annoncées>> [la problemática procura fijar un cómo que puede desembocar en un porqué. La progresión del comentario y la revelación que el lector pueda esperar se ven de esta manera adelantadas y justificadas]

---

<sup>14</sup> Las citas las he bajado de [www.google/proyettdehèse](http://www.google/proyettdehèse) .

Una lectura atenta de los poemas de Colinas suscita varias observaciones. Lo dicho sobre su tradición literaria, sobre los *novísimos* o la promoción de los setenta, la crítica acerca de su obra, los supuestos de la poesía, la teoría del poema, algunos juicios generales y prejuicios de lectura personales tienden a generar dudas epistemológicas capaces de articular de forma razonada el vacío interpretativo que experimentamos al pretender llevar a cabo una tesis doctoral. Limitémonos a aquellas que mantienen relación directa con el trabajo:

- 1) ¿Qué método (s) seguir para una poesía tan abierta?
- 2) ¿En qué medida podemos calificar de circular la aventura literaria y ensayística de Antonio Colinas?
- 3) ¿Es Antonio Colinas un poeta *novísimo* o/ y posmoderno?
- 4) ¿En qué medida se puede decir que existe un lenguaje de la periferia?
- 5) ¿Qué relación podemos establecer entre transtextualidad y transcendencia genérica?
- 6) ¿En qué medida podemos calificar de autodeconstructivo el lenguaje de *Leyendo en las piedras* y qué relaciones existen entre cuento y poema y entre diario y ensayo?
- 7) ¿Será posible partir de la “trilogía de la mansedumbre”, y de *Desiertos de la luz*, para hacer una lectura casi global de la obra de Colinas?
- 8) ¿Cuál es la configuración de lo que podemos llamar el espacio del *ékphrasis*?
- 9) ¿Hasta qué punto la teoría de Genette se entronca con otros planteamientos que apuntan al eclecticismo crítico?
- 10) ¿Qué relaciones existen entre la poesía de Colinas y otras actividades artísticas, y mediante qué técnicas de escritura consigue representarlas?



### II-3-2. PRIMERAS CONJETURAS

Si el acto de redactar una tesis doctoral supone haber reunido y definido casi todo, podemos aventurar algunas afirmaciones por considerar tal operación como resultado de un análisis supuestamente *bien* concebido y ya concluido en la mente. En todo caso, no es superficial que el analista defienda su comentario. Con Michel Charles (1995:68) creamos en lo siguiente: <<Il est humain, comme on le dit, il est naturel que le commentateur défende son interprétation, mais il est étrange qu'il le fasse sous couvert de défendre son texte. Non seulement parce qu'il ne faut jamais confondre cohérence du texte et cohérence du commentaire [...] parce qu'il n'y a de toute façon pas lieu de défendre le texte: c'est au contraire dans ses accidents de structure qu'est tout son plaisir>> [es humano como se dice, es natural que el comentador defienda su interpretación, pero es extraño que lo haga bajo el pretexto de defender el texto. No sólo porque nunca se debe confundir coherencia textual y coherencia del comentario (...), sino porque de todas maneras no hay por qué defender el texto: es más bien en sus accidentes estructurales donde está todo su placer] Hagámoslo ahora con la esperanza de que aún sirvan hoy en día estos *alejandrinos* de Boileau: <<ce qui se conçoit bien s'énonce clairement / et les mots pour le dire arrivent aisément>> [lo que bien se concibe claramente se enuncia/ para decirlo llegan con soltura las palabras]

Considerado el corpus de trabajo un mero pretexto para poner en marcha una aventura crítica que dista de la investigación anterior por iniciarse precisamente al revés, en este umbral, admitamos como conjetura nuclear que en la llamada trilogía de la mansedumbre se quintaesencia todo el pensamiento del poeta de la Bañeza. De ahí que debamos trasladarnos a otros espacios de su escritura: espacios cuyo denominador común no es más que lo prosaico en su sentido más extenso.

Cualquier acercamiento a ese poeta total deberá basarse en una consideración —también general— de los lugares desde donde parecen discrepar las ramas de su pensamiento monolítico. Nos arriesgamos a decir rotundamente que sintoniza con el pasado y el presente literarios su intransferible voz, con todo lo que supone tal intercomunicabilidad; esto es, la evidencia de un profundo diálogo *transtextual* por no utilizar el —premonitorio y kristeviano— calificativo *intertextual*, término que no consigue abarcar todo cuanto me propongo ensayar aquí, pero que tampoco es tan simplificador como parece y como veremos al final de nuestro estudio con la definición —capítulo VII— que Luis García Jambrina (1994) da a la palabra <<INTERTEXTOS>>.

Admitamos también que la poesía de Antonio Colinas alberga elementos que provienen de otras artes como la pintura, la música o la arquitectura, lo que nos instala en el centro de un curioso proceso de mediación que podemos llamar, siguiendo a Manuel Asensi (1990:37), <<La “écriture” y el “entre” de la literatura>>. Dada esta intuitiva interdisciplinaridad, admitamos por fin que aquí también <<Se podría hablar, por ejemplo, de convergencias y similitudes entre literatura y otras artes, recordar el

*ut pictura poiesis*; se podría, también, centrar la atención en sus divergencias y especificidades (...) Pero ello supondría plantear el problema en términos de relaciones externas, casi en términos de teoría de conjuntos, y no es éste el enfoque que he elegido. Me interesa, más bien, una visión que llamaría “intertextual” si la lógica de este discurso no me desautorizara el término. De esta forma la pregunta adecuada sería: cómo es la relación de la literatura con otras artes en el interior del propio espacio literario o dicho más correctamente: ¿cómo es esa relación dentro de un espacio que seguramente no es tal ?>> (Asensi, 1990:37). Como veremos más adelante, incluso la valoración de un componente de la correspondencia supone otras relaciones secundarias. Es el caso de la música cuya valoración presente supone su consideración como tema como aparece en “La tumba negra” y la música del texto o su ritmo tal como transparenta un libro como *Desiertos de la luz*.

Curioso es ver cómo el término “entre” se convierte en Deleuze en centro de cualquier intento humano de proyectarse en el horizonte —de encuentro— de la realidad: <<Lo que cuenta en el camino, lo que cuenta en una línea es siempre el medio, no el principio ni el fin. Uno está siempre en medio de un camino, en medio de algo, uno está siempre “entre”>> dice Deleuze (1977:37) en su diálogo con Claire Parnet.

Y María del Carmen Rodríguez (2004:92) nos recuerda que Deleuze, cuyo interés por el cine se conoce de sobra <<invoca siempre la literatura, define su imagen del pensamiento en 1964 a partir de *Proust y los signos* (lo que importa es lo que “fuerza a pensar”, lo que violenta al pensamiento), pero su incursión en otras artes despuntará en los años ochenta, con *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981), donde rehabilita la figura contra lo figurativo, y con *La imagen-movimiento* y *La*

*imagen-tiempo* (1983-1985), que esbozan una teoría del cine que “no es sobre el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita, y que están ellos mismos en la relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas>>

Por no aludir a la famosa obra *A la pintura* de un Rafael Alberti, Luis García Jambrina vuelve a su manera sobre la fórmula horaciana e insiste en que ese maridaje entre poesía y pintura o entre poesía y escultura <<no es más que una de las variedades o formas de eso que se conoce como éfrasis —*ékphrasis*— o descripción —y, más concretamente, representación verbal del arte visual—, (p.505) considerada ésta en un sentido amplio, pues, junto a la descripción, esta poesía nos ofrece, por lo general, reflexión, recreación o diálogo con figuras y elementos del cuadro o escultura.>> (García Jambrina, 1994:504-505)

Como se apreciará más adelante, en algunos poemas y relatos de Colinas, el cuadro constituye el elemento pictórico de condensación muy simbólica e ideológica. Hasta su descripción o dinamismo dentro del poema irá generando aquello que Gide acuñó bajo la célebre fórmula *mise en abîme*, técnica —sobre la que volveremos en el capítulo V— que no es nada ajena al mundo del cine.

Pues, dicho capítulo se propone mostrar la razón de ser de esas correspondencias que extenderemos a otras realidades no artísticas, las cuales sustentan no menos la obra poética o cuentística de Antonio Colinas. Pero la finalidad de este trabajo va más allá de todas estas interrelaciones: naturalidad estructural, paisajismo esencial, visión unitaria, sintaxis sencilla, léxico vegetal, animal y místico, escasez de adverbios en “mente”, adjetivación, pertinencia de sustantivos concretos y concordancia con los más

abstractos, polimetría, versolibrismo, silvas, poética del vacío, de la *nada plena*, persistencia estructural y ruptura del paradigma final de algunas de las llamadas formas fijas: éstos son algunos de las componentes de la poesía del último Colinas.

Nuestro razonamiento será de tipo hipotético-deductivo porque de antemano, consideramos algunos principios verdaderos y otros problemáticos. Lo hipotético será válido sólo cuando los resultados del análisis lo hayan comprobado. Conviene fijar ahora los objetivos de trabajo.

## II-4. OBJETIVOS

<<Partimos de considerar al analista del discurso como un profesional que debe ser capaz de articular saberes provenientes del campo en el cual el discurso ha sido producido con los conocimientos elaborados por la ciencia del lenguaje. En el recorrido interpretativo debe reconocer determinados marcos discursivos como indicios a partir de los cuales formula hipótesis en relación con un problema que se ha planteado o que le ha planteado otro profesional. Si bien lo interdisciplinario es constitutivo del análisis, los modos de abordarlo y el alcance que se le dé difieren según distintas posiciones teóricas>> (Narvaja de Arnoux, 2006:13)

Esta tesis doctoral alcanza sus objetivos en quince puntos:

1) Iremos dilucidando tanto el concepto de <<aventura circular>> —que apunta a la unidad del pensamiento de Antonio Colinas— como las palabras clave de la reflexión. Mostraremos en los comentarios cómo la visión ecléctica bebe de los diferentes matices de la metodología expuesta —métodos cuantitativo, deconstructivo, psicocrítico y semiótico— para que se vea la importancia de los dos primeros capítulos de la investigación y por tanto, el grado de innovación (Capítulos I y II) de la misma.

2) Pero hacer del genettiano concepto de *transtextualidad* la columna vertebral de esta aventura metapoética presupone que exploraremos los “umbrales” de la obra objeto de estudio para poner de relieve su función programática. Significa, en sentido amplio, entrar en los pormenores de la extra, meta, para, inter, intra, hipo, hiper y architextualidad. Significa, en sentido estricto, partir de los paratextos e ir adentrándonos en los contenidos de dicha obra, no sin, claro está, presentar previamente tres de los componentes de la extratextualidad (Capítulo III) de la que formaría parte la metatextualidad: primero, el contexto del que siempre se debería partir; segundo, el estado de la cuestión que supone, a priori, una discusión de la bibliografía sobre el corpus de trabajo; y tercero, lo que podríamos llamar estado de la bibliografía crítica, entendida esta última como resumen de algunos de los libros en relación con la tesis doctoral.

3) Esbozaremos una teoría de los títulos mostrando cómo la configuración del léxico paratextual aclara parte de la simbología poética coliniana. El enfoque periférico nos obliga a definir un campo básico (Apartados IV-2-IV-3) de investigación desde donde poder activar el mecanismo semiótico, nos obliga a hallar un criterio de selección léxico-titulógica y señalarlo, a determinar los campos paratextuales según precisos indicadores poemáticos acuñados por la teoría del poema. Tras la interpretación de los fenómenos observados, enunciaremos nuevas conjeturas y trazaremos un eje epigramático (Riffaterre) que dilucide el universo semántico intuido (Capítulo IV-4). El buen sentido nos induce a advertir que todos los demás capítulos —excepto los concernientes a la aventura métrico-estilística hasta ahora considerada como parte opcional— no serán sino la verificación —mediante el análisis propiamente dicho y

todas las posibles inflexiones que supone la llamada trascendencia genérica— de las conclusiones que habremos sacado de la lectura anterior. Si se cumpliera esta promesa, habríamos ido del metatexto al paratexto y de éste a los textos de Antonio Colinas, estuviesen escritos en verso o en prosa. Habríamos intentado que sintonicen teoría y literatura, que sean los textos en sí los que impongan el camino a seguir o al menos, que sea la teoría la que encuentre en los poemas la razón de ser de su aplicabilidad.

4) La trascendencia genérica será la prueba, a través de la ya definida noción —que ilustrar— de arquitextualidad, de que los textos cuestionados confirmen el coliniano *no* al <<dogmatismo de los géneros>>.

5) Cuestionaremos los *cronotopos* (Bajtín) o núcleos espacio-temporales, la toponimia y la onomástica presentes en el corpus de trabajo, mostraremos su relación con el entorno textual y extratextual.

6- Aunque la versificación no se vaya a estudiar de forma sistemática siempre intentaremos que dialoguen fondo y forma, realzando cuando sea pertinente qué fenómeno rítmico o estilístico participa de la elaboración del significado. Aquí también nos será de una cierta utilidad la tesis doctoral del Profesor Luis Miguel García Jambrina (1994). Con la aventura métrico-estilística subyacente quizá se alcance la nunca definitiva *entrée dans le sens* de la que hablan Catherine Fromilhague y Anne Sancier Château (1996:22) porque, como escriben ambas teóricas, <<l'intentionnalité signifiante produit une pluralité de sens convergents. Reconnaître cette pluralité, c'est entrer avant dans le sens>> [la intencionalidad significante produce una pluralidad de



sentidos convergentes. Asumir dicha pluralidad le permite al investigador adentrarse en el sentido]

7) Luego de incurrir en la tipología métrica cuyo asedio pretende revelar la persistencia y la progresiva emancipación de los viejos patrones formales en el corpus de trabajo y de estudiar las reiteraciones léxicas, morfológicas, fónicas, sintácticas y semánticas, estas figuras nos inducirán a ahondar de otra manera en los significados, esto es, a <<s'attaquer aux phénomènes sémantiques qui, on le sait depuis Mallarmé, constituent l'essentiel du langage poétique, et plus généralement aux problèmes de la sémiologie littéraire>> (Genette,1966:154) [ocuparnos, en particular, de los fenómenos semánticos —que desde Mallarmé constituyen, como bien se sabe, lo esencial del lenguaje poético— y en general, de los problemas de semiología literaria]. Estudiaremos el corpus con el fin de revelar sus *grandes unités* [grandes unidades], siendo, en su sentido amplio, la finalidad del posestructuralismo —que preconiza un *inmanentismo* más *abierto* que *cerrado*— no limitarse a <<compter les pieds ou à relever les répétitions de phonèmes” (Genette, 1966:154) [contar los pies o a señalar las repeticiones de fonemas]; porque la métrica <<con valor literario y crítico no se puede reducir a la comprobación de unos esquemas establecidos y de sobra estudiados, según la conformación que van adoptando a lo largo de una serie de obras poéticas. Debe tender a comprender por medio de su realización, el mundo estético de la creación literaria. La expresividad del poema radica en la diferente contextura que, por obra de su autor, adopta una muy compleja serie de elementos, entre los que se encuentran los que al verso se refieren. Un estudio métrico debe ir, partiendo del verso, en busca del sentido y el significado que aportan a esa armónica composición los recursos rítmicos, y

de este modo, llegar a la comprensión de aquellos pensamientos que el poeta trata de comunicar.>> (Diez de Revenga, 1973: 9).

8) Mostraremos cómo funciona en determinados poemas el dinamismo semiótico de la “mise en abîme”.

9) Hablar de aventura circular presupone que estamos ante una macroestructura coherente. Tratar de justificarlo implica mostrar que la “trilogía de la mansedumbre” es una obra estructuralmente unida, que se adapta a la visión teórica que tenemos de la poesía vista como estructura ambigua. Partimos del supuesto de que admitir dicha complejidad es <<el mejor y más válido juicio valorativo>> (Pagnini, 1991:130). Valoramos también la idea de que <<el crítico que al interrogar al conjunto semiótico-semántico de la obra, no consiga construir una estructura investigadora, o es mal crítico o se enfrenta a una mala obra>> —la poesía de Colinas no lo es—, una obra que no sintoniza con su sensibilidad: <<la persona que indaga la estructura de la poesía no es distinta de la que responde a las cualidades de la estructura (...) y sería una buena norma que el crítico se limitase a trabajar de un modo crítico sobre las obras que aprecia, puesto que la mejor crítica será siempre un acto de amor>> (Pagnini, 1991:127).

10) Mostraremos que además de la metonimia, el oxímoron participa también de la *generación* del sentido, es decir, del sentimiento dualista de la existencia.

11) Desarrollaremos los *hipogramas* de manera que se pueda reparar en que la trilogía de la mansedumbre es una *obra bella* o que cumple, al menos, la mayoría de los

once criterios de apreciación estética expuestos por el autor de *Estructura de la obra literaria y método crítico*. Significa que la obra estudiada:

- a) sea una construcción simétrica;
- b) sea expresión del sentimiento;
- c) refleje la realidad
- d) sea original;
- e) comporte economía en el mensaje;
- f) ampliación del lenguaje;
- g) sea mensaje moral;
- h) demuestre adecuación al género;
- i) sea imaginativa;
- j) sea sugestiva;
- k) esté en conformidad con la tradición ( Pagnini,1991:131)

12) También veremos cómo se dibuja en los poemas una dialéctica simbólicamente parecida al también poetizado dinamismo respiratorio, una armoniosa concatenación de elementos descritos, una especie de geometría del sentido que va generando metáforas de índole circular donde caben binomios como éstos: razón-corazón, luz-sombra, noche-día, serpiente-camino, ceniza-música o muerte-vida, presencia-ausencia, pasado-memoria, microcosmo-macrocosmo y mujer-planeta.

13) Analizaremos algunas imágenes clave en torno a las que se teje la “poética de la mansedumbre” para ir revelando lo que Charles Mauron llama “mito personal” del escritor. Aquí, la inflexión en lo psiconalítico se debe a que como apunta con tino Jean

Bellemin Noël (1978:7), la literatura <<porte dans ses flancs du non-conscient et puisque la psychanalyse apporte une théorie de ce qui échappe au conscient, on serait tenté de les rapprocher jusqu'à les confondre>> [lleva en sus flancos lo no-consciente y si es cierto que la teoría psicoanalítica arroja luz en lo que escapa a la conciencia, entonces, nos tentaría la idea de aproximarlas] Tal entronque corrobora el aserto de que ambos fenómenos —literarios y síquicos— se fundamentan en el lenguaje, en el lugar que ocupan en el proceso psicoanalítico los sueños y fantasmas también considerados como materia prima de la literatura. Hablando todavía del no-consciente, Jean Bellemin Noël (1978:7) corrobora así el poder mágico del léxico poético: <<Les mots de tous les jours assemblés d'une certaine manière acquièrent le pouvoir de suggérer l'imprévisible, l'inconnu, et les écrivains sont des hommes qui, en écrivant, parlent à leur insu des choses qu'à la lettre "ils ne savent pas". Le poème en sait plus que le poète>> [Articuladas de una cierta manera, palabras muy usuales adquieren el poder de sugerir lo imprevisible, lo ignoto. Escritor es aquél que al escribir habla sin querer de lo que "no sabe" a la letra. El poema sabe más de lo que sabe el poeta]

Si sabe menos, es que su dicción entraña más de lo que denotan sus palabras. Ese no-saber del poeta se debe, sin lugar a duda, a que en poesía, como nos recordó Mallarmé, prima la palabra sobre las ideas, <<de acuerdo, siempre que no entienda que estorban las ideas>> (Hierro, 1999:63), prima también la no-palabra o el silencio que suena en el lenguaje, porque <<sin silencio no hay comunicación. Como la palabra, el silencio se oye. La ausencia de voz es también una llamada a la conciencia del receptor, que la valora comunicativamente y extrae de ella toda su significación.>> (Albaladejo, 2001:20) según su nunca exhaustiva competencia lectora ante ese misterioso objeto, esa curiosa <<caja fuerte cuya combinación desconocemos. Se abre desde dentro,

cuando ella, y nada más que ella, quiere. El poeta ha de resignarse a acatar sus decisiones, porque la poesía ve más que el pobre pararrayos celeste. Si ella no irrumpe, de nada sirve la herramienta del poeta: la inteligencia. La acción de la inteligencia no es anterior, sino posterior al primer vagido del poema. La inteligencia no provoca el poema: lo controla, dicho sea con todos los respetos para Poe. Y para Valéry, a pesar del primer verso que nos dan los dioses.>> (Hierro, 1999:64)

Más allá de lo poético, para Marcelle Marini (AA.VV.,1990:189), <<tout discours est énigmatique, puisque s'y articulent des processus et des significations inconscients et conscients>> [todo discurso es enigmático ya que en él se articulan procesos y significados conscientes e inconscientes] Pues, se trata de <<récouter les indices inconnus, inaperçus ou négligés; les trier et les mettre en relation entre eux et avec des indices plus évidents; les organiser pour trouver une solution à la fois convaincante et efficace>> (AA.VV.,1990:189) [rastrear indicios desconocidos, desapercibidos o descuidados; clasificarlos vinculándolos los unos con los otros y con otros indicios más evidentes, ordenarlos con el fin de encontrar una solución que sea a la vez convincente y eficaz] Al nivel jerárquico, el mauroniano mito personal o fantasma recurrente será a las *metáforas obsesivas* lo que la *matriz* es a los *hipogramas* de Riffaterre. Consistirá en buscar a qué “macro” realidad psíquica pueden referirse algunos sintagmas o fórmulas que vuelven de forma recurrente en varios poemas o libros de Antonio Colinas. Puede que su grado de reiteración no sea igual al de los demás segmentos. Pero estos símbolos podrían gozar de la misma apreciación estética en la medida en que en vez de repetirse, destacarían, igual que algunas palabras clave, tan sólo por su carga metonímica o por su trascendencia ideológica. La búsqueda de núcleos globalizadores nos lleva a decir que el análisis se hará desde la perspectiva de la macrosemántica porque en vez de buscar las particularidades sémicas de cada palabra

pertenciente a cada uno de los títulos o epígrafes aislados, partiremos directamente de algunos rasgos nucleares susceptibles de facilitar su reagrupación en determinados campos o isotopías, siendo la isotopía lo que Greimas llama un <<faisceau redondant de catégories sémiques>> [un haz redundante de categorías sémicas] susceptibles de condensar poco a poco la temática general del corpus de trabajo, susceptibles de llevarnos, en palabras de Lafont y Gardes Madray (1973:63), a <<décrire la façon dont la parole règle le sens [parce l'isotopie du discours] contribue à consolider épistémologiquement le texte [et] apparaît désormais comme un espace où se structure le sens>> [describir cómo la palabra regula el sentido —ya que la misma isotopía del discurso— participa de la fijación epistemológica del texto [y] aparece, en adelante, como un espacio donde se configura el sentido] Y el sema es, según Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2000:364) la más mínima unidad de significado, <<el sema es un trazo, o rasgo, o componente semántico. Cada palabra, o mejor aún, cada unidad de significado o lexema puede ser descompuesta en unidades o rasgos semánticos fundamentales llamados semas>>

14) Lo que ignora sin duda ese poeta sutil y total es el talante polisémico de algunos signos —¿secundarios?— que se van sedimentando en las estructuras profundas de los poemas a medida que el emisor, consciente de su labor, se empeña en describir lo que él considera, a priori, como claves personales o símbolos ajenos ya asimilados. Cuando estudiemos el impacto de lo psicológico en otros escritos de Colinas, nos daremos cuenta de cómo puede ser inagotable la “tal vez” machadiana concepción del camino y otros sustratos *in fabula*. Dada la polisemia que entraña el metafóricamente densificado contexto discursivo, determinados símbolos adquirirán un cierto poder de concentración hasta revelar una intencionalidad erótica más o menos

inconsciente. Sorprendente connotación de la senda que lleva a las verdades de lo impenetrable y que tiende a realzar la siempre dualista cosmovisión del autor de *Tiempo y abismo*.

15) Finalmente, el análisis se propone exponer que en el tríptico coliniano se entabla, además de intertextual, lo que pasaremos a llamar diálogo interautorial, siendo la intertextualidad la relación consciente o no entre dos o más textos y lo *interautorial* el diálogo ficticio consciente, directo o indirecto entre el yo lírico y otro yo pensador o literario identificable fuera de la ficción. Puede que a veces en lugar de entre textos, los lectores asistamos en algunos casos a un diálogo entre voces poéticas, entre autores disfrazados de personaje. Para aclarar tales planteamientos, insistamos en prevenir en la distinción que podamos hacer entre un poema que recupera fragmentos pertenecientes a otro texto y un texto en el que, en vez de aludir, citar o parafrasear, la instancia emisora —mediante unos deícticos— entra en relación directa con otra instancia emisora en situación de destinatari@ intern@ del poema. Todo ello a diferencia de la intratextualidad que es el diálogo entre textos pertenecientes a un mismo autor mediante un procedimiento *semiósico* —no siempre consciente— de autoinfluencia o proyección de la conciencia hacia estructuras poéticas ya acuñadas. En todo caso, se intentará aprovechar en la medida de lo posible la taxonomía de Genette y otros supuestos teóricos con el objetivo de abrir una senda personal, la que pretende ser una posible vía de aproximación más eficiente a la escritura del bañezano desde un enfoque pura y aparentemente elemental: los títulos, las citas no textuales, las dedicatorias y epígrafes.

Esta tesis pretende ser un instrumento capaz de desentrañar niveles clave de la textualidad literaria y ensayística del creador leonés; niveles que constituyen, en

definitiva, lo que conviene llamar el complejo arsenal ético-estilístico de Antonio Colinas.

Pero repetiré aquí que el buen sentido me obliga otra vez a comenzar por todo aquello que, sin ser nada subsidiario, no apunta directamente al objeto de estudio. Por eso, de momento, diré que en adelante, el asedio textual se hará de la realidad exterior a la realidad interior de los objetos semióticos, de la extratextualidad a la paratextualidad. El capítulo tercero se propone examinar el marco generacional en el que se inscribe la poesía de Antonio Colinas y el estado de la cuestión. Pero antes, convendría presentar, mediante una breve discusión, el estado de la investigación en torno a nuestra bibliografía básica. Detrás de su primera sección está la intención de mostrar cómo encajan paralela y definitivamente, las piezas de lo que podríamos llamar el engranaje de la textualidad teórica anteriormente diseñada.



**CAPÍTULO III**  
**GÉNESIS TEXTUAL Y METATEXTUAL: TRES COMPONENTES**  
**DE LA EXTRATEXTUALIDAD**

### **III-1. METATEXTUALIDAD COMO DISCURSO SOBRE LA TEXTUALIDAD CRÍTICA. BREVE RESEÑA Y DISCUSIÓN DE LA BIBLIOGRAFÍA BÁSICA**

No cabe duda de que uno de los requisitos de la memoria de tesis doctoral en la Universidad de Salamanca es que el tesinando haga una *narración sucinta* o aporte información acerca de algunos libros o artículos en relación con su proyecto. Si el primer capítulo tan sólo presentaba de forma progresiva sin relacionar —excepto en su último apartado referente a la perspectiva ecléctica— algunos de los métodos cuyos matices nos permitieron ir trazando el camino hacia el eclecticismo crítico, el presente apartado se propone mostrar en pocas palabras la razón de ser de tal eclecticismo enfrentando a autores cuyas propuestas aparentemente distintas se valen y se completan. Eso nos lleva a reconocer, en esta fase auroral de la investigación, que nuestro nuevo proyecto es teóricamente deudor de varios trabajos metacríticos. Contemos quizá no sus historias sino aquellas ideas-clave sin las que carecerían, en su mayoría, de pertinencia.

Como ya hiciera a su manera Miguel Jaroslaw Flys en *La poesía existencial de Dámaso Alonso* (Madrid, Gredos, 1968), en su obra titulada *Notions de stylistique générale*, Pierre Larthomas nos hace ver cómo el lenguaje poética se aleja del lenguaje común. La diferencia según él radica en el léxico porque cada poeta sintoniza más con ciertas palabras al tiempo que manifiesta, de forma curiosa e inexplicable, una repulsión respecto de otras.

Siguiendo a Freud y a Charles Mauron cuyo método expusimos cuando sentábamos las bases de lo psicocrítico, Jean Bellemin Noel estableció un paralelismo entre *Psychanalyse et littérature* (París, P.U.F., 1978). La sustancia de esta obra puede resumirse así: el entronque entre psicoanálisis y literatura se debe a que ambos se fundamentan en el lenguaje y al lugar que en el proceso psicoanalítico ocupan los sueños y fantasmas también considerados como materia prima de la literatura. El poeta sería a este respecto un soñador y sus poemas —de los que una lectura psicoanalítica podría destacar el llamado “mito personal” o fantasma recurrente— pura revelación de su inconsciente, en la medida en que la combinación y matización de palabras pertenecientes al habla ordinaria adquieren bajo su pluma la capacidad para apuntar a cosas imprevisibles, a mundos misteriosos, a la muerte llamada *Misteriosa* y a lo *mistérico*, que engloba todo cuanto escapa al conocimiento del ser humano. El poeta es un ser ajeno a su propia obra porque habla mucho de lo que el mismo desconoce. Pero hablar de lo que se desconoce es deshacerse de los deseos reprimidos para sanar, y ello a través de ese fruto de la imaginación que Jung veía como un objeto con virtudes terapéuticas.

Quizá sea el libro de Carmelo Monedero Gil la más cercana —a nosotros como residentes en Salamanca— aportación española a estas conexiones entre literatura y psicoanálisis. Para el autor de *Psicoanálisis y creatividad* (Salamanca, Universidad Pontificia, 1985) quien también se inspira en los trabajos de Freud, el acto poético es un espacio propio del juego. Tanto el poeta como el pintor se crean —como el niño— un lugar ficticio donde expresar sus deseos. Pero a diferencia del niño, que se cree sumergido en un mundo realísimo, el ya maduro niño separa mejor la realidad de la

ficción. La obra de arte como liberación de energías inconscientes aparece, a través de sus rasgos dionisiacos y apolíneos (Ehrenzweig) como una ósmosis de los llamados procesos primario y secundario. Y lo que de este libro podemos retener es que <<la única salida que nos queda no es otra que la que deducimos del hecho mismo de la contemplación estética, el cual se nos presenta como la captación de un mensaje humano que incide en el inconsciente. Este mensaje puede ser captado incluso allí donde nadie lo puso, como ocurre en la contemplación estética de los objetos naturales. Esto quiere decir que en la contemplación estética no sólo existe una recepción de mensaje, sino también, y quizá con mayor importancia, una proyección de las propias temáticas inconscientes. Esto no invalida el hecho de que el gran artista se especifique por su capacidad de transmitir mensajes al inconsciente. Lo que ocurre es que todos somos extraordinariamente receptivos a los mensajes lanzados a nuestro inconsciente, incluso cuando ni siquiera fueron escritos>> (Monedero Gil, 1985: 56)

Además de la deuda con Jung, el onirismo y sonambulismo visibles en el léxico poético de Antonio Colinas Lobato justificarán más adelante tal entronque entre creatividad y psicoanálisis<sup>15</sup>. La coliniana fijación en un vocabulario repleto de palabras como obsesión, sueño, sonámbulo, nieve, cuerpo, misterio, noche, sombra, música, río, mar, vida, muerte, etcétera, delatan, de entrada, la centralidad del léxico poético, el diálogo entre psicoanálisis y lingüística y, por tanto, entre la discursividad latente y patente.

---

<sup>15</sup> Sobre las relaciones entre ambas disciplinas, véase también: Ehrenzweig, A. (1965): *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, London, Sheldon Press; Fernández-Villamarzo, P. (1982): *Frustración pulsional y cultura en Freud*, Salamanca, Universidad Pontificia; Grinberg, L. (1981): <<Observaciones psicoanalíticas sobre la creatividad>>, en *Psicoanálisis. Aspectos teóricos y clínicos*, Buenos Aires, Paidós; Jung, C. G. (1964): *Tipos psicológicos* (1921), Buenos Aires, Sudamericana; Kris, E. (1964): *Psicoanálisis del arte y el artista*, Buenos Aires, Paidós; Matússek, P. (1977): *La creatividad desde el punto de vista psicoanalítico*, Barcelona, Herder; Pichon-Rivière, E. (1977): *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social*, Buenos Aires, Nueva Visión.

En este sentido es teóricamente fundamental la tesis de José Carlos Rovira —en torno al *Léxico y creación en Miguel Hernández (Estudio de un vocabulario)*— quien, para estudiar la obra del poeta “mártir”, opta por el método cuantitativo inspirándose en los trabajos de Jean Paul Benzécri, Rafael Romero Villafranca y Zunica Ramajo. Operar sobre el léxico previamente escogido nos obliga a hacer un *recuento exhaustivo* de las voces que conforman el corpus lingüístico y nos lleva a recurrir, como Charles Muller, a la *estadística lingüística*, herramienta cuyo mérito es brindarnos la posibilidad de poder destacar las *frecuencias absolutas* capaces de <<desentrañar espacios cualitativos del léxico, es decir, problemas de estilo, de significación, de intencionalidad del autor>>. De lo que se trata, a juicio de Jean Paul Benzécri, autor de *L’analyse des données II. L’analyse des correspondances* (Paris, Dunod, 1976), es ir más allá de los cálculos de probabilidades, porque el mero recuento de frecuencias o la mera determinación de campos léxicos deja que desear ya que el analista corre el peligro de quedarse en la *epidermis* del texto. Y ahondar en el texto significa que lo que se ha hecho hasta ahora no ha sido sino ir sentando las bases de una futura interpretación. De hecho, complementaria es la aportación de Catherine Fromilhague y Anne Sancier Château (1996:103) para quienes <<le repérage nécessaire de ces champs lexicaux joue le rôle d’un constat en attente d’interprétation. La manière même dont il est conduit prépare la suite de l’analyse>> [el descubrimiento necesario de estos campos léxicos sirve de previa constatación pendiente de lectura. Y la manera cómo se lleve a cabo ese descubrimiento condicionará la continuación del análisis]

En su ya mencionada *Introduction à l’analyse de la poésie* (París, P.U.F., 1997), es José Ferrater Mora (1983) —autor de *El mundo del escritor* (Barcelona, Crítica, 1983)— quien se preguntará <<¿en qué consiste el mundo artístico, y específicamente

de un escritor?>> Jean Molino y Joëlle Gardes Tamine vuelven sobre el peso semántico de la palabra poética y su estudio cuantitativo para saber, a su manera <<de quels mots se servent les poètes>> [*de qué palabras se sirven los poetas*] más allá del recuento y lo estadístico. Les parece que lo que más importa es que una vez, determinada la frecuencia de las palabras empleadas por el vate, reparemos en que puede ser de elocuente interés la lectura de las palabras-temas o palabras más frecuentes del corpus. Pero nos advierten que ni la versificación de un lado ni el estilo de otro pueden, estudiados separadamente como se suele hacer, revelar la sustancia de una obra poética. De ahí, concluyen, la necesidad de resolver este problema con esa *Introducción al análisis de la poesía* cuya propuesta, en definitiva, no puede ser sino ecléctica porque no existe —dicen— en el campo de las Humanidades ninguna teoría que nos permita revelar debidamente el misterio de la poesía.

Esta propuesta ecléctica de raigambre postestructural supone la inoperatividad de cualquier método de análisis literario rígido, delata, por supuesto, perspectivas semióticas hacia cuyo modelo totalizador se acercan los autores de *La comunicación literaria* (José Luis García Barrientos, Madrid, Arco, 1999), *Retórica clásica y teoría literaria moderna* (Antonio López Eire, Madrid, Arco, 1997), *Curso de teoría d la literatura* (M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Nabes, Dolors Oller y otros, Madrid, Taurus, 1994), *El lenguaje literario* (Fernando Gómez Redondo, Madrid, EDAF, 1994) y *Semiótica del discurso* (Jacques Fontanille, Lima, Universidad de Lima, 2001). Todos o casi todos subrayan la necesidad de superar el estructuralismo cerrado para hacerle caso a cualquier elemento ajeno al texto, siempre que sea éste una referencia o *presencia funcional*, como vimos que ya dijera Marcelo Pagnini (1991).

Aunque algunos sigan afirmando hasta la fecha que sólo “desde el cierre se puede ver el texto como unidad” (Navarro Durán, *Cómo leer un poema*, Barcelona, Ariel, 1988) por ser éste una “materia atravesada por tensiones” (Fontanille:2001), el texto, en realidad, no es un objeto de sentido sino de sentidos, es decir, una estructura tendente a lo plural, a lo pluridireccional.

Para José Luis García Barrientos (1999), se trata de partir del método cerrado y difundido por Jakobson, de estudiar la métrica, de señalar la frecuencia de ciertos procedimientos sin olvidar el contexto en el que surge la obra objeto de estudio, las referencias de índole histórica e intertextual.

Se trata en estos trabajos de considerar la tarea de la teoría literaria como una fusión de experiencias (García Berrio) que pueden depararnos cualquier información directa o indirecta sobre dicha obra, de hacer nuestra cualquier *estrategia metodológica* (Dolors Oller) que nos brinda la rica y dinámica herramienta literaria.

Cabría cerrar este apartado con otra aportación de Marcelo Pagnini (1991:128) recordando que cualquiera que sea la perspectiva elegida para analizar la obra de arte literaria, por más ecléctico que pretenda ser tal enfoque, <<la lectura *crítica*, al contrario de la lectura *científica*, no tiene interés en resolver la totalidad de relaciones de la complejidad de los signos, sino sólo en *elegir* los datos que permitan la construcción de su simulacro, con el conocimiento de todos los niveles de la estructura. La selección de estos elementos de percepción que constituirían la *gestalt* (momento noético de la experiencia estética) se halla estrechamente unida al sentido estructural, o búsqueda de coherencia, a la valoración y a los sentimientos. Así, dicho simulacro no es el simulacro

de la obra sino un simulacro>> ya que es ese deseo de coherencia —que resulta de la segmentación personal— el que guiará al crítico literario por los recovecos de esa infinita urdimbre textual, el que le sacará de ese laberinto de *tejidos* (Barthes)

Hablar de segmentación nos obliga —esta vez les remitimos a nuestro Trabajo de Grado— a considerar la obra de Colinas como un objeto a priori callado, a la vez coherente e inorganizado y sobre el que presuponemos que no se ha escrito nada. Descomponer lo aparentemente ordenado supone haberle asignado previamente una cierta cohesión que el plan de trabajo sólo se propone averiguar. Intentar investigarlo no es restituir al texto su supuesta coherencia, sino procurar justificar la estructura que nuestra lectura le procura. Supone, por ende, asegurarse de que encajan las piezas que propicia el mecanismo metatextual, y que el sistema funciona como lo hemos intuitido o planeado, según la pertinencia de los elementos de ese curioso objeto que la semiótica califica de “dinámico” (Fontanille, 2001:31), según las *fronteras* que vaya trazando nuestra *toma de posición* en cuanto *sujeto* o *interpretante* (Fontanille, 2001:34).

Así, la *complejidad* del texto no supone ignorar la *posibilidad* de que podamos llevarla al cabo, pero sí considerarla como un trampolín, una condición sin la que no se podría alcanzar el meollo textual. Aceptar dicha dificultad posibilita, a la postre, matizaciones propias de algunas de las numerosas y ya enumeradas *perspectivas propuestas por el discurso literario*; porque <<l’intentionnalité signifiante produit une pluralité de sens convergents. Reconnaître cette pluralité, c’est entrer avant dans le sens>> [la intencionalidad signifiante produce una pluralidad de sentidos convergentes. Asumir ésta le permite al investigador adentrarse en el sentido] concluyen Fromilhague y Sancier Château (1996:22)



### **III-2. METATEXTUALIDAD COMO MARCO GENERACIONAL Y BREVE DISCURSO SOBRE LAS CLAVES DE LAS PRIMERAS ETAPAS**

Ubicar a Antonio Colinas dentro del contexto en el que aparece su obra significa ahondar en lo que llamamos en nuestro estudio previo <<Tradición, vida y pensamiento en Antonio Colinas>>. ¿No implica acaso la reelaboración y profundización, con nuevos matices, de lo ya señalado? En todo caso, sin ningún afán de reiteración impropia, aquí sólo se intenta seguir una metodología que considera la noción de contexto como paso previo e imprescindible para la realización de una tesis doctoral de temática literaria. En efecto, este apartado pretende mediar entre determinados puntos de vista relativos a la polémica adscripción del poeta leonés al llamado grupo de los *novísimos*. El contexto nos permitirá descifrar en parte el enigma que entrañan algunas capas de la muy compleja realidad poética coliniana.

En cuanto a lo que también podríamos llamar <<La tradición literaria>> de Antonio Colinas Lobato, esto es, los autores de cuya obra pudo haber bebido, se sabe de sobra qué autores o pensadores fueron decisivos en su formación literaria e ideológica. Eso no significa que no vayamos a hablar de algunos de ellos.

A través de sus diferentes mecanismos y según una ordenación derivada de un

diseño personal tendente a adaptarse a los matices del corpus de trabajo, el ya definido enfoque transtextual tiene hasta ahora una doble ventaja. Desde la perspectiva del plan de trabajo, como veremos, además de justificar el lugar del estado de la cuestión, apartado cuyo desarrollo desembocará en el dinamismo primero de lectura, la propuesta de Genette no brinda la oportunidad de incluir también, en su aspecto metatextual, todo lo relativo al marco generacional o tradición literaria de Colinas, entendida ésta como conjunto de datos acuñados por los especialistas directos o aquellos investigadores cuyos trabajos trascienden, como los del Profesor Luis Miguel García Jambrina (1994), los límites *normales* de su objeto de estudio para, en su trayectoria abierta, nombrar a poetas que son, como Colinas, deudores de las producciones propias de las promociones inmediatamente anteriores a ellos. De ahí que conviniera desandar el camino, recuperar aquel buen sentido que nos indujo a ubicar a nuestro autor dentro de su contexto generacional (Nana, 2007), no sin recordar a José María Díez Borque (1984:19) para quien el comentario de un texto —contémplo en su amplia dimensión de obra literaria— implica seguir unas coordenadas claras: <<Establecer su filiación según unas coordenadas precisas. Supone esto establecer el período, época, movimiento y fecha a que pertenece el texto y las características derivadas; el autor de dicho texto y las características de ello derivadas; el momento de esa obra en el conjunto de la producción del autor y las consecuencias que de ellos resultan [...] precisiones sobre fuentes e influencias.>> Y hablando de fuentes, de influencias o influjo supone hablar, en términos más actuales, de intertextualidad o de “INTERTEXTOS” (García Jambrina, 1994) sobre cuyos matices volveremos cuando estudiemos la llamada trascendencia genérica.

Volveré a advertir que junto a la del autor de *Arde el mar*, esa joven y

prometedora ¿generación? merece el calificativo que le dio hace diez años Julio Llamazares (1997) cuando recalca con una cierta ironía las carencias de la consabida Antología, su subjetividad o reductivismo poco procedente. En efecto, el hecho de que Castellet no incluyera a Colinas en su *famosísima* antología —observa Julio Llamazares (1997:103)— basada, precisa el ensayista, en criterios más amistosos que objetivos, no impidió que más tarde fuese aplaudido el poeta leonés cuya *profunda vocación poética* le llevó al propio Gimferrer a considerarlo como <<el representante más cualificado de su generación, la tercera de posguerra, llamada del lenguaje, de los setenta, de los *novísimos*>>.

Hay que tener en cuenta el hecho de que frente a la polémica noción de generación, aunque no podamos prescindir de ella, quizá sea prudente, como hace Luis García Jambrina (1994:31), que nos decantemos ya por el término *promoción*, entendida ésta como <<conjunto más o menos numeroso de autores nacidos y formados en un mismo contexto histórico que se agrupan o son agrupados en un momento dado para *promocionarse* y darse a conocer dentro del mundo literario, lo cual exige, generalmente, su autoafirmación frente a otros grupos anteriores o coetáneos>> como fueron por ejemplo los de los cincuenta.

En su empeño en situar a Claudio Rodríguez dentro del marco generacional del que brota la obra del zamorano, así como a coetáneos suyos y poetas posteriores deudores de su poesía, Luis García Jambrina (1999<sup>a</sup>:145) resucita el discutible y *desprestigiado* concepto de *generación*. Para él, <<la gran ambigüedad en la interpretación de este concepto, máxime cuando los factores que lo configuran se han demostrado ineficaces a la hora de trazar las líneas fundamentales de la evolución

literaria contemporánea>> se debe a su carácter sectarista. Por lo que el método generacional nunca consigue delimitar de forma exacta el espacio de una realidad literaria a veces difícil de aprehender. En efecto, no aparece en la Antología de Castellet Antonio Colinas, al que el investigador incluye en la “Generación de los 70”, es decir, aquella —a la que precede la de Claudio Rodríguez— que reúne a poetas nacidos entre 1939 y 1953 y cuyo surgimiento nos recuerda el fetichismo de las cifras o lo que el filólogo llama el limitadísimo <<poder de la fonética y el número>>.

De la misma manera Luis Miguel Alonso (2000:14) nos recuerda que si nos atuviéramos a la *cronología vital y editorial* de los *novísimos*, acabaríamos ubicando a Colinas en <<el grupo de los llamados “poetas de los setenta”>>, designación que abarca a los poetas novísimos y a otros creadores líricos coetáneos, con la ventaja de no presuponer una serie de rasgos literarios comunes o una estética compartida>> aunque también se pueda precisar lo siguiente, hablando de la promoción anterior y siguiendo a Ángel Prieto de Paula<sup>16</sup>: <<Como escritores que comparten época, y en casos lecturas y formación intelectual, presentan [los poetas de dicha generación] cierta comunidad de caracteres: realismo esencial y abarcador —mucho más complejo el de los poetas sociales—; concepción de la poesía como modo de acceso a la realidad; compromiso estético y moral ajeno al esteticismo, al prescriptivismo moralizante o al panfletarismo político. En cuanto a rasgos de estilo, les son comunes la llaneza, y en menor medida la narratividad como sistema, así como el rechazo de la exasperación expresiva. El ocasional tono interjetivo (por ejemplo en *Conjurados*, de Claudio Rodríguez) es de índole alacra y celebratoria, no agonista.>>

---

<sup>16</sup> Visible en: [www.cervantesvirtual.com/portal/poetas de los cincuenta](http://www.cervantesvirtual.com/portal/poetas-de-los-cincuenta).

Por cierto, por lo que se refiere a la influencia reiteradamente reconocida de Claudio Rodríguez en poetas inmediatamente posteriores, y más precisamente de la admiración o deuda de Colinas con el autor de *Alianza y condena*, Luis García Jambrina (1999<sup>a</sup>:176) recuerda que <<al margen de los *novísimos*, hay otros poetas nacidos en su mismo marco generacional —esto es, entre 1939 y 1953— o pertenecientes a la “Promoción de los 70” —dado que su consagración, salvo excepciones, tiene lugar en esa década— en los que [ha sido fundamental para su formación poética]<sup>17</sup> la huella o el ejemplo de Claudio Rodríguez>>, ese poeta sui generis que <<no contemporiza con los sociales>> (Prieto de Paula) porque la enfermiza fijación en lo temático o en lo *contenidista* está lejos de ser un *pasaporte de autenticidad poética*, porque la misma obsesión fosiliza y aniquila lo imaginativo.

Como veremos en el capítulo VI, más allá del primer Colinas, la presencia del poeta zamorano va a ser tan patente en dos poemas de la trilogía. “Ocaso en Zamora” y “La encina”. El segundo de ellos que es en realidad el primer poema de sutil referencialidad zamorana según matizó ayer Antonio Colinas es tan importante que el profesor Víctor García de la Concha dijo que bastaría este poema de “La encina” para salvar toda la obra de la que forma parte ese texto de gran simbolismo vegetal. En la misma entrevista que nos concedió el poeta el miércoles 16 de enero de 2008 en el Café Dominicos sito en la Calle San Pablo en Salamanca, delante de nuestra modesta cámara y sin afán ni temor a herirle la sensibilidad a nadie, Antonio Colinas no dudó en

---

<sup>17</sup> El sintagma entre corchetes también pertenece al autor de la cita. Con el permiso del lector y su autor, invertimos el orden de la oración para que la sintaxis del nuevo metadiscursio se adapte a la nueva idea complementaria.

<sup>18</sup> De ahí que en esta tesis doctoral se hable de la importancia de la revista salmantina *Álamo* en algunos episodios de la vida literaria de Antonio Colinas.

<sup>19</sup> Volveremos sobre esta tendencia coliniana a valerse de símbolos geométricos para desarrollar su pensamiento tanto en poesía como en su obra en prosa.

<sup>20</sup> <<Antonio Colinas hace ver al público de Almagro la realidad de la vida a través de su poesía>>, bajada de [www.miciudadreal.es/content/view/47438/10008](http://www.miciudadreal.es/content/view/47438/10008).

reconocer que <<Claudio Rodríguez (...) es una estética de la poesía castellana completamente del noroeste. Esta poética la encontramos también en Torga, en las páginas del *Diario* de Torga. Es un representante ideal último de lo que entendemos por poesía castellana. Para mí, los dos grandes poetas de la generación del 50 son Claudio Rodríguez y Francisco Brines. Y luego otros poetas que también me influyeron menos (y que son como heterodoxos dentro de esta generación) son Ángel Crespo y Antonio Gamoneda. Y no me ha interesado absolutamente nada la escuela catalana de este grupo que es la más famosa, pero que poseen más “imagen” que obra (...) Lo que hacen me parece prosa cortada (...)>>

En efecto, en su tesis doctoral —aquí vuelvo a realaborar planteamientos previos—, el profesor Luis Miguel García Jambrina instala a su autor en el centro de un proceso que calificaríamos de circular, y que va del pasado al futuro. El punto de partida lo representarían las tradiciones europeas en general, es decir, <<La tradición del “realismo” y del materialismo español según Zambrano, “el magisterio de los clásicos: San Juan de la Cruz y Fray Luis de León”, Hölderlin, Rilke, etc.>> (García Jambrina, 1999<sup>a</sup>:176) como también subrayará, seis años después, Luis Miguel Alonso Gutiérrez (2000:15). El otro extremo está simbolizado por la influencia de Claudio Rodríguez en generaciones o poetas posteriores a él.

Por lo que se refiere a las resonancias de Claudio Rodríguez en la poesía de Colinas y más precisamente en el papel que pudo haber desempeñado en el proceso de creación de *Preludios a una noche total* —hasta aquí la autorreferencia— es lógico que les remitamos también al último capítulo de nuestra tesis de Grado y al apartado VI-1-3 del presente estudio, es decir, al que tratará de la tercera estrategia textual o del diálogo

*interautorial* entre Colinas y dos de sus coetáneos.

No es de extrañar que nada hubiera sido óbice para que no se convirtiera en verdadero objeto de sátira la famosa antología de la que habló Luis Miguel Alonso cuyas limitaciones acabará señalando a la luz de la taxonomía que propone el crítico Julius Peterson. Es que ninguna de las características acuñadas por el teórico alemán se da, *de forma ejemplar o paradigmática* en esa obra colectiva. De hecho, <<la falta de un “acontecimiento generacional” que aunase las voluntades de sus miembros, la inexistencia de una formación intelectual semejante, la ausencia de una estética compartida por todos, el aludido alejamiento geográfico, la diversa evolución personal y vital de cada uno [es el caso de Antonio Colinas], la notable carencia del vehículo de comunicación y de contacto que hubiera podido ser una revista<sup>18</sup>(...); el incumplimiento, en definitiva, de los requisitos postulados impide que los *novísimos* puedan constituir —ni de lejos— una generación literaria. Y si hubo, en lo poético, maestros de la promoción, ejercieron su magisterio de manera desigual para con los miembros del grupo tanto los vivos y culturalmente próximos (Aleixandre, Cernuda, Gil-Albert, Valente, etc.) como los muertos y distantes, a través de un caudal de lecturas, clásicas y nuevas, comunes y en bastantes casos aceptadas con pasión: Catulo, Góngora, Hölderlin, Leopardi, Baudelaire, D’Annunzio, Pound, Perse, Neruda, Eliot y Cavafis. Pero parece evidente que ciertas influencias literarias ni unifican estéticas ni bastan para caracterizar un lenguaje poético.>> (Alonso Gutiérrez, 2000:15)

Tampoco hubo crítico que no considerase el prólogo a la obra de Castellet como

una verdadera farsa, un falso intento de adelantar aquello que no justificará en los poemas que se recogen. Luis García Jambrina (1999<sup>a</sup>:171) señala que en el paratexto de esa antología Castellet *pretende* dilucidar la poética de los nueve protagonistas. Pero ya dijimos que hay que ver en esa *pre-tensión* la premonición de una suerte de tiro fallado, las limitaciones de un libro sin duda peor que otros de igual género. El investigador nos lleva a otra obra colectiva, subraya que la *Antología de la joven poesía española* de Enrique Martín Pardo (1967) da a conocer, al menos, <<una amplia muestra de poetas y tendencias; en ella aparecen Diego J. Jiménez, A. Hernández, F. Grande y A. Delgado junto a varios futuros *novísimos*>>(1999<sup>a</sup>:171). Pero a Luis Miguel García le parece poco convincente la introducción a esa obra anterior a *Nueve novísimos poetas españoles*. De ahí que ponga en tela de juicio las opiniones de Enrique Martín Pardo (1967), realzando aquella que nos hace creer que la nueva generación está <<más cerca de los españoles Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez que de las generaciones anteriores>> (García Jambrina, 1999<sup>a</sup>:171). También se ha de advertir el rechazo a las aserciones de José Luis García Martín, autor de *Las voces y los ecos*, en lo concerniente a la inexistencia de lo metapoético antes del nacimiento de la promoción de los setenta. Se basa en *Don de ebriedad* y se apoya en posteriores palabras de García Martín, que acabará señalando *esporádicos* pero *significativos* atisbos de exploración metapoética en la poesía de Claudio Rodríguez.

No en vano se menciona a Colinas en los trabajos de Martín Pardo. No en vano lo aprueba Pere Gimferrer<sup>l</sup>, poeta catalán que, junto a Manuel Vázquez Montalbán y Guillermo Carnero, forman el trío que había sido antologado —fíjense ahora en la curiosa y todavía no reproducida cita de Luis Miguel Alonso— <<en un libro que tuvo el mérito de presentar afortunadamente una muestra poética de nuevos jóvenes



creadores líricos, cuya valía quedaría confirmada por el paso del tiempo. La antología de Castellet no pretendía, como es lógico, reflejar todo el haz de tendencias creadoras que se estaba fraguando aquellos años en la obra de los poetas jóvenes. La difusión comercial de esta antología, que suscitó enseguida el interés de lectores y de críticos, significó el triunfo de un rótulo, “poesía novísima”, nacido por un motivo editorial y no con la intención de designar propiamente una tendencia o un grupo literario. La generalización de ese rótulo en estudios y obras críticas sobre la poesía de los últimos años supuso ya el afianzamiento del error reduccionista de imponer ese modelo parcial que la antología de Castellet preconizaba a la multiforme versatilidad estética de los poetas de esta década, tan numerosos como variados>> (Alonso Gutiérrez, 2000:14) como vieron también Fanny Rubio y José Luis Falcó (1991:77) en una nota al pie de página de su *Poesía española contemporánea 1939-1980*.

En el mismo orden de ideas, mientras Luis García Jambrina (1999<sup>a</sup>:171) insiste en la *Antología de la joven poesía española* (1967) a la que compara con la del recopilador catalán, por su parte, en <<La rosa de los vientos (Notas para otra teoría de la poesía novísima)>> —artículo recogido en la primera edición de *El sentido primero de la palabra poética*— Antonio Colinas Lobato nos insta a que reparemos en la importancia de *Nueva poesía española* del mismo autor, publicada tres años más tarde. Tanto Colinas como Jambrina y Alonso Gutiérrez indican la importancia de esa otra antología en comparación con la de Castellet. A diferencia de la obra colectiva más polémica de la época, la obra de Martín Pardo *no nacía contra nada ni contra nadie*, asevera el autor de *Preludios a una noche total*. Modesta y desprovista de sentimentalismo y todo afán de mercantilismo, *tuvo el buen criterio* de apuntar <<ya algunos nombres —Antonio Carvajal, Jaime Siles, José Luis Jover, López Luna (sólo en

las pruebas de imprenta) o el mío propio— que luego no aparecería en la de Castellet>> (Colinas,1989:228)

Por esas razones que superan, claro está, cualquier egocentrismo poético, al tomar en consideración y de forma objetiva la turbia realidad en la que se bañaban los jóvenes creadores, Colinas vuelve sobre los fundamentos del libro de Castellet y frente a su ya señalado *limitadísimo poder* numérico, el autor de *Tiempo y abismo* habla, a su manera, de las intenciones poco imparciales del antólogo. A decir verdad, le consta que el valor del libro —o su *valía* como nos la recordó Alonso Gutiérrez— como referencia innegable en la historia de la literatura española se sitúa <<más en la forma que en su contenido>> (Colinas,1989:229). Su gran sentido crítico y neutral le empuja a admitir que en cuanto a las tres razones que motivaron el advenimiento de la “nueva poesía española”, <<(de ello ya dejaba también entrever algo Castellet en su prólogo): 1) porque había nacido una *nueva sensibilidad*; 2) porque se aceptó, sin prejuicios de ningún tipo, un *nuevo lenguaje*; 3) porque sobre todo, hubo *nuevas lecturas* que se aceptaron con gran pasión. No es que antes no se hubieran hecho algunas de ellas, pero no se habían asumido de una manera tan radical>> (Colinas, 1989:230).

Pero desde el punto de vista personal, lo que sin duda lamenta Colinas son todos los clichés bajo los cuales más de una vez dice que él se ha visto englobado, como si renegara, digo yo, de ese camino propio que él ha ido trazando a lo largo de los años, como si toda la fluctuante aventura *novísima* se redujera a una mera <<repetición escolar y dogmática de características que el antólogo sólo señalaba como signos sociológicos puramente indicativos de los nuevos tiempos>>, como si la crítica literaria no hubiera vislumbrado mucho antes aquella tendencia suya al universalismo, a la

aceptación de todo cuanto pueda llevarnos a la plenitud interior, después de que el autor leonés hubiera procurado hacer suyas todas las posibles aporías de la realidad, después de que se hubiese hundido en los lagos de la gran tradición literaria, para remontarse a su propia contemporaneidad y mejor proyectarse, como sigue haciendo, en el futuro.

Quizá por esa manía a abrazarlo todo, a dejarse maravillado por todo cuanto vemos, tocamos, oímos, leemos, hacemos o no hacemos, el poeta, esta especie de omnívoro sapiencial, acaba convirtiéndose en reflejo o alter ego de la existencia. Antonio Colinas pasa a ser, en este sentido, un ser polivalente cuyas facetas nos ayudan a ahondar no sólo en los arcanos que conforman su universo artístico en general, sino también en la de las voces que ahí se acumulan y *sobresignifican*, y aquellas que, diseminadas aquí y ahí, nos hablan con medias palabras antes de perderse, como en un infinito juego de espejos, en la oscura noche de los tiempos, realzando lo no-dicho, evidenciando lo “*déjà-dit*”<sup>1</sup> o, si se quiere, lo que el deconstructivista norteamericano Harold Bloom (1973: 5-16) llama la *anxiety of influence* [angustia de la influencia].

Como hicimos en nuestra tesis de Grado, el presente estudio implica, teóricamente hablando, que el poeta cuando no sirve al menos sigue al pasado y lo prolonga de una manera u otra, implica que no puede deshacerse de una rima torpe, que <<ningún texto literario puede aspirar a ser original ya que existe una gran tradición literaria que ejerce una angustiosa influencia.>> (Pérez Parejo, 2002: 140).

Por supuesto que estamos ante poeta muy consciente y obsesionado por el tesoro del pasado a cuyas torres siempre se remonta. Un poeta que contemplándose no se niega

a cualquier proyección o retrospección, que se empeña en puntualizar que la competencia del que escribe no puede ser confundido con una realidad *ex nihilo*. Pues, como Hölderlin (1997:165) sabe que <<llegamos demasiado tarde>>, sabe que hablar de aventura literaria es reparar en la circularidad temporal y cósmica, ineludible movimiento de ida y vuelta a lo largo de la historia del arte y las vivencias paralelas, dialéctica ascenso-descenso, subida a la cima y bajada al abismo, marea baja-marea alta, *yin-yan*. Recuerden siempre que al poeta le escuece que se juegue mucho con la palabra, que el poeta tenga que retenerse o abandonar la partida cuando al descenso del mar sigue de repente la marea alta; porque llega un momento en que pasados los años, las pruebas no terminan y se vuelven tan difíciles que el poeta, ya tranquilo, acaba incurriendo en derrotos no muy estéticos, más esenciales y humanizantes. Este es el advenimiento de la madurez y de la seriedad, la escritura antropocéntrica sembrada de misticismo más abierto y sereno, de sacralidad menos dogmática.

Este escozor frente a lo que conviene denominar ludismo poético es sin duda lo que lleva a Mercedes Gómez Blesa (1997:136) a constatar, en su lectura filosófica de la obra de Colinas, que <<divertir no es su cometido, ni tiene [la poesía] únicamente un papel testimonial o descriptivo de aquello que acontece tanto en el espacio exterior como interior del poeta>>. En los poemas, —también lo adelantamos en el mismo lugar— el escritor se considera como “escoria” de otras “luces”, de otras lecturas, *fruto* y no *producto*, matiza, lamentando la triste desaparición de la necesaria figura del maestro, la orientación de lo inefable —dijimos que era la poesía— hacia un vano empeño de mercantilización diaria, o de desacralización que supone la pérdida de <<su originaria función desveladora de ese fondo último y misterioso que sustenta a lo real >> (Gómez Blesa, 1997:136).

No cabe duda de que ese lector tiene como reto lograr *sintonizar* con el objeto estético que preparó el poeta para su fruición. Si ser hombre significa ser responsable en el sentido que le daba el escritor francés Saint Exupéry, es decir, saber cuando se actúa que se contribuye a mejorar el mundo, ser poeta es también convencerse de que al escribir, traemos al mundo nuestro granito de arena. Es para Colinas recorrer un camino en el que se dan cita los hombres propensos a la autodestrucción, al suicidio ideológico. Ser poeta es intentar salvarse a sí mismo alejando a sus semejantes del eterno riesgo de la vida: no el no poder realizar la síntesis de culturas opuestas como el protagonista de la novela africana *L'aventure ambiguë* de Cheikh Ahmidou Kane, sino aquí, en términos más generales, la simbiosis de contrarios, el no *dejarse crecer en una sola dirección*, habiendo sabido sacar provecho del mito de Ícaro. Cuando poesía y filosofía se cruzan en Colinas, lo que sale a la luz es la simple y compleja actitud que debe adoptar el ente frente a las evidencias: tener, como consecuencia del pensamiento de Jung, Lao Tsé, Eliade y otros, <<una visión de la realidad que [responda] a una visión de la totalidad, una aceptación de la realidad tal y como es>><sup>1</sup> Antes que *mansedumbre*, dicha actitud alberga el concepto de *armonía*, el gran *equilibrio* griego que simboliza entre otros *puntos medios* el encuentro entre el *poetizar* y el *filosofar*. No poder estar *ni más allá ni más acá* comanda un principio de permanente aperturismo vital ante cualquier realidad que se nos presenta como maniqueísta, dicotómica, dual.

El vínculo entre poesía y reflexión refuerza el dialogismo interdisciplinar y evidencia lo que Colinas Lobato no deja de señalar, y esta vez *con pasión* —recuerden el calificativo de Luis Alonso Gutiérrez—: las resonancias de la intertextualidad —esta

vez— filosófica. Así es cómo definimos la escritura de Antonio Colinas: deudora de infinitas fuentes, reflexiva, transgénica, transgénica o transtextual, su poesía cuyo lema parece ser la búsqueda de la palabra nueva, será, finalmente, una capilla donde doblen las campanas de Miguel de Unamuno y María Zambrano.

Y sobre este importante sustrato intertextual de índole filosófica también dijimos que versaba el trabajo<sup>1</sup> de Mercedes Gómez Blesa (1997,129-139) titulado <<Zambrano-Colinas: *misterium fascinans*>>, trabajo sobre cuyo metatexto —el nuestro por supuesto— hemos vuelto a examinar, sin ninguna pretensión de modificar el contenido del artículo.

La pérdida de los valores sagrados debida al nihilismo, al pasivismo y al individualismo considerados como verdaderas lacras de la modernidad, constituyen el drama de nuestro tiempo (Gómez Blesa, 1997:129-139). Habiéndose centrado en la zambraniana visión *sintiente* de la condición humana, se nos advierte que desde la cuna estamos destinados a perecer pero antes que *para morir*, somos unos seres *para sentir*. Tanto más nos guíe ese *sentir* o *padecer* más humanos pareceremos y más cercanos estaremos de lo sagrado. Y lo sagrado, como veremos en la segunda y tercera parte de este trabajo, remite a todo cuanto escapa al raciocinio humano, atrae o induce a la búsqueda. Al pensar la vida, al *padecerla*, vivimos como para luchar por recuperar aquella primitividad perdida —<<como los primitivos / hemos vuelto a escrutar la dirección / de las aves, los signos de las olas, / la filigrana de la luz madura / comone en los olivos centenarios>>— totalizadora y divinizada, aquella que nos unía al “ritmo hecho río”, a lo oculto orientador, a ese otro territorio que también señalara José Luis Puerto (1997:47), <<territorio hondo e inabarcable, en el que se hallan los enigmas y

las preguntas que el hombre, desde su llegada a la tierra, no ha resuelto y a las que no ha sido capaz de hallar respuesta, respectivamente>>

Para María Zambrano, según comenta Mercedes Gómez Blesa, la realidad visible tal como la preconcebimos yace en un lugar oculto de nuestro ser. Lo visible está en la antesala del pensamiento, es decir que depende de la razón, de nuestra humana y absurda capacidad de creer en la primacía del idealismo. Tal actitud está en el origen de la pérdida del instinto de *piEDAD*, palabra que no apunta directamente al amor porque la *piEDAD* no es el amor en su sentido primero, no puede estar fuera de la *otredad*, no puede estar lejos de la conciencia de saber que yo soy otro, lo mismo del otro, lo otro del mismo y, sobre todo, asumirlo. Aprender a poder *saber tratar con lo diferente* (Zambrano), con todo lo que dista de nuestros principios más atávicos: ése es el sentido zambraniano de la *piEDAD*. Pero la *piEDAD* trasciende el tiempo de la simple sonrisa correspondida, rehuye de superficialidades e hipocresías.

Saber sacar provecho de ello supone un ir hacia la que Colinas llama ahora —en la trilogía—la *Misteriosa*, un ahondarse en la sima donde puede haber luz o elevación hacia la cima donde puede haber sombra. Esta poesía tan dialéctica propende a tornar al remoto orden del orbe donde subyace *el sentido primero de la palabra* y donde el ser también abraza la inmensa <<naturaleza animística que escapa a los fríos conceptos de la razón científico-técnica.>>. *Fascinación del misterio* como lo resume el poema final —y de igual título— de *Sepulcro en Tarquinia*: deseo de sondear lo *abismático*, en busca de lo *unitario*, con vistas a plasmar la dualidad, visión que no apunta sino a la plenitud ontológicamente tridimensional en la que se inscribe la poesía de Antonio Colinas.

En lo que concierne al *sentido primero de la palabra poética* y como señala Colinas (1989:13-14) en el umbral de este libro, la problemática que se ha propuesto resolver sólo puede desembocar en <<una visión global de la existencia y de los diversos sentidos primordiales a la hora de ser fiel a ese criterio de globalidad: un sentido poético de la existencia, un sentido científico de la existencia, un sentido religioso de la existencia. Al trazar ya este mágico y comprometido triángulo de la Poesía, la Ciencia y la Religión, la interrelación entre las tres queda ya formalmente establecida (...) Pero cerraré el círculo<sup>19</sup> de este preámbulo recordando una última frase de Einstein, con ella recuperaré el término razón y nuestro triángulo iniciático se habrá transformado en un cuadrado. Sentimos —añade Einstein— “existe algo que no podemos alcanzar”, algo que nos conduce a “ la razón más profunda y a la belleza más deslumbradora” (...) Ya tenemos aquí juntos, o reñidos —quién sabe— al pensamiento y a la poesía. Pensamiento y poesía son pues, caminos diversos que conducen a la misma meta, la que está detrás de la realidad, aparente, una realidad enquistada en el *misterio*.>>. Es lo que ha querido demostrar la investigadora partiendo del conocido fragmento-paratexto del poema final de *Sepulcro en Tarquinia* cuya escritura <<respondía simplemente a los cuatro años de estancia en este país [Italia] —otra vez a la experiencia vital— y no a los tópicos y frágiles clichés generacionales>>, escribe Colinas (2007<sup>a</sup>) en el prólogo de su edición y traducción de la *Illuminations* rimbaudianas.

Llegada a ese punto —aunque lo hace antes, diré que concluye así Mercedes Gómez Blesa (1997:137)—: <<[Antonio Colinas] no se resigna a la pérdida de esta unidad y sale en su busca, ofreciéndose con su palabra como mediador, como



instrumento reconciliador de las diferentes esferas de lo real. En este sentido, la Poesía es, para Colinas, “aquel hilo conductor que une la armonía del Ser con la armonía del Todo”, aquel vehículo que pone en sintonía el hombre con el resto del Cosmos, aquel capaz de lograr la unión y comunión de lo disperso>>. Unión que prefigura símbolos de índole vegetal, vivencial o fisiológica: <<Si la respiración es la unificación y la totalización ideal de la conciencia, de la experiencia física y de la aspiración hacia lo sublime, en ella podemos asentar las bases más seguras para un conocimiento poético-filosófico de la existencia y, por extensión, para acordar todo tipo de contrarios>> (Colinas, 1989:31) como los que componen los binomios Uno-Todo, Nada-Plenitud o vida versus ese <<presentimiento otoñal de la muerte que luego se confirma en las cosas, expoliaciones, ligaduras, robos que cercenan la cultura, el pasado-presente de Italia, es la noche la que acaba con todo; ha muerto el día; el que pasea siente un sollozo dentro. Situado en su circunstancia vital llegan los recuerdos del pasado, surge el mundo ansiado a retazos, se puede hablar de un mundo romántico, pero no trasnochado, falso, sino auténticamente romántico; si el romanticismo es una añoranza del pasado, aquí lo hay, a través de las ruinas y de la cultura, de la civilización en suma, de evidente entronque hölderliano>>. Esta nueva y última cita que nos permitirá desembocar en las anunciadas claves de las primeras etapas es de la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo (1976:24), revela que entre 1976 y 2007, no ha cesado de soplar en Antonio el viento neorromántico ni la conciencia inter e intratextual que se dará, como veremos después del capítulo quinto, en los poemas en prosa publicados en diciembre de 2007.

¡Qué aclarada queda tal conexión —que también subrayó García Jambrina— si volviendo a Colinas (1989:28) y a los comentarios de Gómez Blesa (1997) en torno al motivo del misterio y la influencia de Zambrano nos topamos con estas rotundas

palabras del autor: <<Como los románticos esenciales, como los neoplatónicos y los místicos, María Zambrano ha sabido encontrar el extraviado hilo conductor de una verdad plena, de la verdad que comparte por igual los hallazgos del sueño poético y del rigor reflexivo. Luego, en un plano más teórico, ha desarrollado una obra amplia y sin fisuras>> (Colinas, 1989:28). El onirismo, la emancipación de lo clerical, la incursión del pensar en el poetizar son algunas de las demás características de la trilogía desde cuyos paratextos hemos decidido examinar la obra *entera* —o literaria— de Colinas.

El hecho de sintonizar con poetas no coetáneos nos llevaría a preguntarnos qué relación mantuvo Antonio con otros escritores y personas de su entorno más inmediato. En este sentido, pensando en algunos de preceptos clave de Julius Peterson, convendría subrayar la importancia de la revista *Álamo* nacida en esta ciudad de Salamanca donde reside nuestro autor <<desde el verano de 1998, estancia que supone un regreso a sus raíces vitales y creadoras y que combina con frecuentes viajes a diversos puntos de España y del mundo para propagar su palabra poética y sus ideas sobre la poesía. En esta situación llega a Almagro, a los Encuentro de Poesía Española, de los que había oído hablar con anterioridad y por los que se muestra gratamente satisfecho de poder participar “además de volver a esa tierra en la que he tenido amigos muy buenos y que siento cercana por recuerdos del pasado, vistando el castillo de Rochafriada en las lagunas de Ruidera>> (Poveda, Miguel, 2000)<sup>20</sup>. Cabría resolver la segunda etapa de segunda problemática del capítulo tercero señalando que la inspiración de nuestro tan prolífico poeta que a veces tarda años en madurar deriva de su experiencia cotidiana. Más aún cuando esta vivencia se relaciona con su oficio. Por eso, cada encuentro que se produjo con determinados escritores en el marco de la evolución de esa revista ha sido muy enriquecedor en el proceso de maduración del ya consagrado escritor. Entre las

personas destacarían Juan de la Cruz, Juan Ruiz Peña, Miguel Torga (estudiado por Colinas), Claudio Rodríguez (sobre cuya ciudad escribe un magnífico poema que comentaremos en la segunda parte del trabajo), Antonio Sánchez Zamarreño (poeta y conocedor de la obra de Colinas) o Carmen Ruiz Barrionuevo (sin duda una de las primeras, a juicio de Colinas, en acoger y analizar su *Sepulcro en Tarquinia* en la revista *Álamo*.

Ya que el poeta asume casi todo lo que tropieza en su camino, diré que cada entrevista e incluso cada simple artículo de prensa siempre es para Colinas una oportunidad para desandar el camino, mirarse a sí mismo, volver a leerse o renacer, señalando a algún que otro contacto, amigo, investigador, maestro o escritor leído o admirado, e incluso a una estatua descubierta en un lugar para muchos y para él mítico, un lugar al que se pueden aplicar primero y curiosamente estos versos suyos que cortamos de “La encina”:

En diciembre, casi sin desearlo,  
me encontré contemplando en tierra de místicos  
un atardecer que se consumía  
—de horizonte a horizonte—  
con la lentitud de un cálido rescoldo.  
p.492.

Se trata de un espacio poético, el mismo punto del mundo visitado en la misma temporada, pero descrito ahora a través de otro temperamento, es decir, en prosa. Pues, <<Fue el año pasado, en Fontiveros, el pueblo natal de Juan de la Cruz, el 14 de

diciembre, cuando celebrábamos su festividad (casi, casi, te has ido, Pepe, el día del autor, del santo). Regresábamos los juglares de Fontiveros, en busca de nuestros coches, en aquel día helador, cuando nos dimos cuenta de que el poeta salmantino José Ledesma Criado se había quedado rezagado. Regresé para buscarlo y lo encontré abstraído, sentado en la plaza donde precisamente se alza la estatua del autor del *Cántico*. Estaba muy fatigado y no podía caminar. Nada le dije a Pilar, su mujer, pero comprendí aquel día que la vida de Pepe estaba seriamente amenazada y que su entusiasmo y su vitalidad torrenciales se hallaban ya en la recta final.>>. En el mismo artículo citado —titulado <<Fundador del grupo poético “Álamo”>>, que bajamos de *Internet*— Antonio Colinas subraya lo significativo que fue para él y para muchos españoles la obra de Ledesma (Salamanca, 1926, Alicante 2005), no sin delimitar el contexto de aparición de la misma y la importancia de la revista *Álamo* en aquel entonces: <<Para tantos poetas y escritores españoles, el nombre de José Ledesma Criado va unido al de una de las aventuras poéticas más sugestivas de la poesía española de posguerra: al grupo *Álamo* y, particularmente, a la revista y a la colección de poesía del mismo nombre. (De justicia es recordar aquí, también inmerso en esa misma aventura, al poeta Juan Ruiz Peña). En el haber de José Ledesma está una copiosa obra poética, entre la que destacaremos títulos como *Color ceniza el agua*, *Piedras albas*, *Todas mis palabras*, *Del amor y el silencio*, *Artemisas o Cronista de la muerte*. En este último libro se halla incluido su sobrecogedor poema «Yo quisiera morirme con los ojos abiertos», que ayer martes, otro poeta y profesor salmantino, Antonio Sánchez Zamarreño, nos leyó a los que asistimos al funeral celebrado en la iglesia románica de San Martín, al lado mismo de la Plaza Mayor.>>

Era cierta la agonía a la que apuntaban los pasos quietos de Ledesma. Colinas

no supo que se fuera a borrar en tan pocos días aquella *recta final* que intuyó tras su último viaje a Fontiveros, tras la morosidad del compañero de profesión. Como veremos en los apartados menos periféricos de esta tesis doctoral, una vez más la muerte de un ser querido se cruza en el camino de Colinas y refuerza de manera no menos significativa su sentimiento dual de la vida. Pero se detiene el tiempo allí donde sin duda no quiso morir el poeta salmantino, justamente cuando aparece la hasta ahora última y más práctica versión —escrita y digital— del ya famoso libro que había favorecido su encuentro con Colinas. Lo único que lamenta Colinas es que falleció el poeta sin que él consiguiera cerrar, como le apeteció y le apetece hacer, el maravilloso *círculo* de mutua entrega abierto hace tres décadas, círculo en el que también repercutieron palabras de otros poetas, poetas de innegable talante y talento como Torga y Claudio Rodríguez García: <<Creo que entablé un primer contacto con José Ledesma hace ahora 30 años, en 1975, cuando en la revista *Álamo* la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo se ocupó de mi libro *Sepulcro en Tarquinia*, que acababa de aparecer. Como si un círculo se cerrara ahora, yo había quedado precisamente con José Ledesma, tras nuestro último encuentro de hace unos días, para entregarle la edición conmemorativa en disco-libro que acaba de publicar de *Sepulcro* la editorial Visor. Pero no pude llegar a dárselo, a cerrar felizmente el círculo que nos aproximó durante 30 años. Desde que vivo en Salamanca he visto con frecuencia a José Ledesma, he participado en actos en su compañía (los dos últimos fueron un encuentro con poetas portugueses y otro sobre la figura del gran Miguel Torga), he disfrutado del calor de su personalidad y de su amistad, y he seguido colaborando en *Álamo* (los últimos números fueron los que la revista dedicó a Claudio Rodríguez y al aniversario de la Plaza Mayor). Amaba mucho el océano de Portugal, el de Aveiro, al que volvía siempre que podía, sin saber que la muerte le sorprendería junto al Mediterráneo.>>

Hablando de las claves de las primeras etapas y volviendo a la obra cuya publicación favoreció también el encuentro de Colinas con Carmen Ruiz Barrionuevo y por tanto con la revista *Álamo*, sobraría decir que muchos lectores y estudiosos de Colinas lo han calificado, junto a *Noche más allá de la noche* y el segundo libro de la trilogía —cuyo comentario aplazamos— como tres las obras más importantes de su autor. De momento, nos limitaremos a presentar tan sólo estos libros, con la esperanza de que la ya definida perspectiva metodológica circular vaya derramando luz sobre otros textos de Sur.

En uno de sus primeros artículos titulado precisamente <<Sepulcro en Tarquinia de Antonio Colinas>>, publicado en el número 56 —de mayo-agosto de 1976— de la revista *Álamo* sobre cuyo *fundador* acaba de opinar Colinas<sup>21</sup>, la todavía joven profesora Carmen Ruiz Barrionuevo deja constancia de la breve y prometedora aventura poética de nuestro autor que <<surgió a la poesía con un libro publicado en la Colección <<Adonáis>> en 1959, *Preludios a una noche total*, libro que llevaba dentro, todavía sin excesivas complejidades, todas sus cualidades e inquietudes. Luego publicó *Truenos y flautas en un templo*, en 1971, y ahora *Sepulcro en Tarquinia*, reciente premio de Crítica 1975>>

Editado poco después de la aparición de su ya centralísima obra del bañezano, esto es, en 1976, ese estudio, hondamente panorámico, es revelador de lo que se puede considerar hoy en día algunas de las constantes de la escritura de Antonio Colinas. Treinta años después, la curiosa actualidad de ese artículo rescatado por cuenta propia

---

<sup>21</sup> El ya glosado artículo apareció el 12 de diciembre de 2005.

de la remota noche del olvido<sup>22</sup> es susceptible, cualquiera que sea la perspectiva que se adopte para analizar a Antonio Colinas en el marco de un trabajo de envergadura doctoral, de ayudarnos a cotejar y matizar juicios ajenos o planteamientos propios, a ahondar en lo telúrico, la música —todavía no muy patente como lo será en *Jardín de Orfeo*—, la soledad, la dualidad pasado-presente, el motivo de la muerte, la noche, el tiempo cíclico, las ruinas, la deuda —paratextualmente señalada— con Hölderlin, Pound o Novalis, la fragmentación que supuso el uso de la minúscula al principio de varias estructuras poemáticas de este libro símbolo de la primera etapa, el arte como escape temporal o, mejor aún, como verdadera axiología salvadora: acertada lectura del verso final que dará paso, según la premeditada visión estructural y circular de nuestro poeta, a la aventura inmediatamente posterior, esto es, a *Astrolabio (1975-1979)*, libro que ha sido tachado por algunos críticos de idealista (Alonso Gutierrez, 2000:170) y preceda a la obra estilística y temáticamente armónica *Noche más allá de la noche* (1980-1981) considerada, a su vez, como apoteosis de lo misterioso, como libro donde ya aparecen, a juicio de José Luis Puerto (1997:44), <<elementos simbólicos que provienen también de los presocráticos>>. Entre estos elementos destaca el <<principio del movimiento y de la vida de todos los seres>> (Puerto, 1997:65), dinamismo ahora fundado en el respirar, los matices juanramonianos de la luz, la sombra que también

---

<sup>22</sup> El olvido del que hablamos remite también a nosotros mismos ya que en nuestro trabajo de grado no pudimos mencionar ese artículo que sí aparece en la citada bibliografía de Luis Miguel Alonso (2000) pero curiosamente con una falta en la que repararemos ahora. Dicha falta no se debe a que el investigador no hubiera consultado el texto mencionado como a todos nos suele ocurrir, sino a un posible error de tipografía ya que en la página 229 de su interesante rotulado *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI* —fruto de su tesis doctoral— se le concede a un tal <<Ruiz Barrionuevo, Pedro>> y no <<Carmen>> la autoría de ese texto publicado el mismo año y en el mismo número de la misma revista. El hecho de no mencionar las páginas en las que aparece dicho trabajo quizá descarte la tesis del error tipográfico y justifique el hecho de que nosotros no hayamos podido consultar con anterioridad un artículo cuya autora veíamos casi a diario.

alberga luz y, en definitiva, todo cuanto dé sentido a la armonía o, como acuñó últimamente Colinas, a la *mansedumbre*.

Es cierto que por su carácter premonitorio nos hemos detenido anteriormente en un determinado artículo fechado en 1976. Conviene advertir que, como tampoco haremos en el apartado III-3, sería presumido y poco original hacer de éste el lugar de sedimentación de todos los posibles metatextos. La bibliografía sobre Colinas —a la que les remito— es tan considerable que nos alejaría del tópico y, peor aún, hundiría en un callejón sin salida cualquier pretensión de resumir aquí lo dicho por José Luis Puerto, Luis Miguel Alonso Gutiérrez, José Enrique Martínez Fernández, Julio Llamazares, Ángel Rupérez, María Fernanda Santiago Bolaños, Mercedes Gómez Blesa, Luis Moliner, Mario Satz, Alejandro López Andrada, Jesús María Barraión, Francisco Brines, Alejandro Duque Amusco, José Luis Cano, Carlos García Gual, Javier Huerta Calvo, Francisco Javier Díez de Revenga, Jesús Sepúlveda, Diego Doncel, Rosa Navarro Durán, Gilda Calleja Medel, Susana Agustín Fernández, Francisco Aroca, Fatima Boucharab, Cristina Cagnoli, María Rita Cardillo, Dolors Cuenca Tudela, Graciela Fernández Lürman, Elisaberta Franzini, Aurora Miñambre, Nicolas Picard, Kay Pritchett, Ester Tapia, etcétera. Ya que la mayoría de ellos nos ayudarán a reforzar futuros comentarios, aquí sólo se intentará glosar —no sin remitir a algunos estudios claves<sup>23</sup> y por qué no al primer capítulo y a la bibliografía de lo que consideramos como prolegómenos de esta tesis doctoral (Nana, 2007)— aquellos ensayos que no vamos a mencionar forzosa y posteriormente.



Indiquemos, dos de los símbolos más recurrentes en la obra lírica de Antonio Colinas. Aunque la fecha de 1967 le recuerde al lector de Colinas la aparición de *Preludios a una noche total*, ya existe en la sombra *Junto al lago*, poemario de la misma época cuya aparición pública data del año 2004 cuando la Colección Visor con permiso del poeta decide incluirlo en *El río de sombra* que nos sirve de referencia. Al ser clasificado como el primer libro de la nueva recopilación quizá se haya querido realzar la importancia de un libro escrito en el mismo año, pero desconocido hasta 2004. Quizá sea solamente una manera de poner de relieve su complementariedad, mostrar que ambos se valen y complementan, que quizá hubiera ganado el premio el libro menos conocido. En todo caso, este poemario al que aludimos en nuestro estudio de 2007 y que pertenece a la primera etapa puede ser, pese a su extensión —dieciséis poemas— objeto de una tesina.

Cruzado por adormecedoras brisas y noches reveladoras de futuras claves, como en los poemas de *Preludios a una noche total* a los que precede la nota paratextual <<Para María José, hoy y siempre>>, epígrafe que delata la no siempre ficcionalidad de la narrataria interna de los poemas, hay en *Junto al lago* —dedicado a una mujer sin embargo reconocible —<<A M.J., lejos del lago, cerca de aquel tiempo>>— una suerte de misticismo juvenil no muy *naïf* que se percibe en los versos que vamos a reproducir a continuación. En ellos ya aparece un intertexto que se tornará en fragmento casi obsesivo de toda su lírica. Su presencia, no subrayada por las habituales comillas u otro signo diacrítico, borra toda frontera discursiva y marca, a mi juicio, el principio poético de la asimilación estratégica, la conciencia de la intertextualidad, la consideración de la poesía como un espacio dialógico, multidisciplinar. Como en *Poemas de la tierra y de la sangre* —libro que se interpone entre uno y otro poemario— donde <<sólo se siente

la piedra sobre el pecho>> y << sólo (...) el *silencio sonoro*>> (p.34), a la ya deseada pureza formal se suma la apertura hacia el sinestésico y pleonástico lenguaje clásico o místico que se irá densificando en libros posteriores. Así, en la cita que prometimos:

Nunca más volveré a pronunciar  
las palabras de aquella *noche oscura*  
(...)  
Hoy quisiera escuchar, de nuevo, el eco  
de tu voz y tornar a las dulzuras  
de aquellas breves horas en la noche  
p.28

Orfismo y nocturnidad son la prueba más eficiente que se sedimenta en los dos primeros libros de Colinas gérmenes de producciones ulteriores. Bimembraciones, plurimembraciones, anáforas y epíforas, metáforas y personificaciones consiguen verificar la evidente e imparable evolución temático-estilística de nuestro poeta. Así, en el poema “Novalis” de *Sepulcro en Tarquinia* y sobre todo en el muy polisindético poema epónimo donde la ausencia de la mayúscula inicial evidencia el deseo de fragmentación:

se abrieron las cancelas de la noche,  
salieron los caballos a la noche,  
campo de hielos, de astros, de violines,  
la noche sumergió pechos y rosas,  
noche de madurez envuelta en nieve  
después del sueño lento del otoño,  
después del largo sorbo del otoño,  
después del huracán de las estrellas,  
del otoño con árbol de oro,  
con torres incendiadas y columnas,  
con los muros cubiertos de rosales  
tardíos

y tú en aquel tranvía salpicado  
a la orilla del agua por las barcas,  
por las luces  
(...)  
con un sueño de potros en los ojos,  
con un hato de ciervos en los ojos,  
y con la bruma de los cementerios,  
y con los hierros de los cementerios  
(...)  
se abrieron las cancelas a la noche,  
salieron los caballos a la noche,  
se agitaron las zarzas del recuerdo,  
pasó un desierto (el mar) por mi recuerdo,  
lloraba aquella niña en el camino  
lleno de cruces (...)  
pp.150-151

Así también, más tarde, en el canto XXIII y en casi todos los renglones de  
*Noche más allá de la noche*:

Eras la mediodía de la noche, la noche  
de las noches abiertas, en las noches abierta  
y abierta en las músicas, en el recuerdo hecho  
carne de noche, noche de las aguas, la música  
del poema que abrí para cerrar, secreta  
noche de las palabras que el poema enterraba  
más allá de la piedra del tiempo, y del dolor  
de la piedra nocturna de la ciudad, abierta  
como tú y cerrada como tú, tras el cerco  
de los montes, la noche concentrada en los labios,  
acordada en los cuerpos musicales que iban  
penetrando el silencio, violando la música, (...)  
p.331

Realizados así fragmentos de dos obras muy características de las primeras etapas, antes de detenernos en los componentes de la trilogía, conviene que advirtamos, a guisa de observación general, que en el libro de los mil alejandrinos se sigue ilimitando la sintaxis poemática que se reducirá más tarde —como veremos en *Geometrías del fuego* (2007)— a su mínimo grado de narratividad, hasta prescindir del núcleo verbal, generando estructuras breves tendentes a tematizar el silencio, a inducirnos a dar sentido a lo no-dicho. Pero de momento, como se pudo constatar, el lector se acerca a poemas en forma de río donde lo que se orilla es precisamente la pausa larga. Tal elisión sintáctica nos obligó a reproducir el poema en su totalidad o —como hicimos también en el primer trozo citado— a romper desafortunadamente su obsesiva y cautivadora fluidez.

### III-3. METATEXTUALIDAD COMO VERDADERO ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si bien se relaciona directamente con la obra más reciente de Colinas, este proyecto de tesis doctoral es deudor no sólo de textos de carácter teórico-metodológico, sino también de la ingente cantidad de reseñas, artículos o ensayos publicados en Internet o realizados en el marco de investigaciones académicas o compilados en libros colectivos —*El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*— y en revistas “de documentación científica de la cultura” como es, especialmente, el número 105 de *Anthropos*, dedicado enteramente a la poética coliniana. En este momento ya no cabe duda de que nuestra opción, la de, antes de desembocar en una lectura global de la obra en verso y en prosa de Colinas, decantarnos por lo último de este autor supone un empeño en ser uno de los primeros en abordar con criterios presuntamente nuevos tales objetos, y tiene como primera dificultad el tener que contar con muy pocas fuentes secundarias directamente relacionadas con las producciones clave de la aventura anterior. Ahora bien, además de *El viaje hacia el centro*, *Anthropos*, *Espéculo* y algunos artículos cibernéticos, sin olvidar lo dicho por el propio escritor y sus constantes sugerencias respecto de nuestras *dudas metódicas*, las colaboraciones de José Luis Puerto, José Enrique Martínez Fernández y Francisco Estévez en la aparición en 2007 del muy acertado *Inventario de Antonio Colinas* de Susana Agustín Fernández,

nos deparan datos sobre los que montar el edificio de nuestra indagación. Para presentar el llamado estado de la cuestión, limitémonos a los datos más recientes relativos al corpus de trabajo.

Primero, si nos referimos al documento cibernético [www, agapea.com/Los Silencios-de-fuego-n114145i.htm](http://www.agapea.com/Los-Silencios-de-fuego-n114145i.htm), el primer libro de la trilogía, *Los silencios de fuego*, quizá metaforice el anhelo de modificar la estética anterior, de depurar las nuevas estructuras formales, ahondando en la anécdota. Este cambio que evidencia la evolución y no la ruptura supone sin duda la voluntad de abandonar el personalismo que dieron vida a libros como *Noche más allá de la noche*. Colinas no vuelve la espalda a la “íntima experiencia del quehacer poético”. No. Sólo baja a la calle a la que asoma la trivializada e insoportable realidad “real” con la que sintoniza. Frente a este “mundo cultural adocenado”, intenta llevar a su habitante a una posible armonía con su entorno cultural, con la naturaleza. Intenta, y lo consigue, como ya hiciera “a modo de meditaciones aforísticas” en sus *Tratados de armonía*. Cada componente de la trilogía es un tríptico. En *Los Silencios de fuego*, “Homenajes y presencias “brilla por sus reflexiones —habrá que averiguarlo— “siempre escépticas”. “Entre el bosque y el mar” compensa el vacío que impone la modernidad; y “Tierra adentro” simboliza el tiempo de la esperanza, porque le depara al hombre la posibilidad de superarse a sí mismo para salir del laberinto de la existencia. El primer libro de la trilogía destaca —la idea no es mía, sino de Francisco Martínez García (1982)— por su luminosa humildad, por su curiosa y sólida sencillez.

En el mismo orden de cosas, Luis Miguel Alonso (2000:175) piensa que a diferencia de un libro como *Noche más allá de la noche*, *Los silencios de fuego* realza

una sobria aproximación al lenguaje, el deseo de sencillez y la búsqueda de lo esencial, el gusto por composiciones tan breves como largas, el abandono de la *complejidad conceptual*, de la rima y del verso de catorce sílabas aunque debo señalar la persistencia del alejandrino en su duodécimo poema titulado “Miramar” cuyas dos primeras estrofas reproducimos a continuación y cuyo referente onomástico “Graves” tiene que ser computado o pronunciado en una sola emisión de voz, esto es, así [*greivs*] conforme a la fonética británica:

Hasta el anochecer me adormecen esquilas  
de rebaños sonámbulos, un fuego que no quema.  
Después, toda la noche, las estrellas distantes  
son de música negra que de lejos imanta.

Olvido más profundo y denso que una muerte  
aquí, donde el gran Lull siendo sabio dejó  
de serlo para orar oculto en la quebrada,  
y el archiduque Luis Salvador encontró  
en pastores y olivos paraíso en la tierra,  
y Robert Graves araña con su muerte cipreses,  
ramos amargos, rocas, los laureles, las fuentes.  
(p.454)

Pero para el propio Colinas, si *Sepulcro en Tarquinia* y *Astrolabio* trazan el arco de las dos primeras etapas, en *Los silencios de fuego* donde se prolonga sin lugar a duda la depuración lingüística iniciada palpita el doloroso corazón del hombre *pero al ritmo de la realidad contemporánea*.

Segundo, en cuanto al *Libro de la mansedumbre*, libro de *maduración* de una *muy personal percepción del mundo* y escrito a los cincuenta años de edad, al lado del

texto-desenlace titulado “La tumba negra” tenemos dos apartados complementarios a saber “Aunque es de noche” y “Manantial de luz”. A decir verdad, les sirve de contrapunto el poema-río final. José Enrique Martínez Fernández (2004:133) vuelve sobre lo que advirtió Luis Miguel Alonso Gutiérrez y Francisco Martínez, cuando además de mencionar la nueva preocupación por elementos de *signo ecologista*, señala otra de carácter estilístico o más precisamente lo que llama el interés por la <<clarificación del lenguaje>> en esta obra *locomotiva* de la tercera etapa.

En su larga y honda introducción a su edición de *En la luz respirada* (Colinas, 2004b) José Enrique Martínez nos habla de la distribución del material textual, señala lo que significó para Colinas la trilogía *final*, el calificativo que el poeta dio —añadamos a ello la locución *a posteriori*— a esta poética en la que se diligencian las dicotomías poesía-pensamiento y pensamiento-onirismo. Glosando a Colinas, el indagador redefine el concepto de *mansedumbre* dejando claro que lo manso va allá de lo meramente sereno, que no se reduce a lo armónico pero sí a un determinado estado anímico, esto es, a todo cuando surja después del padecimiento tornado en prueba.

Y la prueba no es más que una de las palabras más recurrentes en la literatura y ensayística colinianas. Por cierto, a la pregunta de saber cuándo despertó en él la vena poética el escritor le contesta a Yolanda Delgado<sup>24</sup> que siempre tuvo la sensibilidad poética, aunque la verdadera fibra no pudo manifestarse antes de los dieciséis años, etapa en que suelen germinar una serie de claves premonitorias. La contemplación estuvo ligada a la niñez. Prueba de ello es <<*El crujido de la luz*, que es un libro de memorias de la infancia hasta los diez años, en el que ya se pone de relieve muchas

---

<sup>24</sup> Entrevista publicada en: [www.elpelao.com/letras/2867.html](http://www.elpelao.com/letras/2867.html))



sensaciones, muchas vivencias que están en la órbita de lo poético. De hecho, el libro se cierra en el momento en el que el niño intenta escribir un texto, su primer poema, y nota que esas palabras no son las palabras habituales. Luego hay otro momento que es el de la adolescencia que es un momento plenamente poético por las lecturas, por las vivencias y luego, hay un tercer momento “profesional”, vamos a decirlo entre comillas, que es cuando la vocación se decanta totalmente y es un momento de dificultad, en él hay muchas decepciones, muchas oposiciones, muchas reticencias, muchas pruebas, muchas pruebas>>.

Contestando a otra pregunta, la de saber si siente la misma sensación cuando piensa en un libro tan querido por los lectores como fue *Sepulcro en Tarquinia*, Colinas procura romper el mito mostrando que los libros de la última etapa son tan importantes como los anteriores, refiriéndose a *Noche más allá de la noche* y *Jardín de Orfeo*. Así explica el éxito del libro y esta especie de descuido que caracteriza a los últimos que problematiza nuestra lectura: <<Yo creo que [*Libro de la mansedumbre* y otros] son libros que están a la misma altura, lo que sucede es que ese libro tiene un fulgor especial. Resulta especialmente atractivo el momento en el que nació. Un libro que tuvo mucho eco. Le dieron el Premio de la Crítica, y luego porque es de más fácil lectura que los temas que se plantean en estos últimos libros, que van más unidos a la experiencia del ser; son cosas que hay que vivirlas para conocerlas y por eso el lector fácil lo comparte menos, pero no son libros inferiores>>. Tal consideración se prolonga en el paralelismo que establece José Enrique Martínez Fernández cuando en la introducción de *En la luz respirada* (Colinas, 2004b:117) indica que <<“La tumba negra” es —como “Sepulcro en Tarquinia”— un poema de poemas>> que brota de la visita al sepulcro de Bach y que va multiplicando en su desarrollo varios temas. En torno a la actualidad de

la Alemania de después del Muro —iluminista y romántica— considerada como *núcleo básico* se articula una temática por la que transitan no sólo los rescoldos de la división o lacras ideológicas —los totalitarismos del siglo XX—, sino <<temas universales como el amor, la música, la lucha de contrarios..., y temas simbólicos como la luz, el viaje (el real y el interior del protagonista) o la frontera (la física o histórica entre las dos Alemanias y como límite ante las aspiraciones humanas); el tema de fondo sería un humanismo progresista que desemboca en el amor, amor-pasión, pero también en su sentido más absoluto, en consonancia con la naturaleza y sus ritmos>>, es decir, cómo no, su orfismo intrínseco, uno de los pilares en los que se apoya el propio Colinas. Para mostrar que el poema “La tumba negra” es la prueba de que lo órfico es un motivo fundamental de su poesía y completar el cerco abierto por José Enrique Martínez Fernández (Colinas, 2004b), en vez de glosar, pasemos la palabra a nuestro autor quien dice a Francisco Estévez (2007:98) que <<la música es uno de los temas o presencias más significativas de mi poesía. No sólo la poesía como tema —esto se ve muy bien en “La tumba negra”, el largo poema que cierra mi *Libro de la mansedumbre*. Este poema es un homenaje concreto a Bach y a la música, además de muchas otras cosas: una reflexión sobre las dos Alemanias de un tiempo, sobre los totalitarismos del siglo XX, los símbolos del viaje y de la frontera, etc. Pero también en el poema hay otra música o ritmo, que son los del propio poema. De tal manera que el sentido órfico de la poesía me parece extremadamente importante. De ahí, sí, esa musicalidad que creo que es uno de los fundamentos de mis poemas>>, y especialmente los de *Desiertos de la luz*.

Además, existen estudios fragmentarios relativos a este poemario y más precisamente en torno a este poema largo. En su ensayo inédito <<Apuntes sobre “La tumba negra” de Antonio Colinas>> —que el poeta tuvo la bondad de facilitarnos por

correo electrónico hace poco—, otro Francisco apellidado Aroca, subraya que <<la última etapa inaugura un nuevo estado, el de la mansedumbre>> que no hay que reducir a la anterior y muy coliniana noción de *armonía* en la que Alexandr Blok vio más que un simple intento de equilibrio entre el sonido y la palabra. Para él y por tanto para nuestro autor, poeta es aquel que consigue acordar <<las fuerzas del mundo y el orden de la vida del mundo>>. El concepto de armonía lo desarrolló en su *Tratado de armonía* (1991). Sin embargo, *Nuevo tratado de armonía* (1999) marca una evolución dentro de la cosmovisión del poeta de la Bañeza. Lo que hace que el nuevo título sea distinto del otro es sin duda la evidencia del *mal metafísico*, son las fronteras interiores propias del mundo y que dificultan el acceso a la armonía total, más allá de cualquier vínculo que pueda existir entre el ser y los elementos naturales. De hecho, existen dos espacios cósmicos que la *mansedumbre* debe fundir. El primero comprende por así decirlo el microcosmo de la casa, el mar, el monte o cualquier otro lugar en que se salva el hombre a través de la contemplación. Ese territorio se opone al del mundo en el sentido de sociedad humana, percibido éste como una trampa que encierra de manera casi “premeditada” todas las diversas manifestaciones de discordancia como pueden ser <<la envidia, la usura o maledicencia>> (Aroca). Pues, la mansedumbre intenta humanizar ese lugar de la maldad, intenta entroncarla con la otra territorialidad salvadoramente plástica. La mansedumbre se dará, por fin, como una lenta superación de la armonía anterior; se convierte en concepto clave en torno al que creo que Antonio Colinas va a desarrollar la etapa más madura de su experiencia de ser, experiencia con la que siempre sintoniza su aventura literaria.

Para cerrar, diré que quizá tuviéramos que haber comenzado por algunas palabras del autor pertenecientes a <<La palabra nueva>>, esto es, a la ya citada

entrevista que le concedió a Francisco Estévez (2007). Como se verá, la cita evidencia el deseo o conciencia de unidad, la muy posible pertinencia de la fórmula clave de esta tesis doctoral y que José Luis Puerto<sup>25</sup> vio como un concepto que podía sintetizar claramente la poética de Antonio Colinas, el cual —volviendo a la cita— comenta así su última poemario: <<En mi libro *Tiempo y abismo* hay un poema titulado “La encendida colmena” que explica muy bien lo que puede significar para mí Salamanca en estos momentos; o, en otro poema, “La casa de los veranos de oro”, la casa de mis abuelos, en el valle del noroeste, en el que paso cada vez más tiempo. La nueva edición de *El Río de sombra*, mi poesía reunida, se distingue de las anteriores porque incluye dos libros nuevos, el primero y el último que he escrito, *Junto al lago*, un libro de amor juvenil que permanecía inédito y *Tiempo y abismo*, el último escrito hasta el momento. Un libro abre un círculo en el noroeste que cierra el otro en los mismos espacios con la sección “Penumbbras del noroeste”>>. El mismo entraña, a juicio de Colinas, el motivo de la muerte <<que es sin duda uno de los grandes temas de la tradición poética; un tema recurrente, aunque un crítico, al abordar este libro, lo reconociera como “un tema habitual” (se refería en concreto a la muerte del padre). La muerte tiene también un sentido muy especial: es la representación ideal de lo que llamamos “más allá”, y nos suscita preguntas graves, las que nos llevan a esa realidad que está detrás de la realidad que los ojos ven. Porque el poeta no es un fotógrafo o copista. La palabra del poeta se debe distinguir de la del prosista porque se esfuerza por trascender la realidad que los ojos ven para apresar otras realidades. Con ello no estoy negando el sentido “testimonial” que a veces puede tener el poema verdadero, pero no toda poesía es o debe ser obligadamente testimonial, “fotográfica”>>.

---

<sup>25</sup> Me lo dijo después de que yo se lo dijera una tarde de otoño, a raíz de la presentación que él hizo en Salamanca de *Leyendo en las piedras* a finales de 2007.

La ya referida entrevista de Yolanda Delgado Batista rotulada —cabe precisarlo en este lugar— <<Antonio Colinas: el poeta tranquilo>> también derrama luz sobre esta temática “habitual” cuya trascendencia señaló el poeta y que de ninguna manera sepulta por completo la vivencia catalizadora del libro: <<El desencadenante de este libro fue la muerte de mis padres. Fue una etapa muy difícil en la que primero falleció mi madre, luego mi padre. Es un libro también significativo para ver como nace la escritura. Yo he explicado que al día siguiente del funeral de mi padre nace el primer poema. Esto pone de relieve este componente misterioso de la escritura. Podemos poner nuestra voluntad, nuestro esfuerzo, pero si nos falta ese primer poema, difícilmente podremos empezar. Es en ese tiempo misterioso, delicado cuando surge ese primer poema>>.

Además de volver sobre la ya cumplida intención de cerrar el círculo de su tríptico, Colinas le confiesa a Yolanda Delgado lo mismo que dijo a Francisco Estévez, insistiendo en matizaciones en las que ya había incurrido cuando se propuso analizar aquella limitada *topicalización* del tema de la muerte. Además de su importancia como referente del poema del que tira toda la trilogía, la muerte, una de las facetas de lo que el poeta llama la *Misteriosa*, desemboca en una especie de estoicismo eficiente abocado a la plenitud. Estoicismo que es aceptación de la oscura realidad, de la evidente y dolorosa experiencia de ser tal como está plasmada en un poema tan simbólico como puede ser “La letanía del ciego que ve”. Aceptación de lo abismático que remite tanto a lo oscuro como a lo espléndido, tanto a lo malo como a lo bueno. Cabe decir que el primer componente del rótulo tiene una resonancia muy machadiana por lo que el tiempo al que se refiere no apunta necesariamente al *fugit irreparali tempus*, pero sí a la machadiana <<palabra en el tiempo>>, al tiempo *duradero*, al *tiempo que no pasa*, como corrobora Colinas.

Del diálogo que con Colinas mantuvo Yolanda Delgado Batista —*Espéculo*. Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2002; también visible en [www.agapea.com/Tiempo-y-abismo-n104565i.htm](http://www.agapea.com/Tiempo-y-abismo-n104565i.htm)— tras la publicación de su último libro *Tiempo y abismo*, se ha de retener que esta obra publicada en 2002, es el último eslabón de la llamada <<trilogía de la mansedumbre>>. Escrita a raíz de una doble ruptura, el silencio del padre tras el definitivo adiós a la madre, esta obra tridimensional en la que dialogan lo trascendente y lo vivido se basa más en la reflexión que en la emoción, cuestiona la noche, ahonda en la muerte, nombrando —mediante el oxímoron muy propio de la estética coliniana— y con un tono tan grave como suave el vacío *del ser y el no ser* que es, en realidad, la nada plena o plenitud del ser conciente de las grandes evidencias, del ser adicto al estoicismo terapéutico, del ciego optimista que encuentra en su ceguera el símbolo de la luz.

No del mismo modo se nos habla ante el nacimiento de *Tiempo y abismo*, de su simbolismo como desenlace del círculo *trilógico*. A la luz de la entrevista de Ángeles López<sup>26</sup> a Antonio Colinas, cabría señalar que también cataliza este libro la presencia del poeta ante el monte Teleno, la *cima más alta del noroeste natal*. Como no podía menos de ocurrir, según las preguntas que entrevistador se le va formulando al entrevistado, Colinas vuelve a hablar de la dimensión metafísica de esta “trilogía de la mansedumbre”; pero esta vez, el énfasis está puesto en el hecho de que el poemario se configura en torno al *más allá* que no debe reducirse tan sólo a la muerte. El más allá remite a lo mucho que desconoce el hombre, y la mansedumbre al estado de plenitud, de quietud sin límites que brota de la experiencia, de la prueba a través de la pérdida. La

---

<sup>26</sup> Publicada en [www.literaturas.com/Antoniocolinas2002.htm](http://www.literaturas.com/Antoniocolinas2002.htm).

mansedumbre, esa *dulce quietud* (Morcillo), es la ambigüedad o la dualidad conciliada, dirimida desde una perspectiva taoísta. Es la apoteosis y seguramente la definitiva incursión del poeta en una especie de humanismo sin límites. Por eso, a la otra pregunta de saber a dónde irá a parar *esa equilibrada voz*. (Estévez, 2007:96) sembrada en el tríptico que hasta aquí hemos presentado de manera muy somera, recalca así Antonio Colinas: <<creo que voy a insistir en ese tono humanista de mis poemas últimos; tono que refleja la experiencia de ser con todas las consecuencias>>.

Para averiguarlo sólo nos queda descubrir los paisajes de de *Desiertos de la luz*, cuyo título <<dice ya algo de por dónde va su contenido>>, y vaticinó últimamente el vate el 10 de diciembre de 2007 en otra entrevista que Camino Monje publica en la página 15 de *El Mundo*. Esa interviú le fue pedida a raíz de la pendiente presentación de *Cerca de la montaña Kumgang*, segundo libro posterior a la trilogía, e inspirado en la estancia del poeta en las dos Coreas. Sobre la segunda parte de esa obra —*Geometrías del fuego*— disertaremos sobradamente en el capítulo sexto.

Delimitado el contexto literario del que brota la obra del bañezano y discutidas las bibliografías crítica y teórica que nos sirvieron de cimientos epistemológicos, quizá sea lo más urgente contestar a la pregunta semiótica <<¿Por dónde empezar?>> de Roland Barthes. Dicho de otra manera, ¿ desde qué espacio del tupido *tejido* activar el verdadero mecanismo de asedio textual? Por supuesto que allí por dónde empiezan a significar los objetos semióticos; o sea, desde la periferia poemática. Contestaría igual Arcadio López-Casanova. Y no por casualidad se abre así *El texto poético (Teoría y metodología)*: <<El texto lírico suele estar marcado por diversos tipos de señales o indicadores, y que cabe interpretar, de modo general, como indicios, vectores primarios

y elementales signos de guía hacia las claves —ya más complejas y ocultas— del universo representado, campo de sentido caracterizador del poema.>> (López-Casanova, 1994:13).

El primer capítulo de la segunda parte del trabajo pretende explorar detenidamente estos umbrales donde nos parece que se moldea indudablemente el sentido primario de la obra de Antonio Colinas. Después de llegar a las primeras conclusiones, mi lector sabrá por qué, para qué y por dónde habrá de transitar; también se percatará de que en realidad, los demás capítulos no son sino derivaciones de los descubrimientos previos, nuevas problemáticas cuyo dictamen hará que demos con ese sentido abisal del que hablaron Fromilhague-Sancier Château (1996:22).



**SEGUNDA PARTE**  
**(DINAMISMO 1º : POESÍA Y TRANSTEXTUALIDAD EN A. COLINAS)**  
**OTROS MECANISMOS DE DIÁLOGO TRANSTEXTUAL**

**CAPÍTULO IV:**  
**EL VERDADERO PUNTO DE PARTIDA.**  
**LA PARATEXTUALIDAD EN LA POESÍA DE ANTONIO COLINAS**  
**O EL LENGUAJE DE LA PERIFERIA**

## IV-1. INTRODUCCIÓN PARCIAL Y PROBLEMÁTICA

Justificado el tema, presentados los objetivos, el contexto y el estado de la cuestión, como conjetura general y a guisa de introducción parcial, cabe advertir en este lugar que estamos convencidos de que el horizonte transtextual podría revelar determinados matices de la textualidad poética, implicaría diacronía y sincronía, dinamismo desde el eje derecho al izquierdo, cinetismo circular; implicaría que en poesía, intercomunican no sólo los textos, sino también los diversos tipos de textos. Por razones metodológicas, de presupuesto y tiempo, y por las limitaciones propias de cualquier labor humana, convendría circunscribir aquí mismo el campo de esa *textología*.

Al partir de determinados paratextos —<<término utilizado por Genette (1987) para designar “aquello por lo que un texto se hace libro y propone como tal a sus lectores, y más generalmente al público”, es decir, la presentación editorial, el nombre del autor, los títulos, dedicatorias, epígrafes, prefacios, notas, etcétera, acompañan al texto, formando parte del discurso literario que constituye la obra>> (Estébanez

Calderón, 2002:804) para desembocar en la problemática *generológica* (Spang:2000), nuestra tesis trata de mostrar que la consideración de lo poético supera el espacio de su propia textualidad y que los libros de la trilogía no sólo mantienen entre sí una estrecha relación —intratextualidad— o con otros libros pertenecientes a la gran tradición literaria —intertextualidad—, sino también con toda la producción cultural del poeta leonés —arquitextualidad— sobre la que sí se investigó y se sigue investigando, sobre la que, sin embargo, queda mucho que decir, más aún si se trata del tríptico poético final.

A este respecto, nos parece original y fundamental esta nueva incursión en la intensa labor poética, cuentística y ensayística de Antonio Colinas. Si se nos permitió el detenernos en aquella frase algo larga, es que tan sólo quisiéramos que en ella se viera resumido y justificado, de otra manera, lo que pretende ser nuestro modesto proceso de lectura. Proceso que parte de una ilusión propia de coherencia, del supuesto de que existe un lenguaje de la periferia, un lenguaje que puede llegar a controlarlo todo porque todo o casi todo se elabora desde ese espacio elemental que no todos consideran, por lo que supone de enriquecedora libertad investigadora, como lugar de innegable concentración semántica. Es esa la cuestión. Y con Michel Patillon (1977:7), recordemos que en semiótica poética, <<le secret d'une bonne description élégante est de trouver un angle d'attaque à partir duquel se révèle suffisamment le réseau de la fonction poétique.>> [el secreto de una buena descripción consiste en hallar un punto de ataque a partir del cual se revela suficientemente la red de la función poética] Y casi en el mismo orden de ideas, el autor de *Précis de sémiotique littéraire* resume de alguna manera el camino que pretendemos seguir aquí cuando en el apartado titulado precisamente <<Parcours de la méthode>> o <<Recorrido metodológico>> recuerda

que el texto, más allá de toda ilusión de agotabilidad, no es sino lo que procura *actualizar* o *construir* la propia lectura, la que selecciona deliberada e justificablemente sus *isotopías de lectura* y sólo realiza todo cuanto pueda establecer la coherencia vislumbrada. Entonces, el análisis, al buscar —mediante lo *pragmático*, lo *pasional* y lo *analógico*— las *redes* significativas para mejor asediar el hecho semiótico se articula en torno a determinado *módulos* que <<vont mobiliser, de manière variable, le dispositif méthodologique>> (Charles, 2000:46) [van a movilizar de forma variable el dispositivo metodológico], hacer que destaquemos *hipótesis interpretativas* susceptibles de dilucidar el ludismo lingüístico propio del autor cuestionado, las especificidades de su escritura, su cosmovisión.

Habiendo reparado en que ese ángulo de ataque podía ser el estudio del léxico paratextual, la otra dificultad la constituyó la pregunta de saber sobre qué aspectos del léxico trabajar. Pronto vimos que era posible seleccionar y reordenar algunos de esos títulos que se respaldaban —sémicamente— los unos a los otros. Siguiendo un método preciso, se podían reagruparlos según un juicio más espacial que temporal.

Esta reorganización crítica pretende justificar la importancia de la paratextualidad y ofrecer también, a posibles doctorandos, sendas que les permitan vislumbrar concienzudamente algunos de los matices de sus respectivos objetos de investigación; porque no nos cabe la menor duda de que puede ser estilística y/o temáticamente funcional cualquier mirada de conjunto sobre los paratextos de cualquier producción literaria; siendo, más o menos, tan pertinentes como alentadoras las convergencias y divergencias que de ella deriven. Siendo también, en nuestra opinión, menos pertinente —de momento— el tiempo de la escritura, de la historia y de la

publicación. El título lo dice y lo vaticina todo. Siempre que el permanente rupturismo poético no afecte a la exposición tradicional de la obra de arte literaria, siempre que el poeta rehuya titulaciones de índole muy vanguardista.

Tras asumir algunas de las limitaciones del método cuantitativo o superar la consideración del léxico y sus peculiaridades estadísticas —algo de ello señalamos en nuestro Trabajo de Grado de Salamanca— como camino capaz de desentrañar determinadas capas de la textualidad, en esta tesis doctoral partimos del supuesto de que existe un estado de pre-significación, un lenguaje de la periferia, que es el lugar desde donde empieza a configurarse el sentido. Y todo poema nos habla primero a través de su título, mejor aún cuando éste no existe o cuando se presenta como una estructuración menos simple que compleja. El título es uno de los marcadores paratextuales productores de sentido. Los teóricos de la titulología no dejan de recordárnoslo. Así nos lo dice el poeta, teórico y autor de *El texto poético (Teoría y metodología)*: <<El texto lírico suele estar marcado por diversos tipos de señales o indicadores, y que cabe interpretar, de modo general, como indicios, vectores primarios y elementales signos de guía hacia las claves —ya más complejas y ocultas— del universo representado, campo de sentido caracterizador del poema>> (López-Casanova, 1994:13)

Después de zambullirnos en el universo poético de nuestro autor, viaje iniciático que ya nos permitió obtener el Grado de Salamanca, el nuevo camino consistió, primero, en mirar desde los umbrales no sólo de los libros de la trilogía, sino de toda la poesía de Antonio Colinas. Esa primera fase deja ver, independientemente de la cronología con la que se suele fragmentar la trayectoria de los autores, quizá ya lo más profundo, que es la *piel* (Valéry) bajo cuyo léxico se entablaba un callado diálogo

esencial. Lo que más nos preocupa ahora es asegurarnos de que el análisis corroborará las claves intuitas o ya acuñadas, los espacios programados, los tiempos originarios, el misterio, el telurismo y los colores del paisaje, la importancia de lo sagrado, etc.

Partimos de la conocida noción de intratextualidad, de la idea de que los escritores de trascendente producción literaria —lo es el autor de *El río de sombra*— son unas instancias emisoras que se repiten a lo largo del tiempo, que se adelantan al tiempo, esto es, al tiempo de su propia trayectoria, anticipando temas, preludivando claves o abriendo caminos por explorar o profundizar en la posteridad. Por dejarlo más claro, diré que los títulos fueron reagrupados según un criterio sémico basado en la sinonimia, la dicotomía, la reiteración léxica o en correspondencias de índole espacial, cromática o temático-estilística.

Entonces, nos preguntamos si será posible establecer unos breves esquemas a la luz de algunos localizadores titulógicos que nos brinda la taxonomía metodológica de Arcadio López-Casanova. ¿Quedarán sugerentes algunas constantes temático-formales que broten de la superposición de las casi doscientas titulaciones seleccionadas dentro del conjunto de la obra de Antonio Colinas? ¿En qué medida siguen pertinentes los planteamientos de Gérard Genette en torno a la para e intertextualidad? ¿Será posible aventurar, a partir de ese contacto todavía epidérmico con *El río de sombra*, algunas conjeturas de obvia verificación posterior? ¿Qué tipo de titulaciones revelará el asedio paratextual? ¿Titulaciones simples o complejas? ¿Cuáles son las más empleadas por el poeta leonés?

El siguiente apartado se propone resolver en parte estos temas a través de un viaje, no a las estructuras titulógicas propiamente dichas, sino a las titulaciones secundarias de varios poemas escritos antes de la publicación de *Los silencios de fuego*, primer libro de la trilogía.



#### **IV-2. ANTES DE LA PERIFERIA DE LA TRILOGÍA: PARATEXTUALIDAD Y AVENTURA LÍRICA ANTERIOR (1967-1990)**

Para comenzar, convendría remontarse, como anunciamos apartados atrás, hasta el año 1967 y advertir que para Colinas, el acto poético es un acto de amor mnemónico en el que la palabra *nueva*, nacida del encuentro entre labios del presente y otros del pasado, armoniza las fronteras de las generaciones literarias, garantiza el orden de lo preestablecido. Es ideológicamente premonitorio a este respecto el desenlace de *Preludios a una noche total*, obra que manifiesta, contrariamente a los 28 poemas anteriores, un muy consciente e innegable afán por comunicar con los poetas de la memoria.

En la página 247 de nuestro último trabajo ya dijimos que habíamos llegado a la conclusión de que entre las palabras-clave de este poemario, el análisis realza la simbología de la noche y la música. La primera augura el hondo misticismo futuro y la segunda es metáfora de la nostalgia, del retorno al orfismo intemporal que más tarde brotará de su hermoso *Jardín de Orfeo*. Ese orfismo futuro establece un puente consciente entre *Preludios* y la aventura posterior, refuerza la unidad propia de toda su lírica; porque entre este libro previo que podríamos llamar *hipotexto* y las obras venideras consideradas como *hipertextos*, resulta que el poema final no es nada más que

la correa de transmisión que ritma el movimiento que va de un libro a otro, que unifica lo diverso, que evidencia la escritura dinámica y monótona, la escritura cíclica. Hasta aquí la autorreferencia.

Pero al pedirle —por boca de un personaje histórico literario— al narratario de “Invocación a Holderlin” que interceda por él y que salve al mundo ya no adicto a los valores antiguos, el narrador poético quiere recordarle al lector, poeta o no, que no olvide su forma de estar en el mundo, de pensar o soñar, que trasciende su propia circunstancialidad, que el fluido instante presente depende de todo aquello que viene de muy lejos, que fluye y fluirá siempre, río arriba. Tal reminiscencia ya evidencia la circularidad de la existencia hasta puede acercarse a otro principio taoísta: el saber *conocer los orígenes* —para *mejor manejar las realidades del presente* y encontrar la paz, saber *retornar a la raíz*<sup>27</sup>— de las cosas, al manantial seguro y espiritual así metaforizado:

Hölderlin vagabundo. Hölderlin rui señor  
de estremecido canto sin ojos y sin rima,  
ahora que cae espesa la noche del otoño  
contempla a nuestro lado la enfebrecida luna,  
deja fluir tu queja, tus parloteos mágicos,  
deja un silbo tan sólo de tu canto en el aire.  
Detén, por un momento, tu caminar y espanta  
la muerte que en tus hombros, encorvada, te acecha.  
Rasga los polvorientos velos de tu memoria  
y que discurra el sueño, y que sepamos todos  
de donde brota el agua que sacia nuestra sed. (pp.83-84)

---

<sup>27</sup> Lo subrayado es de la ya citada obra de Lao Tsé (2004:31-34), versión de John C.H. Wu, no por ser la más reciente sino por ser el doctor Wu “alguien capaz no sólo de traducir las palabras de Lao tsé, sino también su vida”, según viene señalado en el paratexto.

Puede que dicha raíz se encuentre también en las voces contemporáneas cercanas o lejanas. Acto de solidaridad colectiva, de amor de índole mnemónica o de admiración que marca el deseo de perpetuar la inquebrantable cadena literaria, la que siendo local ya apunta a lo global y bebe de la naturaleza, esa placenta inspiradora. En una cita larga que merece ser reproducida entera Justo Jorge Padrón (1998-181-182) ha dicho que <<para Hölderlin la mitología adquiere valor precisamente porque los griegos estuvieron transidos de fervor hacia esos poderes. Esa nostalgia por el mundo helénico, más que su admiración por la estética del arte griego, se debe a la actitud de este pueblo y a su fe en las potencias de la naturaleza y del destino. La lección singular que nos ofrece Hölderlin es la de la mirada humana en busca perpetua de su significación. Es curioso que, entre las infinitas creaciones de la naturaleza, sea el hombre el único capaz de tener una actitud hacia ella, por el hecho de poseer una conciencia respecto a lo que le rodea. El hombre a través de su inteligencia indaga e interroga al universo para explorar sus secretos y encontrar el sentido de su existencia. Esa maravillosa sensación de descubrir la coordinación intensa, casi mística, entre los sonidos, olores, paisajes, sabores de la naturaleza y nuestros órganos de percepción: el oído, el olfato, la vista, el tacto, el gusto, es tan perfecta que constituye un argumento esencial del amor y la armonía del hombre con su hogar natural. Por eso, la poesía al ser un arte de tanta capacidad sensorial como imaginativa y estar nucleada por una verdadera esencia metafórica, encuentra ante la naturaleza desplegada su mejor motivo de inspiración>>.

Aunque la referencia a Hölderlin remita —por suerte— a uno de los maestros de Antonio Colinas, es tan sólo un pretexto para recordar el desenlace de *Preludios a una*

*noche total* y mostrar, desde ahí, hasta qué punto ese poema final sustenta una investigación en torno a los matices —por dilucidar— de uno de los indicadores poemáticos más convencionales, a saber, el título y por supuesto el subtítulo, las dedicatorias y las citas epigráficas, todas presentes y pertinentes en la poesía de Antonio Colinas.

Dentro de la trayectoria poética del escritor leonés la obra-*preludio* a esta tesis doctoral ha sido considerada como un libro sobre el amor y la naturaleza. Bien sabido es que uno de los objetivos clave de la presente reflexión es mostrar que la poesía de Antonio Colinas es esencialmente transtextual. Pero el diálogo al que queremos limitarnos aquí se refiere no sólo a los textos reproducidos o parafraseados, sino también a los autores que va nombrando cada vez más nuestro autor, en un claro intento de encumbrar las huellas de los maestros, habitantes más autóctonos de su lírica y cuentística. Este reconocimiento está lejos de ser una referencialidad epidérmica porque el título no sólo cumple una función sintética o fáctica, no sólo sirve de señal <<para abrir el canal de comunicación y “advertir” del comienzo del mensaje>> (López-Casanova, 1994:13)—, sino que, al cumplir una función <<pragmático-informativa>> interactuando con el texto y el lector en busca de sentido, se convierte, en perspectiva hermeneútica, en indicador de intachable interés. Como veremos, por medio de sus titulaciones de estructura varia, la poesía de Antonio desvela símbolos esenciales.

Más allá del convencional título poemático, la fijación en otros marcadores paratextuales es muy pertinente en la producción lírica de Antonio Colinas Lobato. A diferencia de los dos poemarios paratextualmente menos pertinentes de *El río de sombra*, —esto es, los tan sólo seis *Poemas de la tierra y la sangre* (1967) y las

veinticuatro estrofas de carácter dramático (en su sentido de teatral o dialógico) de *La muerte y armonía* (1990)—, *Junto al lago* (1967) al menos señala, otra deuda sin duda de carácter sentimental —A. M. J., lejos del lago/ cerca de aquel tiempo>> (p.9)— que dilucidaremos en el último apartado del capítulo noveno. En la otra obra de 1967, es decir, en *Preludios a una noche total*, sugerente es, de entrada, el uso de una intertextualidad que calificaríamos de *citacional*. Tal recurso se ve en fragmentos como <<¿Cómo llegó el amor? Fue ya en otoño>> de Vicente Aleixandre o la siguiente frase de Valéry <<Astres, roses, saisons, les corps et leurs amours>> [astros, rosas, estaciones, los cuerpos con sus amores] Además de estas citas recogidas en la página 43 de la misma antología que nos sirve de corpus de trabajo, en *Preludios a una noche total* sólo aparece de forma explícita un referente de carácter onomástico-literario: Hölderlin (p.83).

En obras inmediatamente posteriores como *Truenos y flautas en un templo*, escrita entre 1968 y 1970, persisten las huellas del maestro Aleixandre a cuya cosmovisión se suma Antonio Colinas y a cuya figura poética homenaja manifiestamente en su onírica y metapoética “Consumación serena” (p.107). Pero justamente antes del comienzo de la obra, antes de que se nos presenten quince <<poemas con un paisaje al fondo>>, siete otros medidos por <<truenos y flautas en un templo>> y los ocho últimos trocados en <<cantos de Ónice>>, se parte de la deuda con esos inmemoriales <<tonnerre[s] et flûtes...>> [*truenos y flautas*] de Saint John Perse, no sin rehabilitar onírica y mnemómicamente al autor de *Campos de Castilla* para quien <<de toda la memoria sólo vale el don preclaro de evocar los sueños>> (p.87).

Anticipando la presencia de escritores franceses en la biografía coliniana, elocuente es el primer párrafo del prólogo a la edición y traducción que el autor leonés (Colinas, 2007<sup>a</sup>:11) hace de la obra de Rimbaud: <<En el otoño de 1968 viví en París y, de aquellos días de adoquines aún levantados en las calles por la revuelta de mayo en el Barrio Latino y de los árboles —como diría Rimbaud— como enjambres de hojas de oro (essaim des feuilles d’or) en las colinas de Chaumont, donde vivía, guardo sobre todo el recuerdo de algunos libros que compré, de cuatro lecturas que hice de autores muy concretos: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Saint John Perse...>> que, junto a Pound y Eliot forma <<el trío de máximos poetas vivientes, representa una forma tal de hermetismo creciente, que sus últimos cantos necesitan ser leídos con una exégesis dilatada y muy vigilante. La figuración de poesía china que Pound ha hecho desde los tiempos de *Lustra* y de *Personae* es altamente significativa. Así como Rimbaud había dicho <yo soy el que sufre y el que se ha rebelado>, Pound escribió en su juventud —ahora tiene setenta y ocho años— también una rebelión que aun presentándola como una requisitoria contra el impulso crepuscular en la poesía moderna era en realidad un programa de violencia y un grito de inconformidad: <<Querría sacudir la letargia de este tiempo nuestro, y dar Para las sombras —formas de poder, Para los sueños— hombres. ¿Es mejor soñar que actuar? ¡Sí y No! ¡Sí!, soñamos grandes hechos, fuertes hombres, cálidos corazones, pensamientos poderosos. ¡No! Si soñamos pálidas flores, lenta procesión de horas que lánguidamente caen como repodridos frutos de los árboles amarillentos [...]>> (Baquero, 1995:26)

En *Sepulcro en Tarquinia* (1970-1974) se cita al italiano Dino Campana —Il vostro passo di velluto/ E il vostro sguardo di vergine / violata>> (p.135)— a Dante o a Keat (p.145) dividido entre su “happy” Inglaterra y los fastos del cielo romano, se

interpela deslumbradoramente —pero ya no sólo desde la periferia textual, sino dentro de los poemas en cuestión— a la misteriosa noche de Novalis cuando no se incurre en el popular “Cancionero de Peregrinos” —<<¡Cuánto estuvimos en el puente que tiembla! / Ay qué tiempo, Dios!>> (p.177)— o cuando no se recrea con un descriptivismo inefable el dulce camino sembrado de *charcos* y *gaviotas* que conduce a la casa de Ezra Pound, <<aquel americano un poco loco>> (p.141).

En el paratexto principal de *Astrolabio* (1975-1979) se enaltece a Pessoa con el intertexto <<Eu não tenho filosofia: tenho sentidos>>. Además, la centralidad u obsesión por el elemento arqueológico *pedra* es, fónicamente hablando, más visible en el fragmento en francés <<Si j’ai du goût, ce n’est guères / que pour la terre et les pierres>> que Colinas toma de Arturo Rimbaud cuyas *Iluminaciones* tradujo al español —Madrid, Devenir— hace justamente un año. Asoman a otros paratextos intertextos pertenecientes a Quasimodo para quien <<La città è morta, è morta>> o a Villangómez Llobet cuyo pensar se establece <<...vers l’ordre i la folia dels estels>> (p.223) y que sustenta casi de manera consciente al coliniano “Hacia el orden y la locura de las estrellas”, poema decimotercero de *Astrolabio*. Se homenajea a Tiziano o se evoca sutilmente a Freud algunos de cuyos discípulos —y sobre todo Jung— influyeron sobremanera en el poeta.

No podía faltar el autor de *Ars Amatoria* con cuya frase sabia <<Nox oculis pavido venit obota metu>> se abre uno de los libros de poemas más breve de Antonio Colinas: *En lo oscuro* (1980). En cuanto a la celeberrima obra *Noche más allá de la noche* (1980-1981), desde la misma perspectiva paratextual, el libro de los mil alejandrinos lo prefiguran pensadores como Carles Riba —<<nit amb joia dels ulls, nit

més enllà de la nit;»— y Heràclito —que casi habla como Machado aunque con tono más ensayístico que poético: «Los límites del alma no los hallarás andando, / cualquiera que sea el camino que recorras, / tan profundo es su fundamento»— por cuya concepción del tiempo se decanta Antonio Colinas, como podrá comprobarse luego en los capítulos menos periféricos y más analíticos.

Ahí mismo, donde se realzaron a Riba y Heràclito se percibe la importancia del pensamiento de Parménides a través del segmento «Todo está lleno a la vez de luz y de noche oscura» (P.307): elocuente segmento apertural que recuerda o dialoga con otros intertextos de temática parecida. Ya me estoy refiriendo a la trilogía final y precisamente al diálogo que mantiene —indirecta y luego directamente— con casi toda la primera parte del *Libro de la mansedumbre*. En esta segunda parte del tríptico aparece, en forma de título el sintagma anafórico «aunque es de noche» (p.501 y siguientes), revelador de la deuda con el sanjuanescismo español, deuda que se entronca, como veremos en dos citas que reproduciremos en circunstancias más pertinentes —apartado IV-3—, con el pensamiento hölderliniano y el de Marina Tsvietáieva (p.497).

El enaltecimiento de los místicos implica paralelamente la deuda con la mitología grecolatina, con María Zambrano, Unamuno y otros ya clásicos protagonistas de la literatura nacional, nombrados en otros espacios más o menos líricos, donde se dilata el pensamiento ecléctico de Antonio Colinas. Como puede verse ahora, aplacé, adrede, el breve estudio de la paratextualidad en el libro quizá más órfico de Antonio Colinas porque el deseo de recordárselo al lector, de insistir en lo trascendente del orfismo, descansa en estos versos quevedianos que tratan de ubicar a ese libro de la



etapa anterior, *Jardín de Orfeo* (1984-1988), en su contexto mítico-universal. En un mundo lleno de angustia, la centralidad del motivo musical se percibe en el pensamiento órfico que se desprende del poema “Parnaso (194, a)”.. De aquí que se le vea a Antonio reparar en que solamente por la celestial *ofrenda musical*, <<Si del infierno todos los tormentos / con su música Orfeo suspendiera (...)>> (p.347), quizá estaría menos escarpado y más humano el camino hacia la armonía. Pero antes del *Libro de la mansedumbre*, como se dará en algunos versos de Colinas, ya apareció pero como único intertexto *citacional* la referencia mitológica a Tántalo y Sísifo en un trozo de Goethe cuya reproducción aplazamos de momento —ver apartado IV-3-1—, y cuyo contenido entraña la idea de dualidad (p.465).

Para ir rematando, afirmaré que tampoco sobran en la última trilogía referencias a nombres de poetas o pensadores pertenecientes al macrocosmo literario. También puedo asegurar que *El río de sombra* alberga en su superficie luces poco borrosas, que nos ofrece, por su riqueza paratextual, bastante información sobre el proyecto poético del *escriba* (Barthes). Desprovisto de todo alarde de corte surrealista, cada título es un mundo aparte que, sin embargo, forma parte del conjunto monolítico. Cada título es, por así decirlo, un espacio microscópico donde se despeña la esencia de los poemas a los que corresponde, es la vena por la que fluye la sangre que llevará al corazón del pensamiento de Antonio Colinas. El apartado IV-3 pretende ahondar en lo paratextual para demostrarlo con criterios más científicos.

### **IV-3. LA TEORÍA DEL TÍTULO DE ARCADIO LÓPEZ CASANOVA: SU APLICACIÓN A LOS OBJETOS SEMIÓTICOS. SELECCIÓN, SUPERPOSICIÓN Y FIJACIÓN DE UN LÉXICO POÉTICO SEGÚN ALGUNOS INDICADORES TITULÓGICOS**

La originalidad de nuestra tesis quizá resida —también— en esos umbrales desde donde comienzan a comunicar los poemas cuestionados, desde donde empiezan a abrirnos a un mundo subterráneo donde cobra protagonismo un elenco de escritores, pensadores o músicos cuyas resonancias podrían dilucidar sobradamente cualquier análisis transtextual. Tal empeño implica, por supuesto, un método. Dado el ya definido eclecticismo y nuestro terco interés en centrarnos en lo esencial de la teoría de Genette, nos parece parcialmente operativo el esquema teórico propuesto por el Profesor Arcadio López-Casanova (1994), esquema que conviene resumir, de momento, en siete líneas.

El método que acuña el poeta-teórico se articula en diez puntos repartidos equitativamente en dos planos fundamentales. El primero, llamado “plano de la representación”, apunta a los *indicadores poemáticos* (títulos, lema, dedicatorias, citas), el *esquema temático*, la *actorialización* (el actor poemático y sus componentes, las funciones, el esquema y los procesos actoriales), los *modelos compositivos* y la *estructura climática*. En cuanto al “plano de la figuración” destacan cinco clases de

figuras: las pragmáticas, las léxico-semánticas, las gramaticales, las tónicas y finalmente las llamadas figuras gráficas. Pero de lo se trata en el nuevo apartado es limitarnos al primer punto de la esfera de la representación, por lo que el análisis irá desbrozando las sendas que nos conduzcan ora a la temática propiamente dicha, ora a las figuras que participen innegablemente de su fijación.

#### IV-3-1. TITULACIONES MÁS COMPLEJAS

Yendo al grano, y aplicándole a los textos poéticos de Colinas los presupuestos de *El texto poético (Teoría y metodología)*, diré que el asedio paratextual revela que, tratándose la esfera de la representación —que ya redujimos a los marcadores poemáticos—, la tipología titulógica revela dos clases de titulaciones: las titulaciones simples y las titulaciones complejas. Por su proporción menos considerable en comparación con las primeras, como puede verse, comenzaremos por las más complejas. De entrada, advertiré, siguiendo al teórico, que los textos de titulología —que yo calificaré de *simplemente*—compleja son aquellos cuyo *vector catafórico como factor de legibilidad poética* aúna *indicadores de signo vario*<sup>28</sup> (López-Casanova, 1994:15).

---

<sup>28</sup> Cabe señalar que lo que podríamos llamar complejidad simple o simplicidad algo compleja se dará en aquellas titulaciones que incluyen más de un marcador. Es este matiz que nos ha obligado a hablar por un lado de titulaciones más complejas y por el otro de las simples y menos complejas. Este matiz nos aleja de cierta repetición que que suscitaría rótulos como <<La casa de los veranos de oro>> donde se advierte un microespacio al tiempo que se realza el elemento temporal o estacional.

Pero a veces, como bien lo ilustran varias estructuras periféricas de la trilogía de la mansedumbre, la *complejidad, todavía mayor* (López-Casanova, 1994:17), se dará cuando algunos rótulos articulen un plano bidimensional según una superposición que delimitan verticalmente los espacios en blancos y los espacios manchados. El paradigma que deriva de esta estructuración más compleja obedece al esquema siguiente:

(A) -----→ Título

.....

(B) -----→ subtítulo, lema, cita, etc.

En el segundo poema de *Los silencios de fuego* Antonio resalta así la deuda con su tocayo:

(A) <<Memorial amargo>>

.....

(B) Antonio Machado >> ( p.437)

Antes de ejemplificarlo a la luz de los elementos seleccionados y cotejados, es preciso señalar que existe otro tipo de estructura aún más compleja, se da cuando <<el texto, —el conjunto poemático—, y según se ve en los versos iniciales, se desarrolla sobre la formulación imaginativa planteada en el lema aclarador (*vida humana=relato*)>> (López-Casanova, 1994:17-18). Lo ilustra perfectamente el último poema del Libro primero de *Conjuros* de Claudio Rodríguez, donde el subtítulo de carácter parentético dilucida de manera deslumbradora la base implícita de la *ecuación imaginativa*. Sólo una lograda interpretación del paratexto permite desentrañar lo que se sugiere o se pretende describir con sencillez en la inmanencia textual. La ropa, como

desplazamiento físico de lo anímico cobra mayor protagonismo en el elemental esquema siguiente:

(A) “A mi ropa tendida”

.....

(B) (El alma)

En “Tántalo contra Sísifo” (p.465), perteneciente al mismo poemario de Colinas, el subtítulo ya no es una dedicatoria directa a algún reconocido poeta español, sino una cita, la que aplazamos y cuyo autor simboliza un nuevo tipo de deuda. Deuda no local, sin embargo, tan europea como universal, tan mitológica como machadiana:

(A) “Tántalo contra Sísifo”

.....

(B) *Dos almas, ay, viven en mi pecho.*

*La una quiere separarse de la otra.*

Goethe, *Fausto*

La misma estructura título-cita-autor aparece al final de ese poemario. Aquí, el segundo elemento extratextual también mantiene alguna relación con el primero y sin duda con el texto propiamente dicho. La muy clamada influencia de Rilke se ve en la universalidad de la cita que recoge su admirador:

(A) “La tumba negra”

.....

(B) *Hay tumbas que en silencio hablan / del mundo*

R.M. Rilke (p565)

En la página que precede a la que recoge el título del primer apartado de *Libro de la mansedumbre*, el paratexto prelude una vez más la intertextualidad no sólo con San Juan de la Cruz cuyo fragmento <<AUNQUE ES DE NOCHE>> constituye el rótulo de un apartado que recoge poemas de léxico simbólico como “La llama” y otros fuegos. Al aislar las citas liminares, el siguiente esquema pone de relieve tanto apartado, poemas y sobre todo la obra en sí. Tsvietáieva y Hölderlin anuncian así el misticismo abierto sobre el que nos detendremos más adelante. El deseo de fusión estructural e ideológico se divide en el paralelismo y las conexiones léxico-semánticas que se pueden establecer desde el umbral del segundo libro de la trilogía. La complejidad paratextual se da en el nuevo esquema siguiente:

(A1) *Libro de la mansedumbre* (paratexto principal anterior)

(A2) “Aunque es de noche” (paratexto posterior secundario)

.....

B1 *La violenta llama espiritual /encendida en tu dolor.* (cita primera)

FRIEDRICH HÖLDERLIN

B2 *¿Será quizá el amor un estado / del fuego?* (cita segunda)

MARIANO TSVIETÁIEVA

Antes de poner de realce las titulaciones simples y menos complejas, las que más abundan en la obra lírica de Colinas, advertamos que semejante configuración se da al principio del último núcleo de la trilogía. En efecto, la eterna deuda con Rilke trasciende el espacio de dicho poemario para que otras palabras suyas encabecen el último libro del tríptico. “Penumbas del noroeste”, primera sección de *Tiempo y abismo* está precedida por una página que destaca y exalta —como apreciaremos en

futuros comentarios— tres versos rilkianos de fuerte valor didáctico, psicológico y estructural. Sólo que aquí, las dos estructuras aisladas remiten, finalmente, al mismo autor:

(A1) *Tiempo y abismo* (paratexto principal anterior)

(A2 ) *Penumbbras del noroeste* (paratexto posterior secundario)

.....

B1 *El que cae renunciando, cae al origen y sana*

B2 *Después de lo múltiple,/ lo uno*

RAINER MARÍA RILKE (p. 565)

#### IV-3-2. TITULACIONES SIMPLES Y MENOS COMPLEJAS

Los textos de estructura titulógica simple se valorarán cuando:

- 1- El título como palabra o conjunto de palabras apunta solamente al personaje poemático, es decir al yo lírico o a cualquier otra instancia nombrada que toma protagonismo en el texto. Dicho protagonismo depende de la clase de identificador empleado por el poeta.

Por lo general, dentro de las titulaciones colinianas destacan aquellos de rol social e ideológico —“fe de vida” (LIMA<sup>29</sup>, p.542)— y familiar —“Las dos madres” (TIABI, p.577), “La casa de los veranos de oro” (TIABI, p.575), “Los últimos veranos”<sup>30</sup> (LIMA, p.540), “Si a vuestra vida un día llegase el huracán” (LIMA, p.538)

---

<sup>29</sup> Aprovechamos esta sigla para señalar que mientras vayamos citando o mencionando a los poemarios que componen la antología *El río de sombra*, en determinadas ocasiones como éstas utilizaremos las siglas siguientes: RIOSO: *El río de sombra*; JUAL= *Junto al lago*; POTISA= *Poemas de a tierra y de la sangre*; PRENOTO = *Preludios a una noche total*; TRUFLATE= *Truenos y falutas en un templo*; SETA= *Sepulcro en Tarquinia*; ASTRO = *Astrolabio*; OSCU = *En lo oscuro*; NOMANO= *Noche más allá de la noche*; JARO= *Jardín de Orfeo*; MUAR= *Muerte y armonía*; SIFUE = *Los silencios de fuego*; LIMA= *Libro de la mansedumbre*; TIABI = *Tiempo y abismo*. Asimismo, en la tercera parte del trabajo donde analizaremos las obras posteriores a la trilogía, LEPI remitirá a *Leyendo en las piedras*, GEO a *Geometrías del fuego* y CERKUM a *Cerca de la montaña Kungang*, libro bicefálico del que GEO forma parte.

<sup>30</sup> Dentro de las matizaciones en las que hemos incurrido en esas últimas notas al pie de página, éste sería un caso de titulación verdaderamente simple ya que sólo está realzado el elemento estacional. Lo mismo pasa con “Para Clara” o “Las dos madres”.



que va subtítulo de la dedicatoria “A mis hijos” —Alejandro y Clara— y su correlato anterior y trigésimo primer poema de ASTRO rotulado “Para Clara”, la misma hija.

Pero en la poesía última de Antonio Colinas persisten titulaciones no tan simples ni complejas con identificadores de índole onomástica y subgenérico como en “Carta a Boris Pasternak” (SIFUE, p.435). Otra complejidad menor se da en “Juan de la Cruz sestea en el pinar de Almorox” (TIABI, p.671), “Tres preguntas de Fray Luis de León, con su respuesta” (TIABI, p.586), “Variaciones sobre dos temas de Rilke” (TIABI, p.606). Estas referencias desempeñan otro papel de carácter a la vez social e íntimo ya que fuera de la ficción, se quitan la careta del personaje para convertirse en seres que han vivido y siguen viviendo para muchos y sobre todo para el poeta. La relación que los une al poeta se arraiga en la sociedad cuya organización —familiar y académica— facilitó, desde la cuna, ese contacto. Luego, viene el gusto personal por una cierta literatura, el aprecio a la literatura contemporánea y clásica, los tanteos, los caminos propios y el homenaje a los maestros, prueba de que el resultado de tal aventura multiplicará las imágenes del palimpsesto, de que el supuesto camino personal se traza sobre otros caminos, sobre viejos lienzos y nuevos pergaminos. La humilde personalidad del poeta bañezano se ve en esta constante conciencia de dependencia, libertad y honradez de la que se ha valido para abrirse vía propia, para moldear una voz finalmente muy personal. Por eso, el asedio periférico ya desnuda ese empeño en no volver la espalda al ya asimilado magisterio de poetas y pensadores clásicos y contemporáneos.

Además, la configuración del registro paratextual revela posibles procedimientos propios de la escritura poética de Antonio Colinas. Hay poetas para quienes el título

brotan del texto ya escrito y madurado. Hay veces en que leyendo a Colinas, uno tiene la impresión de que a diferencia de aquellos, nuestra competencia emisora piensa primero el título antes de pensar en el texto; esto es, paralelamente, en los referentes onomásticos, espaciales o vivenciales que darán vida al primer verso del primer poema del libro. Aunque convenga señalar, claro está, que al escribir, no sabe ni cuándo ni cómo le surgirá aquel primer verso del que tirará todo el poema o libro de poemas, es como si —con Antonio Colinas— fuese posterior a la a veces tranquila meditación sobre el título poemático aquella chispa que Pound —al que ya referimos y al que siempre refiere el poeta— bautizara como *voltaje*.

- 2- El poeta da a este indicador paratextual una función explicativa de la anécdota. En su intento de dilucidar el *motivo temático*, Colinas —cuya poesía está acorde con lo experimentado, lo amado, lo idealizado, lo perdido, lo deseado o lo añorado— no se encierra en lo que cabría denominar una estructura simple monótona. De no ser así, los rótulos no gozarían de su pertinente variabilidad. Por tanto, a lo largo de su obra poética, se vale de marcadores de índole *espacial, temporal, vivencial y factual*.

Es preciso señalar que temáticamente hablando, la morfología paratextual nos hace constatar que existen en el repertorio de Colinas estructuras simples monotemáticas que giran en torno al tópico de la muerte:

La muerte y armonía<sup>31</sup> (MUAR),

Explicación de una muerte (TIABI),

---

<sup>31</sup> Una vez realizados así, verticalmente y como fueran citas textuales los títulos cuestionados aparecerán sin las habituales comillas en este apartado.

A nuestro perro, en su muerte (TIABI),  
La ciudad está muerta (ASTRO).

También existen titulaciones monotemáticas que apuntan a lo amoroso:

Nacimiento al amor (PRENOTO)  
Fría belleza virgen (PRENOTO)  
Historias de amor (PRENOTO)

Luego, el misticismo de corte sanjuanesco o teresiano induce a que el poeta recupere el léxico divino, lo astral y lo ígneo-luminoso. De esta operación de *designación* paratextual derivan títulos que anuncian mejor, una vez superpuestos, el proyecto de ahondar en los arcanos de la noche y la penumbra:

La llama (LIMA)  
Ascuas (LIMA)  
La llama que canta (TIABI)  
La encendida colmena (TIABI)  
Como las llamas de las lucernas antiguas (ASTRO)  
Consumación serena (TRUFLATE)  
Lumbres de Tánit (SIFUE)  
Luz de primavera (PRENOTO)  
En la luz (SIFUE)  
En la luz respirada (TIABI)  
Luna (PRENOTO)

Refuerzan lo místico titulaciones de carácter religioso, antitético, cromático-sinestésico o aquellas ancladas en el tema de la mansedumbre. A priori, confiamos en que remitan esencialmente a lo divino o a lo sagrado títulos como éstos:

Clamor del más allá (TIABI)

Con el dios escondido (TIABI)

Diososcuro (ASTRO)

Nochebuena en Atzaró (ASTRO)

Cabeza de la diosa entre mis manos ( ASTRO)

Las dos Madres<sup>32</sup>(TIABI)

Las dos Gracias (JARO)

A la figura de un Cristo hallada en el estiércol de un establo (TIABI)

En el camino sin camino ( TIABI)

El camino cegado por el bosque (ASTRO)

Tres preguntas de Fray Luis de León, con su respuesta (TIABI)

Letanía del ciego que ve (TIABI)

Cinco canciones con los ojos cerrados (TIABI)

La plegaria del que regresa (LIMA)

Cigarral del Santo Ángel (TIABI)

Libro de Horas del amor rescatado (TIABI)

---

<sup>32</sup> Como se seguirá viendo en el marco del análisis más profundo, los títulos que incluyen muchos indicadores podrán suscitar varias lecturas.

Por otro lado, la dualidad por dirimir es ya patente en “Las dos gracias” y “Las dos madres” y se perfila en estos rótulos que mantienen entre sí un cierto diálogo primerizo de tipo formal y temático. La obsesión por determinados símbolos y colores va tejiendo una suerte de metafísica del ser que preludia el gusto por planteamientos dualistas y en la que ya podemos destacar al menos siete binomios: blanco-negro, Tántalo-Sísifo, muerte-vida, nada-plenitud, tiempo-abismo, interior-exterior, abstracto-concreto. Así, tenemos en:

TIABI: Los páramos negros

SIFUE: Blanco/Negro

SIFUE: *La noche blanca*

LIMA: La dama blanca

LIMA: El muro blanco

JARO: Muro con fuego

JARO: La nada plena

ASTRO: Del vacío del mundo

TIABI: Tiempo y abismo

SIFUE: Tántalo contra Sísifo (Silencios)

TIABI: Combate de la ceniza y la música

LIMA: La hora interior

LIMA: La hora del agua

SIFUE: Los silencios de fuego

La apertura y búsqueda de la mansedumbre se darán de forma nítida en:

Libro de las noches abiertas: (ASTRO)

Descenso a la mansedumbre: (LIMA)

Libro de la mansedumbre (LIBRO)

Factuales son las titulaciones de índole aurorreflexiva. Dichos títulos programan textualidades donde al poeta se le vemos actuar o al menos darnos la impresión de que actuará así o insistirá en que se servirá de la palabra poética para comunicar una determinada vivencia. Frente a ello, la competencia lectora tiende a sospechar la muy posible incursión no del personaje, sino del autor poemático en derroteros metaficcionales o metapoéticas. A este respecto, evocadores son los títulos siguientes:

Poema de la belleza cautiva que perdí ( PRENOTO)

El poeta (JARO)

El poeta visita la casa donde nació (PRENOTO)

Tras la lectura de unos versos (ASTRO)

El poeta da razón de su palabra (TIABI)

De la consolación por la poesía ( TRUFLATE)

Larga es la lista de los paratextos de foco preferentemente espacial, éstos mantienen entre sí una curiosa relación subyacente que trasciende, como en otros casos, el marco de trilogía:

Lago de Trasimeno (SETA)

Orillas del lago (PRENOTO)

Junto al lago (JUAL)  
Junto al Huécar (SIFUE)  
Frente al mar (SIFUE)  
Frente al encinar (JARO)  
Miramar (SIFUE)  
Caballos y molinos en el pinar (ASTRO)  
Canto frente a los muros de Astorga (TRUFLATE)  
Los estanques (SETA)  
Trasmontes (SETA)  
Laderas de Peña Trevinca (SETA)  
Laderas (ASTRO)  
Bosque de los sueños (PRENOTO)  
Pozo oscuro de los sueños (PRENOTO)  
El valle del silencio (SIFUE)  
El valle, frontera de los siglos (LIBRO)  
La fuente (SIFUE)  
El río de sombra (ASTRO)  
La corriente insondable (TIABI)

En cuanto a las titulaciones de foco vivencial, citemos por ejemplo los poemas:

Despedida (TIABI)  
Ausencia (TIABI)  
Alguien se detiene ante las flores de un cementerio (ASTRO)

Pero a veces, en lo vivencial se injerta lo arqueológico y lo misterioso

En San Isidoro beso la piedra de los siglos (POTISA)

Espera en la penumbra (PRENOTO)

Penumbra de la piedra (ASTRO)

Leyendo en la piedra<sup>33</sup>(LEPI)

Misterium fascinans (SETA)

La titulación de carácter temporal y/o espacial se verá donde el poeta intenta captar o eternizar determinada vivencia en determinados momentos del día o lugares del mundo. Por un lado, lo ilustran poemas como:

Amanecer (SIFUE)

Madrugada en Teotihuacan (JARO)

Ocaso (TRUFLATE)

Ocaso (JARO)

Ocaso en Zamora (TIEMPO)

Mediodía en Sahún de Campos (POTISA)

Crepúsculo en Medellín (TIEMPO)

Y ya podemos corroborar, ciñéndonos a los siguientes paratextos, algunos datos que nos depara la biografía de Antonio. Estos datos conciernen a la Andalucía de su

---

<sup>33</sup> Por su simbolismo señalamos así el último libro de cuentos de Antonio Colinas. Agregamos aquí este título por la relación que tiene con la poesía anterior de Colinas. Este libro es el único de su trayectoria prosaica que nos permitirá profundizar el tema de la interdisciplinariedad en la obra de nuestro autor.



adolescencia, a sus inspiradoras estancias en Francia y Grecia, al muy trascendente venecianismo coliniano. Así:

Córdoba arde eternamente sobre un río de fuego (ASTRO)  
En Granada (JARO)  
Atenea (JARO)  
A Venecia (JARO)  
Expreso Milán-Roma (ASTRO)  
Cita entre el Sena y los Campos Elíseos (TRUFLATE)

En el mismo orden temporal puede señalarse el enfoque puramente estacional que traducirá en los poemas el tipo de experiencia vivida o la incidencia de la naturaleza en el personaje poemático mediante símbolos como la nieve o el verano que ya aparecieron en poemas como “La casa de los veranos de oro” o “Los últimos veranos”:

Luces de primavera (PRENOTO)  
Hoy comenzó el invierno (PRENOTO)  
Laberinto de lluvia y de tristeza (PRENOTO)  
Llegada del invierno (PRENOTO)  
Visión de invierno (POTISA)  
Espeso Otoño (TRUFLATE)  
Otoñal (JARO)  
Invierno tardío (JARO)  
Noviembre en Inglaterra (SETA)

De la misma manera, dentro de lo la toponimia —que incluye referencias macroespaciales como Inglaterra, Alemania o Italia— podemos distinguir aquellos rótulos que remiten al telurismo o que implican la presencia explícita de algún paisaje —leonés, mesetario o no— español:

Poemas de la tierra y de la sangre

Regreso a Petavonium

En otros paratextos de foco temporal y toponímico predomina el elemento nocturno. Los títulos van preludiando una atmósfera donde protagoniza más la sombra que se relacionará, una vez que el lector haya cruzado, confiado, la periferia del texto, la presencia de lo luminoso e incluso la más tupida sombra rayada de luz. En su diálogo misterioso, estos poemas entrañan un cierto misticismo o, al menos, una cierta sacralización de los elementos paratextualmente sintetizados:

Preludios a una noche total (PRENOTO)

En lo oscuro (OSCU)

Balcón nocturno (PRENOTO)

Nocturno en León (POTISA)

Nocturnos (SIFUE)

Necrópolis (SETA)

Cementerio del Père Lachaise (TRUFLATE)

Sepulcro en Tarquinia (SETA)

La tumba negra (SIFUE)

Tumba hacia Oriente (ASTRO)

Por escala nocturna (TIABI)  
Medianoche en el Harz (SIFUE)  
Noche más allá de la noche (NOMANO)  
El último dibujo de la noche (TIABI)  
Aunque es de noche (LIMA)  
La noche de los ruiseñores africanos (JARO)  
Noche de San Juan en Frumentaria (ASTRO)  
Negrura del ágora, pinos de Epidauro ( ASTRO)

- 3- El poeta mediante el rótulo anuncia la tipología poemática. Dicho de manera más técnica —aplicándole a la terminología de Genette los planteamientos de López-Arcadio— el paratexto aquí señala el *arquitexto*, implica un modo de inscripción del discurso en lo genérico, un modo de resucitar, prolongar o banalizar la llamada problemática *generológica* (Spang: 2000).

Ya que estamos en poesía, cabría recordar aquí los conocidos y convencionales subgéneros líricos. Sabido es que la preceptiva acuñó conceptos como *elegía*, *epitafio*, *salmo*, *oda*, *égloga*, *himno*, *canción*, *epístola*, *retrato*, *balada*, *madrigal*. La poesía de Colinas rebosa de titulaciones de mayor complejidad donde sí llama más la atención esta tipología poemática convencional, donde se generan matices genéricos o arquitextuales. En ningún análisis transtextual pasarían desapercibidos titulaciones como las que reproducimos a continuación:

Motivo para una *Vita Nuova* (ASTRO)  
Crónicas de Maratón y Salamina (ASTRO)

Biografía para todos (ASTRO)  
Madrigal par suplicar tu voz: PRENOTO  
Madrigal para suplicar tu voz (PRENOTO)  
Elegía (PRENOTO)  
Elegía en Toledo ( JARDÍN)  
Novalis (SETA)  
Retrato (JARO)  
Égloga bárbara (JARO)  
Envío (PRELUDO)  
Carta al Sur (JARO)  
Carta a Boris Pasternak (SIFUE)  
Carta a Theodoor E. H. Huygen (ASTRO)  
Postal para Oriente (TIABI)  
Invocación a Holderlin (PRENOTO)  
Homenaje a Valle Inclán (TRUFLATE)  
Homenaje a Poussin (TRUFLATE)  
Homenaje a Tiziano (1576-1976) (ASTRO)

Tal procedimiento le depara al investigador fuentes susceptibles de convertirse en primeras hipótesis de trabajo, delata también el gusto por seguir y/o romper otros caminos trillados de la tradición literaria; esto es, aquellos que atañen a la tipología poemática. Quizá resulte más pertinente la clasificación de los títulos reseñados según criterios ya definidos. Cada uno de esos criterios realza un determinado punto de la selección y destaca cuanto ha sido repetido como materia semiótica cuya vinculación con los demás elementos del paradigma podría hacer que sea más factible el análisis

poético propiamente dicho. Uno de los objetivos de dicho análisis será ir estableciendo conexiones para destacar la riqueza intratextual de la obra de Antonio Colinas.

En su afán de pluralismo, de dialogismo interdisciplinar, la lírica moderna recupera lenguajes que antes le eran ajenos. Se borran fronteras que separan a las artes. Para el escritor ya de por sí postmoderno, <<todo vale>> para independizar al poema. Al fusionarse los unos con los otros ya que en los poetas también convergen varias artes, la poesía se hace cinematográfica, musical, histórica, místico-filosófica —“Meditación en el simposio”(p.443)—, pictórica —“En el museo” (p.439)— y viceversa. Esa especie de trans-disciplinaridad motiva composiciones poéticas en las que, por un lado, cobran relevancia nociones como cuadro, retrato, prosa, memoria, diario, proemio, reportaje, noticia —“La noticia”(p.445)— biografía, réquiem, historia, escena, etcétera. Por el otro tenemos *titulaciones musicales* (López-Casanova, 1994:14) que nos recuerdan tanto los poemarios —*Truenos y flautas en un templo, Jardín de Orfeo*— como los poemas que apuntan al Dios Pan que en *Preludios a una noche total* estremeciera la noche con su flauta (RIOSO, p.48) o a Bach en torno a cuya tumba se crea el último poema del *Libro de la mansedumbre* o cuyo magisterio se suma al de otra estrella tal como se nos anuncian en el poema de largo rótulo <<La violonchelista Alma Moodi interpreta a Bach en el funeral de Rilke>> perteneciente a *Tiempo y abismo*.

No es de extrañar que esta submodalidades contribuyan en matizar la obra de un poeta tan prolífico y apegado a la tradición como es Colinas. Un poeta muy preocupado por la vana dictadura de los géneros o subgéneros en su sentido amplio. Por cierto, el primer poema de *Los silencios de fuego* —y por tanto de la trilogía— cuya tonalidad amistosa y libresca recuerda la muy anterior “Carta a Theodoor E.H.Huygen” de

*Astrolabio* (p.193) se titula “Carta a Boris Pasternak” (p.435), perteneciente al apartado liminar rotulado, por cierto, “Homenaje y presencias”. Los últimos fragmentos de *Tiempo y abismo* y por tanto los últimos de la trilogía se llaman “Cinco canciones con los ojos cerrados” (p.654). Eso ya revela el gusto por la estructura circular, pone de relieve las insuficiencias del concepto de intertextualidad —al menos según el enfoque que le intentamos dar en esta tesis—, ratifica la pertinencia del concepto de architextualidad, prolonga, por supuesto, los planteamientos de Genette en torno al llamado diálogo transtextual. Habrá que señalar otros poemas de encabezamiento sugerente como “Postal para Oriente”, “Letanía del ciego que ve” o “Juan de la Cruz sesteaba en el pinar de Almorox” (p.524), todos del *Libro de la mansedumbre*. U otros ajenos al corpus de trabajo. De *Preludios* destacan “Elegía” (p.71) y “Madrigal para suplicar tu voz” (p.51). De *Astrolabio*, aparecen también el “Homenaje a Tiziano (1576-1976)” (p.187) y el siguiente título —apriorísticamente atípico o apoético— : “Crónica de Maratón y Salamina” (p.270). Asimismo, como ya anunciábamos, otro rasgo de lo que cabría llamar dialogismo genérico lo entraña su famosa “Biografía para todos” (p.281) donde en torno al motivo del misterio, del ser y el no no-ser y el sueño se teje una progresiva y no muy habitual invitación al *carpe diem*. Ese epicureísmo pasajero sólo se da en la segunda estrofa — Apartado II— del poema:

Ten sueños altos ahora que eres joven,  
 pues el tiempo feroz segará pronto  
 tus manos, y tus ojos, y tus labios.  
 Gozarás hasta entonces de lo eterno  
 que cabe en el transcurso de tus días.  
 Hoy tu hermosura es casi divina.  
 Mañana esas perlas que protegen  
 la madrugada joven de tu pecho  
 se abrirán al dolor o a la locura,  
 no ahuyentarán la sombra de la muerte (pp.281-282)

Otras características de las estructuras titulógica de menor complejidad son las titulaciones donde, pese a la inserción de otros elementos, el ya lector avezado de Colinas se percata de que lo que se realiza es, por ejemplo, el referente musical. Esta modalidad abunda en la titulación de Colinas e implica el orfismo casi omnipresente que descubrirá el asedio más tarde el verdadero descenso a los contenidos. Desde los poemas de la época juvenil (1967) hasta los poemas últimos destacan, además del ya citado título referente a Bach:

Barcarola (PRENOTO)

Truenos y flautas en un templo (TRUFLATE)

Jardín de Leteo (JARO)

Jardín de Orfeo (JARO)

Órfica (JARO)

El ángel de la música (SIFUE)

Letra para las *Variations* de Edward Elgar (JARO)

La violonchelista Alma Moodi interpreta a Bach en el funeral de Rilke (TIABI)

Variaciones sobre dos temas de Rilke (TIABI)

Lamento de la Magdalena (TIABI)

Palabras de Mozart a Salieri (JARO)

En invierno sólo unas pocas notas de violín (TRUFLATE)

Suite Castellana (ASTRO)

Variaciones sobre una Suite Castellana (ASTRO)

La ofrenda musical (ASTRO)

Debemos subrayar que el deseo de transparencia muy propio de la poesía última de Colinas hace que prescinda de titulaciones *simbólico-alusivas* de raigambre modernista o barroca. Los títulos en general informan al lector, sin tapujos, ni neologismos, ni palabras muy rebuscadas, sobre aquello sobre lo que se propone escribir. Lo demuestra su voluntad de trasladar la poesía a otras esferas literarias o culturales. Se trata de un verdadero proceso de de-mistificación de su poesía anterior, de búsqueda de la palabra clara pero sugerente. Lo veremos en aquellos apartados en los que estemos obligados a citar y glosar más los poemas. El miedo a la repetición nos obliga, de momento, a describir sólo lo que da coherencia a la epidermis textual, o sea, cómo no, a los umbrales, a ese pre-lenguaje de la periferia. Más tarde, volveremos sobre la relación que mantienen paratexto y texto propiamente dicho; porque, cabe advertirlo, la interpretación de algunos poemas como “Carta a Boris Pasternak” u “Ocaso en Zamora” revelarán que, más allá del primer verso — considerado como una especie de *locomotiva* poemática—, si les quitamos a algunos poemas sus respectivos títulos o epígrafes, el fruidor no leería de la misma manera los mismos poemas; porque a veces, cuando el lector hace caso omiso de la extratextualidad, la biografía deje de ser considerada una *presencia funcional* —la expresión es de Marcelo Pagnini (1991)—. Y al limitarnos a la textualidad cerrada, el poema nos engaña más de la cuenta. Puede que un poema esté dedicado a una persona anónima, puede que hable de un poeta llamado Claudio e incluso de Hierro, que señale algún río o describa lugares reconocibles por la competencia lectora, el Tormes o el Duero, o que apunte al que riega a la *Córdoba adolescente*. Lo que será difícil comprobar —aunque a veces importe menos este detalle y aún menos para una crítica férreamente inmanentista— es si la referencialidad onomástica o toponímica evocada en los textos se fundamenta en la realidad *real*. Lo que sí es cierto es que queden menos ficticios, menos oscuros o engañosos aquellos que



van precedido de un epígrafe, una cita, o un título en el que se inserta, como veremos a la hora de comentar el poema sobre José Hierro o Antonio Machado, una palabra simbólica que mantiene alguna relación con el referente callado o textualmente nombrado. Sea lo que sea, debemos advertir que la cosmovisión coliniana no le permite considerar la poesía como un lugar absolutamente lúdico, un espacio donde a la ficcionalidad se agregaría lo quimérico, lo no experimentado, la no-vivencia, la mentira artística. Escribir siempre será para él un modo de, a la manera de Manuel Torga, hacer presente sus vivencias, luchar porque dialoguen vida y obra como dialogan los vasos comunicantes.

#### **IV-4. PERTINENCIA PARATEXTUAL. OBSERVACIÓN E INTERPRETACIÓN. DE LAS PRIMERAS CONCLUSIONES A LAS NUEVAS HIPÓTESIS DE TRABAJO E HIPOGRAMAS**

##### **IV-4-1. VISIÓN TOTALIZADORA: PRIMERAS CONCLUSIONES GENERALES**

El diálogo con Fray Luis de León se da en dos poemas fundamentales: “Tres preguntas de Fray Luis de León, con su respuesta” (p.586) y “Combate de la ceniza y la música” (p.587-589) donde vida y muerte libran un duelo de titanes, donde la que triunfa siempre es la palabra o el verso, la melodía con la que no puede la muerte. Frente a las evidencias últimas, lo que importa no es haberse caído, sino saber cómo levantarse. Cuando hayamos reparado definitivamente en el lenguaje de la periferia para ahondar en el sentido, veremos cómo el tiempo todavía no ha curado las heridas del poeta. Intenta salir del abismo al que lo arrojó la dolorosa despedida, la ruptura que supuso lo que llamará más tarde en *Leyendo en las piedras* (2006a) la desaparición de los seres queridos.

Entre muchos autores a los que admira y homenajea Colinas destaca Rainer María Rilke, desde el paratexto de *Tiempo y abismo* (1999-2002), último libro de la trilogía donde el poeta intenta condensar algunas claves de su poesía, como si hubiera llegado la hora de agrupar los fragmentos dispersos de un mismo pensamiento o señalar una vez más las limitaciones de toda concepción monista de la realidad. <<El que cae renunciando, cae al origen y sana. / Después de lo múltiple/ lo uno>>.

Pues, después de varias décadas de intensa labor basada en la búsqueda de la armonía, Colinas llega a la conclusión de que en sus hasta aquí tres últimos libros se quintaesencian los temas clave de su poesía. Por lo que la ya afinada *trilogía de la mansedumbre* es posterior a la publicación de *Los silencios de fuego, Libro de la mansedumbre y Tiempo y abismo*.

Pero desde la adolescencia, Colinas parece ser muy consciente de aquello que la crítica literaria iba a subrayar más tarde: sus grandes temas, las constantes de su poesía. Desde el punto de visto de lo que Genette llamó *entourage* [entorno] textual, se podría esbozar una breve teoría de los rótulos. Implicaría que detrás de la aparente disparidad titulógica se esconde un orden, un elocuente y subyacente lenguaje científicamente rentable y cuestionable. Sin tener que incurrir verdaderamente en las estructuras profundas de los poemas, nos consta —por supuesto que *a posteriori*, esto es después de haberlo averiguado en las fichas de trabajo— que la segmentación —en el teórico y ya definido sentido de aislar—, reorganización e interpretación de una parte considerable de los paratextos no sólo de la trilogía, sino de los poemas de *El río de sombra* (2004) dibuja y programa la simbología básica de Antonio Colinas.

En el léxico de esos lugares colindantes, verdadero lugar de síntesis o condensación semiótica se alzan las tierras del noroeste y sus colores, asoma la noche romántica, doblemente anunciada en 1967 —*Preludios a una noche total y Junto al lago*—y densificada más tarde, con un misticismo profundo y una simetría versal y total. Mil alejandrinos intentan dar a la noche orden y blancura, aliento y música. La misma música ya preludiada recurre a lugares y a elementos cada vez más concretos: la flauta, el trueno, el templo, el lago, el jardín, donde reaparece lo musical en forma de mito. Pero antes de ser refugio de la luna, de la llama y de otros fuegos, la noche, contemplada como referencialidad a la vez temporal y espacial, como *fuelle de todos los secretos*. Pero al pozo del vacío nunca le falta fondo, y el agua cuya sequedad engaña porque se refresca más allá del oscuro e insondable abismo donde se prolonga el misterio. La noche es río interior y exterior, río generoso que genera sombras y amor, mansedumbre, música y más amor. Todo —de la palabra al poemario pasando por el verso y el poema— se funde y se confunde <<para fundamentarlo todo>> (*Sepulcro en Tarquinia*).

#### IV-4-2. NUEVAS HIPÓTESIS DE TRABAJO, TEMÁTICA E HIPOGRAMAS

Tras detenernos en la configuración titulógica y en las correspondencias estilísticas y léxico semánticas que de ella emanan se puede afirmar que ha quedado medio averiguada —al menos por lo que al tipo de enfoque respecta— la noción de circularidad que entraña, a nuestro juicio, una idea de ida y vuelta a través del inevitable pasado cultural símbolo de maestros —San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, etcétera—, un explícito diálogo con algunos poetas contemporáneos —Rilke, Boris Pasternak, Claudio Rodríguez, José Hierro por ejemplo— y por el interior de su propia creación. Este estudio-guía logró resolver la bartiana cuestión del por dónde empezar, delata de entrada una preocupación por el espacio natural, una tendencia a fusionar realidades propias de otras disciplinas —mitología, filosofía, ecología— o de otros géneros —como el epistolar, el musical— que han ido incorporándose a la lírica moderna gracias al auge de las vanguardias. Esta interrelación apunta, como vimos, a la **arquitextualidad** cuyo asedio abaliza las expectativas del fruidor. De la **paratextualidad** —estudiada bajo el falso y estratégico pretexto de supeditar a la **metatextualidad** —que incluye tanto lo biográfico como el discurso sobre la tradición de Colinas y otras referencias extratextuales analizadas anterior— llegamos a la conclusión de que estamos ante una obra donde desempeña un rol capital la **intertextualidad**, entendida ésta como característica de todo enunciado lírico o novelístico, como mecanismo —cuya activación depende de la *hipo* y sobre todo de la

**hipertextualidad** más realzada por Gérard Genette— que <<permite tratar el texto literario no desde un punto de vista inmanente, como entidad cerrada en sí misma, sino como eslabón de una cadena de producción *dialógica*>> (Reis, 1995:20) .

La estructura del trabajo tiene mucho que ver con los cinco conceptos que hemos venido marcando en negrita para mejor destacar —esta vez partiendo de la modesta aplicación de los aspectos de aquellos que el teórico consideraba (en una cita que diferimos aquí) como la segunda rama de la teoría transtextual— la *paratextualité* que, a su parecer, <<est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'oeuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur —en particulier de ce champ de relations, que nous aurons d'ailleurs maintes occasions de rencontrer, et qui est sans doute un des lieux privilegies\_de la dimension pragmatique de l'oeuvre, c'est-à-dire, volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le *contrat* (ou pacte) générique>> (Genette, 1982:9) [es sin duda uno de los espacios pragmáticamente pertinentes de la obra; quiero decir que es el lugar desde donde ésta ejerce su influencia sobre el lector, esto es, en términos más claros, y desde los trabajos de Philippe Lejeune en torno a lo autobiográfico, el *contrato* ( o pacto) genérico]

No quisimos romper el liminar *pacto* poético, ese puente que los escritores tienden entre nosotros y sus textos. Nos abrimos a ello en un intento de hallar esa *zona de ataque* textual de la que habla Michel Patillon. La elección y superposición de esos títulos pertenecientes a gran parte de la poesía de Colinas nos facilitó una base de datos fijadora de un vocabulario básico cuya interpretación preludiaba la centralidad de la noche, la naturaleza realzada por la toponimia, el homenaje a otros poetas o artistas que

traduce la onomástica destacada, la imagen de la mujer y la familia, sin olvidar la exploración de lo sagrado que matizaremos en comentarios futuros, etcétera.

Después de este viaje a la elocuente superficie, podemos ensayar una parte de la teoría básica anunciada en el tema de trabajo. Estamos convencidos de que en adelante, nuestro lector estará más que nunca dispuesto a emprender con nosotros otro viaje —segundo dinamismo— hacia las estructuras más profundas de la trilogía. Tal empresa supone realacionar la teoría del texto con aquello que Barthes llamó “hifología”. Implica, asimismo, una lectura por “réseau”, un asedio progresivo de las diferentes redes del tan complejo y unido *tejido*. Así, la transtextualidad no deberá contemplarse como una <<clase de textos>>. La transtextualidad es, en cambio, una actividad varia y complementaria realizada en el seno de los objetos semióticos. Advierte el padre de *Palimpsestes* que cualquier visión tendente a la *classéité* sería pura incongruencia que conduciría, por supuesto, a la mala interpretación de su teoría: <<Si l’on considère la transtextualité en general, non comme une classe de textes (...), mais comme un aspect de la textualité, et sans doute a fortiori, dirait justement Riffaterre, de la littérarité, on devrait également considérer ses diverses composantes (intertextualité, paratextualité, etc.) non comme des classes de textes, mais comme des aspects de la textualité.>> [ Si se considera la transtextualidad no como un aspecto de la textualidad, pero sí, —diría acertadamente Michael Riffaterre— como una componente de la literariedad, también se deberían contemplar sus diversas componentes (intertextualidad, paratextualidad, etcétera) no como tipos de textos, sino como determinados aspectos de la textualidad ]

Y considerarla así es lo que hemos probado a hacer mediante la paratextualidad estudiada por un lado, la intertextualidad que queda por averiguar igual que otros

aspectos de dicha propuesta teórica más aglutinadora. En adelante, se tratará de adentrar más y más en los textos de Colinas para mostrar la razón de ser de las primeras conclusiones a las que hemos llegado.

Si es cierto que las primeras páginas de una novela pueden darnos un “avant gout” o aperitivo literario de lo que será la misma, nos hemos basado en el vocabulario de los umbrales, en las palabras que conforman el conjunto de los títulos del corpus de trabajo y otros textos del autor para aventurar en el borrador algunas hipótesis que luego confirmó el descenso a los contenidos. En vez de señalar aquí el proceso de lectura léxica, partiremos pues, de la superficie paratextual —valga la redundancia—, esto es, de la interpretación de los *identificadores poemáticos* y sus constantes para desembocar en los —ya definidos— *hipogrammes* que dibujarán el arco temático de nuestra reflexión.

De esta lectura paratextual, elaborada en las segundas fichas provisionales brotaron nuevas ideas que nos obligaron a encauzar mejor lo aventurado en la memoria del primer proyecto de tesis —anteriormente titulado <<Antonio Colinas o la poesía como aventura circular. Lectura léxico-semiótica de su trilogía final (1992-2002): *Los silencios de fuego, Libro de la mansedumbre, Tiempo y abismo*>>. Metodológicamente hablando, en los últimos tanteos, bastaba con limitarnos a las peculiaridades de los títulos, subtítulos y epígrafes pertinentes para tener aquella visión de conjunto que ya no iba a derivar, como hicimos en el estudio inmediatamente previo, de la fijación de un vocabulario relativo al cuerpo poético propiamente dicho. Estos cambios que supusieron una cierta maduración de lo esbozado en febrero de 2006 se debe, cabe agradecerse, a las sugerencias del tribunal que evaluó y calificó nuestro Trabajo de Grado de



Salamanca. En efecto, después del 13 de septiembre de 2007, no se ha tratado de tomar otro rumbo, sino de dar otra dirección sólo al umbral de esta tesis doctoral, de encontrar la forma más adecuada de alejarse más de lo estadístico, de activar un mecanismo que pueda dar coherencia a las demás partes del estudio. Pero otro tipo de descripción iba a iniciarse desde las peculiaridades sinonímicas, antitéticas, cromáticas u onomásticas del léxico paratextual. Pues, de las primeras conclusiones derivan nuevas hipótesis de trabajo que resumiremos en pocas líneas.

A no ser que los títulos revelen menos de lo que se espera, que cada uno de ellos sea un ardid, puede que una vez inmersos en los versos nos demos cuenta de que la poesía de Antonio Colinas apunta a una referencialidad a la vez pictórica, ecológica, mitológica y metafísica (H1). Puede que la muerte sea un verdadero leitmotiv junto a la naturaleza de sentido amplio, junto a la nieve, la mujer, la lechuza, el río, el bosque, la piedra, o binomios como luz-sombra, sima-cima, ceniza-música, símbolos que, al trascender el espacio de la liricidad para sustentar textos de distintos géneros, pueden ir revelando las llamadas *metáforas obsesivas* de Antonio Colinas (H2). A la luz de títulos como “Con el dios escondido” y “En el camino sin camino” se intuye una curiosa poetización de lo sagrado.(H3) y quizá un atisbo de sacralización del motivo del camino. Sin embargo, es posible que esta poesía supuestamente ecléctica se decante por una redefinición de la sacralidad, que intente eludir todo clericalismo logocéntrico que profese una suerte de cristiandad sin dogma, iconoclasta o dulcemente rupturista como la a veces mal interpretada filosofía de San Juan de la Cruz, ese <<heterodoxo fértil >> según dice el poeta ensayista, ese <<rebelde (...) en medio de la molición religiosa y del poder eclesiástico de su tiempo>> (Colinas, 1996, 146). Reforzaría este misticismo liberal el excesivo uso paratextual del lexema *noche* (H4). Además, la búsqueda de lo

desconocido, la poética del retorno, la técnica mnemónica, la evocación de lo privado son otros lugares comunes de la escritura coliniana. (H5). La —varia—espacialidad telúrica, europea u oriental son rasgos del dinamismo físico del personaje poemático y el dinamismo intelectual e intercultural que suele preconizar Colinas (H6). Epígrafes y titulaciones de carácter toponímico y simbólicamente onomástico como “Ocaso en Zamora” son una prueba de que nos enfrentamos a una poesía dialógica hecha de referencias no sólo a otros textos, sino a determinados poetas con los que se intenta establecer un pacto lírico (H7).

La presencia de los subgéneros de la poesía u otra clase de tipología genérica a saber lo epistolar, la biografía poética, el diario, la elegía, pueden fortalecer el eclecticismo estilístico de Antonio Colinas, su deseo de ensayar, de perpetuar o romper los muros que solemos levantar entre géneros literarios (H8). La inexistencia de subtítulos como “soneto” y el carácter algo prosaico de algunos paratextos tales como “Explicación de una muerte” pueden traducir el voluntario proceso de de-mistificación de la poesía anterior a la trilogía (H9), el interés por el lenguaje directo, la poesía sencilla y sugerente, la desnudez del alma y la palabra. Sin embargo, poemas como “El poeta”, “El poeta da razón de su palabra” o “Tras la lectura de unos versos” podrían señalar el gusto por recordar la importancia o el poder de la palabra poética y por tanto, desembocar en una visión metapoética (H10) ya presente en promociones anteriores (García Jambrina:1994).

Y de esas conjeturas dependió, claro está, el último plan de trabajo considerado como una estructura más desarrollable que cualquier otra variante. Aquí es donde reparamos en la pertinencia de uno de los principios de la ya resumida *Semiotics of*

*poetry* de Michael Riffaterre. La trascendencia genérica, la aventura pluridisciplinar y el gusto por titulaciones de carácter clásico con sus matizaciones constituyen, de forma simplificada la fórmula clave del proceso sígnico, la matriz de los enunciados cuestionados. De este núcleo tridimensional se pueden deducir los diferentes hipogramas que son según Raman Selden glosando a Riffaterre los <<lugares comunes que tienen una expresión ampliada y poco familiar en el texto>> (Selden, 2001:81) Todas esas estructuras hipogramáticas apuntan a cada uno de los subapartados que en adelante vamos a desarrollar.

Sintetizando —inductivo en su primera articulación, como se ha visto— el método elegido nos indujo a fijar un vocabulario básico según determinados referentes titulógicos. De la interpretación de las frecuencias de los segmentos aislados llegamos a nuevas conjeturas y a principios más grandes. En adelante, nos aseguraremos de la pertinencia de ese lenguaje primerizo, seguiremos las huellas de lo ya descubierto tanto en la poesía como en la obra en prosa de nuestro autor. El asedio de la macroestructura pasará por un descenso a la inmanencia de los textos, porque estamos ante un poeta cuyas estrategias literarias apuntan a un curioso dinamismo tendente a *abrirse* a todo. El verbo subrayado nos lo aclarará desde la misma inmanencia poemática. En torno a esta totalidad desnuda el poeta —valga la redundancia— “a lo baudelaire” pone su alma al desnudo para que los poemas articulen su poética de la mansedumbre.

En todo caso, <<la opción que hemos tomado, es decir, la de una semiótica del discurso, nos impone considerar que la significación global domina la significación local, la de los elementos que la componen>> (Fontanille). De la misma manera, invirtiendo el orden operatorio, el lenguaje de la periferia sería la campana que anuncia

la consagración final de ese sentido que queremos dar a los objetos semióticos —por así decirlo— diagnosticados. Dado que queda demostrado que el capítulo cuarto reveló unidades mínimas de significación, dado también el criterio ecléctico de los datos seleccionados y su supuesta pertinencia, podemos decir en este lugar que lo que hemos hecho ha sido empeñarnos en rozar la *significación global* de la obra de Colinas a través de <<una lectura constructiva de acercamiento>> al corpus, porque el proceso del metadiscurso crítico o <<el desarrollo del asedio textual (...) ha de cumplir, si quiere ser operativo y eficaz en su rendimiento, con unas muy precisas exigencias, que merece la pena considerar y tener en cuenta a la hora de aplicar el esquema metodológico diseñado>> (López-Casanova, 1997: 35). Lo que queda por hacer es glosarlo, captarlo.

Así, el capítulo quinto será el punto de arranque de una modesta operación hermenéutica de corroboración de los hipogramas descubiertos, los cuales nos inducirán a establecer que además del dialogismo pintura-poesía, del ecologismo y del misticismo liberal, de la muerte de sus padres considerada como elemento catalizador de muchos poemas de la trilogía y por la experiencia del vacío luego superada, Colinas cifra —esta vez con más diafanidad— su reflexión en una metafísica del ente frente a su destino.

Llegó la hora de mostrar, con un método que se ajusta a la compleja realidad postmoderna, que predomina en esta reflexión —como en gran parte de la lírica y ensayística colinianas— una poética de la templanza, una especie de estoicismo que humaniza, una honda sabiduría de raigambre clásica y oriental en la que protagonizan sustratos de carácter místico y mitológico. Sustratos matriciales que hacen de su poesía el temperado lugar de la tolerancia, un poroso espacio originalmente intertextual e *interreal* donde reposan, en definitiva, unidas más que nunca, realidades

apriorísticamente paradójicas como el <<binomio dualista “clasicismo vanguardismo”>>; binomio que ha sido a veces erróneamente interpretado como una oposición de contrarios, al concebir lo clásico como la creación literaria que remite a una época distante o remota>> (Alonso, 2000:17) mientras que lo clásico, nota con tino Antonio Colinas, <<no niega la vanguardia ni la vanguardia niega lo clásico. (..) Lo clásico no es algo superado por lejano, un “cadáver”, en suma, lo suficientemente muerto para ser descuartizado. Para mí lo clásico es un canon de belleza, verdad, intensidad y armonía que se prolonga en el tiempo; un canon fértil, actualísimo, una melodía —el antiguo son órfico— que el poeta debe recibir, enriquecer y transmitir>> (Colinas, 1986:147-149)

**CAPÍTULO V LA AVENTURA PLURIDISCIPLINAR:  
SENDEROS Y MATICES DE LA ARQUITEXTUALIDAD**

**V-1. ARQUITEXTUALIDAD COMO DIÁLOGO ENTRE EL PENSAR  
Y EL POETIZAR: DE LA POÉTICA DE LA RESPIRACIÓN A LAS PREOCUPACIONES  
ECOLÓGICAS Y PICTÓRICAS**

Ahora que hemos aclarado el campo paratextual no sólo de la trilogía, sino también de casi toda la obra poética de Antonio Colinas, ahora que nos ha hablado al menos a medias palabras la premonitoria aventura periférica, en adelante, sólo nos queda esperar que todo sea *polifónico* y *dialógico*, que las primeras conclusiones y últimas conjeturas vayan dibujando desde aquí el arco de lo que serán las conclusiones generales. Pero antes de que se active el dinamismo de esa modesta semiótica *transtextual*, con Manuel Ángel Vásquez Medel (2001:73) recordemos la pertinencia de los dos conceptos que dieron vida al planteamiento clave de Julia Kristeva, esto es, al concepto que sustenta, a su vez, a la *transtextualidad* de Gérard Genette: <<Mijail Bajtin nos ha hecho entender con claridad y desde una perspectiva interna y dinámica algo apuntado una y otra vez de modo en exceso mecanicista desde diversos sociologismos: que cada uno de nosotros es fruto y consecuencia del tiempo que le ha tocado vivir y que éste no es algo ajeno o externo, sino profundamente constitutivo de nuestra realidad. Sin embargo, siendo así, no todos los seres humanos se muestran igualmente abiertos al fluir del conflicto de su tiempo ni dispuestos a ofrecer su palabra como espacio en el que las voces y los ecos se multiplican creando esa coralidad polifónica en la que quedan plasmadas las dimensiones en conflicto, que constituyen la raíz misma de la vida. No seguiré por este camino, con todo, porque por haberse

trivializado estas nociones de polifonía y dialogismo (ahora que queremos que todo sea polifónico y dialógico) han dejado de tener una fuerza explicativa e interpretativa que sin duda convendría muy adecuadamente a la poesía de José Hierro, tan abierta a la vida, a sus dolores y gozos, a sus temores y a sus esperanzas, y tan alejada de todo dogmatismo ideológico>>, curiosamente como la de Antonio Colinas Lobato que, como veremos a modo de ejemplificación hermenéutica, se abre a lo filosófico, a lo ecológico, a lo órfico, a lo pictórico y a lo místico, si el misticismo de sentido universal siempre, no es ya de por sí un componente esencial de lo ampliamente filosófico.



**V-1-1. DE LA DIALÉCTICA RESPIRATORIA A LA ARMONÍA Y LA MANSEDUMBRE O EL ENTE FRENTE A LOS Matices DE LA NATURALEZA: ENTRE MAR Y MAL**

Como subrayamos en planteamientos previos (Nana, 2007: 87-88), Colinas es muy consciente de que somos la proyección de un tiempo acabado, consciente de que es imposible que se complete el ciclo de todo lo que da color y sombra a la existencia. A diferencia de en *Preludios a una noche total*, en su poesía inmediatamente posterior e incluso en sus entregas más recientes, el poeta se apega poco a principios rígidamente tradicionales, al “verso” medido y más precisamente a los dos patrones más importantes de la historia de la versificación, a saber el endecasílabo y el alejandrino.

Aparte de determinados poemarios de reputada perfección formal, como *Noche más allá de la noche*, la rima, que tampoco sobraba en el libro de 1967, tiene en la trilogía un porcentaje casi nulo. Digo casi porque como veremos, “La ladera de los podencos salvajes” constituye una excepción que contradice cualquier intento de reducir a cero el grado de adscripción de Antonio Colinas Lobato a las pautas métricas preestablecidas. Más allá de lo que dijo algún crítico, generalizando. Pero lo que sí se cristaliza siempre y permanece en sus versos, es el ritmo frástico casi emparentado con el respirar a cuya isotopía se injerta para nombrar las pulsaciones del alma y liberarse de todo cuanto pueda imposibilitar el amor, la unión del ser con el cosmos, la armonía que supone la fusión de contrarios, la deuda con Lao Tsé.

El lector descubrirá en este apartado cómo la obra de Colinas responde a perpetuos vaivenes de carácter arquitextual, descubrirá no de modo exhaustivo, cómo el pensamiento se hace ordenada nebulosa, independientemente del estatuto de los objetos cuestionados, verá cómo el autor se nos muestra, a juicio del autor de <<Imágenes de Antonio Colinas>>, <<como un creador consciente, que nos da pautas no sólo sobre su propio quehacer y sobre su propia escritura, sino también interpretaciones muy personales y enriquecedoras sobre autores, movimientos, corrientes ..., que nos ayudan a entender de un modo más hondo las creaciones humanas>> (Puerto, 2007:109).

En *Tratado de armonía* por ejemplo, nuestro poeta, lector de Manrique, deja constancia de su cosmovisión *temporal*, desmarcándose del conocido <<todo tiempo pasado fue mejor>>. Aquí también, en la trilogía, esa técnica sirve de telón estilístico para la estilización del concepto de respiración <<sosegada y plena [y considerada] como una condición de la vida del hombre en su más alto grado de conciencia, es decir, como requisito indispensable de la plenitud vital. Esa plenitud que puede gozarse sólo en el presente>> (Alonso, 2000: 119) que lo sedimenta y lo fertiliza todo.

Recuerden la opinión de Colinas acerca del pasado y el presente, entendido éste como temporalidad nodal, cuya aprehensión neutraliza y actualiza lo remoto en un movimiento de personal purificación que no debe confundirse con el epicureísmo de índole libidinosa o *placentera* tendente a una suerte de libertinaje existencial: <<Al contrario que Jorge Manrique, siempre [ha] pensado que cualquier tiempo pasado fue peor. Más allá de todo dolor, de cuanto hemos perdido, de los años gastados, nada se puede comparar con la dulcísima experiencia de respirar en el presente, de vivir todavía. En el presente respiramos la esencia de todos los goces pasados y la luz purifica todo

posible pesar. Presente: dulce y plena experiencia de respirar la luz, de ser [sobradamente] la luz>>, de esparcir la luz, en soledad, en el nocturno y metafísico surco del poema, tal como desvela el Canto XXXIV de *Noche más allá de la noche*.

A mi juicio, el acto de esparcir luz sobre surcos debe relacionarse con el dinamismo de Antonio Colinas fuera y dentro de la ficción. Si en el poema roba el fuego mítico para entregárselo a sus lectores, en su día a día, tal labor de <<dinamizador cultural, labor que denota por su parte una gran generosidad [...] indica que no estamos ante un creador encerrado en el egoísmo y en la exclusión de su torre de marfil>> (Puerto, 2007:111). Tal labor se halla, agrega José Luis Puerto (2007:111), (probablemente el mejor conocedor de la simbología coliniana) <<en su participación en la vida cultural, a través de vías tan diversas como lecturas poéticas, conferencias y charlas, mesas redondas, cursos, jornadas, presentaciones de libros...; a través de su participación en jurados de distintos tipos de premios; a través de su labor periodística, como columnista y articulista en distintos medios escritos, por medio de sus introducciones a libros ajenos, de textos en distintos tipos de catálogos de pintores, o de obras colectivas; a través de otras varias presencias en el mundo de la cultura que aquí no vanos ahora a enumerar. Esta imagen denota [...] un modo generoso de ser y de estar en la sociedad. Es la generosidad —y esta actitud tiene un componente moral muy claro— de quien sabe que los dones recibidos [¿de quiénes?] han de estar al servicio de todos; no han de ser guardados como la lámpara bajo el celmín, sino puestos al servicio del mundo al que se pertenece, sin cicatería alguna. Y esta imagen nos devuelve otro perfil mediante el que se expresa también la ejemplaridad de Antonio Colinas>>.

Dones recibidos de los dioses como siempre ha acuñado la tradición del laúd. Dones para cultivar y superar, dones que acabarán generando incertidumbres, y éstas llevarán al poeta a la búsqueda, la cual acabará convirtiéndole en centinela, pasarela entre pasado y presente, en ser sagrado, acaso. De ahí, sin duda, las tres preguntas retóricas del espléndido Canto XXXIV, penúltimo del poemario, exceptuando, claro está, el ya citado “Post-scriptum” que cierra el arco órficamente abierto desde el *incípit* del primero:

¿La luz es de los dioses o la luz es un dios?  
En la luz de la espuma, la sonrisa y la lágrima.  
En la luz del aroma, la sangre iluminada.  
En la luz de la tierra, lo negro de lo negro.  
¿Hasta cuándo en la luz repetir las preguntas  
antiguas, hasta cuándo preguntar frente a un muro?  
¿El hombre será el dios, es hombre la luz  
que en sí mismo provoca la dilatada luna?  
Más incluso en la noche hay arpones de luz  
Congelada con lo negro, clavados en la noche:  
los astros como esferas, inundando de sangre  
continentes y mares, astro-sangre que gira  
sediento con sus ruinas, con sus humanos huesos.  
Los astros como esferas de fuego, como esferas  
de carne, que se expanden sin cesar hacia el fondo,  
vacío o sin vacío, de silenciosa música.  
En la luz de la noche —las estrellas distantes—,  
Reflejo de más vida, divinidad secreta.  
En la luz de la sangre, germinando en las lunas.  
En la luz de la luz, la sangre de los dioses,  
rostros de carbón puro tallados en lo puro.  
Los astros, las esferas de escoria que, a su vez,  
son abono muy fuerte, piedra que fertiliza.  
Abono muy profundo, el de la oscuridad,

que, mezclado en la luz, crea luz ceguera;  
mas esta luz no vemos. Cuerpo-abono celeste  
en los celestes surcos, en la tierra del aire,  
en la tierra más tierra de la desierta noche.  
p.342

Aunque el último poema de *Noche más allá de la noche* se impone como hipotexto donde se recrea de modo sugerente el tema de la respiración, el poeta lo recupera y lo densifica en varios poemas de la trilogía de la mansedumbre. Este tema casi siempre está relacionado con el ambiente natural. Entre el follaje verde del bosque el poeta respira paz y quietud. El verso toma del alejandrino su ritmo denso o del versolibrismo su velocidad modulada para expresar las pulsaciones de un alma en pena, de una *conciencia angustiada* —como diría el filósofo camerunés Ebénézer Njoh Mouellé (*Jalons*) hablando de la filosofía—, porque la poesía también puede derivar —y deriva muchas veces— de situaciones turbias.

Pero en Antonio Colinas, el arte nace más de la necesidad de conectar con el círculo del pasado, de intentar recuperar como hicieron y harán siempre los poetas, el “huerto perdido” ya no de su infancia, sino, aquí, de la infancia del mundo, como si efectivamente <<esta vida [naciera] ya huérfana de equilibrio y de armonía y que sólo la poesía (y otras formas del Arte, por supuesto) logra[ran] concedernos ese reflejo de *otro* mundo, del *perdido* [...]>>, como si todo el afán artístico del hombre estuviese <<dirigido a buscar esa plena felicidad, espacios angélicos, los prados de la armonía; acaso esos mismos prados atravesados por un río de aguas oscuras y melodiosas que suelen ver los que regresan de ciertos procesos de coma, de las muertes fallidas. Sólo en los umbrales de la muerte parece que el hombre vuelve a recuperar esa armonía perdida,

esa sensación de plena felicidad en la que el verdadero ser que somos se reencuentra a sí mismo>>

Procurar recuperar la supuesta armonía primera mediante la contemplación retrospectiva, supone, otro tipo de viaje, un inevitable retorno a la temporalidad pendiente, a la realidad que le ha tocado vivir y transmitir, realidad sembrada de antagonismos, de dogmas y logocentrismos. De ahí que su poesía nazca, por lo general, de la necesidad de asumir y dirimir dualidades necesarias, de abrirse sin reserva a todo y a todos para mejor encontrar el camino que dé a la posible salvación. Recuerden que “frente al mar”—real y figurativo de la vida— el poeta recomienda *no cerrarse*, sino *abrirse*, *abrirse* siempre, esto es, <<a lo difuso y a lo informe, / a lo blanco y lo negro>> (p.467). Versos atrás, y precisamente en el *incipit* del poema, el mar como extensión ilimitada se hace madre poco y muy generosa. Estamos, claro es, ante la otra demostración de la unidad o apertura total, ante la búsqueda de equilibrio frente a los vendavales de la existencia. De ahí las oscilaciones del que contempla, la duda que genera, estilísticamente, el uso de la pregunta retórica:

Al fin ya no eres mar ni eres cielo: sólo límite.  
Siempre espero en tu orilla y nada llega.  
¿O acaso llega todo con la luz,  
con el silencio de las albas blancas?  
p.467

Por su misterio, el mar es metáfora de la dualidad, camino de luz tenebrosa, o, hablando como Colinas, inmenso *río de sombra*. Camino o caminos entre los cuales destaca la respiración enaltecida en el Canto XXXV de *Noche más allá de la noche*. Además del bosque, el mar aparece como ameno espacio afín que atrae y sustenta al

vate. Con el respirar, bosque y mar generan, tras su poetización, aliteraciones de s, r y l que acaban nombrando a los seres enamorados gastados o fundidos entre besos. Esta unión vital se manifiesta, desde el punto de vista métrico, por la armonía que deriva de la omnipresente y muy pertinente sucesión de sinalefas en el último verso del siguiente bloque:

Me he sentado en el centro del bosque a respirar.  
He respirado al lado del mar fuego de luz.  
Lento respira el mundo en mi respiración.  
En la noche respiro la noche de la noche.  
Respira el labio en labio el aire enamorado.  
p.343

La plasmación del mar como lugar ameno abierto a labios enamorados también se da en un poema de Rufino Félix Morillón (2003:286) rotulado “Agua abierta”, perteneciente a *El tiempo y el mar*. Citemos tan sólo el final donde lo marino se asocia con lo abisal o lo abismal, término muy recurrente en la poesía última de Antonio Colinas:

Bajaremos desnudos  
al tálamo abisal  
para que allí conozca el agua sumergida  
tu amanecer de sol,  
la fascinante estela de tu beso.  
Y el mar será abierta  
para los amantes,  
paisaje desvelado  
donde la luz encuentra su destino.

Desde antiguo, el mar como t3pico est1 presente en casi todas las generaciones literarias, en poetas que se empe1an en rendirle culto a una de las maravillas de la naturaleza, en un movimiento que consigue nombrar ya no lo eterno, sino algunos de los que se acercaron a las olas para encontrar la paz o salvar con su arte al mundo: <<—mar vinoso de Homero—>> (Colinas, p.467) o mar on3rico donde el ser hastiado logra sepultar el olvido, quieta mar de la memoria simb3lico-cultural para Beatriz Hernanz (2001:43). La poeta doctora nos escribe desde Atenas, desde <<El balc3n del desaliento>> y nos habla de mar donde <<todos los amarillos naufragan / en las colinas que se precipitan en el mar>> porque, agrega ella nombrando a su manera a Homero pagando a su manera una deuda literaria:

La quietud del agua anuncia una boca  
cerrada como una herida,  
la luz de una met1fora hom3rica,  
el 3bano de la historia,  
en esta Atenas aterida  
de ruido y furia,  
de gatos blancos,  
de ojos amarillos.

Limonos y piedras,  
serpean las adelfas del camino.

Los despojos del azar apuntan con dedos cipreses y olivos.  
Un olor a retama exhuma piedras ambarinas,  
se precipita el viento de la historia  
en los balcones de s3lice y desaliento.

La sangre de la costa arroja an3monas marinas hasta el alma.



Tanto en Carlos Bousoño como en Antonio Colinas, toda contemplación poética puede alcanzarnos el más allá o acercarnos a él. Así, el hombre se sitúa en el centro de un movimiento en el que dialogan el más acá y su contrario: apoteosis de lo *sacral*, lo *sagrado*, o lo *sacro* según el léxico de cada poeta. Es intertextualmente funcional ver como coinciden en ambos no los significantes, sino la sustancia de los contenidos, el motivo de la mirada, lo marino, la poética de la quietud que cataliza el *movimiento de la contemplación* (García Jambriña), la consideración del canto como *microcosmos* (Colinas) en el que se condensa o *aminora* (Bousoño) todo cuanto rodea al poeta e incluso escapa a su raciocinio. También comparten, curiosamente, la concepción de la contemplación como duelo, como *combate* (Colinas) o *reto* (Bousoño) entre el agente *rendido* (Colinas) y el objeto de la contemplación. De la misma manera, ambos retrazan en sus poemas imágenes de lo fronterizo y lo infinito, imágenes del descenso y de lo transitorio que modula un léxico hecho de palabras como *peldaños*, *escalón* (Bousoño) o *eslabón* (Colinas). Descenso que implica una lenta agonía del ser, ineludible y tétrico bajar a la impiadosas profundidades de la tierra: fin de todo lo amado (Darío), de todo lo vivido o contemplado. Es la hora de la deshonrada podredumbre, la tenue aurora de *la ya no vida* de Aleixandre.

Después de señalar todas esas coincidencias, sólo nos queda reproducir el paratextualmente sugerente “Frente al mar” de Carlos Bousoño (1993:77-78), que nos remite, curiosamente al “Frente al mar” (p. 467) de nuestro autor, perteneciente a *Libro de la mansedumbre*:

Y la voz que se eleva en un elogio impuro.  
Oh limpidez del cielo, aire ligero y sumo, tersa brisa  
dando frescor al mar, que, interminable,  
existe por completo y por completo es,

y así hace envejecer de manera instantánea  
al humano que lo mira,  
y luego reta,  
hondo,  
con su profundidad,  
nuestra superflua vida.

Igual que un ruido inesperado destruye la delicia  
leve  
de una mecida flor y su rumor idéntico al silencio,  
la belleza resulta  
grave disminución de cuanto le rodea,  
pues es inmenso coro sacro:  
el Más allá remoto llegándose a nosotros  
aminorado en canto  
por cortesía celeste  
hacia nuestro destino.

Y de este modo,  
se nos hace difícil  
percibir sin espanto  
aquel gran suceder  
que nos impone límites, fronteras  
tristes  
desde su infinitud.

Un orden repentino surge entonces  
de delicadas jerarquías,  
suaves los tránsitos, leves concesiones  
a un tenue descender, en donde somos  
el último peldaño, escalón mendicante, ruin comienzo  
del verdadero deshonor.

Pero volvamos al poema que comentábamos antes de la necesaria bifurcación intertextual, volvamos no al “Frente al mar” de Colinas, sino a su hermoso huerto de alejandrinos donde se asiste a una densificación metafórica que se apoya en el uso

reiterado del símil. Al apoyarse en el símil, es la imagen del ser perdido en el ramaje la que está realzada. Como suele darse en la poesía de Colinas, sucede lo más esperado cuando todo desemboca en una sugerida cadena de metonimias donde del microcosmos del bosque animado se llega a lo particular del ser sentado —las venas de su sangre—, y de ello al macrocosmo del mundo. Para mí, este doble dinamismo evidencia la sintonía e implica que la búsqueda de ataraxia pasa por un viaje interior iniciado desde la sustanciosa placenta de la Naturaleza:

Boca puesta en la boca cerrada de secretos,  
respiro con la savia de los troncos talados,  
y como roca voy respirando el silencio,  
y, como las raíces negras, respiro azul  
arriba en los ramajes de verdor rumoroso.  
Me he sentado a sentir cómo pasa en el cauce  
sombrió de mis venas toda la luz del mundo.  
p. 343

Versos después, se adensa el dinamismo respiratorio, se adensa también el paralelismo que engendra, sintácticamente, una trimembración que luego genera a su vez, sobre el plano sintagmático una repetición de los componentes antes desarrollados, los cuales terminan dibujando mediante varias correspondencias de carácter ético-estilístico el arco de la dualidad, de la fusión. Fusión de lo exterior con lo interior, de lo incorpóreo con lo corpóreo, lo consciente con lo no-consciente, lo visible con lo no-visible. Cuando el poeta se torna en *gran sol* que respira, se lee en la misma página:

Pulmón el firmamento, contenido en mi pecho,  
que inspirando la luz va espirando la sombra  
que renueva los días y desprende la noche,  
que inspirando la vida va espirando la muerte.  
Inspirar, espirar, respirar: la fusión

de contrarios, el círculo de perfecta consciencia.  
Ebriedad de sentirse invadido por algo  
sin color ni sustancia, y verse derrotado  
en un mundo visible por esencia invisible.  
p.343

Léxica e intertextualmente hablando, y de cara a la biografía ya de por sí muy funcional, se pueden advertir en ese fragmento resonancias de Extremo Oriente, la *práctica consciente del respirar* tal como acuña el poeta en el último apartado de << El sentido primero de la palabra poética >>, ensayo epónimo —cuya versión más reciente citaremos— en el que Colinas muestra al lector su lado más plural y ecléctico. De forma circular, recurre a varias fuentes —antiguas y contemporáneas— para revelar el carácter universal de esa “vía práctica”, de ese *ritmo* que es el *respirar*, esencia del existir:

Desde los orígenes, dos senderos parecen conducirnos, entre las tinieblas de la duda, hacia la verdad: el sendero de la práctica o experiencia y el de la teoría a todos los niveles. Escojamos para terminar y resumir nuestra incursión uno de ellos; quedémonos con la vía de la experiencia. Y quedémonos con el que es símbolo por excelencia: con la palabra en armonía, con la palabra rítmica, con la *respiración*. Curiosamente, la práctica de la respiración consciente ha tenido también su cadena de iniciados; una cadena que no es otra que [...] la de quienes fundieron en su palabra sentimiento y reflexión fulgurantemente, para lograr además una doble salud: la física y la espiritual. Las primitivas filosofías hindú y china fueron maestras en el arte de la respiración rítmica. En los *Vedas* el ritmo respiratorio dominará los “vientos cósmicos”, las añagazas de la existencia. En China la respiración es camino para una verdadera “fisiología mística”. Uego, Heráclito nos recuerda que hasta bajo el Hades “las almas tienen olfato”. La mística musulmana asume estas prácticas. Los monjes ascetas hesicastas las enriquecen. Es precisamente uno de estos monjes, Nicéforo el Solitario, quien —por primera vez, que sepamos— nos dejará un testimonio escrito de la combinación de la plegaria cristiana con una técnica respiratoria. Para el romántico quien respira, respira infinito, pues según ellos la respiración es nada menos que “la fuente de toda vida”. (Colinas, 2008b:32)

Admitida ya la simetría entre el primer y el último Colinas, a nuestro lector ya no le sorprenderá si, para justificarlo nos remontamos a los versos de 1967 y por tanto, a nuestro Trabajo de Grado de Salamanca. Pues, recuerden los poemas vigésimo — “Elegía— y vigésimo octavo —“El pozo oscuro de los sueños”— *de Preludios a una noche total*. Hablando de esos poemas, dijimos en ese lugar que al paisajismo se añade la imagen del duende *versátil* cuyo furor puede apuntar, en una cierta medida, a la cólera de los dioses antiguos: <<Un duende furibundo sacude los hierbajos / de cada teja, llena de cólera los árboles >> (p.71). Pero importa más ese simbolismo contemplativo de carácter ascendente que evidencia el monte mistificado, y que puede inscribirse perfectamente en lo que Jambrina (1999<sup>a</sup>:41) —hablando de la poesía de Claudio— llama <<búsqueda incesante de la verdad y la armonía>>.

En Colinas, esa armonía —visible en títulos posteriores como *Truenos y flautas en un templo*, *Jardín de Orfeo*, *La muerte de armonía*— recurre, en *Preludios*, a un léxico —meticulosamente articulado— que debe mucho a la aliteración, al paralelismo sintáctico, a la sinonimia, a la repetición, a la personificación e incluso al pleonasma:

sólo sobre los montes, donde el lucero estruja  
su puñado de luz, hay un arpegio armónico  
un sollozo de flauta, una vívida paz.  
p.71

También dijimos, a la luz de esos versos, que la paz venía del monte. También nos preguntamos ¿por qué la claridad no vendría del cielo si para el último Colinas <<la luz es de los dioses o la luz es un dios / (...) En la luz de la luz, la sangre de los dioses, / rostros de carbón puro tallados en lo puro>>. Como se ve, no hay luz que se pueda

tapar, no hay luz que no sea difusa o profusa. No hay luz o noche que no vaya más allá de sí misma para inundarlo todo, lo todo del mundo y de los pensamientos, porque los poetas, cuando van de un libro a otro, se autoinfluyen y se influyen los unos a los otros. Críticos e investigadores hacen igual.

Sin alejarnos del ritmo musical trocado en respiración, podemos seguir con esta autorreferencia que anticipa la presencia del poeta zamorano en el leonés, con la pertinente excusa de que estamos ante una obra fundamentalmente *transtextual*. Desde la cima, Colinas *conjura* —en el sentido de invocar— y codicia las luces que vienen de la cima, y desde este lugar —caverna o abismo— donde tantea tinieblas, como Rodríguez García (1998: 124), respira mejor el *aire puro* de la llanura porque <<algo me levanta al día *puro*<sup>34</sup>, / me comunica un *corazón* inmenso, / como el de la *meseta*, y mi conjuro / es el del *aire, tenso* / por la *respiración* del *campo* henchida / muy cerca de mi alma en el momento / en que pongo la vida / al voraz paso de cualquier aliento.>><sup>35</sup>. Respira mejor el aire del bosque porque, dice a su manera Colinas: <<Me he sentado en el centro del *bosque* a *respirar*./ He respirado al lado del mar fuego de luz./ *Lenta* *respira* el *mundo* en mi respiración >>, el mundo que no deja —quizá— de respirar como se debe, como la tierra: <<Dejad de *respirar* y que os *respire* / la *tierra*, que os incendie en sus *pulmone s*/ maravillosos >> dirá Claudio Rodríguez; y como vimos en la última cita aislada, para Colinas, es el <<*Pulmón* el firmamento, contenido en mi *pecho* [...] >>.

---

<sup>34</sup> Todo lo subrayado es nuestro. Son términos que se repiten o que constituyen claves en los versos citados.

<sup>35</sup> El poema titulado <<A la respiración en la llanura>> pertenece a *Don de ebriedad-Conjurios*, edición, introducción y notas de Luis García Jambrina, Madrid, Castalia, 1998.

De obvia centralidad siguen siendo los matices del mensaje del lenguaje poético. Lexemas —que lo fundamentan todo— como *corazón*, *aliento*, *venas*, *pulmones* traducen la esencia del existir asimilado al respirar. Esos monemas son para ambos poetas los agentes de la armonía. Remiten a lo mismo la llanura, el jardín, la meseta, el bosque, el campo, el mundo, la tierra porque todas esas palabras tienen a la naturaleza como hiperónimo. Aquí todo es paz cuando se respira <<hondo como estos árboles, sin ruido>> (Rodríguez), cuando se acepta todo con familiaridad. Donde haya campo y aire, donde se pueda respirar *hondo* (Rodríguez) o *lento* (Colinas), no hay nada que apesadumbre. Hasta <<sería natural aquí la muerte>> (Rodríguez), <<la muerte que hace días esperábamos / ya se está aproximando a las puertas del bosque>>. Y si bajaran los Dioses, dice Colinas —no en el *Libro de la mansedumbre*—, sino, ahora, en *Sepulcro en Tarquinia*, <<no hallarían aquí equivocación>>.

Recuerden los *pulmones* de la *tierra*, el *conjuro que es el del aire* (Rodríguez), el *firmamento* que es *pulmón contenido en el pecho* (Colinas). Fíjense ahora en el movimiento centrípeto y centrífugo, en la futura simbiosis que teje la poética de la respiración: <<Inspirar, espirar, respirar: la fusión / de contrarios, el círculo de perfecta consciencia.>> (Colinas), o “igualmente” esas inestables *imágenes en planetaria rotación, que se borran / y suben a un lugar por sus impulsos / donde al surgir de nuevo toman forma* (Rodríguez)? *Círculo, rotación* o simplemente encanto de vivir o de presenciar esa maravilla llamada vida, contemplarla respirando, hondamente, desde el paisaje, con la coliniana <<**ebriedad** de sentirse invadido por algo / sin color ni sustancia [...]>>, por algo informe, inherente e inefable, por algo parecido a una <<divinidad secreta>>.

Después de establecer esos primeros paralelismos, acabamos sugiriendo, a guisa de conjetura —antes de abordar el apartado VI-1-3 de este estudio más amplio y quizá más serio—, que la postura poética de Colinas en torno a los agentes poéticos de la armonía pudo haber sedimentado parte del pensamiento dinámico de José Hierro como si —siguiendo a Emerson para quien <<la única cosa de valor en todo el mundo es el alma activa>>— ambos fundieran casi a lo Henry Thoreau y Walt Whitman <<el buen sentido de un Montaigne con el trascendentalismo de los orientales>> (Colinas, 2001b:240) basado, precisamente, en la búsqueda de armonía a través de una ósmosis de lo dispar. Pensamiento que, según Colinas, tampoco dista de la mitología centroeuropea.

El autor del *Libro de las alucinaciones* exhorta a los poetas a que recuerden siempre que <<Hay que **salir al aire** / ¡de prisa ! / Tocando nuestras **flautas**, / alzando nuestros soles, / quemando la alegría. / Hay que invadir el día, / apresurar el paso, / ¡de prisa! >>. Hay que salir de prisa para consonar como casi siempre se da en los versos de Colinas, con los microespacios de la naturaleza. Se lo ilustraremos volviendo al grano, esto es, a *Noche más allá de noche* en particular y, en general, a otros escritos de nuestro autor.

Salir al aire a tocar flautas es acercarse al mar, al olivar o, como hace el sujeto lírico de *Junto al lago*, al hermoso trugal —Sueño el trugal, respiro las praderas. / He crecido en amor. / Este paisaje / Lo llevaré a tu lado (p.26)—, es aproximarse al verdor del pinar donde poder tropezar con el enamorado personaje autodiegético de *Geometrías del fuego* (2007b) y apreciar su <<intensa delicia de respirar el pinar>>



<<porque tu cuerpo [amada] estaba lejos y yo respiraba en ti, gracias a ti.>> (Colinas, 2007b:85).

En adelante, se tratará de salir a respirar más hondamente, arrullado ya no por flautas, sino por suaves oboes que le recordarán al lector menos avezado los *hautbois* que modulan las *correspondencias* de Carlos Baudelaire. Lo más logrado es sin duda la circularidad que hilvanan los mil versos de *Noche...* La palabra se deja fluir a la dulce deriva de cada uno de los dos mil hemistiquios del libro. Tanto en el Canto I como en el *Post-scriptum* que transcribiremos a continuación, al menos dos veces, el agente órfico dibuja en el eje vertical el arco de la correspondencia. Por supuesto que esta analogía incide en la horizontalidad de los enunciados poéticos. Total, en ambos planos consueñan tres anáforas inmiscuidas en hemistiquios perfectos o isostiquios, encabezadas respectivamente por los segmentos “oscuro, suena, así”. La morfología de estos términos ya transparenta el carácter prosódico u órfico del poema. Además, la reduplicación del actante musical genera desplazamientos de tipo metonímico ya que tras la consecuente reiteración de la personificación, el instrumento eólico se trueca en actante humano, sin que el poeta tenga que recurrir a la sinonimia; esto es, por ejemplo, al término oboísta cuya estructura tetrasilábica hubiera alterado la perentoria isometría del verdadero canto final.

Entre otras cosas tampoco destacan menos el obsesivo motivo del respirar, la dimensión metapoética del verso-cierre que tan sólo programa —ahora que el tiempo ha podido con esa posible declaración de comunicarnos el silencio de la lira—, a diferencia del <<adiós [...] despedirme de los trigos y la luz>> de un Hernández, una despedida

muy provisoria. En el mismo orden de ideas, más allá de su hermosura, el mar simboliza temáticamente la humanidad que necesita contemplar y respirar el paisaje.

Mientras ustedes disfruten de ese desenlace hermosamente triste, por favor, tengan presente el bosque descrito en los cantos anteriores, el mundo griego como signo subyacente; fíjense en el nuevo microespacio convocado, la nueva ladera sembrada de olivos donde se desgranán amorosas *horas fugitivas*. Por eso, por el mar y por el *dulce oboe* parecen transitar todos los altibajos de la existencia, en una mística cuyo léxico no consigue enmascarar la deuda con Zambrano.

Pero lo más placentero quizá sea ese también rotundo final del ya citado poema anterior donde la imagen del bosque tan sólo se nos está sugerida a través del insistente acto de sentarse. Se nos despierta la atención cuando se cierra el Canto XXXV, al son de muchas ensoñaciones, traza el provisional círculo del saber, a golpes de paralelismos y hermosísimos isostiquios, de sintonía entre anáfora y epífora, y todo ello bañado en una constelación de aliteraciones en eses que a su vez culmina, temáticamente, en un enunciado entrecomillado que enaltece las virtudes del silencio, fruto del enigma ilusorio o aparentemente descifrado.

Desde el punto de vista de la espacialidad, el bosque como pudo haber sido el jardín, es la metonimia del mundo. Sentarse en el bosque implica al tiempo alejarse del tropel que supone la rutinaria existencia en la asfixiante atmósfera de espacios más “micros” como la casa, la oficina e incluso la calle ajetreada. Además de su abertura a lo verde, al sol puro, el bosque, no es un espacio tan infinito como el mar. Comparte con el jardín las mismas virtudes, superando su muy restringida y dieciochesca concepción

como <<aquella parte de la naturaleza que aparece “sometida, ordenada, seleccionada, cercada”>>, como escribe Colinas (2000<sup>1a</sup>:45) *Del pensamientos inspirado I*.

Asimismo, más allá de los ensayos, como si se tratase de cerrar otro círculo, los textos finales de *Jardín de Orfeo* restituyen al género lírico uno de sus más bellos lugares comunes, esto es, el motivo del jardín como espacio ideal del *hortus conclusus* y como “tiempo de la infancia” (p.477) también añorado en “Semana de la pasión”, perteneciente al primer libro de la trilogía. La estructura circular, poco inhabitual en Colinas, vuelve al final de su libro temáticamente *más órfico*, y más precisamente en el primer poema —“Muro con fuego— del apartado que ya dio título al poemario. Este poema reanuda de otra manera con el motivo místico de la *llama*, la *unión* o el *claustro*, sustratos que darán sustancia a otros poemas:

Cerrad el alto muro del jardín  
y fúndase mi fuego con su fuego.  
Cerrad el alto muro y que mi alma  
quede en el tiempo y quede en el aroma  
aromada, embebida eternamente.  
Cerrad el alto muro del jardín  
que yo cerraré todos mis sentidos  
al mundo y cerrándolos de golpe  
Sabré todo del mundo y de mí mismo.  
No sabré del amor, que está dormido  
detrás del muro del jardín con fuego.  
p.397.

Después de estos endecasílabos liminares, modulados por la anáfora esencial <<cerrad el alto muro [del *jardín* y del *alma*]>>, la aliteración en [f] —fúndase mi fuego con tu fuego—, la rima interna entre *muro* y *mundo*, la muy consciente

reduplicación de pertinente valor semántico—*fuego con su fuego y aroma* [del alma] *aromada*—, después de la segunda estrofa que citaremos en último lugar, las fuentes, las flores, las cúpulas de las iglesias siguen acompañando al alma meditabunda en su camino hacia la contemplación, que nos revela tan sólo a medias —de ahí la pregunta retórica <<¿quién cruzará el fuego>>?— el misterio de las cosas, la memoria —pues el tiempo de la adolescencia y la infancia— que la provisoria quietud del círculo procura anular y sublimar a la vez, en la ilusoria musicalidad del canto en el que musita la reclusa y serena voz del sujeto poemático: este que de vez en cuando toma distancia respecto de sí mismo para mejor describir la anécdota y conjuntar con los sonoros aromas del paisaje, prueba de que campea aquí un deseo de establecer una armonía de carácter físico-sonora y síquico-silenciosa.

En perspectiva prosódica, tal armonía —interior y exterior— empieza a concretarse en el uso simultáneo de la metáfora, de la reiteración y el polisídeton que, al desvincularse métricamente de la sílaba final de la primera palabra del primer verso, invalida —para el lector preparado— dos sinalefas métricamente normales. Pero se vuelve más pertinente esa ruptura que justifican las llamadas licencias poéticas, las que salvan al versificador de la lógica estructural que él quiere dar al fragmento. Así, en vez de de eneasílabo, el poeta crea una estructura circular basada en un verbo y en la conjunción de coordinación “y”, que une palabras sin fusionar sílabas fonológicas. El poeta pone ante nosotros un verso sencillito y rotundo, que trata de mimetizar la realidad fragmentada y armónica, el monótono vaiven del río o su eterno fluir. Intenta adecuarlo todo a la propia música del verso, la endecasilábica isometría nodal, cuyo ritmo ternario se rompería si se intentara leer de un tirón el verso liminar, es decir, sin respirar, como si el río tan sólo levantara un perfume, como si pese a su monotonía sólo cantara una

sola canción. La metáfora del aroma la fragancia parece nombrar al menos tres canciones, tres perfumes, a saber, el de la memoria, el de los tristes jardines sembrados de *jazmines*, el de la juventud poco conocible, el de lo sagrado que lo dismula y lo revela todo, aunque todo, toda la realidad poetizada hasta aquí parezca tomar cuerpo en el primero, es decir, en lo mnemónico:

Murmura y murmura y murmura  
el agua en el aroma del recuerdo.  
Pero hay otro aroma: de jazmines  
anunciadores de la noche muerta,  
de azahar, de azahar —como en mi adolescencia—  
revelándole al alma los misterios.  
Cúpulas, torres arden para muchos  
detrás del muro que me veda el mundo.  
Nunca salí de este jardín cerrado,  
nunca dejaron de saltar estrellas  
en los estanques de mis ojos fijos.  
Sólo de dicha yo he llorado aquí.  
Arde despacio el muro, muchos siglos  
hace que están ardiendo estos muros  
del jardín, pero ¿quién cruzará el fuego?

No, no existe la infancia, no existe  
la adolescencia, ni la sangre mortal.  
Ya no existe la vida que vive.  
Ya no existe la nieve que se funde.  
Nunca salí de este jardín cerrado.  
No sé, quizá me engañe, mas yo creo  
que es alegría y no el dolor que da  
mis lágrimas al agua del estanque.

p.398

Pero antes, en la segunda estrofa, lo acuático como referente concreto o palpable todavía no dialoga con lo abstracto de la memoria, sino con un elemento más físico y de índole fisiológica, a saber, el corazón, al que precede otro componente corporal: lo óseo. La hipérbole del sol que penetra en los huesos se suma a la sinestesia del agua *inflamable*. De esta fusión renace el poeta *cansado* en otros *camino*s *anunciadores* de otras *noches muertas* y claras, renace a otro tipo de sol, ahora más interior que veraniego, más intertextual que supuestamente rupturista, tan místico como machadiano. Así, además del agua personificada, el agua capaz de generar luces y cenizas, el agua símbolo del transcurrir del tiempo o de la vida, lo astral y lo temporal —el invierno como tiempo de la escarcha— participan de esa *coralidad*. Al hacerlo, se le recuerda al ser la hermosura de los paisajes trascendentes, la inamovible ilusión de la esperanza, que alterna como alternan las temporadas *sin hojas* y con hojas, sin sol, o con él:

El sol entra en mis huesos con placer  
y murmura en su mármol cada fuente.  
El agua enciende el corazón cansado,  
despierta el agua olvidos en sus ondas:  
<<Mi infancia son recuerdos de la nieve  
en un huerto sin hojas. (Las estrellas  
eran los frutos del árbol desnudo  
en las noches purísimas de invierno.)>>  
Le dice el agua al corazón cansado  
que aún brilla el hondo sueño en la espesura.

Mosaicos oxidados, luz de oro  
en la tierra abrasada del sendero,  
polvo de oro temblando en el verdor.  
<<Y volvían rebaños al ocaso

bajo una polvorienta nube de oro.  
Estrellas en la frente del pastor  
y más tarde el camino ya enlunado.  
(Luna salvaje de jaral y encina.)>>  
pp.397-398

Además del jardín, de los estanques y sus espejismos, la montaña, el valle, el mar, el río o las fuentes en general constituyen otros lugares donde se cristaliza el pensamiento de Antonio Colinas. Estos referentes ya aparecen en varios paratextos del libro inmediatamente posterior a *Jardín de Orfeo: Los silencios de fuego*. El poeta nos los describe mejor en sus dos últimos apartados: “Entre el bosque y el mar” por un lado y “Tierra adentro” por el otro.

Si “Miramar” y “Frente al mar” renuevan el motivo del contemplar, dándose como verdaderos lugares donde anida la mansedumbre y como símbolos de apertura del ser a los elementos y al *Todo* de la vida, como metáfora, el río —igual que las piedras— se convierte en pretexto y mediación de la meditación poético-filosófica. Es este componente acuático el que al abrirse entre rocas nos abre a *otra vida*, a toda realidad sagrada. Al acariciar esas piedras, el río, metáfora del poema y por metonimia del poeta, va nombrando en su negrura <<los pecados>> humanos <<en la lepra de los muros de cenobio>> (p.484), aunque también dibuje entre sus láminas —de luz blanca o nívea— esa estrecha senda que va, poco a poco y a medida que los seres *respiramos la luz*, desde los abismos de la propia vida hacia <<un firmamento armónico de voces, / una música almada (ni de aquí, ni de allí, ni sé dónde)>> (p.486); o sea, hacia la divinidad de sentido ecléctico, plausible meta o meta inefable de cada caminante. Por eso se cierra *divinamente* “Valle de silencio”:

Muchos son los caminos de este mundo,  
pero sólo esta senda de agua  
por la que seguiremos ascendiendo  
el tiempo que vivamos,  
sólo esta senda que avanza y avanza y avanza  
por el silencio de un valle sin salida,  
conduce al silencio de Dios.  
p.485

La sinuosidad del río, que es todos los ríos —porque <<no sólo se llama Oza>>, sino que es testigo de muchas historias de amor—, su dualidad simbólica condensada en el verso <<un silencio lleno de muerte y de paraíso>> (p.485), es decir, de sombra y luz, vaticina el sagrado camino del ser, la música del misterio, el renacer tras la búsqueda en <<el útero de la roca>> (p.484), la roca fundadora que lo fecunda todo y que habita en los hermosos “valles del silencio”, donde a lo abierto debe sumarse siempre lo cerrado, a la luz de las fuentes o de la nieve el misterio, los cantos alternados o el latido del “corazón de la noche”, “tumba del sol”, el nubloso y lejano y prometedor horizonte trocado en <<espiga de oro [donde] saltan relámpagos>> (p.483) entre las ruinas físicas, los muros mentales y la terca osadía de “los saqueadores de tumba” desde donde, sentado en la piedra, el poeta intenta, en “Pastor de ruinas bajo la tormenta”, salvar <<la memoria del hombre>> (p.483).

En todo caso, intercomunican en la lírica coliniana la espacialidad abierta y la cerrada. A través del jardín y del bosque, de los lugares más abiertos como las montañas y el mar, Colinas sitúa de nuevo al ser en su hábitat de siempre, lo vuelve a definir —a lo clásico— como sujeto capaz de metamorfosearse, de renacer en el consabido <<útero de la roca>>, porque está, por extensión, inevitablemente inmerso en —o atento a— la



placenta de la naturaleza, en la que se encierra el ser para conocerse mejor y mejor abrirse al universo. La naturaleza a la que se nos invita, claro que de modo poco directo. La naturaleza —de sentido amplio— repleta de pruebas y meandros, de lianas escarpadas y, afortunadamente, de música a la vez vegetal y mineral, animal y acuática, ingenua y misteriosa.

Ya que lo *cercado* o lo *cerrado* tiene mucho qué ver con tabúes, entonces, <<es también lo oculto y en consecuencia hay que tener presente, como afirmara Jung, que “nada oculto puede ser revelado por raciocinio>> (Colinas, 2001:45), como la otra noche de la que hablábamos antes del inciso, la del libro de los mil alejandrinos, la que proyecta, desde el paratexto, superarse de sí misma, como esa vana pero necesaria búsqueda de sabiduría que culmina, como no podía menos de ocurrir, en lo etéreo. Desde el punto de vista de la morfología del poema (Isabel Paraíso), no cabe duda de que la palabra-clave del texto es el término “centro”, que se repite tres veces en el texto pero que entraña mayor poder de concentración ideológica. Sabe Colinas (2001:56) que <<el ser humano es un ser escindido que se debate entre dudas y entre extremos y que busca su *centro* y su *unidad*>>.

Aquí —en el canto XXXV de *Noche más allá de la noche*—, a diferencia de en “La prueba” —de *Los silencios de fuego*— donde el protagonista cruza el *bosque impenetrable* que, a su vez, *es el bosque de la vida*, el sujeto está sentado, no <<sobre [esa] roca que [también] da paz>> según dice en “Pastor de ruinas bajo la tormenta” (p.483), sino en el bosque :

Me he sentado en le centro del bosque a respirar.  
Me he sentado en el centro del mundo a respirar.  
Dormía sin soñar, mas soñaba profundo  
y, al despertar, mis labios musitaban despacio  
en la luz del aroma: “aquel que lo conoce  
se ha callado y, quien habla, ya no lo ha conocido.”  
p.343

Lo más importante desde el punto de vista intratextual queda por averiguar. En efecto, esa rotundidad de lo particular implica una cierta simetría en la nebulosa poética de Antonio Colinas. Al irisarse, reaparece en libros posteriores suyos la poética del respirar. Reconducida casi de la misma manera —circular— en el desenlace de “Tántalo contra Sísifo”, a la dialéctica inspiración-expiración se sumará una nueva dialéctica: la del *descender* y el *ascender*, replasmado en su último libro *Los desiertos de la luz* (2008). Esos descensos al *abismo*, a las *cuevas*, a la *cripta*, o adonde sea, evidencian el buscar, la imposibilidad de *besar* realmente *alguna noche el misterio* (p.468), de no seguir con un movimiento parecido a la mítica labor de Sísifo condenado a empujar desde la base una piedra que no deja de bajar:

Respira y respira cuesta arriba, ascendiendo  
y en la cima ve luz de su reino perdido,  
pero luego se abisma en lo hondo del valle  
y respira, respira como un viento estrellado,  
pues escuchó allá arriba música de otro mundo.

Inspirar, espirar, respirar. No existe otra razón  
para él, otra verdad. Y la duda que tiene  
por saber que no se sabe. Y que un día, al morir  
puede ser luz o escoria en cielo o en infierno  
p.466

Con la cita, se ha visto que lo aparentemente revelado tan sólo era un espejismo, porque tal descubrimiento acaba generando dudas, dudas metafísicas. Ya advertimos en el capítulo referente al asedio paratextual la importancia del elemento paisajístico. La obsesión por determinados microespacios de la naturaleza se ve en titulaciones como “Frente al mar”, “Valle de silencio” o “El valle, frontera de los siglos”.

Entre el poeta y su entorno marino se sella un pacto más profundo y psicológicamente pertinente. Este contacto entraña un dinamismo metonímico que va del poeta considerado como microcosmo al macrocosmo existencial simbolizado por el mar. Ese desplazamiento está marcado morfológica y tipográficamente por la repetición de una de las primeras palabras clave de Colinas: la armonía. La experiencia de la contemplación siempre acaba salvando al que contempla:

así, purificado [“Frente al mar”], y mudo, y sordo,  
volver a renacer como renace  
la flor de espino entre los pañoscales,  
p.467

A pesar de las numerosas pruebas, la naturaleza como placenta acoge, alimenta y lava al poeta de sus impurezas. El componente marino empieza a volverse muy obsesivo, sigue siendo el macroespacio ameno en cuya ribera el poeta añora lo remoto. Allí ve sepultadas sus angustias, recobra fuerzas, en el dulce movimiento de las olas, símbolo de libertad y, cómo no, del mito del eterno retorno. Pero el mar metamorfosea más al ser. A través de otro dinamismo metonímico el sujeto adquiere definitivamente caracteres de infinitud. Mirar al mar para no morir, para:

que lleguemos al mundo que perdimos,  
que se dé el encuentro, al fin, con Armonía  
desde nuestra armonía,  
libre por siempre tú y libre yo,  
oh mar, de estas cadenas infinitas.  
p.467

Hay más. El mito del retorno se desplaza de la superficie marina a espacios más cerrados pero llenos de apertura mística. Dicho de otra manera, el poema de Colinas nos desplaza del mar al microespacio del *claustro* o del *templo*. Ahora, el deseo de armonía recurre a lo órfico y a lo ígneo luminoso, lo comandan imágenes de índole geométrica tendentes a justificar una vez más nuestro ya definido planteamiento circular. El resultado lo constituyen dos preciosos heptasílabos cuya característica estilística es, precisamente, la aliteración equitativamente repartida —tres veces— en [s] y [f]:

Al *fin*, ser sólo *esfera*  
de *fuego* musical  
p.474

Al fin, también “En la luz”:

Graznidos hay por las peñas grajeras,  
voces sublimes en los claustros fríos,  
aromas de cipreses moribundos,  
armonía en el templo circular,  
cuevas con ratas y con ruisseños,  
estanques de agua oscura y piedra oscura.  
Pero nosotros sólo atenderemos  
al límite del aire, a extraviarnos,

por sendero enlosado, hacia la luz.  
La luz que no desea que veamos,  
Ni que escuchemos, ni que nada oigamos.  
La luz que asciende con tus manos blancas  
hacia otra luz que huye. Y que nos ciega.  
p.522

Como se ha visto, el fragmento que acabamos de reproducir es sintácticamente pertinente ya que lo modula una cadena de estructuras paralelísticas hecha de bimetración y plurimetración. Creo que hay razones para decir que la anécdota se articula efectivamente en torno a lo sagrado, que debe considerarse también en su sentido apriorísticamente cristiano. De hecho, además del léxico circular que ya advertimos párrafos atrás, segmentos como “voces sublimes en los claustros”, “templo circular” y “cuevas con ratas y con ruiseñores” pueden remitir a la atmósfera que reina en poemas como “La dama blanca” del Monasterio de la Vera Cruz, *dama* que ora durante 24 horas. Y a la plegaria remitiría esa “luz que asciende”. Admitida esta interpretación, “las manos blancas” serían, como la voz o el silencio de los monjes, los agentes que la acompañan en sus interminables meditaciones diarias, Las manos representarían al alma ansiosa de subir a ese lugar donde dice Colinas que siempre asciende el ser, lugar de sedimentación y plurisignificación del elemento sagrado.

Al visualizarlas, esas manos nos traerían a la mente la conocida imagen del orante arrodillado, metaforizarían otra luz pero humana, luz que a su vez asciende hacia esa “otra luz” o divina Luz a la que hemos puesto una mayúscula. Pero dice el poeta que huye la luz y que al tiempo nos ciega, o sea que nos aliena; no quiere que veamos otras posibles luces, ni que escuchemos otras posibles músicas. De ahí esta pregunta: ¿No

sería ese desenlace tan metafísico la sutil meditación sobre el sentimiento religioso, sobre la ausencia-presencia de Dios, sobre la fe definida bíblicamente como <<une ferme assurance des choses que l'on espère, une démonstration de celles que l'on ne voit pas>>? Aunque la poesía de Colinas ahonda en la “fe”, lo que sí redundante es en la nunca reclusión de lo religioso, en lo meramente cristiano y, al tiempo, la tampoco reclusión en lo clerical, en una especie de sambenito poético. Con el poeta debemos recordar lo que se sabe ya de sobra: <<confundir lo sagrado con lo clerical es una idea dicimonónica española>> todavía de actualidad.

Lo sagrado se mueve entre luz, esperanza y ceguera, sobre todo ceguera. Ceguera o entrega total del ser a su meta, a su oficio o a sus creencias más íntimas. Estamos ante una poesía cerrada a todo etnocentrismo, a todo logocentrismo; una poesía donde cualquier habitante del planeta encuentra retales de sus orígenes o al menos alguna axiología que prueba a recordarle que *lo universal es lo local sin paredes* (Torga)

Pese a su estabilidad intrínseca, es teóricamente sugerente percatarse de cómo la escritura coliniana se irisa y nos irisa a nosotros. Como el mar —recuerden su “hay que abrirse, abrirse”— los versos siempre se abren a vientos nuevos, a olas que, al seguir su curso aparentemente monótono, dibujan burbujas de significado siempre provisional. Acaso sea esa cegadora luz del final una metáfora del concepto más clave en el que reparó el ya maduro poeta de la trilogía, esto es, en la mansedumbre que, como se sabe ya, va más allá de la armonía para, como también vimos, incorporar en su dinamismo la noción de mal metafísico. Después de “La tumba negra”, el poema “Descenso a la mansedumbre” es sin duda el más paradigmático del segundo poemario de la trilogía; el

que evidencia, arquitekstualmente, el paso poético-ensayístico de la armonía a la mansedumbre, dos conceptos que exponen al alma frente al mar y al mal.

Pero en esta poesía que propende a la elasticidad, el elemento marino tan sólo debe ser considerado como uno de los paradigmas de lo que podríamos llamar —la fórmula es, digámoslo de una vez, de Luis García Jambrina (1994:222)— <<movimiento de la contemplación>>. En Antonio Colinas, este *movimiento* abarcaría las idas y vueltas del personaje —poemático, novelístico o cuentístico— por el jardín, por las riberas del lago, los vaivenes por el Monte Teleno y por el claustro, la lenta, saludable e inspiradora subida a *la montaña Kumgang* y una lista de etcéteras.

Si Claudio Rodríguez *componía caminando* como nos confesó, a Antonio Colinas siempre le ha gustado andar por el campo, meditar, contemplar o leer, antes de madurar ideas y crear o recrear, por lo que para ambos el telurismo y la contemplación del paisaje campestre constituyen la columna vertebral de su quehacer poético; constituyen dos de los múltiples eslabones que conducen al equilibrio del ser. En cuanto a la declaración de intenciones del poeta zamorano, más pertinente es, en este caso, la siguiente información que nos brinda una nota (la 344) al pie de página de la tesis doctoral de Luis García Jambrina (1994:222): <<Yo he escrito casi todos mis poemas caminando. Nunca en una mesa de trabajo. El hecho físico de caminar puede condicionar incluso el ritmo del poema. Eso era muy evidente en Machado. No es lo mismo contemplar las cosas andando que a gran velocidad. / —¿Escribía caminando? / [...] Escribí casi todo el libro [*Don de ebriedad*] andando. Me sabía el libro de memoria y lo iba repitiendo, corrigiendo, modificando cuando andaba por el campo>>. En cuanto

a Antonio, son pertinentes, a este respecto, tanto sus ensayos como su inmensa labor lírica. En él, el componer contemplando predomina más.

En *Del pensamiento inspirado I* Colinas no habla de su adolescencia. El poeta nos confiesa que entre las obras que apreció en esa etapa de su vida están libros como *Historia de la literatura universal* o *El tema de España en la poesía contemporánea* de José Luis Cano; lo acompañaba ese último <<con frecuencia en [sus] caminatas y que lleg[ó] casi a aprenderse de memoria>> (Colinas, 2001a:101-102).

En *Del pensamiento inspirado II* (2001b:32-33), antes de descubrirnos algunos de los diferentes elementos catalizadores de la contemplación, Colinas vuelve sobre *El crujido de la luz*, su libro de memorias infantiles, diserta sobre la luz, reverso de la sombra que metaforiza la nieve y viceversa, desemboca lógicamente en su “Paraíso en la nieve”, <<un poema de un libro que am[a] mucho y que abre en [su] obra la etapa de la “poética de la mansedumbre”, *Los silencios de fuego*>>.

Al hablarnos de la génesis titulógica de esta obra, delata de alguna manera esa gran conciencia creativa de la que habla José Luis Puerto, la que no hace sino corroborar mi tesis de la aventura circular: <<“Oímos el crujido de la luz...”>, que no es otro que el crujido de la nieve cuando se la pisa. Y en ese libro que toma precisamente su título de este último verso, fueron surgiendo símbolos de la tierra, de la memoria, de las contemplaciones iniciales e iniciáticas: las primeras canciones y los primeros miedos, lo sagrado como expresión de ese ir más allá que siempre persigue al poeta, la casa de la infancia y la casa del pueblo de las vacaciones, los mundos —o microcosmos— del río y del monte de encinar y otra vez, allá al fondo, las sierras y la



cima de las primeras contemplaciones: el monte Teleno, la cima del castro de Petavonium>>.

Aquí es donde pasamos de la mera contemplación de *mansa* finalidad a la indagación última que incorpora en el pensar la evidencia del ya definido mal metafísico, el paso ideológico de la armonía a la mansedumbre, dos términos a los que Colinas no deja de aportar matizaciones. En pocas palabras, diré que armonía y mansedumbre nos sitúan entre el mar y el mal, dos símbolos que distan entre sí y que sí se complementan, aunque la mansedumbre, como vimos en el apartado III-3 relativo al estado de la cuestión, prueba a englobarlo todo.

Hemos dicho que a diferencia de su *Tratado de armonía* que data de 1991, el *Nuevo tratado de armonía* publicado ocho años después, marca una cierta evolución dentro del pensamiento de Antonio Colinas Lobato. También hemos dicho que el nuevo libro de ensayos contempla la evidencia del vicio como frontera humana cuya trascendencia, amén del ya evidente sentimiento de la naturaleza, conduce a aquello que Françoise Morcillo tradujo al francés no por el término morfológicamente cercano *mansuétude*, sino acertadamente por “*douce quiétude*” o dulce quietud, como si la quietud remitiera tan sólo al estado armónico y que la mansedumbre apelara perentoriamente al segundo término cuya finalidad fuese realzar precisamente esas matizaciones en las que también iba a incurrir más tarde Francisco Aroca, a la luz, por supuesto, de las pautas teóricas brindadas por el propio autor. Como si, digámoslo así: la mansedumbre fuese un estado de armonía más pleno o total. Este nuevo estado existencial que intenta acercarse a la realidad innegable del mal en sus más nocivas

características para tragarlo y superarlo quizá se dé más en el poema de paratexto tan simbólico como es “Descenso a la mansedumbre” (p.526).

Al situarnos entre la mar y el mal —siendo la mar tan sólo uno de los múltiples microespacios por los que transita el sujeto lírico— en varios versos liminares, el poeta tiende a recurrir al adverbio *aquí*, que sirve para enmarcar la anécdota en un determinado o en determinados microespacios, como puede verse en “Torres d’En Lluç”, perteneciente al *Libro de la mansedumbre*:

Aquí, entre roca y cielo, sobre el mar,  
en los acantilados de luz,  
al borde del abismo,  
¿cómo creer aún en las palabras,  
en las palabras tintas en sangre de la Historia?  
p.532

La obsesión por el respirar frente al verdor del pinar y lo azulado de la niebla se combinan con espacios interiores iluminados por candelas. En un tenebrismo poco extremado, en este poema, el dualismo hace que lo vivo se combine con la sombra que entraña, denotativamente, lo abismal. El resultado es, métricamente, una estructura en la que persiste la nostalgia por viejos patrones como el eneasílabo, el heptasílabo y el endecasílabo:

Respira el pecho bruma azul,  
el pinar del estío,  
y la vida tan sólo es esa ave  
que deliciosamente vuela a la deriva  
o acaso aquella vela

muy sola y muy blanca  
en otro azul sonámbulo, abismada.  
p.532

Antes de que todo culmine hacia una metonimia de la totalidad, sucede que después del respirar, se recobra aliento en un movimiento circular donde la verdad de lo armónico sólo es consecuencia de la contemplación, fin de ese estar entre los elementos clave de la naturaleza, de ese anafórico oscilar entre cielo, tierra y mar:

Otra verdad no existe más allá de esta luz  
que se respira suave y melodiosa.  
Aquí, entre roca y cielo, sobre el mar,  
en los acantilados de la luz,  
al borde del abismo,  
la sangre goza tregua de armonía  
a la espera de ser  
también ella de luz.  
p.532

El haber dado con las claves de la armonía supone haberse reencontrado a sí mismo y por tanto, haber penetrado, metonímicamente, en las luces y sombras del universo:

Y más que nunca comprendemos ahora  
que nuestro ser es algo que en la luz  
se encuentra y reconcilia,  
y en ella habita como ave herida  
a la espera de levantar el velo  
hacia otra luz que ya es todas las luces.  
p.532

Pese a la mera generalización de algunos lectores, debida al muy asumido y coliniano deseo de emancipación versal, la métrica de esas estrofas de “Torres d’En Lluç” muestra que el poeta de La Bañeza no termina de bañarse en el manantial de la poesía milimetrada, pues recurre al menos a uno de los más enaltecidos patrones clásicos: el verso endecasilábico, que combina de forma arbitraria, con versos heptasilábicos. Mejor ilustración de esta nostalgia formal es el poema decimotercero del *Libro de la mansedumbre*, titulado “La ladera de los podencos salvajes”:

Huyó la perra al monte de los pinos  
donde habitan salvajes los podencos.

Huyó a la luz de cielos ibicencos  
cielos de sal, de sol, de azul: divinos.

Huyó la perra al bosque y nuestros ojos  
huyen a un mar lejano de delfines  
donde otras islas cantan los confines  
con caracoles, velas, labios rojos.

p.529

En realidad, el poema cuyos tercetos descubriremos más adelante, es un soneto de métrica no rupturista. Lo que aquí nos interesa es más bien el aspecto ideológico del poema, por lo que poco importa decir que el texto se basa en el esquema ABBA, CDDC, EFG EFG, que es en parte un correlato de “A nuestro perro, en su muerte” (p.511) o “Zamira ama los lobos” (p.69). Se trata de un soneto nada lírico dada su omnipresente focalización externa, que los lexemas que dibujan el *axis estrófico* son de morfología llana. No importa advertir la presencia de sinalefas, encabalgamientos, correlaciones, aliteraciones, sinonimias, anáforas, ni tampoco la deuda con los *delfines* de Hölderlin, aún menos la lejana mar evocada que remite al *mar vinoso de Homero*

parentéticamente resaltado en el poema “Frente al mar” (p.467), y que delata un consciente deseo de evasión hacia temporalidades remotas.

Lo que sí importa es reparar en que la espacialidad remite a lugares poéticos ya comunes en la escritura de Colinas, como el monte a cuya ladera huye la perra, la dualidad que hace que la anécdota oscile entre lo doméstico y lo salvaje, dos espacios a priori opuestos que dibujan otro arco semántico en cuyo centro está la mediadora voz del poeta. Lo que importa son los desplazamientos que se dan en los tercetos cuyo comentario he retrasado adrede.

Primero, la huida del animal doméstico nos induce a rastrear alguna actitud parecida en “La fuente”, un poema anterior perteneciente a *Los silencios de fuego*. Tal similitud intratextual se ve en:

Los perros van y vienen muy nerviosos  
del bosque hasta la fuente,  
de la fuente hasta el bosque.  
Aquí, en el barranco verde y hondo,  
la cancela de enebro de la casa  
abierta está,  
pero nadie hay en ella.  
p.456

La huida del nuevo perro hacia su lugar de origen cataliza por así decirlo *nuestra* salida al bosque ya que el emisor no la asume, como tampoco sucede en poemas donde se diluye el deíctico *yo* en un *nosotros* que tiende a objetivar la ficción, a incluir, pragmáticamente, al receptor en lo plasmado para recordarle que se ha embarcado en

una aventura más esencialista que intimista. Una vez más caemos en la cuenta de que la poetización del bosque es siempre una llamada a la evasión, a la ensoñación y sobre todo a las cautivadoras luces del arcano:

Como una llamarada nos invita  
al bosque el animal, a las jaurías  
nocturnas, al clamor de lo enlunado  
p.529

Luego, desde el bosque se inicia un dinamismo contrario hacia el microespacio de la casa donde se confunden los valores porque el hombre deja de ser hombre, el perro deja de ser perro. Surge entonces esa segunda metonimia, la del ser que se trueca en perro o que adquiere al menos algunos de sus caracteres. El verso final acaba deshaciendo el nudo del enigma. Salimos del poema con la certeza de que lo no-dicho —respuesta a la pregunta de saber de quién es ese animal que se fugó a los montes— no apunta más que al disimulado personaje poemático, alter ego del bañezano. Y ¿cómo? Creo que lo aclara sobremanera la metáfora del corazón-perro, la imponente y cadenciosa apoteosis de la vocal “o”, la maravillosa imagen también aliterada del *verso*, del *vino*, de la *luz* y de las *melodías* que también emanan de la *casa*, es decir —aquí— donde se detiene, armonioso, acaso el verdadero tiempo de la escritura:

Aquí, otro perro (o corazón) dormita  
en ladera y en casa, en melodías,  
en verso, en vino, en luz, y enamorado.  
p.529

Pese a lo intuido, el terceto final tiene poca carga metapoética, al menos en comparación con lo que se nos dicen determinados personajes del libro de dialógica

trascendencia titulado *La muerte de armonía*, cuyo reparto pone en escena a ocho personajes a saber Armonía, Serena (La razón), Fulgor (El corazón), La Doncella, Oscuro (La sangre), Nador (La calle), El poeta y Coro. Este poema está concebido, nos confiesa el poeta, <<como homenaje a María Zambrano y su mundo, y el personaje de Armonía, en cierta medida, lo representa>>.

Desde el comienzo de la obra, a través de La Doncella, volvemos a encontrarnos ante el binomio exterior-interior, entre el interior de la casa y un exterior gélido que recuerda la atmósfera de “Zamira ama los lobos”. De entrada, por medio del deíctico *aquí*, el movimiento de la contemplación se hace desde el interior en una orquestación estilísticamente poco trabada pese a la métrica y según el tono que exige el diálogo, orquestación que recuerda meras pinceladas o las primeras acotaciones de una obra de teatro o de un guión cinematográfico:

#### LA DONCELLA

Hay frío fuera, pero aquí el sol  
llena de oro la casa de Armonía.  
Ya no se alza del lecho, ya no puede  
hablar apenas. Mas es Armonía  
aún y su memoria está despierta.  
Ella hablaba despacio con Serena  
cuando ha entrado Fulgor hasta su lecho.

#### FULGOR

Armonía, Armonía, ¿me conoce?  
Aún? Ya he regresado. Soy Fulgor.  
p.417

Desde el punto de vista de la arquitecturalidad, en ese breve libro de visible ruptura genérica que precede al primer poemario de la trilogía, se da el paso de una poesía más bella desde el plano del significante a otra más honda desde el plano del significado. Su estructura evidencia el plurifacetismo de la escritura de Colinas, el encuentro entre poesía culta y dramaturgia. Es, claro es, el tipo de poema en el que el pensar pasa tanto como el sentir.

En perspectiva intertextual, lo más importante es sin duda la meta-poeticidad del diálogo final entre Coro y Armonía, diálogo que reinaugura la dirimida paradoja. Mediante una metáfora el primer personaje nos dice que <<La palabra, el dolor, son cuchillos. / Cuando brillamos, hiere la palabra, / mas es ella divina y musitada / en soledad: nos da la paz sublime>>. El segundo cuyas dos intervenciones superpondremos sigue en ese sentido y nos descubre la palabra como escarpado lugar ameno y sobre todo como espacio del encuentro, de la aventura de los seres a los que ella vincula, el espacio de la recreación, del recibir y del prolongar. Todo culmina en la metáfora labial que no hace sino realzar la muy coliniana conciencia de la repetición, de la figura del maestro, de la originalidad como segundo eslabón del aprendizaje:

#### ARMONÍA

Palabra es una sombra y una luz.  
Me dio sed la palabra y me sacié.  
En bosque de palabras me he perdido.  
Como olas, las palabras me han salvado  
del naufragio infinito en esta playa.  
Las palabras de quienes me enseñaron  
son lágrimas que aún lloro, pues que siendo  
distintas revelaban mi verdad.



Mis palabras herían, siempre hiere  
la palabra que es nueva en nuevos labios.  
[...]

## ARMONÍA

A mor no-ser, amor como extravía.  
En mis labios ya siento las palabras  
también extraviadas; todos es  
sonámbulo en mi pecho, todo es noche.  
Adiós Serena, agua de mi infancia.  
Adiós, Fulgor, Jardín encadenado.  
Reverbera la luz en mi cerebro.  
Reverbera la luz en mi honda noche.  
Por ser noche, ya soy flecha de Luz.  
pp.427-429

Queda demostrado que el asedio de la armonía apunta a una referencialidad tanto domesticada como marina, arqueológica, celestial y metapoética. Pero queda una suerte de segundo grado de la ataraxia. Como se va a ver en adelante, el descenso a esa quietud sin límites se abre sobre la maravilla —pero interior— del ilimitado mar en cuya ribera encallan las limitaciones del ente. La exclamación consigue evocar su poder terapéutico mientras que el uso de guiones intenta trazar el círculo en el que caben algunos de los elementos que participan, desde fuera, de la mansedumbre. Estos elementos no son nada más que agentes de lo armónico, agentes de la contemplación. Y lo que trazan estos componentes no es más que el orbe visto como sucedáneo de la madre-Naturaleza, cuya maternidad podría traducir, prosódicamente, la inconsciente reiteración de la sílaba “ma” que también echa un puente sonoro entre el paisaje exterior y el paisaje anímico como si el alma necesitara sumergirse en los elementos que cada

poeta describe como le antoja. Pues, así es cómo empieza Colinas su descenso a la *dulce quietud*:

¡Cómo revela el mar la mansedumbre!  
Aquí, en la playa, donde están los límites  
verdaderos del ser  
—los de la tierra, el mar, el cielo—,  
todo es infinito.  
Mansa es el agua y mansas son las rocas,  
y hasta la noche que desciende es mansa.  
p.526

Para Beatriz Hernanz (2001:25), después del mito heredado, la quietud, madre de las sombras, también viene de la naturaleza, del cielo y las piedras montañosas:

Delfos sólo trajo la mansedumbre,  
el espejo encubierto por las montañas.  
Necesito el reposo de las tinieblas,  
-El cielo cada vez más alto-,  
las lámparas inquietas ribetan  
las sombras familiares y sumisas.

Volviendo a Colinas, poemas después —justo antes de que “La tumba negra” cierre el ciclo de la mansedumbre— también se abre “Fe de vida” sobre el mar a la que ha de abandonarse el hombre para fundirse con el *Todo*, como cuando dice el poeta, cerrando este poema, que <<se pierde / en los labios de la mujer>> (p.543). Pero sólo es un símil porque el yo lírico se ha identificado no con la mujer, sino con la también hermosa e inspiradora mar. Se ha identificado con el arte, que es la nada plena:

Esperar junto a este mar (en el que nacieron las ideas)  
sin ninguna idea. (Y así tenerlas todas.)  
p.542

En la segunda estrofa de “Descenso a la mansedumbre” surge una interrogación cuya retoricidad evidencia el aserto de que es la naturaleza un don que le ha sido legado al hombre para que a ella se abandone, y busque en ella las claves de su vida:

¿Qué nos queda, teniéndolo ya todo,  
sino abatirnos y besar la luz,  
o en ella deshacer nuestra palabra,  
que debiera también  
ser mansa como el aire leve?  
p.526

En perspectiva temático-estilística, en el último verso de la misma estrofa, aparece por vez primera la referencia al mal que disipa la contemplación de un ocaso rojo. De la exclamación y la interrogación retórica anteriores pasamos a la siguiente oración en la que destacan aliteraciones en [s] y [r], figuras que pueden señalar, a mi juicio, un proceso catártico consistente en deshacerse de todas las malas energías que llevamos dentro, en una especie de movimiento medio paladar, medio gutural, basado precisamente en la chispa o magia que logra comunicarnos el último verso de la estrofa:

Nos cuesta demasiado a los humanos  
ir fundiendo los labios y los ojos  
en la luz de la tarde,  
ir arrancando de raíz el mal.  
p.52

Como era de esperar, en la tercera estrofa, lo vespertino sólo es un componente del orbe *infinito* anunciado en los primeros versos; lo vespertino pasa a ser la encarnación de toda belleza, de la Belleza que todos debemos mirar y admirar para ir transformándonos, claro está, desde dentro. Porque:

Todo es manso en el mundo,  
mas la vida en nosotros habrá de ser combate  
hasta que la palabra recupere  
fogosa mansedumbre.  
A veces, con los ojos  
húmedos de mirar tanta belleza,  
el cerebro también se torna manso.  
p.526

Pero la segunda referencia metadieética a la *palabra* poética —recuerden que la primera vez fue en el segmento “nuestra palabra” de la segunda unidad estrófica— implica lo siguiente: la experiencia contemplativa no es propia de cualquiera, la encabezan los que no se limitan a gozar de la simple observación, porque sólo al escritor —tómenlo no sólo como novelista, sino, aquí, como poeta también— como ser privilegiado y nuevo robador de fuego, le atañe pelear porque el mundo repare en tal hermosura, en que la unidad, la sacralidad y la inefabilidad paisajística entrañen otra armonía: la del individuo perdido en el todo-quieto de la naturaleza:

Entonces, todo es sacro en su unidad,  
uno con todo es la palabra mansa.  
p.526

Finalmente, el ya mentado cinetismo contemplativo, que desemboca en el dinamismo de la propia escritura poética, parece conducir poco a poco a los recovecos de la mansa verdad, como si de tanto mirar para recrear, de tanto buscar o elevarse, el poeta fuese aproximándose más y más a ese estado de serenidad sin límites cuyo punto climático es una especie de hondo silencio que delata sin duda la muy consciente unidad del pensamiento coliniano, esa especie de *silencio de fuego* que planea sobre este desenlace de anafóricos matices condicionales:

Y si el cuerpo osara levantar  
su vuelo más allá, más allá todavía,  
si los labios callasen para ser  
ocaso en el ocaso,  
si oyésemos rendidos el silencio,  
el mundo sería al fin hoguera de lo manso.  
p.527

Como también se nos presenta al final de “Fe de vida”, se trata de <<cerrar los ojos en el silencio del aroma / para que el corazón —al fin— pueda ver>> mejor, <<cerrar los ojos para que el amor crezca [...]>> (p.543). Pragmáticamente hablando, en ese acto de habla final ya de por sí locutivo —en el sentido de Austin—, se debe advertir la importancia de la repetición en el plano sintagmático y por tanto la dimensión rética o semántica de los enunciados allí articulados. Entre el primer segmento reiterado —más allá— y el segundo —ocaso— se establece la muy coliniana dialéctica ascenso-descenso que genera otro *círculo de perfecta consciencia* ya que ascender y buscar, querer elevarse o crecer supone volver al abismo. Como ocurre cuando se sube a la montaña, se baja siempre o uno se queda allí. El significado de esta metáfora sobria está en el dinamismo segundo, esto es, en el glorioso descenso que significa el fin del recorrido, el tiempo de la serenidad al que precede la prueba. Se

justifica así, para mí, el planteamiento ético de Antonio Colinas y nuestro todavía no cerrado intento de dilucidarlo, ya que se cierra el poema para abrirnos a sus correlatos.

Ha dicho Colinas tan sólo dos párrafos atrás que <<uno con todo es la palabra mansa>>, la unificada *palabra mansa* que nos devuelve curiosamente al último texto del poemario anterior, esto es, a “La hora interior”: <<Cuando Todo es Uno / y cuando Uno es Todo, / cuando llega la hora interior, / se inspira la luz / y se espira una lumbre gozosa // Entonces, amor se inflama / y oímos los silencios de fuego>> (p.494). Desde el punto de vista de la estructura de la trilogía, se ve claramente que en *Tiempo y abismo* se inicia ya ese viaje a lo más interior del ser. No por casualidad cierra este poema el primer libro de la trilogía porque “La hora interior” pone de realce el perpetuo deseo, de parte de Colinas, de llegar a una estructuración encadenada de la sustancia de sus contenidos.

Volviendo al *Libro de la mansedumbre*, como ya vimos al escuchar el lenguaje de la periferia (Capítulo IV), nos topamos con un título que, en el eje horizontal de la superposición, rima con “La hora interior”: “la hora del agua”, del agua *mansa* y hermosa que se abre a la vista para luego provocar la chispa poética. No ayuda menos la profundidad que sugieren determinados refranes relativos a lo manso del agua. Pero quizá sea lo más relevante su sintonía con el sobradamente ilustrado motivo de la contemplación. Precavido y consciente de sus planteamientos previos, por lo general, nos recuerda el poeta —en perspectiva tematólogica— las virtudes paisajísticas respecto del ansia de sabiduría que pasa por una apertura físico-espiritual a la luz ya no crepuscular, sino auroral:

Llegamos a la fuente y a su estanque  
por las hebras de luz de la mañana  
p.530

Pero la doble luz anhelada, matinal y acuática, nunca se deja intimidar o vencer por la mirada enamorada. La omnipresencia de todo lo mirado frente a la amistosa terquedad del poeta evidencia el misterio, la impenetrabilidad. Consecuencia, se deshace la ilusión cuando el indagador —tómelo en su sentido más literal— tropieza con la lógica de su propia búsqueda. Todo era espejismo en efecto, pero no poco valió la pena enzarzarse en ese viaje porque si no, la aventura artística carecería de su verdadera esencia, que es la verosimilitud; o mejor aún, en poesía, el intento de moverse y mover al lector hacia territorios ficticios donde el sujeto, muchas veces, acaba estando en disyunción con el objeto de su búsqueda, como si el poeta caminara borrando sus propias huellas, como si —en terminología derridiana— su lenguaje fuese autodeconstruyéndose. Pero no por ello se puede hablar de disforia porque entre otros, aquí precisamente, el proyecto del poeta, ya de por sí incorpóreo, es conducirnos a la mansedumbre mediante varias pruebas. Así, en los versos siguientes podemos hablar de euforia e incluso de climax::

Luego, el rostro ha caído sobre el agua  
para abismarse en esa hondura umbrosa  
que todo nos lo oculta en su silencio.  
Mas al sentir el agua sobre el rostro  
se rompe el espejismo,  
sentimos que la carne se estrella contra el sueño,  
que el rostro ha quebrantado el espejismo  
de creer que el secreto  
a punto estaba de ser desvelado.  
p.530

Finalmente, la serenidad metaforiza el dulce fluir de la sangre que todo lo deshace en el microespacio del jardín, después de que el poeta se hubiera demorado allí al menos durante cuatro horas. “La hora del agua” trata de detener el tiempo en el instante de la ensoñación en la naturaleza que cautiva, absorbe y salva. Pero este desenlace se enlaza perfectamente con el ya definido fracaso anterior:

Narcisos derrotados,  
nos retiramos hacia atrás vencidos  
por ese abismo espeso  
de la luz en el agua.  
No la toquemos, aunque sea su hora,  
contemplemos callados su silencio.  
Callar y contemplar el agua quieta,  
sentir que sólo somos en la paz  
del alto mediodía  
una fuente de sangre en el jardín.  
p.530-531

Sigamos en ese camino, pero de momento, quedémonos en los poemas del *Libro de la mansedumbre*. Recuerden la imagen del rostro que cae o se abisma en el agua, gozosamente derrotado por este componente de la naturaleza. Pues bien, en *Excavación* también vuelve el tema de la mirada, el tópico del ocaso, la muy elocuente imagen del abatimiento del ser símbolo de pequeñez ante el gigante de la naturaleza que aquí se fragmenta de otra manera. En vez de agua y estanques, aparecen dos elementos que inician a su vez un movimiento vertical: la tierra que lo traga y lo fertiliza todo y el monte que metaforiza el deseo de avanzar, de ascender hacia lo sagrada de la difusa luz. Fundamental es la actitud del *contemplador* ante la naturaleza.



El poeta utiliza la imagen de los arrodillados para marcar este temor o respeto que siente el personaje poemático por el paisaje. Personaje que se considera a la vez podredumbre y luz. Luz por poder respirar, vivir, mirar y escribir; y polvo por estar llamado a bajar, tarde o temprano, al dulce abismo de la tierra. La focalización en el lexema tierra se traduce no sólo por su redundancia a lo largo de los tan sólo seis primeros versos, sino por la doble bimetración que engendra y cuya finalidad es presentarnos efectivamente el bicefalismo del elemento descrito:

Todo el día hemos estado arrodillados  
abrazando la tierra:  
la buena tierra y la tierra infecunda,  
la que oculta cenizas, la que guarda tesoros.  
Hundimos nuestras manos en la tierra más negra  
y hacia el atardecer, como polvo de oro  
la alzamos a los ojos  
p.528

La poetización del monte como aromado lugar ameno está matizada por la imagen tétrica de la tierra contemplada como el sitio de las cenizas. Lo sepulcral está puesto de relieve a través de la evocación de los huesos cuyo pasado también subrayado recuerda el vigor y los placeres de la juventud y por tanto el carácter efímero de la vida, la evidencia de la desintegración:

¿De dónde este perfume, la ternura del monte?  
¿Y de quién estos huesos astillados?  
No han durado más ellos  
que esa plata ligera que bien pudo ceñirlos;

esos huesos que un día acaso fueron labios  
que en otros labios iban mordiendo adolescencia.  
p.528

El poema termina cuando surge el crepúsculo. También declina el hombre pero si cae, es para mejor medir el misterio de la tierra en cuya negrura ya tiene hundidas las manos. Después de las manos le toca al oído explorar o tomar el pulso de la tierra convertida en espacio ya no disfórico. Otra vez se nos ofrece una imagen de la dualidad en la que el bajar al abismo significa abrazar un tiempo mejor, eternamente manso. Por eso, cuando:

cae el sol y nosotros  
caemos abatidos  
sobre esta mansa noche de la tierra  
que todo nos lo explica y todo nos lo allana.  
Y sentimos el sueño que fluye hacia los párpados  
y el oído se pega a la tierra y escucha  
el murmullo indecible de un tiempo que no muere.  
p.528

Para ir cerrando, apuntemos lo siguiente: por ser un poeta de naturaleza que admite como Unamuno y Zambrano la posibilidad de que poesía y pensamiento sean perfectamente compatibles, Colinas nos brinda la oportunidad de fundirnos en la catarsis de sus vivencias, nos acerca a la misteriosa luz de un más acá sembrado de paisajes favorables a la contemplación y, por ende, a la poetización. Es evidente que con él, estamos ante una poesía antropológica o mejor dicho antropocéntrica; una poesía en la que el hombre ocupa un lugar primordial. Pero esta afirmación no está exenta de matizaciones, porque a lo humano se añade lo paisajístico, porque sin paisaje el hombre

no es nada. El paisaje es como la carne del aire que respira.

Además, el ansia perpetua de un centro —interior—, esto es, de todo aquello que propende al equilibrio, pasa por el reconocimiento de las virtudes del universo exterior, de la generosidad de un determinado paisaje o, por extensión, de la madre naturaleza. A veces, ese anhelo de quietud interior depende de un ofrecerse al aire suave de la tarde, un abandonarse calladamente a la belleza del paisaje y sobre todo, un posible paso místico hacia el más allá que Colinas asimila —por evitar cierto reduccionismo rígidamente cristiano— simplemente al arcano, a todo cuanto escapa al conocimiento humano.

Late hondamente el corazón en el pecho de aquel que huye de los rumorosos lugares para buscar provisionales asilos de paz. El poeta está en el centro del bosque y ese bosque se convierte, simbólicamente, en centro, el centro del mundo. A mi parecer, Colinas parece partir del mundo como totalidad, el mundo o la Naturaleza vista como macroespacio en el que se concentran microespacios como la casa, el bosque, el monte y sobre todo el hombre, cuya corporeidad integra órganos como el corazón de centralísima función poético-filosófica.

La poesía de Antonio Colinas va trazando unos círculos maravillosos de contornos paralelos. La armonía está basada en una suerte de metonimia que hace que todo vaya y venga del mundo al “horno del pecho” (p.488) que contiene el corazón, centro del hombre y fuente del respirar. Transitan por ambos extremos todos los demás elementos que en el espacio del poema toman caracteres humanos —la amada y algunos pensadores o escritores de destacada poetización—, zoológicos —el perro muerto

personificado—, artísticos —los cuadros, los libros—, o históricos, mitológicos, botánicos, astrales, meteorológicos e ígneo-luminosos.

Pero en su quietud hallada, el alma, beneficiaria del a la vez literal y figurado proceso respiratorio, despierta y a través de un movimiento contrario, sale de sí misma en el sentido filosófico de *invenire*<sup>36</sup>, sale a buscar o a contemplar la naturaleza alterada porque siempre acaba concretándose la famosa fórmula británica <<nothing is permanent in this world>>. Por supuesto que ninguna situación es permanente en este mundo abocado al movimiento, sea de las olas, sea de la dialéctica respiratoria que supone el inspirar y el espirar, y que evidencia, por lo general, el mito del eterno retorno.

En “El naufragio”, la dudosa muerte del náufrago de ojos comidos por los peces se suma al perpetuo dinamismo del mar para que se pregunte el poeta si <<en esta costa se renueva el mito>> (p.460). La manifestación de lo mítico también es visible desde el umbral de *Jardín de Orfeo*, en un poema con cuyo título rima horizontal y verticalmente: “Jardín de Leteo”. Pues, si <<allá lejos, / donde el pecho del hombre / ha entablado una furiosa guerra / con el otoño moribundo, / el pinar es una fosa en llamas>> (p.351):

[...] aquí todo es mutable y fugitivo:  
el jardín del estío, la soledad del lobo,  
la estatua y su espacio, delfines, el desierto..

Fuente de nuestros días, ola inagotable  
es este firmamento tan inmenso.

---

<sup>36</sup> Volveremos sobre este concepto en apartados posteriores, cuando hablemos del misticismo de Fray Luis de León.

¿Y la Historia qué es, qué supone la Historia?  
La Historia es sólo ese pozo del huerto,  
ese pozo cegado y sin secretos  
el final de un sendero con rebaños eternos.

El ojo va observando  
—como en una aventura de invierno—  
frías, amarillas arquitecturas.  
Cipreses y animales de bronce  
instauran la belleza de otro año,  
y allá arriba, en el cosmos,  
las sierras de los astros, la costa ilimitada,  
un concierto infinito, la tumba de la aurora.

La ladera sepulta el cadáver de un dios.  
Se han helado las islas y el corazón del hombre,  
en su caverna,  
ha perdido la senda, es raíz de la ruina.  
Un viento enloquece hogueras heridas en las cimas  
y un beso blanco quiebra el alba de roca.  
Lo sagrado no ha cesado de llover  
sobre las venas azuladas de los hombres.  
Por eso, ellos sienten una sed  
terrible  
de verdor y ceniza.  
pp.351-352

Ahora bien, si todo es de *verdor* y *ceniza* porque *todo se pasa* (Teresa de Jesús), *todo pasa* y *todo queda* (Machado) o “tout coule dans l’espace” [todo fluye] (Heráclite), pronto, por el calentamiento, la desertificación o la deforestación; poco quedará de ese paisaje a cuya sombra nos paramos para descansar o respirar aire puro. Un poeta tan ecologista como Antonio no puede limitarse a describir la fugitiva frescura del bosque porque nada nos asegura que no se va a quemar la roca que besa o escruta en

Petavonium, que bajo el hacha o la sierra eléctrica no caerá el tronco del bosque desde el que se ha sentado a respirar, o la encina cuya corteza polvorienta volverá a besar para resguardarse del frío. Este sentimiento del posible o progresivo caos climático o medioambiental engendra en él una muy ilustrable preocupación ecológica. De ahí —a juicio del autor de <<La poesía como problema>>— <<la grandeza eminentemente *social* de la poesía, es decir, la grandeza de una comunicación y de una confesión profunda de lo humano, trascendiendo la peripecia visible y descubriendo las entrañas de lo que se aproxima —no otra cosa es la poesía—, ha vuelto a colocar a ésta en el sitio de máxima referencia y de supremo aprovechamiento. Hoy la poesía es útil de nuevo. Trae los avisos, las sentencias, las anticipaciones.>> (Baquero, 1995:43)

## V-1-2. POESÍA Y ECOLOGISMO

A veces, no es el hombre el que domina al paisaje sino el paisaje el que domina o programa la esencia de su vida. Asistimos así a una perfecta unión entre el hombre y su entorno; un entorno de poder anterior y semióticamente meliorativo, un entorno cuya progresiva demolición alberga una preocupación nítidamente ecológica. Esta metamorfosis espacial delata simplemente la lenta agonía del orbe con todo lo que contiene. Al situar al hombre en el centro de un proceso casi caótico que va más allá de las fronteras del noroeste natal e incluso de todo el macroespacio ibérico, la visión poética se hace cosmovisión y traduce una vez más el sentimiento de totalidad propio de esta lírica que a menudo se sirve de la ironía para describir el ecológico fin de los tiempos, la sigilosa muerte que se abisma, como veremos, en estos tiempos de ordenadores y del *descreer* profundo.

Pues, no es de extrañar que sea en *Tiempo y abismo* (p.641) donde amaina el subjetivismo haciendo que el lirismo dé cabida a una especie de sentimiento planetario. El yo lírico se funde en un *nosotros* para plasmar sin tapujos el peligro que hoy en día se fomenta interminables mesas redondas. La dicción lírica recurre a la oración indirecta ganando en sencillez y en objetividad irónica, visible desde los primeros versos de “Madrigal”, donde ya se vislumbra esa lenta demolición de la biocenosis:

No estamos en la era de internet,  
ni gira el hombre en torno del planeta;  
no es verdad que ahora estén  
ardiendo los pinares  
de Samos y los de otras islas griegas;  
en la eterna y sutil amenaza  
de vivir en los límites.  
(p.641)

De la misma manera, *vivir en los límites* es sin lugar a duda vivir sin fe ninguna, sin referencias ni en el cielo ni en la tierra, es quedarse indiferente ante el matricidio natural. Así, en su “Meditación en el simposio”, triste es asistir, siendo poeta o alma sensible, a ese desmoronamiento de la biosfera, triste reparar en que:

Nadie mira hacia el cielo.  
Nadie lee en la tierra.  
Nadie escucha la agonía  
del murmullo del agua en los manantiales.  
Arden quinientos pozos de petróleo.  
Otros vomitan de su negro vientre  
sobre blancas arenas, sobre claros corales.  
p.443

También en la estrofa liminar del poema titulado “Dormición en Agrigento” perteneciente a *Tiempo y abismo* se da, pero con más detalles, esa preocupación por lo ecológico, la cual bebe, en perspectiva estilística, de la enumeración que anuncia los dos puntos y modula correlaciones que van más allá de la bimetración e incluso de la trimetración. El peligro inminente que supone la polución diaria o el calentamiento genera tropos de índole zoológica como “víboras de petróleo”, aliteraciones,



personificaciones como “las heridas del hormigón” y rimas internas cuyo eco en “e-e, e-o, i-o, u-o” desembocan en una visión apocalíptica del ecosistema:

Del Valle de los Templos siempre vino  
un perfume de muerte,  
pero este tiempo nuestro puede ser  
el último en verdad, pues nos lo anuncian signos:  
víboras del petróleo, el cianuro disuelto,  
descendiendo en las aguas del Danubio, las heridas  
del hormigón, los desiertos avanzan.  
p. 610

Una de las causas del avance del desierto es la obra del hombre, que a veces necesita violentar a la naturaleza para superar algún que otro reto que la misma naturaleza le impone: las heladas del invierno. “Junto al Huécar” de *Los silencios de fuego* enaltece al valle contemplado como *locus amoenus* adonde se retira el ser para disipar las estresantes fatigas del día a día. Mediante una bimetración, el vacío puro del paisaje consigue llenar el vacío del ser, vacío de la *cabeza*, vacío del *corazón*:

He traído hasta este valle  
mi cabeza sobrecargada de ideas,  
mi corazón abrumado de sentimientos,  
pero aquí, en su paz, he sabido  
del silencio de la nada,  
de la sublime purificación del vacío.  
p.442

Aunque la primera estrofa no revela nada del momento de la contemplación, la segunda sí nos hace intuir que si la mañana trae la libertad al alma, es que el viaje al valle se hizo al atardecer. En esta estrofa, la naturaleza acaba siendo el espacio que

acoge al ser y lleva en sus corrientes todo lo que pueda turbar al hombre. La sintonía del ser con la naturaleza se da en el uso de la metáfora, del paralelismo sintáctico y sobre todo en el salvador discurrir del río personificado. Sigue el lirismo visible en el uso constante del pretérito perfecto, se recuperan las estructuras paralelísticas —*mi cabeza* y *mi corazón*— que vuelven a trazar —ya no mediante la calificación sino a través de dos metáforas de raíz paisajística— versos como éstos:

Al amanecer,  
me he librado de las ideas y de las pasiones,  
las he dejado en orilla apartada  
y las he visto discurrir río abajo  
con las aguas claras de la hondonada.  
Ahora, mi cabeza sólo es soto de álamos  
tembloroso en su olvido de luz y gorriones.  
p.442

De repente, surge la disforia final que se enuncia tan sólo como acontecimiento posible y el futuro tiempo de la destrucción —verano e invierno— nos hace intuir el posible tiempo de la escritura: la primavera. Pero la evocación de la nieve purificadora en la segunda estrofa nos induce a matizar esa deducción. Por lo que el tiempo de la escritura puede remontarse al invierno o situarse entre finales de invierno y principios de primavera, lo que justificaría la doble presencia del sol y la nieve. Así, para señalar el carácter cíclico de la vida y por tanto, la evidencia de los contrarios, es decir la vida del río y su desintegración, el juego estacional termina casi donde habría empezado, esto es, justo en el punto de intersección entre el sol y la nieve, entre el verano y el invierno, aunque la nieve que a veces falta, siempre es augur del milagro, simboliza el renacer psíquico.

Semióticamente, el *desambiguamiento* —en teoría, <<procedimiento de decodificación mediante el cual un enunciado, susceptible de distintas interpretaciones (y por lo tanto, ambiguo) es interpretado correctamente. El desambiguamiento está producido por el conocimiento de las distintas isotopías que atraviesan el texto>> (Marchese-Foradellas, 2000:93)— de ese conflicto sólo se dará en otro poema titulado “La noche blanca” donde la primavera se asocia, a la manera de los impresionistas, a la escarcha —tan sólo intuida— y, al tiempo, a la luz, ya no solar, sino lunar. El resultado es un cuadro donde el misterio de la nieve delata el onirismo y la obsesión del poeta por el valle.

Sin lugar a duda, la nieve es una de las metáforas más obsesivas de Antonio Colinas. Recuerden su libro de infancia, ese dulce crujido de la nieve trocada en luz tanto en el paratexto como en la configuración metafórica de la sustancia de los contenidos. Aquí, la naturaleza no termina de sorprender al que busca, ya maduro, la paz a través de la contemplación. Dentro de la ficción, su relación con lo inconsciente genera —conscientemente— la imagen del poeta sonámbulo que vaga por el valle amigo, del valle personificado y también sonámbulo. De este empeño deriva una estructura circular donde la permanente congoja del poeta se ve sustituida por la meliorativa función semiótica de lo blanco de la noche bañada en el mar lunar simbolizado por la morfología —que también sabemos circular— del anillo. Si el anillo suele unir a los enamorados, la metáfora implica aquí la unión del ser con los elementos; aquí, la amada es toda naturaleza y las preguntas retóricas de ninguna manera ponen en tela de juicio las virtudes paisajísticas. Tan sólo prolongan el misterio de la revelación, su carácter metafísico. La tercera y última pregunta recrea, a mi juicio,

el círculo del tiempo. La pendiente noche blanca es la pasarela que une los dos extremos, a saber la infancia vista como prólogo a la vida asimilada a la noche de la prueba y al desconocido más allá. Pero de entrada, antes de pintar al ser <<huérfano del “paraíso perdido”>> (Colinas, 2001b:23) se nos presenta el acto de vivir como un verdadero don:

¿Qué recompensa se nos está concediendo  
a los que contemplamos la noche blanca?  
La luna llena inflama en el valle  
inmensa primavera de almendro.

¿Este milagro de lo blanco  
hará que olvidemos lo negro?  
Vas y vienes de aquí para allá, sonámbulo  
en el valle sonámbulo,  
donde todo es revelación  
y, a veces, a tu paso se alza asustada una paloma  
tan blanca en lo blanco de la luna.  
La noche blanca  
¿es el epílogo de la noche de la vida que perdimos  
o el umbral de una noche que esperamos?

Esperar y callar, ensoñar y callar.  
Nos creemos que estamos muy lejos de este mundo  
porque además nos cerca  
un anillo más blanco: el de la mar lunar.  
Mas al fin llegará el alba más amarga  
llevándose este sueño  
de lo blanco que pasa incendiando lo blanco.

¡Noche blanca, florida de ermitas y de cementerios  
en la que sólo nos falta la nieve!

p.464

Volviendo al correlato del poema que estábamos comentado, diré que la mostración de esas dos temporalidades por venir impone, por supuesto, el uso del adjetivo demostrativo “esos”, categoría que forma, junto al sustantivo “álamo”, un sintagma anafórico cuyo desarrollo quebranta la sintaxis versal generando a su vez dos encabalgamientos cuya finalidad es prolongar, precisamente, la dulce historia hasta aquí narrada.

Por eso, el poema termina como estaba previsto, con una nota de melancolía que rompe la euforia liminar, evidenciando una vez más la imposibilidad de vivir en una especie de tranquilidad absoluta de la naturaleza, la imposibilidad de que a la alegría no siga siempre la angustia, el miedo al verdadero vacío del paisaje. Otra misteriosa relación se establece dentro de los enunciados conclusivos. La crisis del ser campesino parece anunciar, como las ya satirizadas contaminaciones urbanas, la lenta agonía del ecosistema, lo que Jünger reconoce en su *Diario* como <<el exterminio de la clase campesina en nuestros días>>:

Esos álamos que en verano  
tendrán aroma y plata en sus hojas;  
Esos álamos que en invierno pueden ser  
truncos abatidos  
bajo hacha del leñador.  
p.442

La anunciada muerte de la naturaleza la incrementan otros <<pozos en llamas >> que <<son la obra / vívida y trágica de este fin [no de siglo, sino] de signo>> (p.443). Si el hombre es quien fomenta ese suicidio, es evidente que su salvación no depende sino de él mismo. El poeta sabe que no será el humilde campesino quien haga que cese la

crisis. Razón por la cual la verdadera meditación sobre lo ecológico pasa por la mediación de los gobernantes. Pero aún aquí, triste es la constatación. Piensa el poeta que no lleva a ningún lugar el frecuente y pomposo dinamismo de los que toman las grandes decisiones. De sus vaivenes sólo quedan palabrerías, megalomanías, apatías. Por eso, como ocurre a diario, tanto en la prensa como en el telediario, salen en primera plana, *hablan y hablan y hablan* para no decir ni hacer nada:

Van y vienen, sin pausa, los políticos,  
dan vueltas y más vueltas al planeta,  
mas ellos aún no creen  
que los coeficientes planetarios  
de podredumbre  
sean suficientemente preocupantes.  
p.443

Para cerrar, tras valorar con el propio Colinas (2001b:97) el poema como *microcosmos*, tras considerar semiótica y arquitectualmente que <<uno de los dones más preciados de la poesía como género [está en el hecho de que] el mensaje poético no es sólo uno, sino varios; porque el mensaje poético se irisa, se encubre, se insinúa, vuelve a ocultarse o se multiplica, puede ser interpretado a placer por ese lector que de noche, en la soledad de su cuarto, abre al azar un libro de poemas y, al azar también, escoge uno de ellos, y acaso sólo unos versos. Y lee. Y es entonces cuando ve que lo que se abre ante él no es un mensaje concreto y claro, sino una atmósfera, una idea, un aroma, una sorpresa, un resquicio de eternidad: un microcosmos>>. Acabemos asegurando que lo dicho hasta aquí sugiere, sin lugar a duda, una plétora de incógnitas. Transitaremos, una vez más, por el turbulento y elocuente espacio del inconsciente.

Así, se justifica, pero a posteriori, el porqué del método psicocrítico, la posible y progresiva verificación de cada una de las teorías dolorosamente sintetizadas en el umbral de esta tesis doctoral, las cuales de ninguna manera pueden ser consideradas como mero adorno o revelar algún afán de dar volumen al trabajo. Por cierto, señalemos en este lugar una referencia bibliográfica que, de no remitir al genitor de la trilogía, pudo haber encajado perfectamente en los párrafos donde se advertía y discutía el entronque del arte con lo psicoanalítico: <<Poesía y psicoanálisis>> formaN, junto a <<Poesía y vida>>, <<Los símbolos originarios del escritor>>, algunos de los maravillosos testimonios de Antonio Colinas (2001) recogidos en el segundo tomo de *Del pensamiento inspirado* (Colinas, 2001b); testimonios —metapoéticos en particular y metadiscursivos en general— que nos muestran cómo el perpetuo deseo de totalidad lo ha llevado en varias ocasiones a territorios aparentemente dispares, pero arquitectualmente funcionales.

Volviendo a los poemas que comentábamos antes, nos satisface saber que detrás del desenlace de “Meditación en el simposio” y por tanto de cada una de las reflexiones ecológicas de Colinas ha quedado, anticipada ya, la esperanza de que el hombre del siglo veintiuno siga haciendo de la actualísima cuestión medioambiental uno de los caballos de batalla de sus interminables congresos. Pero la poesía de Colinas también incurre en derroteros más metaartísticos. A dicho interés medioambiental hay que adscribir el permanente deseo suyo de resucitar el mito de la poesía como aventura plástica o pictórica. Pero si lo hace, si Antonio retorna inexorablemente al mito, no es por alejarse de la realidad inmediata. Al contrario, es para mostrar que en realidad, no hay mito que no esté cercano a nosotros, a nuestras vivencias. Mejor aún, si se trata de experiencias artísticas, de contemplaciones poético-pictóricas.

### V-1-3. POESÍA Y REFERENCIALIDAD PICTÓRICA

Antes de bajar a los textos a fin de que vea el lector hasta qué punto Antonio Colinas se sirve de otro material artístico para densificar el horizonte de su poesía, en los tres primeros párrafos de esta sección conviene recordar que una de las ventajas de las vanguardias históricas ha sido alejarse del unilateralismo artístico, ser la rotonda donde se encuentran y fusionan varias esferas del saber. Ha sido sin lugar a duda el diálogo intenso entre poesía y pintura, <<comparadas y equiparadas desde antiguo en nuestra tradición occidental, y de ello es buena prueba la gran fortuna del famoso verso de Horacio: *ut pictura poesis* [la poesía es como la pintura], un verso, bien es cierto, que pronto fue sacado de contexto y erróneamente interpretado o desvirtuado hasta convertirse en una especie de lema en el que queda resumida la teoría humanística de las artes plásticas. En efecto, según Eustaquio Barjau, “la comparación que establece [Horacio en ese verso] se basa únicamente en la semejanza entre los diversos modos como los poemas y las pinturas pueden llegar a sus destinatarios [...] Sin embargo, en el pasaje en cuestión no se encuentran ni atisbos de una referencia al objeto del poema y de la pintura. Y esto es lo que vio la tradición al leer la frase del poeta, sin tener en cuenta para nada el contexto en el que se encuentra [...] y añade después algo que, en relación con lo que luego veremos, nos parece de sumo interés [porque citando a



Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández]: “La fórmula tuvo tal fortuna que en el Renacimiento se llegó a jugar con ella y a invertir los términos, *ut poesis pictura*, para expresar el carácter poético de la pintura, y con el calificativo poético se designaba lo metafórico o figurado, es lo que distingue a este arte de actividades menores de tipo artesanal” >> (García Jambrina, 194:500-501)

En <<Las correspondencias artísticas en *A la pintura* de Rafael Alberti>> —obra ya clásica que, <<como gran parte de la obra juanramoniana —ha escrito Aurora de Albornoz— está estrechamente ligada con la pintura (...)>> (García Jambrina, 1994: nota 849)—, Carolina Corbacho (1990:93) muestra la importancia de esta interrelación e insiste en el impacto que pudo haber tenido en el ámbito hermenéutico o en la historia de la crítica literaria. La ventaja que ofrece consiste en que pudo abrirle al crítico literario un campo fértil de trabajo, induciéndole a que reparara en la actualidad de las *correspondencias* baudelarianas, a que dejara el unidireccionismo y se decantara más que nunca por la ósmosis disciplinar: <<En la actualidad parece cobrar auge el tema de las interrelaciones artísticas. Existen proyectos de investigación conjunta para abordar el estudio desde diversos ámbitos (Historia del arte, Lingüística, Teoría de la literatura, Filosofía de la estética, etc.) lo que confiere rasgo de modernidad a las *Correspondencias*, motivado sin duda por la apertura de los métodos de investigación a estudios más abiertos y sectáreos que aportan nuevas y enriquecedoras posibilidades de actuación ante las letras. En este sentido, el asunto de las analogías se vincula de una manera necesaria a la *interdisciplinaridad investigadora*.>>

Pero antes, en la misma página, Corbacho aportó un dato más al origen de lo dicho por Horacio, señalando el intertexto que dio lugar al hipertexto horaciano: <<El

vínculo de las artes lo proponía ya Simónides, personaje de una obra de Plutarco (*De Astheniensium*) al hablar de la pintura como *muda poesía* y de la poesía como *pintura parlante* y lo desarrolla Horacio en el conocido símil *Ut pictura poesis* [*Ars Poética*, 361-365)].

También debemos recordar que tal encuentro interdisciplinar se debe a la <<afluencia del material artístico sobre todo en el primer tercio de siglo por la proliferación de las Vanguardias y del nuevo sentido del arte que proclaman: la actividad artística entendida como labor de permanente experimentación creativa.>> (Corbacho, 1990:93), se debe a que <<algunos de sus principales protagonistas son a la vez poetas y pintores [porque] con las vanguardias surge una nueva concepción de las artes y la literatura. Se rompen las fronteras no sólo entre los géneros, sino también entre los diversos y hasta entonces más o menos irreconciliables ámbitos artísticos. Se trata de la integración o síntesis de las artes. Simultáneamente, los poetas hacen imágenes con palabras y los pintores meten palabras en sus cuadros. “Los poemas no son para ser oídos, sino para ser vistos” >>, es una frase que se repite con frecuencia. Y, en efecto, con las vanguardias la poesía se hace cada vez menos auditiva y más visual, o, dicho en otras palabras, pasa de ser un arte inminentemente *temporal* a ser un arte progresivamente *espacial* >> (García Jambrina, 1994:502-503)

Teorizando sobre las vanguardias y más precisamente sobre las interrelaciones entre poesía y psicoanálisis, Colinas (2001b:23-24), para quien <<Lo misterioso y oscuro del alma habla también —además de a través de la poesía— a través del psicoanálisis>>, subraya más bien el rol que jugó el freudismo en ese momento de gran efervescencia artística. Su opinión aclara en parte su cosmovisión respecto de la apuesta

vanguardista, transita por el espacio que liga o aleja vanguardismo e *irracionalismo poético*: <<Hay, pues, una clara relación entre poesía y psicoanálisis a la hora de valorar determinadas formas poéticas: las del surrealismo, las del dadaísmo, las del futurismo, las que vienen representadas por lo que comúnmente entendemos por “arte de vanguardia”. Son, sin más, las formas del arte que nacieron paralelamente a la eclosión de la obra de Freud. Bajo este punto de vista bien podemos decir que el conocimiento humano se divide en dos grandes periodos: antes y después del nacimiento de la obra de Freud. Y, sin embargo, mucho antes, tenemos noticia de algunos frutos artísticos “inconscientes”, huellas irracionalistas del arte. Carlos Bousoño ya señaló hace algún tiempo esa presencia del irracionalismo en los versos de San Juan de la Cruz. La enorme dimensión, el tono de delirio de la poesía de un Juan de la Cruz radica precisamente en el irracionalismo de algunas de sus estrofas. Sabemos muy bien que sus versos hacen algo más que parafrasear el *Cantar de los Cantares*. Lo que Juan hace es distorsionar el primitivo mensaje para aumentar la carga poética de sus textos. Juan poetiza en el sentido más radical del término.>> Pues, ¿cómo poetizará Colinas de cara a su afición por la pintura considerada como uno de los posibles hipotextos de la supuesta aventura rupturista?

Para ir concretándolo todo a la luz del corpus de trabajo diré que en Colinas, el deseo de materialización de la Sagrada escritura se da cuando el poeta recurre al subgénero de ese arte apriorísticamente más objetivo que la escritura poética: se trata de la pintura realista, que apunta al retrato de una mujer que la tradición cristiana siempre ha considerado como sagrada. La sutil inscripción de la figura mariana en el discurso poético parece ser uno de los puntos climáticos de la trilogía de la mansedumbre. Considerado como primer *hipograma* de la estructura temática nodal que resumimos en

la sobradamente definida aventura circular, de alguna manera, el tema del presente apartado se halla envuelto, simbólicamente, en una especie de sistema solar. Este apartado pretende mostrar que el poema es un microcosmos en cuyo seno se establece una serie de simetrías, que es un centro de encuentros.

Si es cierto que una de las características de la trilogía de la mansedumbre es la pertinencia de las correspondencias artísticas que a veces entrañan una idea de *mise en abîme*, si de lo que se trató, al principio, fue de superponer los poemas con el fin de hallar las estructuras recurrentes (Mauron), aislar lo convergente y lo divergente (Spitzer) para mejor cuestionarlo, podemos ver en el poema titulado “En Madrigal” y en “Medianoche en el Harz” atisbos pictóricos que mejor se configurarán en el poema— paratextualmente simbólico— rotulado “En el museo”. Empecemos por el poema que incorpora tan sólo de manera secundaria referencias propias del universo plástico.

En “En Madrigal”, poema de temática mariana que comentaremos en otro lugar, se nos presenta de forma *plástica* una imagen. La plasticidad de la que hablo aquí no remite a la forma de expresión, sino a la naturaleza del símbolo que encarna. La única referencia plástica es la efigie que cuelga de la pared de un palacio textualmente definido: el palacio-monasterio de Juan II. Es la imagen de una monja, Doña María, distinta a las demás mujeres pero que simboliza como la que descubriremos después de la cita, la totalidad. Pero en vez de misterismo, término que derivaría de lo misterioso y que englobaría la concepción más emancipada de lo sagrado, conviene hablar de misticismo de raíz provisionalmente cristiana:

Y en la pared del refectorio grande  
(el que tiene por mesas los rústicos tablonos),

hemos visto el retrato de una mujer, y en él  
una leyenda:

<<Esta es Doña María  
la que murió de éxtasis.>>  
p.641

De la misma manera, en una estrofa de “Medianoche en el Harz” (versos 33-53), que de momento tan sólo reproduciremos en parte porque volveremos sobre ella cuando hablemos del espacio alemán como exponente de lo sagrado y como referente intertextual, el poeta se propone pintar, mediante una estructura basada fundamentalmente en la correlación y la interrogación retórica, la insondable imagen poliédrica del eterno femenino. Pero lo que nos interesa actualmente en esos veintitrés versos es ver cómo el paralelismo sintáctico traduce la identificación que entraña la actitud de uno de los personajes evocados en el poema. Lo que interesa hasta aquí es su sintonía con otro elemento de la diégesis, la pasarela que el poeta tiende entre el agente de la observación y lo observado —ya no por él, sino por un posible alter ego femenino suyo— es decir, el objeto artístico, que rima desde el interior con la estructura que lo alberga. La imagen podría ser descrita así: el vate inmortaliza en sus meditaciones a una mujer desconocida captada en su propio acto de contemplación estética. Si bien no se sabe exactamente quién es esa mujer porque tampoco lo sabe el que la contempla y nos la describe, al menos nos damos cuenta de que el actante femenino no puede ser más que una persona aficionada a la pintura, de que es la que miraba a otra mujer pero ya hecha arte, esto es, a <<la que se demoraba frente al cuadro / de la Bella Durmiente>> (p.450).

A mi parecer, esos 23 versos son técnicamente sugerentes. Estamos ante aquello que la teoría, gracias a la labor de André Gide, ha venido llamando *mise en abîme*. Más

allá de la explícita referencia al “cuadro / de la Bella Durmiente” también presente en la evocación (en “Los espacios del Harz”) de <<los llamativos frescos del palacio [medieval de Goslar donde] se mezclan las victorias de Barbarroja con las idealizaciones lunares de la Bella Durmiente del Bosque>> (Colinas, 2001b:218), más allá de otras tantas referencias a las que pueda remitir por transtextualidad todo cuanto evidencia el diálogo interdisciplinar, el poema de poemas de Antonio es como un cuadro grande que nos presenta o en el que está re-presentada —en el sentido de presentar de nuevo— una mujer esquiva a la que ve pasar —pero sólo de perfil— un hombre sentado en el comedor de una casa que dice pisar por primera vez. Visto desde otro ángulo, el mismo cuadro refleja, bajo el mismo perfil, siluetas de varias mujeres en movimiento; y detrás de cada silueta, hay como una mano que parece haberla pintado. Como vimos en el fragmento que adelantamos, una de ellas se demora ante el consabido fresco de la Bella del Bosque. Y como veremos, otra se trocará en guitarra de musgo. Habrá quienes besen a sus amantes, quienes, curiosamente, pinten cuadros dentro de ese otro cuadro de partida que es el poema.

Además de “En Madrigal” y “Medianoche en el Harz”, el poema “En el museo” perteneciente a *Los silencios de fuego* puede ser considerado como el correlato pictórico de los textos que integran elementos apriorísticamente ajenos a la poesía como la música o, como reveló la temática de “En Madrigal”, lo sagrado. Al hacerlo, al admitir que simbolizan lo mismo todos esos retratos que van y vienen de un poema a otro, de una escena a otra, con determinados matices, admitamos también que en cada una de esas escenas intertextuales, que en cada uno de esos cuadros o textos pictóricos se esconde un deseo más o menos consciente de asimilarse ideológicamente al universo del objeto re-creado, esto es, ahora “En el museo”, de fundirse en él, como queriendo decir:

soy poeta porque pinto, porque pinto cuadros, porque soy cuadro. Como queriendo decir que la unión artística hace la fuerza, da alas, hace crecer o madura. En este sentido, fundamental es el primer verso al que Colinas suele tomar muy en serio. El comienzo del poema lo vaticina todo, vaticina la intencionalidad del sujeto lírico, su preocupación actual, sus más ardientes desideratas:

Quisiera penetrar en ese cuadro,  
ser en su leve espacio forma leve,  
aroma de su atmósfera madura.  
p.439

Querer fundirse en el fresco entraña un tipo de cosificación que rompe el esquema semántico de la palabra para instalarse, semióticamente, en el orden meliorativo del símbolo. Penetrar en el misterio del muro recamado de lienzos, ser objeto o cuadro, querer serlo, es apostar por una territorialidad abstracta, transfigurarse o ser solamente *forma*, *forma leve* dice, esto es, cuerpo flexible, fundible en el breve espacio de la materia que nunca se marchita, volar o fluir —de ahí el uso de referentes acuáticos como *agua* y *acequia* y otros símbolos de la materia como *nieve* y *oro*—, ser esa agua y dejarse llevar o arrullar por la música que expande el paisaje, el cual está recreado, como veremos en la cita, según la impresión que los diversos matices de la luz producen dentro de la imaginación *inflamada* o inspirada de aquel que, estando en simbólico estado de ebriedad o de “báquico delirio” (Jambrina, 1999b:25), escribe:

Quisiera penetrar en ese cuadro  
(...)  
Estar en este cuadro como está  
el agua melodiosa de la acequia,

el cielo malva en paz entre las nubes  
o esa luz que desciende como nieve  
de hierba o como el oro de los prados.  
p.439

Psicoanalíticamente, dicho impresionismo supondría una sublimación debida al deseo *primario* —nos referimos al primer verso de la cita que es también el primero del poema— de unirse a la lisura del cuadro, es decir, indirectamente, al propietario del objeto y por supuesto, al pintor. La cita horaciana hallaría aquí su razón de ser. El cuadro como pantalla representada en el poema considerado como otra pantalla, no sería más que un sustituto de ese texto. Así, dentro de la ficción se inicia un juego casi de espejos que sólo puede apuntar al encuentro, a la fusión. Fusión de lo cósmico, lo artístico; fusión de gustos, de lenguajes, de objetos. Deseo casi libidinoso de buscar en “El valle del silencio” <<el útero de la roca>> (p.484). Deseo casi compulsivo de pintar, de nombrar la imagen, de <<sacar toda la muerte a la luz, / llevar aquel dolor de los rostros de las imágenes, / aquellas pieles heladas, o amarillas / como la cera de los cirios, / a recibir al alba la luz de la estrella. Había que orear andas e imágenes / con el sol de los mediodías / y con la brisa de los ríos / hasta que floreciesen los maderos de los cruces / hasta que el dolor floreciese >> (Pp.479-480)

La temática pictórica y la imagen cinética de los personajes ya fue plasmada en un libro de la primera etapa, a saber, *Truenos y flautas en un templo* (1968-1970). En la primera de las “Dos notas sobre Córdoba”, dedicada a Julio Romero, nos topamos con estos versos iniciales: <<Los personajes de Julio Romero salían de los cuadros / y vagaban por las calles y jardines lunares hasta el alba>> (p.104)



Se trata de añorar a autoridades [las que el escritor considera así] artísticas o de recrear temporalidades pretéritas como si todo pasado fuese mejor (Manrique) igual que el tópico de la infancia, de retroceder en ellas tras un hipotético viaje —ya de por sí abocado a la ilusión— a la figuración artística que alberga, sin embargo, toda verdad. Pero se esfumaría el sueño si el poeta pudiera hacerlo fuera de la ficción. Por eso, si pudiera, <<regresaría al huerto de la infancia / que perd[ió], al desnudo de la mujer / que es todos los desnudos, a los pinos>> (p.439) romanos y sus dichosos aromas, se <<fundir[ía] en arte para no morir>> (p.439).

Es pragmáticamente sugerente ese deseo de fundirse en el hermoso y sagrado jardín de la infancia que es simbólicamente, el huerto o humus de la creación artística que lo sedimenta y lo fertiliza todo; porque, como veremos antes de cerrar esta tesis doctoral, la infancia, madre y padre del hombre (Wordsworth), es también el tiempo del aprendizaje del arte y por tanto, el tiempo de la progresiva configuración de la realidad anímica del poeta (Jung), cuya fijación en el cuadro consigue despertar aquello que se ha venido denominando *ethos*; término al que recurre la retórica clásica para definir el <<grado moderado de emoción con el que el orador busca conmover a sus auditores. Forman parte de ese efecto emotivo la *delectatio*, la *voluptas*, el *placere*, condiciones todas favorables al logro del consenso, también alcanzable por el *ridiculum*. Un grado más violento de emoción es el *pathos*, capaz de suscitar efectos dramáticos (...)>> (Forradellas-Marchese, 2000:154) como ocurre a diario dentro y fuera de algunas películas y videojuegos nocivos para el desarrollo de algunas mentes que no consiguen crear una línea de demarcación entre realidad y ficción.

Creo que lo más obvio e interesante en este diálogo entre poesía y pintura son las manifestaciones del *ethos* de la propia instancia lírica. De hecho, el realismo y animismo de los personajes de la pintura lleva al poeta a identificarse con ellos, mostrándonos cómo el artista logra, a través de su vivencia, mimetizar la realidad interior de sus semejantes, cómo logra eternizar en el microcosmos del cuadro o del poema sus suertes y desgracias. Por eso, el poeta nos expresa sinceramente su empatía ya que por ahora, su mejor deseo es <<sentir amor y respirar nostalgia / junto a los personajes de los cuadros, / que hieren y, a la vez, nos da placer>> (p.439).

Es muy probable que si existiera en algún lugar del mundo un sitio ideal, platónico, un sitio que por ser sólo de los dioses se opusiera a la triste carnalidad del nuestro, ése sería la morada de nuestro poeta que se empeñaría en ser distinto a la dolorosa y fugitiva corporalidad humana (p.440). Quizá sea en su próxima vida pintor si no lo fue en otras más remotas. Si fuese cierta la teoría de la reencarnación, si Colinas tuviera que renacer en un mundo desprovisto de poetas o, al menos, como revela este intertexto bíblico <<soñar otra vez la tan ansiada / resurrección de los muertos>> (p.608), desearía ser pintor antes que arquitecto o, al menos aficionado a la arquitectura; esto es, a algo que puede, llevado a la esfera de lo sublime, ser divinizado o sacralizado: <<Españaba la plaza más hermosa del mundo / detrás de las cortinas del palacio barroco, / olvidaba los libros y era mi biblioteca / la arquitectura: el alma frente a la geometría>>, escribe en “Piedras de Bérnago” (*Sepulcro en Tarquinia*). El alma que frente al templo cavila en <<la ruina de la luz, tumba de la luz>> (p.317), como dice el mismo poeta en el Canto IX de *Noche más allá de la noche*:

Confirmación de que algo divino hay en nosotros  
fue el verte y comprobar que no eras el osario

de la Historia, como una lección de arquitectura,  
sino la geometría del alma, o un soberbio  
torbellino de mármol en el centro del mundo.  
Por ti renunció el hombre a vagar por el ponto  
y abandonó las islas de Calipso y sus ninfas,  
dirigiendo las naves a tu faro de nieve;  
arrastró a la locura a su mente, que luego  
vagaba extraviada entre los sacros pórticos  
de Epidauro, locura sombreada por laureles.  
p.317

Ahora bien, pintar y escribir son las dos caras de una misma moneda artística. De ahí que, por primera vez, más allá de lo que resultó del estudio paratextual —las numerosas utilizaciones del léxico artístico y su callado porcentaje— podamos empezar a aventurar algo referente a lo que en el umbral de esta tesis llamamos *fantasma recurrente*. Me refiero, claro está, al mito personal de nuestro escritor contemplado como uno de los objetivos que alcanzar mediante una modesta aplicación de la psicocrítica de Charles Mauron a la obra de Antonio Colinas. Pues estamos ante un poeta que mejor fantasea con su mundo, un microcosmos poético que es todos los microcosmos artísticos, un arte que es todo el Arte.

En todo caso, aparte de la anécdota que va siempre ligada a las formas conseguidas, aparte de la empatía que suscita la contemplación pictórica o el acto de fruición literaria, para el último Colinas, el Arte se convierte en nuevo centro, en mundo a través de cuya hermosura accede el ser a la paz interior, a lo abiertamente sagrado; un mundo donde, para desarrollarse plenamente, como quiso el autor de *La realidad del alma*, el poeta reencuentra sus fantasmas y se deshace de ellos, hasta encerrar en la

sagrada cripta del escribir —asimilado al pintar— sus más atormentadoras sensaciones, entre los cuales el miedo a morir.

Este desarrollo que es más interior que exterior, más orgánico que católicamente místico, también apunta —¿cómo no?— a una especie de salvación humana pero —haciendo nuestras las palabras del autor de <<Freud y el análisis de la poesía>>— <<no según la hospitalidad religiosa, sino más bien según la hospitalización laica>> (Burke, 2003:240). Una vez más volvemos a la muy emancipada concepción de lo sagrado, la cual debe interpretarse siempre como una realidad tan dinámica como la pluma del mismo escritor, a la que se *debe todo*. Aunque sea una fórmula muy usual, sería justo señalar que dicha expresión es de Claudio Rodríguez (Jambrina, 1999<sup>a</sup>:19). La discutimos en la página 217 de nuestro trabajo de Grado de Salamanca. Remite a la capacidad del escritor para dejarse influir por todo lo que le rodea. Tal planteamiento nos condujo, si se me permite la digresión, a la noción de intertextualidad en Barthes y a una de las afirmaciones paralela y teóricamente pertinentes de Juan Goytisolo (1995:27) quien, con más detalles, dijo que el escritor era una especie de <<criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o ensamblaje de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él; un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía>>.

Al describir ese itinerario del escritor o el carácter algo omnívoro de su labor, Goytisolo reconoce, de forma implícita, que en esta especie “fourre-tout” literario —en ese espacio donde *todo vale*— tanto el poema como la novela representan situaciones

complejas, lugares poco comunes (hasta ahora no muy *paralelos*) que el hechizo vanguardista no dudará en convocar. De esta convocación brotará la nueva vocación del arte: el arte como fusión entre cine y poesía, fotografía y literatura, pintura y literatura o como sutil inscripción de lo cotidiano en la poesía a través de la otra pantalla que se abre dentro del poema y recrea, en “La noticia” (p.445) por ejemplo, un episodio de la Guerra del Golfo.

Dicha pluridisciplinaridad evidencia el carácter algo posmoderno de la escritura coliniana más que nunca basada en un principio devorador que recuerda el ya subrayado *todo vale* de François Lyotard; cosmovisión que preconiza lo que Antonia Amo Sánchez (2001:42) llama <<le bric-à-brac dans l’utilisation des matériaux offerts par la réalité immédiate et des objets signifiants légués par la tradition littéraire, culturelle et historique>> [el batiburrillo en la utilización de los materiales que nos brinda la realidad inmediata y de los objetos heredados de la tradición literaria, cultural e histórica] Pero de ahí a deducir que estamos ante un poeta vanguardista me parece, de momento, poco fundado.

Al convocar en el espacio poético el mundo de la pintura, aunque de forma menos densificada que como se dio en Juan Ramón Jiménez y en Rafael Alberti, el poeta decreta en sus versos el fin del reino de lo individual. Tal superposición nos lleva poco a poco al territorio de lo inconsciente; por el que planea toda la obra de Antonio Colinas, a esa infancia suya a la que nos remontaremos cuando leamos, en la tercera parte del trabajo, *Leyendo en las piedras*, a esa infancia iniciática en la que surge la imagen casi paterna y mentora del tío.

Como ocurre en la escena dramática o cinematográfica, la presencia del soporte pictórico en el espacio del poema tiene una incidencia remarcable en el texto deudor. Este encuentro interartístico incrementa el grado de figuración poemática. Sin lugar a duda, ese entronque entre poesía y pintura, que es también —según la pertinente fórmula del autor del ensayo titulado <<Pour une analyse du para-texte théâtral>> (Thomasseau, 1984:87)— una especie de <<transvasement sémiotique>> [trasvase semiótico]<sup>37</sup> transparente, en filigrana, ciertos contornos de la espiral simbólico-temática del escritor leonés, haciéndonos vislumbrar parte del mito o de su personalidad oculta. Lo descubre esta cita de Jean Marie Thomasseau (1984:87) que, si bien retrata el diálogo entre pintura y teatralidad, corrobora, aún más, el aserto de que apelar poéticamente a lo pictórico puede tener mucho que ver con los mundos subterráneos del *encantador*: <<Un tableau [...] posé sur une scène, devient dans tous ses aspects, et non seulement dans le sujet qu’il développe, le point de focalisation d’un ensemble de symboles renvoyant au réseau de thèmes de la pièce et propres à l’écrivain. Il s’établit alors un ensemble de relations métaphoriques entre le visible et l’audible (ou le lisible) >> [Un cuadro puesto en escena se convierte, en todos sus aspectos, y no sólo en el tema que desarrolla, en el enfoque de un haz de símbolos consustanciales al escritor y en relación con la red temática de la obra. Se establece así un conjunto de relaciones metafóricas entre lo visible y lo audible [o lo legible]>>

Leer a este poeta de buen abolengo es casi siempre partir de las particularidades de la realidad inmediata a lo más amplio o general, percartarse de que el poema es un

---

<sup>37</sup> Amo Sánchez (2001:264) recuerda que Jesús Rubio (1999:593-620) expone en su trabajo las resonancias de la pintura de Goya en el teatro español (Valle Inclán, Alberti, Buero Vallejo). En esa obra, Rubio prescinde de los caminos trillados relativos al <<transcodage sémiotique>> [trascodificación semiótica], nos ofrece sin embargo, indicios susceptibles de convalidar este tipo de transposición cuando habla por ejemplo de “aguafuertes escénicos”, o del paso de la estética plástica a la escénica. Este tipo de trasposición en la que el soporte-fuente puede ser una cita pictórica desemboca en una *problemática dual* que revela por un lado el sistema de pensamiento que cuestionan o vehiculan las imágenes y por el otro las consecuencias que trae las competencias escénicas y pictóricas.

macrocosmo de macrocosmos. Aquí y ahí, el poema se da como pantalla que habla de un televisor que muestra a su vez el rostro de una de las víctimas de una de las barbaries del siglo veinte. En la misma pantalla se reflejan frescos que entrañan a su vez personajes a los que trata de asimilarse de alguna manera el poeta, desde el “primer plano” del poema. Doña María, el personaje del monasterios, salva en su éxtasis al mundo entero. La muchacha poetizada representa a todas las chicas. ¿No es ese centro del que hablábamos la mujer devotamente pintada, o aquel rostro masculino que surge de “Las noticias” para recordarle al hombre la barbarie del Golfo?

En su dinamismo y eclecticismo muy enriquecedores, la escritura de Colinas es perpetua metonimia de lo cósmico, es trasnominación (Barrientos) o sutil substitución de elementos aparentemente dispersos pero intrínsecamente equidistantes: verdadero triunfo de la palabra que, cada vez más, busca en los escombros de lo cotidiano algún centro humanizador. Pero se trata también de una indagación en lo oscuro del ser. En este sentido, esta poesía fomenta una abertura hacia la unidad científico-estética, hacia la correspondencia entre la experiencia y la reflexión. De ahí una muy posible incursión de lo psicoanalítico en lo literario, la ya evidente pregunta de saber <<hasta dónde debería llegar el crítico literario con Freud y qué material extrafreudiano tendría que añadir>> (Burke, 2003:239) a su discurso que como el nuestro, no se para, en su sinuoso desarrollo, ni en lo puramente inmanente, ni en la estilística, ni tampoco en la crítica temática; porque frente a un texto que intenta superar los límites de su propia contextura; o sea, de su literariedad, y que procura llevarnos a los entresijos de todo lo que da rienda a las actividades del hombre, el crítico no tiene otra cosa que adaptarse a la complejidad. De ahí también el ya definido eclecticismo que recuerda el sentido que

ese ser *vandálico* trata de dar a las cosas que le rodean, de modo casi siempre microscópico y plástico, sugerente e inefable.

Pero sólo en esta poesía última la concepción del lexema por encima de la idea sitúa al autor del *Libro de la mansedumbre* —menos que al del *Libro de las alucinaciones*— <<como defensor del lenguaje que, sin desdeñar la idea o contenido, da primacía al elemento que es en mayor grado imprescindible en la poesía y que arrastra consigo un contenido amplísimo en el que está incluido tanto lo denotativo como lo connotativo. En su posición la de reconocimiento del poder constructivo del lenguaje a partir de los niveles y aspectos estrictamente materiales en los que se enraízan los niveles y aspectos propiamente psíquicos.>> (Albaladejo, 2000:19)

Quizá sea “En el museo” el inconsciente preludio a un progresivo caminar hacia una suerte de “buena” muerte que brindaría el arte. Desde el punto de vista extratextual, ni nuestras conversaciones con Colinas, ni su biografía descubre a un religioso muy practicante, por utilizar una palabra muy *a la mode*. Considerada, en este sentido, como *presencia funcional* (Pagnini), la biografía delata no sólo una cierta inclinación, sino también un apego muy cierto al mundo de la pintura en el que está el poeta físicamente imbuido. Basta con fijarse en las paredes de su casa en Salamanca y detenerse en algunos textos como el sin duda más importante y brevísimo poema suyo “La hora interior”, recogido y re-creado en la *atmósfera madura* —la expresión es suya— de un cuadro, que se abre a su vez, pero esa vez al revés, a la perfecta complementariedad de una disciplina afin.



En muchas ocasiones hemos quedado o lo hemos encontrado allá por la Calle San Pablo, junto a su hija Clara, que trabaja curiosamente en una galería llamada Adora Calvo. Además, su primogénito protagoniza el final de esta estrofa liminar del poema “La casa”, de su poemario *Jardín de Orfeo*:

Sobre la casa cae con brusquedad  
el bosque de los pinos y la arrastra  
al torrente reseco  
donde la arañan pitas y zarzales.  
Polvo de leña ardida, humo con aroma  
dulcísimo, corrupto de narcisos.  
Pinta Alejandro en los muros blancos  
el hondo azul del cielo y de la mar.  
¡Rutina y placer de estaciones intensas!  
p.35

Queda justificada su adscripción a la pintura. *Amén de* las referencias pictóricas presentes en su último libro de cuentos *Leyendo en las piedras* en el que nos detendremos más adelante, de su colaboración artística con pintores o de la ilustración de algunos libros o textos suyos por artistas.

Con “En el museo”, poema que ocupa el cuarto lugar dentro de la primera rama del tríptico se inicia casi místicamente, otro tipo de descenso a la mansedumbre. Colinas sabe que el arte es “antidestin” (Malraux) y conduce a la muerte de la misma muerte. De ahí esa idea de inmortalidad, esa anunciada carnalidad perecedera del final del poema o ese deseo liminar de tomar distancia y viajar a otros espacios del origen, volver a la candidez de la niñez para vislumbrar, con más esperanza aún, la ya evidente madurez literaria.

Como existir ya es morir, en el museo, el espejismo del arte anticipa ese instante para mejor prevenimos de que en realidad, el poeta de *Sepulcro en Tarquinia* no siempre puede expresar su <<firme horror a todo lo que muere>>, de que algo queda de quién sabe, que vivir *muriéndose* implica para el mortal ir buscando un sustituto a las cenizas, vivir hasta destruirse entre líneas (Sánchez Zamarreño, 2007), tratar de trazar siempre en el vacío líneas de luz, de eterna luz.

La ilusión del arte parece negar todo silencio cósmico. La poesía de Colinas consigue dar vida a otro objeto mimético, hasta procurar, en su desarrollo similar, robarle a la pintura alguna de sus virtudes intrínsecas. Una vez *de-cosificado* —por así decirlo— y humanizado, ese objeto, que acabará siendo icono de perennidad, infunde a la vez deleite, nostalgia y compasión. En otro plano simbólico, quizá esta situación eufórico-disfórica metaforice la propia imagen del pintor y, por ende, la del poeta, estando ambos condenados a esperar, de alguna manera, que cante el cisne.

Ahora bien, los versos de Antonio sugieren que no hay por qué temer a que el tiempo nos cite con la *Sombra* vespertina porque la muerte tan sólo evidencia la apoteosis de la materia, tan sólo es aparente trago amargo, es tramo abierto a otra vida, pero a otra vida aún más terrenal. De ahí que no haya que considerar lo pictórico como un mero exponente de la conciencia religiosa Coliniiana. Inmortalizarse en el cuadro o abismar su mirada en el retrato del monasterio —recreado una vez pasada la contemplación— sí que delata una cierta mirada hacia lo sagrado. <<Ser tiempo en el cuadro que no muere>> no es buscar a Dios, sino querer ser un pequeño dios cuya historia quedaría en la memoria viva de los que sepan mirar, en la contemporaneidad de

los que aún tengan tiempo para detenerse ante un determinado fragmento de la naturaleza captada y representada, la naturaleza que es toda la naturaleza y que alberga toda verdad. Es vivir entre límites o “ser dos límites” como escribe el autor de “Celebración del abismo”, ser <<mitad de minotauro, mitad de ángel, / que atestigua que fui un minuto dios>> (Sánchez Zamarreño, 2007:69). Pues, aunque se abisme el ser en el tan medido tiempo de su historia, aunque fallezcan los artistas, nunca se apaga la dulce luz que dimana de su sombra, luz y sombra que fusionan y titilan, escribió Colinas, <<junto a la de los personajes de los cuadros, / que hieren y, a la vez, nos dan placer>>.

Sintetizando, tanto en “Mediodía en el Harz” y “En Madrigal” como en “En el museo”, se trata para este poeta circular de mostrar en la temporalidad presente la permanencia de lo medieval a través de esa visita al <<palacio-monasterio / de Juan II>>, a través de ese traslado metafórico <<al siglo XV>> (p.641), a través de esa fijación ante el retrato de Doña María. En todo caso, en las tres vivencias, se trata de hacer varias retrospecciones dentro de la introspección, de revivir como poeta otras experiencias artísticas; o sea, transportarse, más allá de otras anécdotas, al universo de lo pintado para *contemporaneizarlo*, para, simbólicamente, reparar en la ilusoria y salvadora experimentación de la mirada estética y poetizar, claro está, como si fuese Velázquez pintando “Las meninas” o Leonardo Da Vinci ante “La Gioconda”, o Pablo Picasso puliendo su “Guernica”. Se trata de acercarse más y más a la iconografía pictórica para, en definitiva, <<durar en las miradas / de cada visitante del museo>> (p.440), igual que en las mismas miradas dura, por metonimia, la imagen de su autor o, en el caso de la poesía, de pintores de palabras como es el propio Antonio.

Pues bien, si de ese diálogo poético-pictórico hemos retenido algo psicocríticamente hablando, es que tanto el poema como el cuadro consueñan con el inconsciente, lo que nos llevará antes que al silencio y a Orfeo, a ese territorio de la sombra descrito en *Del pensamiento inspirado I*, a la <<psicología profunda o *transpersonal*, de carácter tan pleno. El amor, los celos, las actitudes femeninas y masculinas ante la vida (el anima y el animus jungianos), los complejos, el inconsciente, el destino y la voluntad, todo tipo de sombras y de espectros, los sueños, las fobias, los odios y afectos de raíces paternas, adquieren tal grado de protagonismo en los mitos que, en verdad, éstos representan siempre —incluso en los más simples— una historia de la psiquis más que una historia de hechos aparentemente comunes [...] Los mitos de las Divinidades están en los orígenes de la Humanidad y en los orígenes de la sensibilidad del hombre [...] La figura de Odiseo atado a su mástil nos remite, a su vez, a nuevos mitos: a perseguir la *luz*, a robar el fuego de lo desconocido o a querer ir simplemente más allá del suplicio: Prometeo, Sísifo, Tántalo [...] Más allá del mito que atañe a una persona, a un país, o a una cultura, se hallan los mitos que nos afectan a todos: los mitos de sentido planetario o cósmico. Y ninguno fue mejor definido entre ellos que el “mito del eterno retorno” [...] Las obras literarias, la pintura y la escultura, fundamentalmente, se sustentan sobre mitos de la antigüedad clásica. Algunos escritores —como el caso de Roberts Graves<sup>38</sup>— han dedicado incluso obras específicas a estos temas, como *Los mitos griegos* y *La diosa blanca* [...] Los poetas de todos los tiempos se han aproximado a esa figura paradigmática, entre humana y divinal, fuente de todo tipo de consuelos e inspiraciones [...] Para ser más exhaustivos nos bastaría con reparar en la presencia de la figura de Orfeo en la literatura y, sobre todo, en la música moderna y contemporánea.>> (Colinas, 2001a:14-19).

---

<sup>38</sup> Más adelante, volveremos sobre este personaje cuando Colinas lo traslade a la esfera poemática, cuando lo convierta en pertinente elemento onomástico.

#### V-1-4. LA HORA DEL MITO: ORFEO O DE LA SINTONÍA ENTRE POESÍA Y MÚSICA

Establecidas algunas de las relaciones que la obra de Colinas mantiene tanto con el pensamiento armónico como con lo ecológico y lo pictórico, antes de detenerme —en el apartado V-1-5— en determinados fragmentos —de simbología transtextual— pertenecientes al tomo segundo de *Del pensamiento inspirado*, cabe reproducir aquí una cita del primer volumen en la que se quintaesencia, a mi juicio, la coliniana concepción del mito cuya definición incorpora algunos de los elementos hasta aquí desarrollados.

Más allá de lo artístico, el final de la cita aclara una de las facetas de la imagen femenina tal como aparece en los ultimísimos poemas en prosa de Antonio: *Geometrías del fuego* (2007) donde, como veremos en el apartado IX-6, el cuerpo —de fuego— femenino también se asimila a <<la arquitectura o geometría de las almas>>, esto es, anticipémoslo ya, a uno de los mitos más consustanciales al hombre, independientemente de su raza o cultura, a uno de los mitos <<más arraigados y necesarios de la Humanidad: el de la mujer como diosa madre, ser lunar o musa>>, como nos recuerda Colinas (2001<sup>a</sup>:18) en el ya citado ensayo <<Presencia y esencia de los mitos>>.

Colinas parte y se nutre de la consideración de lo mítico como realidad intrínseca al ser humano, atemporal: <<Cada cierto tiempo, pintores, poetas, músicos, deben recordarnos y fijar ese carácter imperecedero y a la vez mutable de la naturaleza; ese tiempo de dualidad y de unidad al que esencialmente responden los mitos y en el que se ven sumergidos, como en las olas del mar borrascoso, los seres humanos. El mito [...] como mensaje de signos y de símbolos contra la cruenta Historia. El mito como ese carácter o geometría de las almas>> (Colinas, 2001a:20- 21) El mito como signo o —dicho de otra manera por no alejarnos de la apuesta teórica sobradamente señalada— como hipotexto o manifestación de la arquitejuralidad, siendo ésta en este contexto el encuentro entre dos ramas apriorísticamente dispares del conocimiento y siendo lo mítico el espacio de una iconografía casi hieroglífica, incesantemente inagotable, un Libro, un Texto de <<referencia segura en el tiempo>> (Colinas). El mito como prolongación del dialogismo cultural, transcultural, pues como *transtexto* si se nos permiten el neologismo de raíz genettiana, o sea, como texto dinámico, infinitamente recuperable y capaz de dejarse *convocar*, trasladar a la esfera poemática para sustentarla de suerte que el resultado pueda generar posibles ensayos posdoctorales como <<poesía, mitología y dualidad en Antonio Colinas>>, <<La lírica coliniana frente al mito del eterno retorno>> o reflexiones más abarcadoras en torno al pertinente trabajo de Manuel Enrique Ferrero Hernández rotulado <<Mitología clásica en la Poesía de Antonio Colinas —*Truenos y flautas en un templo* (1968-1970)>><sup>39</sup>, artículo a cuya cadena crítica me sumo enteramente, la cual nace del propio dinamismo de lectura *trans* o intergenérica activado por el *incipit* del primer libro de la trilogía. Así, la poesía de Antonio nos produce <<una agradable sensación muy cercana a la del inicio de un viaje

---

<sup>39</sup> Fuente: [www.hottopos.com/rih5/ferrero.htm](http://www.hottopos.com/rih5/ferrero.htm).

en que el tiempo no parece transcurrir, de un viaje humano, sensible y delicado sobre un lienzo en que se dibujan trazos esbeltos y armoniosos que exigen una lectura detenida. En particular, nosotros queremos mostrar su rehacer el mito y su plasmación en el verso. Con este fin, nuestra lectura de sus poemas ha sido hecha como el propio Colinas confiesa haberla hecho en el poema inicial dedicado a Boris Pasternak del libro *Los silencios de fuego*: “[...] Solamente entreabro de tus libros las páginas / y leo como entonces leías / tus cuentos, tus poemas, tu novela: / despacio, muy despacio, / mientras fuera es invierno.”>>

Leyendo *despacio* a / como Antonio Colinas, reparamos en la importancia de la mitología en su poesía. En su aportación virtual al conocimiento de la obra del poeta, Manuel Enrique Ferrero vuelve sobre lo que podríamos llamar el estatuto estético del bañezano, a saber el gusto por una temática de evocación clasicista, el regusto por *la decadencia material del pasado*, por una estética que dista, sin embargo, de la pomposa labor barroca, una estética tendente al misticismo y por ende, incondicionalmente aneja a una tradición muy antigua <<que remonta a la Antigüedad Clásica, al Renacimiento y al Romanticismo>>, de suerte que el mito llegue a ser <<una fe poética inquebrantable>> (Ferrero).

Por esa dificultad de vivir fuera de la cercana humanidad de los mitos, la poesía de Colinas alberga dioses de la mitología griega y romana. Entre otros destacan Baco conocido también como Dionisio <<dios del vino y del delirio místico>>, Atenea, <<diosa de la sabiduría e inventora de la flauta, la trompeta, el arado, el yugo para los bueyes, el carro, el barco y la olla de barro para cocinar>> (Abramowicz, 2004:76) y por supuesto, Pan, quien desde 1967 estremeciera con su flauta la iniciática noche de

*Preludios*. A través de “Palabras de Mozart a Salieri”, *Jardín de Orfeo* se nos presenta la música como una herencia milenaria:

Pero jamás pudiste amordazar  
el dulcísimo son que de mis labios.  
Brotaba: herencia y música de Orfeo.  
Son que temes y gozas cual veneno  
delicioso en tus noches con insomnio.  
p.381

Detengámonos por ejemplo en Posidón o Poseidón. Citemos tan sólo la primera estrofa de “Friso antiguo”, de *Truenos y flautas en un templo* donde el mar está constantemente metaforizado, desde su color y su longevidad a su estatuto mitológico porque <<Poseidón es el dios que guarda esta morada que es el mar>> (Ferrero Hernández) considerado como un templo milenario de honduras <<todo de mármol blanco>> (p.120):

Añoso olivo plateado, hachón ceremonioso  
donde viene la brisa y saborea.  
Ay templo de Poseidón, melancolía.  
p.120

Reproduzcamos el —para mí— paradigmático poema octavo de *Sepulcro en Tarquinia* donde la nostalgia por las divinidades cosmológicas europeas suscita una suerte de escepticismo *ontológico* donde, pese a la curiosa y esperanzada hecatombe final, ni se deshumaniza al ser ni se diviniza más a los dioses porque “Poseidonia, vencedora del tiempo” tan sólo es la poetización de otra vertiente de lo sagrado. Tal escepticismo que sólo es una *atmósfera*, un *aroma de eternidad* se traduce por el uso de



segmentos como *dudo*, *sin duda* y *acaso*, como si el poeta se hubiera quedado sin puntos de referencia, sin centro, lo que también podría explicar, al menos en parte, la ruptura sintáctica que supone el absoluto rechazo del uso del punto en esta estructura hecha de diecisiete versos.

Haciendo caso omiso de los puntos suspensivos, los dos puntos y los puntos de interrogación y admiración, diré — para ser más explícito que en todos los renglones de este libro relativo a la época italiana— que este rechazo absoluto del punto y no de la coma no se da tan sólo en seis poemas a saber “Novalis” (5 veces, p.142), “Fiésolle” (6 veces, p.140), “Giacomo Casanova acepta el puesto de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el Conde de Waldstein” (7 veces, p.139), “Lago Trasimeno” (1 vez, p.138), “Piedras de Bérgamo” (11 veces, p.136), “Simonetta Vespucci” (5 veces, p.135). Habrá que adscribir a esa ruptura el ya mentado (ver capítulo III) uso de la minúscula a principios de versos. Acaso sea esta elipsis estructural otra manifestación de la dualidad, la *poco puntual* o sinuosa búsqueda de centro entre un más acá que se ha quedado sin dioses y un más allá tan lejano e importante que ha de ser aproximado y dubitativamente invocado y humanizado. Este escepticismo no es sino la certidumbre, esta vez por el ensayo que <<todos los seres humanos viven para hacerse preguntas, viven dudando, viven sin conocer lo suficiente [porque] también entre las misiones de la poesía se encuentra la de responder a las preguntas de siempre, a las dudas del hombre>> (Colinas, 2001:19):

dudo que sean los hombres  
los que han hecho brotar llamas de piedra  
en este suelo

pero sin duda son bocas divinas  
los que han hablado al mar desde este monte  
en donde vibra el birimbao  
del pastor y tan sólo quedan restos  
de una bárbara, herbosa arqueología

porque también este remanso está  
abocado a la muerte  
pienso que los humanos no desnudan  
bastante sus palabras, ni sus hábitos,  
ni hacia los astros tienden ya las manos

llegada la hora de la destrucción  
Poseidonia es semilla y hecatombe,  
acaso sólo espacio en el que arde  
viciosamente el tiempo de los dioses  
p.143

Sigamos con el ya desbrozado camino de la flauta evocada en el desenlace del “Nocturno” de *Preludios a una noche total* (p.48), sigamos con el camino de la ilustración poemática, ya que resulta muy difícil recorrer en pocas páginas los recovecos de esa nebulosa mítica. Vengamos ya de generalidades y vayamos centrándonos en el verdadero objeto de este apartado, que es, como se sabe, hablar no de Orfeo como personaje mítico ni de dioses, sino de todo aquello que nos ha llevado a considerar lo órfico como una de las inagotables estrategias textuales de Antonio Colinas. Nos referimos a referencias directas a la música, a sus agentes o figuras simbólicas<sup>40</sup>. La hora del mito u hora de sintonía entre poesía y música debería entenderse de dos maneras. Desde el punto de vista temático y desde el punto de vista estilístico o mejor aún, rítmico. Siendo la poesía ya de por sí una aventura musical pese a la provisional

---

<sup>40</sup> Aunque siempre se asocian con otros elementos o motivos, en las citas trataremos de ir subrayando en esos referentes de índole órfica.

apuesta por parte de nuestro poeta por un lenguaje desde luego más sencillo, sólo nos proponemos rastrear algunas de las manifestaciones de lo órfico visto como tema o motivo que se injerta en el poema y participa de la configuración de aquellos enunciados que de alguna manera desvelan, una vez cotejados, la ideología y la *weltanschauung* de Antonio Colinas. Semejante empresa culminará cuando abramos el apartado V-2, referente al verdadero diálogo poético-filosófico.

Además de *Preludios* (1967), como programa su paratexto, *Truenos y flautas en un templo* (1968-1970), otro poemario de la primera etapa, constituirá, más tarde, no la esencia, sino el punto de partida (Bach) de “La tumba negra”, poema climático del segundo *Libro* (1993-1997) del tríptico final. Pues, “De la consolación por la poesía” retrata el posible drama de algunos poetas de envergadura cuyo sueño habría sido, de poder resucitar tras la evolución de la ciencia, sintonizar con otras disciplinas artísticas como la música, o ahondar en aquellos que, como la filosofía, engloban varias esferas del conocimiento.

Para quienes no abren su poesía al diálogo esencial, el decimoquinto poema de *Truenos y flautas en un templo* deja ver la concepción del primer Colinas respecto de la interdisciplinaridad. En esos versos persiste la humanizada imagen divina, se invoca a la noche, ahí asoma Bach, todavía mal interpretado —de ahí las metáforas referentes al grupo que toca mal al gran músico o distorsiona la melodía de Guevara—, también se recuerda a *nuestro* muy afamado <<ángel de las tinieblas>>.

Como en el primer poema de “Los cantos de Ónice” perteneciente al apartado epónimo de la misma obra donde se nos habla de <<los países dulces, extraños del

Oriente>> (p.125), con una metáfora cromática se realza el taoísmo oriental. Luego, culmina todo, de modo oblicuo en un himno a Séneca, el que habría añorado el referente clave del poema —la música por supuesto— *de no estar hecho* mera piedra *moldeada en estatua* expuesta a la intemperie y, a la vez, *bronce* dorado. Fíjense — cuando lo comprueben— en la matización que nos aporta el poeta en otro enunciado de casi igual ordenación, pero de simbólico y meliorativo valor parentético. Fíjense primero en el *incipit* donde, desde el punto de vista temático-estructural, la primacía de la ya mentada obsesión ideológica por la ósmosis sapiencial hace que arranque el poema con una anáfora que modula los enunciados del largo poema (54 versos) que tan sólo vamos a reproducir en fragmentos:

También Séneca se habría emocionado  
de no estar hecho bronce moldeado en estatua.  
Ciprés, canal sucio de oro, de sol sucio.  
Aguas verdes cuajadas, algas frías,  
adelfas venenosas,  
amargura.

También Séneca se habría emocionado  
(de no estar hecho bronce)  
cuando quema el rescoldo del astro  
las hojas limonadas  
y hay sangrientas heces acidulando el cielo.

Un fraile tiene a Dios entre las manos.  
Un fraile tiene a Dios entre las berzas  
del huerto,  
debajo del naranjo.

[...]

Desafinado órgano rasca a Bach  
y *Fray Antonio de Guevara*,  
*deshojado y mustio*,  
*descansa en un cajón carcomido del coro.*

También Séneca se habría emocionado  
(de no estar hecho bronce)  
de no tener los ojos bien roídos  
por estas lluvias locas del atardeceres  
profundos, tormentosos,  
y por la amarillenta luz de Oriente.  
[...]  
Viene Dios,  
o la noche,  
o el último cadáver en su caja de cedro,  
balsámica,  
de raso enrojecido o cárdeno.  
Noche:  
ágata de franjas transparentes,  
lebrillo,  
moneda,  
trenza,  
ajimez.

El bosque de eucaliptos,  
los senos de Eloísa,  
la linterna,  
la ermita donde Góngora oficiaba,  
el labio de los montes...  
Ay Séneca se habría emocionado  
de no estar hecho de bronce,  
de no haber entregado el corazón  
a la filosofía.  
pp.110-112

Después de *Truenos y Flautas en un templo* que, como dijimos en los espacios periféricos, recuerda intertextualmente los truenos y flautas de Saint John Perse, y siguiendo, no de manera muy lineal *El río de sombra* (de referencias musicales y sobre

todo plurilaterales) nos detendremos otra vez en un poema (“Novalis”) de *Sepulcro en Tarquinia*. Aquí, al motivo de la noche enlunada se suma el de la música que viene a colmar el silencio del ser y a completar la euforia que trae el astro nocturno, con el que el poeta quiere fundirse para, en vez de mero elemento casi pasivo de la *copiosa* naturaleza, tornarse en verdadero agente capaz de *devenir* astro para traer a su vez luz al orden preestablecido. Es lo que justifica, a mi juicio, el desplazamiento (o el deseo de ascender para mejor invadir el más acá) que sugiere el precioso alejandrino final al que precede curiosamente otro dinamismo —que se inicia en el segundo versos— que completa el de la última estrofa, con el fin de expresar la eterna dialéctica ascenso-descenso y viceversa, la del poeta demiurgo o ser-albatros que vuelve, cansado de volar, a la realidad del común de los mortales; como si también volviera de otro abismo que eleva, pero no muy derrotado como Orfeo, aunque <<llevando en su conciencia la pesadumbre del ojo sobrehumano>> (Sánchez Zamarreño, 2005:423), a la espera de robarle a la luna protagonismo.

En todo caso, como revela la repentina irrupción del imperativo positivo (5 recurrencias) en la temporalidad verbal hasta ahora volcada más hacia el presente de indicativo (5 veces) y el pretérito perfecto (3 veces) que hacia la prohibición —1 vez en <<no cruces>>— la música anuncia la armonía y su majestuoso advenimiento en la estrofa final parece —aquí también— <<serenar inquietudes>>, abrir <<un claro en la tiniebla tenaz>> y otorgar <<el espejismo de la esperanza>> (Sánchez Zamarreño, 2005:423). Al misterio de la inefable, la *feliz e inexpressable noche* debe sumarse el son de la música, la que parece romper el curso de las horas, de la contemplación que apunta al diálogo entre poesía y nocturnidad, entre poetas dispares y convergentes, pues entre los “Himnos a la noche” de Novalis” donde hallamos, en palabras de Ramón Pérez

Parejo (2002:173) <<el recurso de la insuficiencia expresiva del lenguaje para alojar la completa descripción de la noche y el sentimiento que atrapa al sujeto lírico al contemplarla >>. Pero antes de que reine *como luna la música*, parece detenerse el tiempo bajo el poder encantador de la palabra poética:

Oh Noche, cuánto tiempo sin verte tan copiosa  
en astros y en luciérnagas, tan ebria de perfumes.  
Después de muchos años te conozco en tus fuegos  
azules, en tus bosques de castaños y pinos.  
Te conozco en la furia de los perros que ladran  
y en las húmedas frescas que brotan de lo oscuro.  
Te sospecho repleta de cascadas y parras.

Cuánto tiempo he callado, cuánto tiempo he perdido,  
cuánto tiempo he soñado mirando con los ojos  
arrasados de lágrimas, como ahora, tu hermosura.  
Noche mía, no cruces en vano este planeta.

Deteneos, esferas, y que arrecie la *música*.  
Noche, noche dulcísima, pues que aún he de volver  
al mundo de los hombres, deja caer un astro,  
clava un arpón ardiente entre mis ojos tristes  
o déjame reinar en ti como una reina.

p.142

Después de este planteamiento astral, y siguiendo la cronología bibliográfica, transitamos, curiosamente, por un poemario cuyo título consueña menos con ese final de “Novalis” que con el desenlace del poemario al que pertenece: *Astrolabio*. Nada más cerrar el primer poema rotulado “Homenaje a Tiziano (1576-1976)” (p.187), nos topamos otra vez con el componente musical que vuelve a engalanar la triste “Primavera” —fragmento primero— de “La patria de los tocadores de siringa”.

En ese poema surge la música trocada en agente o instrumento que enaltece a su tocador. Irrumpe como don que el poeta vuelve a entregar a los artistas. Pero sólo se trata de una exhortación llena de veneración. Esta consideración se traduce por la repetición de ese “salud al viento” y, al tiempo, del elemento invocado. La reiteración del segundo elemento revela sin duda la importancia del componente eólico en el manejo de algunos instrumentos de música. La ilusión llega a su colmo cuando el son de la siringa consigue crear ese territorio sereno al que ya apuntaba el título “PRIMAVERA”

Salud, salud al viento que enciende la pupila  
y ensancha el noble pecho de quien suena la *flauta*.  
No perdáis la belleza cantándola, vosotros  
que de ella os rodeáis en los prados de Arcadia.  
Que sea el oloroso viento el que traiga el rancio  
aroma de la tierra desgarrada de arados,  
quien desde el peñascal escabroso sacuda  
las flores e ilumine los hombros de las jóvenes.  
p.188.

Temporadas después, cerrando con “Invierno”, Colinas vuelve a rehabilitar lo órfico recuperando y rompiendo a la vez la lógica de los tópicos, porque también en invierno hay luz, paz o armonía. El poeta emplea a la vez sonido e instrumento, en una orquestación que acaba convocando otra vez la misteriosa y *silenciosa luna* cuyo poder parece, en el instante nítido del poema, burlarse de la realidad poniendo fin, mediante la ironía, a la contienda en Arcadia. Aquí, como ocurre con la propia poesía, el sonido de siringa parece apaciguar lo dispar, ordenar el caos inminente. Así en “INVIERNO”:



Pues si viene la música con las nieves, se alcen  
del fuego tus dos ojos y la mirada vuele  
a través del ventano, más allá de las mimbres  
y del helado río sobre el que pasan aves  
hacia el sur, con escarcha en los picos rosados.  
Nadie debe negar este coro que vibra  
Bajo la tierra y crece con mil labios que soplan  
Sobre otras tantas flautas. Niega todo a tu vida  
Menos la postrimería mirada al campo lleno  
De silenciosa luna y hogueras azuladas.  
¡Es tan largo y tan dulce el tiempo que te toca,  
el don de novilunio en el lomo del potro!  
Ve y quita los espinos a tu manto, celebra  
que este invierno tampoco hay en Arcadia guerra,  
sé piadoso, es el tiempo en el que se fecunda  
otro año, más vida allá en el vasto Olimpo.  
pp.189-190

En “Carta a Theodor E. H. Huygen” del mismo libro, el poeta nos habla de <<las páginas de Bach>> (p.194), pierde el discurso lírico su función enunciativa y como suele darse en Colinas, el lenguaje se hace más reflexivo y toma de la interrogación retórica su poder dubitativo para destacar los matices de las épocas actual y pasada. El poeta añora lo remoto que trata de glorificar sutilmente al evocar el gusto musical de las reinas, al recordar los espacios griegos<sup>41</sup> o italianos con la evocación de Florencia

---

<sup>41</sup> En el Canto XXV de *Noche más allá de noche*, en vez de a Italia, Grecia, como fuente de la que deben beber las nuevas generaciones o *antorchas*, es la que está realizada por medio de otras preguntas retóricas:

¿Mañana qué estatuas enterradas podrán  
resucitar el Sueño, la ilusión de los hombres?  
¿Pastarán, esta vez, los rebaños encima  
de cemento, de acero? ¿Qué dioses o qué espíritu,  
qué fuego transmitir a las nuevas antorchas?  
Y, sin embargo, aún entreveo esperanza  
recordando una isla, cipreses, ruiseñores  
sembrando la armonía en un valle de Grecia. (p.333)

—entre las ruinas del páramo— ciudad cuya otra evocación nos recuerda “Simonetta Vespucci”, personaje epónimo del poema liminar de *Sepulcro en Tarquinia*:

(¿La pasión aún produce los monstruos de otros tiempos?  
¿Es que acaso hubo días de verdadera gloria?  
¿Qué músicas oían nuestras reinas de entonces?  
¿Habrá entre estos otros solamente un hogar  
en donde se converse sin desidia, en que queden  
la saña y la *real gana* ahogadas por la música?  
¿Qué es lo que han recibido en pleno siglo veinte  
de Europa estos pajares hundidos, qué hacer,  
con el nombre solemne de Florencia en los labios,  
sobre el manto en cenizas del barbecho quemado,  
bajo esta sepultura de cielos desmedidos?)  
pp.193-194

En “Simonetta Vespucci” lo musical, que recurre al personaje de Sandro Botticelli, metaforiza el tiempo de armonía, de manera que para el poeta, toda disforia simbolice el fin del tiempo, o sea, de la ruptura de la beatitud que trae naturalmente la música. Pero el sentido del poema se irisa porque la trascendencia poemática del personaje, su divina delicadeza es la que hace que se detengan las esferas celestes. Quizá por su ausencia añorada en felices tiempos de exilio voluntario, por su inamovible e inspiradora hermosura sin par escribe: << Simonetta, / por tu delicadeza / la tarde se hace lágrima, / funeral oración, / música detenida. / Simonetta Vespucci, / tienes el alma fina del mimbre / y la asustada inocencia / del soto de olivos. / Simonetta Vespucci, / por tus dos ojos verdes / Sandro Botticelli / te ha sacado del mar, / y por tus trenzas largas, / y por tus largos muslos. / Simonetta Vespucci / que has nacido en Florencia.>> (p.193)

Curiosamente, el final de esta estructura monoestrófica también recuerda, toponímica y fónicamente, el desenlace de “Fiésole”, poema poliestrófico que ocupa el quinto lugar en el conjunto de los veintiún poemas que constituyen la misma obra de fuerte referencialidad italiana:

Ibas por un momento a preguntarte  
si tiene edad la noche en estas lomas.  
Luego, te despreocupas, tú que tienes  
como ave un caracol entre las manos  
que, manso, haces sonar sobre Florencia.  
p.140

Una vez más en *Sepulcro en Tarquinia*, el tal vez inconsciente regusto por lo asonante o la aliteración basada en el verbo *sonar* y la *música* nos lleva a todos hacia esta estrofa que abre “Piedras de Bérnago”, donde se irisan ya no el sentido sino los sonidos que de esa asociación derivan, generando, en tan sólo ocho versos, otras isotopías fónicas en torno a los fonemas [m] en <<música-mínimo-muros-mística-más>> y [s] en <<suene, elevas, astros, tienes, huertos, eres, parras, hojas, etcétera>>, sin olvidar otras aliteraciones en [θ], que pueden asociarse con las últimas si se tiene en cuenta los matices fonéticos referentes a los fenómenos conocidos bajo la ya pertinente denominación *ceceo* y *seseo*, y por tanto, la posibilidad de que donde haya [c], algunos lectores pronuncien como si fuera [s], ceceando, precisando. Tales casos se darían en <<reconose, bronses, raíses, hase, hornasinas y serrar o abrasan>>, dos voces cuya mala pronunciación crearía, como se acaba de ver, un tremendo desliz semántico:

Te contempla la piedra y no te reconoce  
a ti que, piedra a piedra, te elevas a los astros.  
Tienes un ángel verde que te suene la música,  
tienes mínimos huertos para el pájaro antiguo,

tienes bronces y muros para cerrar la aurora  
y eres mística y tierna como tus hornacinas.  
Te abrazan las raíces y las parras sin hojas  
ahora que el otoño te hace más ilustre.  
p.136

El decimoquinto poema de *Astrolabio* se abre con un sonido de —truenos y flautas, o, como se abrirá —lo veremos— y se cerrará *Noche más allá de la noche*, al rotundo compás de dulces oboes. Aquí, la trascendencia del instrumento órfico hace que la noche se haga luz. Genera, además de las personificaciones, una anáfora de la que es protagonista la misma flauta y varias metáforas entre las cuales la primera que cierra la estrofa liminar. Es la metáfora del sonido suave que, cual gigantesca espada, derroca a la sombra más sombría. Pero antes, el símil, otra figura estilística cercana al tropo, inaugura, en la lejanía marina, el advenimiento de la armonía en la isla:

Como las llamas de las lucernas antiguas  
se encienden a lo lejos, sobre el mar, los humildes  
faroles de las barcas.  
Tu flauta abre el corazón de la noche en la isla.  
Su sonido, enajenado y pleno, derrota las palabras,  
asciende con la yerba a las cinturas.  
Si de espaldas al mar vagamos por los campos,  
tu flauta acrecienta en nuestra sangre  
el poderoso curso de las lunas;  
es su sonido una robusta lanza  
que atraviesa el cadáver de la sombra.  
p.226

El muy coliniano gusto por lo pretérito que transparenta el verso anteriormente citado —<<Como las llamas de las lucernas antiguas>>— lleva al poeta a las ruinas del mundo, porque éste está en busca de un <<motivo para una vida nueva>>. En ese

continuo descender físico y mental a las ruinas, tropieza con personajes como Homero, Esquilo, Dante. Ese permanente descender no hace sino alimentar el encuentro entre voces del pasado y voces del presente, ilimitando así la cadena o la fortaleza de la literatura. Precisamente, en el subtítulo homenaje a Dante, precedido del paratexto principal “Para una vida nueva”, Colinas deja constancia de su concepción artística. Es cierto que la depuración lingüística comienza mucho más antes de la trilogía de la mansedumbre. Nos lo muestran estos versos introductorios de tonalidad algo ensayística donde se nos dice, sin hermosos tapujos antiguos, de qué va la obra:

(De que la poesía escrita es incapaz  
de recoger los grandes misterios e impresiones  
que el mundo en que vivimos nos depara  
da fe este poema y su simpleza)  
p.238

Curiosamente, como si el poeta quisiera trazar un círculo —y veremos cómo lo hace— la conciencia metaliteraria genera en la primera y última estrofa el uso parentético. Creo que este par de paréntesis marcan el espacio del homenaje y nos llaman la atención sobre la estructura circular del poema ya que todo lo narrado en los cuatro bloques interpolados ahonda, por decirlo en pocas palabras, en la fascinación del misterio de enfoque provisionalmente femenino, ya que como también veremos en “Vigilia”, aquí, poesía rima con la música vista como sonido en el tiempo.

La música que siempre está aunque a veces no la oímos, aunque el producto de la contemplación, dirá Colinas, es *impresión absoluta* que proviene de una simple mirada, del recuerdo mitificado de aquella mujer de hijo sediento detenida ante un viejo

campesino que saca <<agua de las entrañas del pozo de su huerto>> (p.238), la que lo miró a los ojos antes de que se perdiese su coche entre los ramajes; mujer del bosque cuya imagen una vez más se irisa, se fragmenta, se multiplica hasta devenir madre, amada y niña a la vez:

Me miraba y tampoco me veía.  
No creo en la sorpresa de otro encuentro.  
Se perdió para siempre entre los árboles  
esa mujer que todos  
hemos idealizado o perseguido  
desde que hemos abierto los ojos a la luz.  
Se perdió entre las ramas de la noche  
sin tener tan siquiera la ocasión de decírselo.  
¿Era la amada o sólo era una madre  
que nos llevaba, niños, a nosotros,  
saciados y seguros,  
por senderos de aromas y penumbra?

Hueco por el silencio helado de lo oscuro,  
sólo llegué a saber  
que estábamos entrando en otro año,  
que ella dejaba en mí los días vividos  
como un mar de cenizas.  
Con su calma,  
Pasaba como pasa  
el fuego en un día ventoso del estío  
a lo largo de un bosque.  
p.239

Se abren los últimos paréntesis para cerrar armoniosamente el sutil, paratextual y ya abierto diálogo con Dante, para cerrar el espacio de la deuda, apagar con llamas nuevas remotas alucinaciones, planteamientos paralelos e ir levantando, con otros

motivos todavía, la melodiosa república inquebrantable a cuyas mesas de polvo dorado acaban platicando, quiéralo o no el poeta, dos bandos opuestos que son en realidad dos tiempos complementarios no irreversibles en el laberíntico circuito de la literatura o la cultura:

(¿Cómo hacer duradero con el verso  
la impresión absoluta?  
¿Cómo testimoniar sobre lo que soñamos  
toda una vida y, de repente, un día,  
sale a nuestro encuentro  
inesperadamente?  
Pobre prueba de la palabra escrita,  
aunque aún nos quede impresa en el alma  
la extensión, el ardor, el secreto de un fuego  
antiguo y milagroso.)  
p.239

Dicha apertura también se da en “Crónicas de Maratón y Salamina”. Este poema reanuda, de otra manera, el dejo ensayístico. De momento, sólo advertiré el aspecto intertextual de su estrofa final, donde el uso de la cursiva en los dos versos-cierre delimita el espacio de otro tipo de deuda, alimenta lo que podríamos denominar intertextualidad citacional, como si todo lo humano, lo animal, lo vegetal y lo arqueológico fuesen piedra a la vez muerta y viva, como si Bérghamo, Petavonium, Florencia por un lado y Simonetta Vespucci, Juan de la Cruz, Dante, Homero y Esquilo, etcétera, por el otro, fuesen a la vez <<Oratorio que preludia[ra] / la noche / funeral de las ramas y el musgo en San Vigilio>> (p.136), como si todas esas piedras en ruinas o ramas tan sólo cayeran para abonar la tierra y volver a florecer y desprender, hoy y siempre, cien olores por escrutar e interpretar porque <<el orbe gira tenso y contiene, / por igual, vida y muerte>> (p.369), porque <<todo dura en la vida y es

eterno / mientras el hombre no interprete o cante>> (p.369), porque <<siente la savia y siente la ceniza / aquel que osa hablar con el misterio>> (p.369), aquel que baja a los restos de la antigüedad greco latina, esa otra fuente que no deja de manar, y surtir al poeta alguna que otra materia prima con que alimentar el canto.

Así, asistimos al encuentro entre poesía e Historia, lo que una vez más refuerza la complejidad temática de la escritura coliniana. Por no perder de vista el valor denotativo de los referentes onomásticos y toponímicos de “Crónicas de Maratón y Salamina”, debemos trasladarnos al menos a un hipotexto de índole —por supuesto— histórica, que es la biografía del tan prolífico Esquilo o, visto de modo más amplio, a un texto que recoja a los personajes claves de la Grecia profunda. El contenido de un hipotexto virtual bastaría para ver que a veces, una vez traspuesta a la esfera mítica, la palabra de Colinas prueba a mimetizar la remota realidad.

Este poema es, en perspectiva léxico-semántica, deudor de fuentes milenarias. Algo de Salamina, Maratón, Atenas y Esquilo se ve en este texto cibernético<sup>42</sup>: <<Esquilo (Eleusis, actual Grecia, 525 a. C.-Gela, Sicilia, 456 a. C.) Trágico griego. Esquilo vivió en un período de grandeza para Atenas. Tras las victorias contra los persas en las batallas de Maratón y Salamina, en las que participó directamente. Esquilo realizó un viaje a Sicilia, llamado a la corte de Hierón, adonde volvería unos años más tarde para instalarse definitivamente. De las noventa obras que escribió Esquilo, sólo se han conservado completas siete, entre ellas una trilogía, *La Orestíada* (*Agamenón*, *Las coéforas* y *Las Euménides*, 478 a..) Se considera a Esquilo el fundador del género de la tragedia griega, a partir de la lírica coral, al introducir un segundo actor en escena, lo

---

<sup>42</sup> Fuente: [www.biografiasyvidas.com/biografia/e/esquilo.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/esquilo.htm).



cual permitió independizar el diálogo del coro, aparte de otras innovaciones en la escenografía y técnica teatral>>. Podríamos hablar de la influencia directa de ese coro que protagoniza varios poemas de Colinas, de la influencia de la cosmovisión de quien llevara a escena <<los grandes ciclos mitológicos de la historia de Grecia>>, haciendo del hombre una instancia de destino no inferior a las desideratas divinas. También hay en Colinas la concepción del personaje como ser arrojado a un *centro* que no es sino el del *orden cósmico* que tan sólo sacuden las pruebas de la vida:

Aunque éste en Atenas penetrase  
más tarde y la arrasara con su fuego,  
Fue Salamina otra Maratón.  
Esquilo lo vio todo con sus ojos  
y en dos versos resumió la Historia:  
*¿Atenas, la ciudad, es arrasada?*  
*¡Sus hombres han quedado, Atenas dura!*  
p.272

Siguiendo con *Astrolabio*, en este mismo camino metaliterario, en su página 240 visualizamos al poeta, sentado en la penumbra interior, algo distraído, como recalcará, porque fuera, mientras es ocaso, se verifica una escena no muy habitual. Pero debemos recordar que pese a la referencia al crepúsculo, el tema del poema es la “vigilia”, su título también. Diré para empezar que el *incipit* poemático revela el deseo de andarse sin rodeos y delata, de alguna manera, una de las estrategias de la aventura lírica, que apunta a la brevedad, aunque lo conciso rime con lo profundo, con lo indirecto y por tanto, con lo ambiguo y lo plural. Estilística y teóricamente funcional es el primer verso de “Vigilia”.

Estilísticamente tan sencillo y a la vez sugerente tanto por la aliteración como por la paranomasia, el segmento <<Leías el poema de Homero hasta el alba>> ya nos introduce en el universo de la *transtextualidad* y más precisamente en el de su aspecto intertextual, no sólo por la referencia a Homero, sino también por la referencia a la experiencia lectora y a la poesía como objeto legible. Insistamos en señalar que en la evocación del *mar vinoso de Homero* al que ya aludimos en el apartado V-1-1, el poeta incurre en derroteros más éticos, nos habla, como en “Vigilia”, de otra forma del olvido personal pero que tiene mucho que ver con la contemplación del mar. No hace falta recordar que escribe “Frente al mar”, que nos habla de la brisa que purifica todo pesar, de la apertura al diálogo y del encuentro con la armonía que ya definimos como preludio de la mansedumbre, como el paso decisivo de la contemplación a la progresiva depuración y erradicación del mal, que sin duda se vislumbra al principio de “Vigilia”, donde la nerviosidad de las dos jóvenes *enlazadas e incendiadas* transparenta una escena amorosa, pasional. Pero sabemos que el poeta contempla *detrás*, ya no por delante, “frente al mar”. La contemplación de la vigilia iniciada al ocaso es interior y menos directa. De ahí que la inserción de esta historia en el relato principal —aquí también se nos cuenta algo— sea mera información subsidiaria, pretexto para, claro está, plasmar la perturbación que supuso para el poeta fijarse en la calle, espacio que acabará desempeñando un papel no menos importante, ya que la final plenitud por venir también deriva del exterior, de las luces que contemplará cuando, despedido el crepúsculo, luchan las estrellas por borrar a la sombra.

Sigamos en *Jardín de Orfeo*. Apartando a Homero, lo que no se mencionará en el poema de *Los silencios de fuego* son elementos que envíen de forma directa o tácita al mundo de la escritura propiamente dicha. Demostraremos que aquí sí nos los señala el

enunciador. Y diré que “Vigilia” gana más en poeticidad ensayando de manera sutil su propio modo de ficcionalización, el proceso de escritura y algunos de sus procedimientos tales como el desdoblamiento del sujeto lírico que implica, en este caso, la autorreferencialidad y, temáticamente, el tópico muy poético de la vigilia, las oscilaciones del celador de la armonía, la noche o, en este caso también, la desde la ventana contemplación estética que precede al parto poemático. El resultado son unos versos de estructura no muy regular donde se advierten perfectos alejandrinos a veces combinados con heptasílabos (ver los versos 8 y 9) y donde existen, sin embargo, estructuras de más de 14 sílabas, como el verso cuarto, pero donde uno, fijándose bien en la versificación, repara en que lo que ha hecho el poeta ha sido vincular en el mismo plano sintagmático un endecasílabo con un heptasílabo.

Intuidos y reunidos todos estos elementos semióticos, Antonio Colinas va trazando, en su acto de creación literaria en el que se insertan, paralelamente actos de lectura, un nuevo arco de sentido donde protagonizan entre alba y noche el silencio y *la música nunca oída* pero siempre soñada. En definitiva, a mi juicio, esta música entraña una cierta añoranza y simboliza, en esta *vigilia*, un nuevo intento de remontarse a la remotísima época de Homero a través de —tomo ahora esta fórmula de Thomas Frank (1993)— una especie de *reading-writing process*, de doble proceso de lectura-escritura propio de cada escritor, verdadero itinerario espiritual e iniciático donde muchas veces, la noche es para el vigilante aprendiz o consagrado un sendero lleno de luces y sombras, un espejo donde desandar en quietud el camino del aprendizaje, desatar en silencio el nudo de la soledad necesaria para cualquier poeta, celebrar cuando no se es desagradecido o descuidado, las flores del encuentro, la imposibilidad de vivir (Barthes) fuera del intertexto, de escapar a la *anxiety of influence* (Bloom). Para ese otro centinela

de la sombra, ese <<clásico del siglo XXI>> (Alonso Gutiérrez:2000), se trata ante todo de releer a los maestros y, sobre todo, de releerse a sí mismo, recordando, escribiendo. Por eso, antes que a nosotros, el poeta se lo recuerda a sí mismo, haciendo de la enunciación el espacio diáfano donde cobra sentido el ya aludido desdoblamiento del sujeto lírico que puede, dada la densificación final de los mensajes y la ambigüedad que siempre entraña el discurso poético, remitir también al propio Homero resucitado y trasladado a la nueva esfera del saber, esto es, a la contemporaneidad de este texto en el que estaría tan envuelto como su creador.

Admitido este nuevo desplazamiento semiótico y por tanto, la confusión referencial que sólo se establecería en el desenlace entre el destinatario interno del poema y el disimulado personaje poemático, “Vigilia” sería, más allá de su filiación homenajística, la metáfora de la semilla inamovible, del <<olmo seco que florece sin fin>> (Grande, 1989:4) de *la palabra* inagotablemente suspendida *en aire del tiempo* — con el permiso de otro Antonio—, revelaría la sintonía entre sinfonías del pasado y sinfonías del presente, como sutil y extremada expresión del amoroso dialogismo lírico; dialogismo también sapiencial que genera en un justificable plano imaginario de carácter implícito-semántico-gramatical el segmento *saberte* y *sentirte*, donde el pronombre enclítico constituye, precisamente, la llave inconsciente que refuerza ese milenario <<hilo conductor>> (Gaston Miron) que une a los poetas. Nos la sugiere la que el proceso de lectura considera como segunda parte de ese poema monoestrófico, es decir, la que va del verso 10 al final, la que recurre a los puntos de admiración para realzar el grado de euforia que experimenta las ya definidas y ambiguas instancias referenciales. Por fin, a guisa de corroboración, he aquí, querido lector, los tan sólo dieciséis versos que hemos venido comentando:

Leías el poema de Homero hasta el alba  
 con la mente distraída, porque bajo el crepúsculo  
 de amoratadas llamas habías visto a dos jóvenes  
 absortas, enlazadas las cinturas, nerviosas, encendidas.  
 Estaba entreabierta la ventana, entreabierta  
 la noche como un fruto golpeado y un vaho  
 de algas y de azahar penetraba en la estancia.  
 (Lo tendía a borrar la primera humedad.  
 las últimas estrellas.)  
 ¡Qué plenitud saberte olvido en la lejanía!  
 ¡Qué gran gozo al sentirte suspendido  
 entre el alba y la noche, en el centro  
 de un círculo de bordes invisibles;  
 saberte vaciado, envuelto en una música  
 nunca oída y soñando  
 como sueña una barca destrozada en la tierra.  
 p.240

En <<“Amaryllo”, de Tommaso Caccio”, el intertexto “amaryllo” se combina con otros elementos para constituir el estribillo del poema que como se intuye ya, trata de mimetizar la estructura circular de la música. Lo que explica sin duda las aliteraciones que comanda la fricativa sorda [f] de la palabra *flauta*. Luego, como se verá, enriquecen este campo términos como *fugaz, frescos, furia, fuego, inflama, fuera, enfebrecida*. Pero al lado de los fonemas [s, l, ll] y [k] aliterados —*cubil, corrompe, clamor, coro, cabeza, cerca, custodia, acosando, Cristo*—, lexemas como *hozan, huesos, holocausto, hombros, hojas, hediondas* muestran que existe otra isotopía fónica que incorpora más de un sonido poemáticamente pertinente y que todos participan de la consciente musicalidad a la que apunta el título, el poema y su movimiento. Exclama el poeta:

¡Qué gran cerco de flautas va acosando tu voz!  
(Amaryllo, aprini il peto,  
se lamentan de tus labios.)

¡Qué fugaz es el tiempo que deshoja los frescos,  
la furia de las bestias encerradas  
que hozan en los huesos del subsuelo,  
el holocausto de la custodia cerca de tus mejillas,  
el ardor de los cirios en mis ojos entrecerrados,  
fuego que inflama y cae derramando a tus hombros!  
(Amaryllo, amani.)

y fuera de este templo de piedra enfebrecida  
resuena la tormenta:  
torbellinos de nubes cobrizas o verdosas,  
hojas hediondas, negra enramada  
de la yedra enquistada en los muros  
como un cubil lleno de boas muertas,  
clamor de espeso otoño que todo lo corrompe.  
pp.195 -196

Se cierra el poema con una suerte de alegre alegoría amorosa cuando vuelve por vez tercera el estribillo de estructura algo inestable que siempre modula el lexema *amaryllo*:

Oh, venid y mirad el misterio glorioso:  
¿Están sangrando las llagas de Cristo!  
(Amaryllo è l'amor.)  
p.195

Pero en dos endecasílabos donde el segundo arrastra en su eje horizontal dos rimas en eco, tornan, asonantes también, pero poco perfectos, el mismo *órgano* y el mismo *coro* que ya cantará, en otro lugar, a Bach:

Dentro, el órgano arrecia en el coro,  
levanta llamas en nuestras cabezas.  
p.195

A veces, como sucede en “Suite castellana” o en las primeras “Variaciones sobre una suite castellana”, la santificada música no se oye pero está en las almas cuando <<la tarde es una lágrima que nunca cae>> (p.199), porque se la baila madrugando <<en pinares fríos>> o <<bajo un coro de puñales>> o entre <<álamos santos, álamos / de los dioses>> y de los *adioses* (p.199) que mueven <<en lo alto sueños sobrehumanos>> (p.199) cuando, deseosos de crecer, de soñar o ascender, <<de noche, buscamos la humedad / de huertos pobres>>, cuando <<apagamos las velas y lloramos / porque tienen los astros allá arriba / fuegos más hermosos>> (p.199).

Pero cuando sigue siendo la tarde un paisaje triste, el orfismo siempre acaba sosegando al ser, tornando su dolor en alegría o al menos, en dolor musical, pese a lo que simboliza ese ocaso, o sea, el principio de la decadencia del ser y sobre todo del marchitarse de la hermosura de la mujer. La música consigue rescatar retales de esta belleza caduca, consigue eternizar esa hermosura frágil hasta oponerse a la negación del ser, a su fugacidad, como si tanto el poeta como la amada perduraran después de haber cortado juntos esas rosas vitales de las que hablara Ronsard en su soneto a Elena:

Te veo sentada frente al horizonte:  
un cárdeno perfil de cicatrices,  
el encinar herido por heridas,  
el tomillo que embriaga los sentidos  
y una flauta que suena interminable.  
*No volverá, no volverá*, lo dice  
la lágrima que cae de tu ojo, el dolor

musical luminoso de tus huesos.  
Se deshará tu brava cabellera,  
se pudrirán tus manos  
y el recuerdo amoroso que contienen,  
mas la lágrima de la tarde,  
eterna durará para negaros,  
para negaros.  
p.203

Más adelante, cuando lleguemos al poema “La ofrenda musical”, que pudo haber dado título al más reciente poemario de Antonio Colinas (2008<sup>a</sup>), repararemos en que nos hemos embarcado en una fascinante e inagotable aventura circular que no deja de acorralarnos mientras que somos nosotros los que deberíamos tratar de delimitar el campo. Pero ¿cómo cerrar un círculo que no deja de abrirse? Sólo esperamos que el orfismo de ese nuevo libro remita más a la musicalidad que a la poetización del concepto de música; concepto que aparece, como era de esperar, en los primeros versos de esta “*ofrenda*” *silenciosa*. En este poema que reproduciremos entero por su rotundidad estructural, se alude a lo cíclico de las ya evocadas estaciones, no falta el léxico de lo esférico porque se nos habla de *esferas* y *órbitas* cuya descripción tenebrista allana el terreno de la dualidad. En “La ofrenda musical” tampoco faltan la luna, el mar, aún menos, el protagonismo del componente órfico que se añade a las virtudes de la destinataria interna del poema, esto es, no de la amada, sino de la Amanda telúrica doblemente nombrada para retar o ahuyentar a la Misteriosa:

Es como si una música desgarrase tensos cielos azules  
y se velara el paisaje de las cuatro estaciones  
en el claro de un bosque,  
para que apareciese tu imagen, Amanda  
Y lluvia, y fuego, y mar, y nubes vegetales,  
y negra, y fuerte, y agria tierra de raíces,



conformaran tu cuerpo,  
y las sagradas mieses golpearan turbulentas  
detrás de tus dos ojos,  
y creciera la yerba amenazada  
bajo tus suaves y desnudas plantas,  
y desde las alturas de los montes  
tendieses mansas manos  
a todo aquél que te ama y que te teme.  
Oh dichosa y excelsa criatura  
que ves pasar, fugaces, las naves y las lunas,  
envuelta en los aromas incansables  
del matorral sonámbulo  
y a la que ansían labios  
que no se posarán nunca en tus labios.  
Es como si una música mordiese implacable  
en los huesos del mundo,  
arrancando furiosas esferas de sus órbitas,  
levantando las losas de la luz y la noche.  
Mas tu serenidad  
apacigua la vibración del aire que respiramos  
y atribula o atemoriza a la Muerte, Amanda.  
p.219

En su decena de poemas breves, incluso *En lo oscuro* realza ese orfismo preponderante propio de toda la obra poética de Antonio Colinas. Aquí y ahí, parece ser la misma serenidad de *Astrolabio* trocada en música la que <<descendía [...] sobre la casa / que tenía un aura lunar>> (p.299), la misma que campa más allá de la playa y que nos comunica <<esa presencia enorme del mar a nuestro lado / ese fuego de frío, esa hoguera de música>> (p.300); o acaso, la paz casi segura y soñada que nos eleva, como también veremos al cerrar *Noche más allá de la noche*, a espacios presuntamente sagrados, que nos llevan <<hacia la luz o música / de los astros que funden / en su fuego los cuerpos / que ansían más amor>>

En cuanto a *Noche más allá de la noche*, <<algo de lo mejor que su autor ha deseado ofrecer [a su lector], uno de sus libros más queridos>> (Colinas, 2004:46), he dicho anteriormente que sólo me detendré en las manifestaciones de lo musical en toda la lírica de Colinas, por lo que prescindiré, de momento, de la dimensión sintáctica<sup>43</sup> de ese orfismo que arrulla, y al ritmo del mismo *oboe de bruma*, el milimetrado horizonte de los 36 cantos del poemario.

A lo largo de lo dilucidado hasta ahora, no he querido señalar otra manifestación de la intratextualidad que evidencia una vez más la teoría de lo circular, el apremiante deseo de remontarse siempre a determinados fragmentos pertenecientes a textos previos para mejor elaborar estructuras y contenidos propios de labores posteriores. Es innegable que la muy honrada conciencia teórica e intertextual de Antonio Colinas también queda justificada en el interior de las propias producciones poéticas.

En el apartado quinto de “Los cantos de Ónice” (p.127) de *Truenos y flautas en un templo* el afán de cantar o escribir lleva al poeta a expresar su hastío ante la ausencia de algunos maestros, el recuerdo de su osamenta. Luego de celebrar a lo Proust las virtudes de la memoria poética que logra estrujar, por su pureza, <<la ubre de cada instante>>, Colinas evoca la hermosura de las casas de <<tejados color canela de China>>, tejados que simbolizan, junto al autor francés sobre cuyo influjo me detendré en el último capítulo de esta tesis, no sólo el lugar de las cenizas, sino también el sitio de la sabiduría y, más precisamente, la deuda con el taoísmo oriental y con gran parte de

---

<sup>43</sup> El orfismo sintáctico más característico de *Desiertos de la luz* se estudiará en el apartado IX-8 de esta tesis doctoral.

la literatura europea tan sólo sugerida aquí, como veremos, mediante pertinentes puntos suspensivos:

Quise con vuestros huesos hacer flautas, oscuros oboes de bruma,  
Relucientes seringas...  
pero sólo produje sonidos putrefactos.  
Os bebieron las víboras vuestros amarillentos jugos medulares.  
p.127

Y lo más interesante desde el punto de vista musical e intratextual es ver cómo en apenas tres versos pertenecientes a una obra de 1970, se condensan, de forma muy sencilla, tres instrumentos de música en torno a los que girarán, curiosamente, al menos tres poemas u obras pertenecientes respectivamente a:

- 1) La ya señalada obra de donde provienen los versos citados
- 2) “La patria de los tocadores de seringa” de *Astrolabio*
- 3) Varios cantos de *Noche más allá de la noche* y de modo aún más musical a, como veremos a continuación, los textos periféricos.

Con un talante innegable, un estilo simbólico y una estructuración muy rotunda, el libro de los mil alejandrinos traduce, tras todo cuanto supuso un libro como *Sepulcro en Tarquinia*, la verdadera madurez espiritual de Antonio Colinas. Sobraría volver a lo que sobre esa obra ha dicho la crítica literaria, esa obra que empieza y termina casi de la misma manera, regida o mecida por esos *oscuros oboes de bruma* con los que antes quiso el poeta hacer flautas o cantar, repetir su clave vital. Así el numerado Canto primero, conocido bajo el título de “maremagnum” (Martínez Fernández, 2002:193):

Oscuro oboe de bruma: cómo sepulta el mar  
tu solemne sonido que despierta a los muertos.  
Aquí, en esta ladera que cubre el olivar  
sangre y labio repiten musicales conciertos. [...]  
¿Qué secretos ocultan este cosmos que arde  
sobre la muerte y qué nos reserva el acaso?  
Mas, en el hondo instante la música revela  
la inmensidad del orbe, la dimensión del ser.  
Un aroma de azahar la angustia nos desvela.  
Horror y sed de dioses tras otro atardecer.  
Oscuro oboe de bruma: entreabre las venas  
del mundo en esta paz y arrasa la Historia.  
Vida y muerte se acercan como olas serenas  
al corazón que ahuyenta, soñando, la memoria.  
p.309

En el segundo —de título omitido “En el desierto” (Martínez Fernández, 2002:195)—, la música de la que nos habla es la del mundo, porque dice el poeta que le <<está abrasando el alma un milenio de música>> (p.310). En el siguiente, el olivar del poema final aparece ahora en forma de pinar personificado, uno de los motivos vegetales más recurrentes en la poesía de Antonio. Luego, a la metáfora de la hoguera musical precede la prosopopeya de la misma, traducida por su dinamismo por el oído del ser atento perdido en la espesura de la naturaleza:

Suavísimamente crepitaba el pinar  
tras nosotros, pasaba al oído su música  
de vibraciones leves, de apagados murmullos.  
El aire penetraba hasta la misma médula  
de los huesos y hacía arder muy lentamente,  
en el centro del pecho, una hoguera de música.  
p.312

En el Canto noveno —o “Partenón” (Martínez Fernández, 2002:203)— cuya primera parte ya citamos párrafos atrás, la paz viene de la contemplación- meditación en el templo griego, referente cuya mención se retrasa hasta el clímax final, dejando al fruidor en una desconcertante expectación lectora. La no mención de esta referencialidad hubiera dejado el poema, ya de por sí cargado de simbolismo, en una especie de cerrazón enunciativa cercana al hermetismo pedante:

De ti brota armonía, que genera la música.  
En ti nacen los números, que desvelan los símbolos.  
Fue como ir ascendiendo de un mar de culpa y miedo  
hasta el sol que abrasaba el dolor de mi noche.  
Y, allá arriba, iba ardiendo como en luz de oro el mundo,  
los siglos que ya han sido y aquellos que serán.  
Yo cerraba los ojos en busca de lo negro  
que siempre ha habido en mí, pero yo era lo blanco  
recibido de ti, hoguera entre tus piedras.  
Y perdí la noción de cuanto había sido  
el sentido perdí asomado a la sima  
del límite y asido a ese conocimiento  
que, como tú, quemaba, astro caído, sed  
del tiempo en esa hora inmortal de mi hora.  
Yo cerraba y abría los ojos comprendiendo  
la cristalización de los dioses: el templo,  
la ruina de la luz, la tumba de la luz.  
p.317

En los Cantos XV —“Música callada”— y XIX —“Ciudad del sur”— (Martínez Fernández:213 y 219), la música se asimila al mar y a los álamos. Sonoro se vuelve todo: el jardín, las rosas y la noche, considerada como *pagana melodía* sacral. En el centro ya no del pinar, sino del páramo, se respiran aromas dulces, se siente <<música fría / y pureza eternal en todo>> (p323) cuanto se toca. Al fin:

Penetra la raíz humana en el profundo  
misterio castellano, y turbado se siente  
ascender con la savia, hasta el techo del mundo,  
el corazón del agua, una música ardiente.  
p.323

Lo sacral llevado al misticismo abierto o más amplio reaparece en el Canto XVIII<sup>44</sup>, teniendo por referente al templo, exactamente como en el Canto IX:

Y ver lo sagrado en lo sagrado: en el templo  
la música. En el templo, con su retablo ardiendo  
como una gigantesca y barroca custodia,  
con mil velas, retablo como de oro y de fuego.  
Y la música era la de las voces no humanas  
que separan la aurora de la noche, o acaso  
llevan la luz al mismo corazón de la Sombra.  
Va ardiendo el alba-noche de las místicas almas  
como una hoguera de oro que las voces avivan.  
Misterio sacro expuesto en el ojo que ve  
fundida la materia, y el sueño, y el perfume  
del incienso, intangible sensación que nos besa.  
p.326

Además de en el mar y en las aguas del río, lo órfico está en lo arqueológico. En el Canto XXII, como a una escena teatral, como lo hubiera querido Esquilo, sube el Coro. Pero conviene señalar que este canto se inspira en <<la *Pasión según San Juan* (1723) y la *Pasión según San Mateo* (1729) de J.S. Bach, y en la *Pasión de Cristo* sobre

---

<sup>44</sup> Según revela la edición crítica de Cátedra de *En la luz respirada* (Martínez Fernández, 2002:217), el título de este canto "Maitines", que son <<la primera de las horas canónicas del oficio divino que se cantaba antes del amanecer. Se ha descrito este canto como "poema de fundación": <el momento de la madrugada aúna y separa la luz de la sombra, albergando en su flujo lo dual y mostrando simultáneamente la eterna ambivalencia y complementariedad de vida-muerte>, una totalidad reflejada en algo que no es día ni noche, sino "alba-noche" >> (Moliner, 1990:50)

el fondo de la tragedia griega que se evoca en el escenario del teatro de piedra y en intervención del coro>> (Martínez Fernández, 2004:222). La escena no es sino la de la naturaleza llena de piedras. Los versos delatan un cierto deseo de teatralización de la poesía, quizá por esa nostalgia por la mitología o la tragedia griega —que gustaba de tiradas poéticas— o, al menos, por la ya asumida cosmovisión del ya mentado Esquilo o, por lo general, por esa tendencia suya a siempre trazar arcos aparentemente dicotómicos pero que se acercan y se enlazan, en un perpetuo movimiento vital donde se recurre, sólo pocas veces, al desnudo lenguaje de la inseminación. Podrían ser algunas de estas dicotomías que siempre acaban intimándose las que oponen el ser a lo sagrado, la música celeste o de las esferas a la música del bosque, del mar o de la naturaleza verde o gris. :

El Coro, lentamente, ha avanzado en la escena  
de piedra y se extravía allá, por donde brillan  
los últimos relámpagos; penetra con sus voces  
en la noche, es también calamidad él mismo;  
se introduce en el útero de la fraterna sombra  
tal como negro esperma que, infinito, fecunda  
otro dolor más hondo, del que habrá de brotar  
la música celeste, la esperanza del mundo.

p.330

Pero versos atrás, en el mismo texto, la prueba del dolor vuelve al escenario poemático, que es, simbólicamente, el escenario de la existencia. El arte se autorrefleja y en él se refleja, al tiempo, la muy movida condición humana, con sus conflictos milenarios y sus intentos de desafiar a las deidades; o, por ser más restringido y parcial, de sacrificar al enviado de Dios, lo que daría al poema un aura mística. El poeta nombra

pero no tácitamente el léxico teatral, nos habla de la *Pasión* de Bach, del Drama ontológico, y por qué no, pero mediante un intertexto bíblico, de Jesucristo.

Tormentoso nocturno cruzado por antorchas  
cuando en el escenario del teatro de piedra  
avanza lentamente (¡cuerpos sin rostros!) el Coro  
que a la sombra anuncia la gran calamidad;  
“Llorando nos postramos en tu tumba y decimos:  
reposa en paz, reposen los miembros abatidos  
por enorme desgracia.” Más<sup>45</sup> no se puede ya  
desnudar el dolor en los labios del hombre.  
Es un dolor que entreabre la piedra de los muros.  
Es una piedra enorme el dolor que reposa  
en nuestro corazón turbado por la música.  
Voz o piedra que llega del fondo de la noche  
con lentitud solemne, palabra que está haciendo  
sangrar todos los rostros de los espectadores  
y que ella misma sangra, sangra música ciega.  
¡Oh corazón del hombre, oh corazón del mundo,  
gran perdedor de la hora de la *Pasión* agónica!  
Drama total: el hijo del hombre se hace Dios  
con su pasión y sueños, y son los mismos hombres,  
otra vez, quienes matan en su carne a los dioses.  
p.330

Complementario y pertinente es el *Post scriptum*, considerado como el canto XXXVI del libro. <<Con su retorno formal y reiterativo al canto I da al poemario una configuración circular, a la vez que significa una vuelta a la realidad tras el paso por las sucesivas noches (la noche secular del hombre, la noche del dolor, la de la luz, etc.) que representa *Noche más allá de la noche*>> (Martínez Fernández, 2002:244). Recupera casi los mismos símbolos del *incipit* incluyendo el motivo del respirar. Aquí también se

---

<sup>45</sup> Aunque aparece así en el corpus de trabajo, es muy probable que estamos ante un falta de índole tipográfica.



estremece el orbe al compás del eufórico y *oscuro oboe*, que se empeña en borrar todo dolor, ese mismo y reiterado *trágico nudo del existir* que recuerda, si no nos falla la memoria, la deuda con Zambrano, hasta preluar la apoteosis de la escritura, el fin del tiempo histórico del ser en cuyas ruinas titilarán, afortunadamente, rescoldos de luz:

Oscuro oboe de bruma: cómo sepulta el mar  
tu solemne sonido, que despierta a los muertos.  
Suena, oboe profundo, y deshaz ya ese nudo  
del trágico existir, suene intensa tu música.  
Aquí, en esta ladera que cubre el olivar,  
sangre y labio retienen las horas fugitivas.  
Nada debe turbar tu pensamiento, nada  
turbar tu corazón. Respirar y existir.  
El mundo y los humanos son de roca y de luz,  
se hacen y deshacen quemados por el tiempo.  
Así ha sido siempre en los siglos pasados.  
Así será a lo largo de los futuros siglos.  
Oscuro oboe de bruma: cómo sepulta el mar  
tu solemne sonido, que despierta a los muertos.  
Suena, oboe profundo, y deshaz ya ese nudo  
del trágico existir, suene intensa tu música.  
Pues aún sigue la vida y yo a su luz me entrego.  
Adiós a la palabra, escoria de la luz.  
p.344

En los poemas XXVII —“Del infinito”— y XXIX —“La noche del regreso”—, la meditación oscila entre el yo poético y el mundo del que forma parte, el mundo como constelación de estrellas y como bloque monolítico. Se repite a lo Leopardi alguna de las preguntas esenciales: <<”¿Y yo quién soy?, pregunta en el centro del Todo / un cuerpo que recuerda a la nada, materia / deforme en ese curso de un dolor que corrompe. / Estrellas, mis estrellas, un invisible fluido / conduce hacia vosotras mi música, y la vuestra / en mis venas revierte en fogosa crecida>> (Canto XXVII). José

Enrique Martínez Fernández (2002:229) recuerda que <<dicha interrogación puede ser una identificación con el verso leopardiano *ed che sono?* (“ y yo qué soy”), perteneciente al poema de los *Canti* titulado “*Canto notturno di un pastor errante dell’ Asia* (v.89)>>. Finalmente, el ser meditabundo se hace partícipe del dinamismo del orden cósmico. Esa identificación con el orden órfico del orbe genera, estilísticamente, estructuras sintácticas encadenadas donde se dan cita la trimembración y la bimembración. En la página 337 del corpus de trabajo este es el desenlace del Canto XXIX de *Noche más allá de la noche*:

Fusión de la materia, de tiempos y de límites,  
en mis ojos abiertos, en mis ojos cerrados,  
mientras yo mismo giro, durmiendo, silencioso,  
con ese orbe remoto que se expande, fundido  
bajo su negro y turbio gran fuego musical.

Definitiva fusión total, fusión místico profana o pagana que implica el reino imperturbable de la armonía universal, la que, antes o después de dejarse *estremecer* (p.154) por la dulce y ligera coralidad de los tambores, trompetas, violas, flautas, violines, truenos u oboes, después de sonar <<un poco de violín>> (p.139), de abrirse a los <<campos de hielo [estación más o menos pura para la música], de astros, de violines>> (p.149), DE admirar —como se da en ciertos fragmentos no citados de *Sepulcro en Tarquinia* músicos— <<las notas de Chopin>> (p.156), de Lentz, Scarlatti, Telemann y Vivaldi (p.151), Colinas nos hace creer que podemos vivir órficamente estando alejados a las virtudes de todos estos instrumentos, hasta verlos destrozados y abandonados a las ruinas.

Como era de esperar, lo órfico termina dándose como una realidad etérea y nunca ausente, una tentadora y fugitiva realidad abierta a todo, presente en todo. Por lo que a *Noche más allá de la noche* respecta, esta orquestación final no se dio en el ya citado “Post scriptum”, sino, creo yo, en el canto XXIII. Este poema, titulado “Los conciertos de la noche” puede ser considerado como la piedra angular o el contrapunto por excelencia que modula pero con mayor dinamismo el puente más rumoroso tendido entre el íncipit y el desenlace. La centralidad órfica de este poema se traduce por la repetición diseminada del término música y sus derivaciones léxicas, sus sinonimias y con la carga metafórica de sus agentes. Esta orquestación es también una manifestación o triunfo del pensamiento medular y circular, ya que su trascendencia en cuanto motivo clave respecto del ideario coliniano se ve en sus interrelaciones con otros motivos de semejante cosmovisión como la noche, la luz y el tenebrismo que de ellas deriva, el arcano, la piedra, el aperturismo, la desintegración del ser, el silencio, el amor, el tiempo, la armonía, la metonimia final del Todo en lo uno del cuerpo o la ya advertida divinización de lo humano. Para averiguar lo dicho y pasar al siguiente poemario, a continuación se reproduce —esta vez entero— el Canto XXIII a cuyo orfismo y nocturnidad tan sólo aludimos en el segundo apartado del capítulo tercero:

Eras la mediodía de la noche, la noche  
de las noches abiertas, en las noches abierta  
y abierta en las músicas, en el recuerdo hecho  
carne de noche, noche de las aguas, la música  
del poema que abrí para cerrar, secreta  
noche de las palabras que el poema enterraba  
más allá de la piedra del tiempo, y del dolor  
de la piedra nocturna de la ciudad, abierta  
como tú y cerrada como tú, tras el cerco  
de los montes, la noche concentrada en los labios,  
acordada en los cuerpos musicales que iban

penetrando el silencio, violando la música  
del mundo, revelando cuanto está detrás  
de la carne mortal, de cuanto hace cenizas  
el recuerdo, los años que se ahondan en el sueño  
en música vivido, pulverizado de música,  
rotas cuerdas del oboe, violín, piano nocturnos  
que hoy no suenan, orquesta que allá en lo oscuro brilla,  
mas no vibra, son brasas de ti esas estrellas  
que nunca apartaré de mi alma, y te tengo  
fulgurando, distante, luz que beso poniendo  
en la estrella mis labios, en mis labios tus labios,  
en mis labios la noche, para gozar aún  
los conciertos de entonces, la armonía nocturna,  
musical, de los cuerpos, del expandido Todo  
concentrado en amor de ti, cuando lo humano  
era divino en mí y ti divino el tiempo.  
p.331

Quizá sea *Jardín de Orfeo* (1984-1988), exceptuando *Desiertos de la luz*, el poemario más musical de Antonio. Rastreando la incidencia de lo órfico en este libro nos encontramos, de entrada, ante un poema de estructura tan parecida al título del libro. Pues, en “Jardín-Leteo”, <<Sólo sabemos que una música de sangre / suena y se detiene en la noche de la luz>> (p.352) dice, antes de cerrar, <<el ojo que va observando — como en una aventura de invierno—: / frías, amarillas arquitecturas / [y cómo] cipreses y animales de bronce / instauran la belleza de otro año, / y allá arriba, en el cosmos, / las sierras de los astros, la costa ilimitada, / un concierto infinito, la tumba de la aurora>> (p.351).

En su oda “A Venecia” el conocido intertexto <<apartadme de ese cáliz>> con sus variantes —“apartad ya de mí esa lágrima”, “apartad de ese cáliz rebosante de sangre” — dibujan un poema melancólico en el que lo que se añora es deshacerse de la

ciudad dolorida donde <<flotan hielos negros>> y huele el aire a pintura de las <<iglesias desconsagradas>> (p.367). El deseo de evasión onírica lleva a la elevación de la muerte a través del orfismo. Fundamental es el símil final que consigue trazar el onirismo del poeta tras la experiencia del dolor y la añoranza temporal:

Apartad de mí esta ciudad  
como el alba y la noche la arranca a ella  
de su tumba de aguas marinas  
para dejarla flotando en el espacio sonámbulo  
como un perfume de otros días  
como una música de otro mundo  
como el recuerdo de la mirada piadosa  
de aquella que nos enamoró hasta la muerte.  
p.368

En “Las dos Gracias”, la música es la que arrulla a los enamorados en una perfección espiritual que sintoniza con la armonía física y circular de las manos: <<En el claro jardín quedó asumido y desvelado el secreto de la fuente. El agua en los dedos, los dedos en los labios, los labios en los labios... Círculo del amor hondo y perfecto. Se fue toda la luz. Abrazados, nos dormimos los tres sobre la yerba, bajo la noche de música, oyendo cómo fluía nuestra sangre, cómo fluía el agua sacra de la fuente en la piedra limosa.>> (p.404)

Ya que <<(…) todo / espacio es sagrado cuando se está pensando / en la divinidad>> (p.273), porque de todas maneras <<Lo sagrado no ha cesado de llover / sobre las venas azuladas de los hombres>> (p.352), en “La unión”, además del agua, la noche también adquiere caracteres de sacralidad, no sin asimilarse simultáneamente a otros componentes concretos de semá corporal y femenino. Además del cromatismo y el

tenebrismo colinianos, aquí, el dinamismo del caminar de los amantes se convierte en permanente exponente de la dualidad. Dualidad de sexos, de sendas recorridas, de colores rojo, negro y oro que preludian el espacio y el tiempo del encuentro —y la fusión— supuestamente fortuito.

Por eso, el poema arranca en una nota de incertidumbre y un aura de ebriedad debida al sentimiento de la naturaleza: <<No sé cómo ocurrió todo. Diré que yo estaba extraviado y beodo por los aromas y por el rumor del agua. Yo ascendía, ascendía sudoroso hacia la luz del mediodía, hacia el mediodía de la luz. Muy pronto supe que éramos dos los que ascendíamos, porque, a veces, a ella la sorprendía repentinamente, de forma dulcísima y dolorosa, entre cipreses, o estatua junto a un surtidor solitario. Y cada vez que esto sucedía me daba un vuelco el corazón. Acaso sólo estuviste fuera a partir en dos el corazón. Acaso estuviese sorprendido por aquel clavel cabello tan negro que rojo violentos entre el verdor violento. Ascendía, ascendíamos por senderos distintos. Y precisamente allí, en el corazón del encuentro.>> (p.410) donde el ser se enamora tanto del prójimo como de lo órfico. Así, tan sólo una página después, en “La nada plena”:

Gozoso respiraba aún el pulmón  
Y, mordido, el labio mana la sangre  
enamorada sólo de una música.

p.413

Lo musical se concreta aún más a través del mismo elemento acuático para que la aventura amorosa vaya trocándose en física unión mística. El enfoque en el cuerpo y su metafórico fluir será, cabe adelantarlo, uno de los aspectos hipotextuales de los más

recientes poemas en prosa de Antonio Colinas. Me refiero a aquellos que voy a analizar pero bajo otra perspectiva, en los últimos renglones de esta tesis doctoral.

Como “Las dos Gracias”, “La Unión”, que es un texto estructuralmente en prosa donde sí se cuenta de manera más “narrativa” la anécdota poémática, recupera y musicaliza el motivo acuático, dándole al poema —apriorística y supuestamente en prosa— un aura maravillosa que acaba embrujándonos con sus cadenas de personificaciones, metáforas, aliteraciones, paranomasias, etcétera, figuras que consiguen realzar la jacobsoniana función poética de los mensajes, no sin delatar, a ratos y a retazos, el regusto por el léxico onírico —*sonámbulo*, *Sueño*— y algunos de los símbolos estudiados por Cirlot.

Pero lo que hace la liricidad de este texto es, para mí, su ritmo fluvial sembrado de correspondencias internas, de recurrentes referencias al motivo acuático, a determinados semas y lexemas. Todo parece detenernos en los matices que colorean la visión sonora y sinestésica del paisaje, para llevarnos poco a poco a la perfecta sintonía del desenlace donde rebota de forma muy rotunda, el inamovible hechizo de la música del agua:

Penumbra sonora de luz verdinegra. Murmullo enloquecedor del agua, que, al correr, enloquecía y paralizaba. ¿Por qué detuvimos los pasos y no cesábamos de mirar obsesos el agua, y no cesábamos de mirarnos? El agua era el Sueño que discurría incesante y turbador, fugitivo, ante nuestros ojos. Hasta nuestros cuerpos mortales discurrían, se los llevaba el sueño del agua, el caudal del agua, ladera abajo, por los canales bordeados de cipreses. El agua borraba el tiempo. El susurro del agua nos fundía separados, nos hacía gozar separados. El murmullo del agua anulaba el tiempo. Y el clavel, su fulgor de brasa, su fuego diminuto y rojísimo, yacía mojado sobre las

mojadas losas del suelo, caído en la penumbra verdinegra del arrayán, en la luz verdinegra del arrayán. Enloquecidos, beodos, sonámbulos, extraviados, olvidados de todos y de todo, sobre los escalones húmedos. Sonámbulos en el mediodía del aroma y del murmullo incesante que nos taladraba el alma, que nos deshacía el alma, que fundía nuestras almas hasta el infinito. Que fundía y fundirá nuestras almas secretamente, eternamente, hasta el infinito, mientras haya tiempo, mientras haya luz y no se detenga el murmullo del agua, la música del agua envuelta en húmeda y perfumada luz verdinegra.

pp.410-411

Como posible correlato de “La hora del agua”, el poema en prosa intenta comunicarnos que la música, que es esencial para el progresivo descenso a la mansedumbre, está en el corazón del paisaje, que sus coordenadas están en el cinetismo de los elementos, que su escucha sólo deriva de otro movimiento, el de la contemplación que llega a ser, para el poeta, una verdadera obsesión. Simbólicamente, lo órfico se percibe en lo sonora de la luz que es ya el agua, en su embriagadora fugacidad, que evidencia la fugacidad de ser —<<hasta nuestros cuerpos mortales discurrían —, que metaforiza el paso del tiempo y que lo alimenta a la vez porque el agua es el tiempo, esto es, la vida, el tiempo histórico del ser finito. El agua es el Sueño con mayúscula, es decir, otra vez el Tiempo pero el que no muere, el tiempo cósmico *envuelto*, desde antiguo, en verdinegros aromas de música.

Al hermanar a la vez mito, sonido, objeto musical y fruidor, después de “Órfica”, quizá sea el poema “Atenea” otra de las más preciosas manifestaciones del orfismo coliniano. Significativa es métricamente hablando la isometría de “Atenea”, que traza, a golpes de endecasílabos de rima azarosamente suelta el encuentro entre el ser y el arte, el ser que de tanto disfrutar prefiere, como recompensa, sacrificarse en el altar órfico:



¡Te pertenezco tanto, apareciste  
tan hermosa y no humana en mi camino!  
Tus dos pupilas —astros, piedras verdes—  
iban quemando música no oída,  
pájaros misteriosos, como un son  
dulcísimo de flauta en los olivos.  
Has venido hasta mí y nada pude  
hacer para robar tu sabio fuego.  
Tan sólo arder en las heladas piedras  
de tus dos verdes ojos. Sólo pude  
ofrecerte mi muerte al contemplarte.  
p.394

Pero como paradigma de la música milenaria, lo mítico está en la base de la elaboración del poema “Órfica”, perteneciente al ya referido y elocuente *Jardín de Orfeo*, donde ahora se nos presenta, según la pertinente observación genérica de Ramón Pérez-Parejo (2002:371) <<el motivo del jardín como alegoría también del espacio del arte y, más concretamente, de la escritura como lugar donde evitar los avatares del tiempo, como refugio artificial donde *aplazar la muerte* mediante el juego de la actividad artística. En el jardín —acordonado por el silencio— un sujeto lírico inmóvil se limita a observar, a pensar, y esa observación y ese pensamiento se hacen arte, escritura. Ahí es donde el sujeto lírico o el autor implícito se sienten protegidos, engañan al tiempo y encuentran la patria salvadora del lenguaje>>

A mi juicio, el poema plantea, desde su umbral, la cuestión de la quietud sin límites a partir del microespacio del jardín cuyo cierre simboliza el retiro y la armonía. La adscripción asumida de Colinas a lo órfico, la sintonía con el tema se traduce, estilísticamente, por la aliteración de la fricativa sorda a la que se añade otra hecha de

eses que evidencia, por supuesto, la serenidad de la fusión, la sin reserva unión del poeta con lo abstracto por personificar y divinizar. La imagen del jardín enclaustrado nos recuerda <<el elemento catalizador del mito de Orfeo, sin el cual carecería de grandeza y de sentido [la música]. Nadie, sino ella, puede conducirnos al conocimiento del reino inferior, accesible a tan pocos>> (Sánchez Zamarreño: 2005:427) Nadie, sino ella, despertará y mecerá al mundo <<mientras viva [el] canto>> (Hierro: 1947), <<mientras haya luz y no se detenga el murmullo del agua, [esa] música del agua envuelta en húmeda y perfumada luz verdinegra>> (Colinas, p.411). Irrefutable es la paz que reina dentro del claustro edénico donde consueñan cuerpos y almas enamoradas. La inequívoca perfección es tal que bajan a la tierra los dioses, y no se sabe si empujados por celos o por algún deseo de ratificar el enlace de quienes desde su planeta esperan, serenos, su majestuosa visita:

Cerrado el alto muro del jardín,  
fundido ya mi fuego con su fuego  
llega la noche y oigo unos pasos  
que descienden de espacios siderales,  
que hacen crujir serenas las esferas.  
p.408

La personificación del ya abstracto y arrullador componente mítico se da enseguida, cuando grita, enfático y rotundo, el personaje poemático:

Es Orfeo, Orfeo: la Armonía.  
Orfeo, que adormece o torna beodos  
a animales y a plantas, que del alma  
humana arranca con trinos y músicas  
—sueño tras sueño, espina tras espina—  
todo el dolor que supura del mundo.  
p.408

A la conciencia del orfismo y de la escritura nocturna se añade la armonía del ritmo endecasilábico que se confunde con el orden de la naturaleza —animal y sobre todo vegetal— a la que ya adormeció Orfeo. La omnipresente isometría traza en el eje estrófico una curva triangular sin rima visible pero donde los tres elementos realzados apuntan a una especie de reconciliación del ser escritor con el momento de la faena —la noche— y con el objeto de la faena que es, en este caso, la poesía tornada en ritmo, es decir, en música:

Suene y gire por siempre este ritmo  
de estrellas armoniosas, que la noche  
destrenzada deshoja entre mis manos.

p.408

Pero lo temático queda la contemplación de lo musical como tesoro inmemorial y actualísimo, como la nota misteriosa que mece no sólo al ya apuntado <<dolor que supura del mundo>>, sino, más bien, a la misma y ya sugerida naturaleza de sentido amplio, a su dimensión animal y vegetal. Es la naturaleza dinámica e inspiradora, la que solía escuchar Garcilaso de la Vega al que leyó y meditó Antonio Colinas, tal como quedó justificado en mi Trabajo de Grado de Salamanca. Naturaleza donde el ramaje hace estremecer al viento, que a su vez enternece a las piedras de tanto mirar y añorar, de tanto *llorar*. Aquí el poeta se hace más pasivo. No por su *llorar* se conmueve el paisaje. La que lo mece todo es la embrujadora melodía milenaria. La incidencia de lo órfico en el orbe se ve en la anáfora anterior <<suene y gire por siempre este ritmo>> que rima ahora, paradigmáticamente, con:

Suene toda la umbría enloquecida  
de ruseñores y salpique el agua

las estrellas partidas en las piedras.  
La piedra humedecida aspira luna,  
y aspira sangre, y música muy densa.  
p.408

Versos después, por vez primera, aparece una referencia al conocido instrumento musical que dio otro nombre al género poético. Así, “Órfica” resucita la lira y, curiosa y acertadamente, será en esa estrofa final donde aparezca la segunda referencia al yo poético. Se dibuja un círculo entre la fusión del segundo verso y la focalización final en <<el centro de mi pecho>>, lugar desde donde el orfismo hasta aquí modestamente descrito inicia su viaje hacia el misticismo del cierre; esto es, hacia los vericuetos de esa noche de la que se habla, la matricial y oscura noche metaforizada en la que se baña el alma adicta a la métrica del canto. El enfoque excesivo en el instrumento órfico tan sólo sirve para preparar el advenimiento de ese clímax poemático u órfico. Por eso, se repite el término lira, con la que se intenta identificar el macroespacio del jardín. En el eje vertical izquierda se crea un paralelismo en torno a la anáfora “dardo” que asuena horizontalmente con “arco”. Y todo ello para completar de manera apoteótica el círculo perfecto que ya se anunció desde el primer verso, donde se nos presentó, —recuerden— ya cerrado o místico, el alto muro del jardín. Por fin, para mí, el orfismo llega a su más alto grado de poetización en estos versos de fuerte y sutil valor desiderativo e incluso libidinoso:

Sea todo el jardín lira profunda,  
cuerda de lira y orbe placentero,  
dardo arrancado a la carne de un dios,  
dardo que Orfeo tensa como arco,  
nota que Orfeo arranca del Misterio,  
ultimo dardo-nota que resuena  
eterno en el centro de mi pecho,

que en él se clava dulce, y lo traspasa,  
y va a perderse al fondo de la noche,  
útero negro y musical del alma.  
pp.408-409

Para rastrear las diferentes manifestaciones del orfismo visto más como tematización de lo musical que como musicalidad del ritmo como veremos al cerrar esta tesis, hemos recorrido la poesía de Colinas desde 1967 hasta 1990, aunque por razones obvias de coherencia no hemos vuelto a analizar versos de *La Muerte de armonía*, libro inmediatamente anterior a la “trilogía de la mansedumbre” y donde, como mostraremos más adelante, se prolonga de otra manera el motivo musical, participando de la emancipación de lo sagrado. Dada la centralidad de este tema, su omnipresencia en casi toda su poesía, dada también la nueva apuesta del tríptico, veremos cómo lo órfico modula de forma más significativa otros motivos como la nieve o la muerte por un lado y, por el otro, el muy asumido misticismo de corte sanjuanista.

Como vimos en el umbral de este estudio, este misticismo también envía, desde la configuración de ciertos paratextos, a la deuda con maestros como Fray Luis de León. Pero luego de ese viaje a toda la producción lírica anterior a la publicación de los libros de la trilogía, urge retrasar un poco el paso a los poemas de la última etapa (1992-2002) con posibles inflexiones en textos publicados, como requiere la escritura cíclica de Colinas, después de 2005. De momento, se me impone una brevísima incursión en el complementario y muy programático pensamiento ensayístico del poeta leonés.

**V-1-5. DE LO TERRENAL A LO DIVINAL. FRAGMENTOS DE  
*DEL PENSAMIENTO INSPIRADO II*  
COMO PRELUDIO AL DIALOGISMO MÍSTICO**

Sobra decir que más allá de su poder mágico, la poesía —mejor aún, el cine o la novela— tiene por finalidad suscitar en el lector o espectador una ilusión de verdad. En *Sepulcro en Tarquinia*, Colinas celebra, desde el humilde techo de una casa extranjera su encuentro con la armonía, fruto de un hallazgo de centro —aquí no originario—, de un diálogo consigo mismo y con lo divino. La serenidad es tan perfecta que el poeta conjetura que <<si vinieran los dioses no hallarían aquí equivocación>>.

La evocación de lo sagrado supone que no existe para Colinas una línea de demarcación entre mito y sacralidad. Aquí, nos referimos al muy emancipado concepto de “lo sagrado”, a sus manifestaciones en la cotidianeidad. Que son muchas. Hasta el casi epidérmico asedio paratextual (Capítulo IV) pudo revelar, desde el punto de vista léxico, la presencia de componentes de carácter onomástico como Fray Luis de León o San Juan de la Cruz, sin olvidar a aquellos —el ejemplo de Teresa de Jesús o Lao Tsé o de los sufíes— que la muy asumida asimilación sepulta en las estructuras más profundas e inconscientes de los objetos semióticos.

Tal incursión en lo místico no es mera parodia ni mero reconocimiento de su magisterio, sino un pretexto poético para, como sucedió con la rehabilitación del mito, entablar desde el espacio poético otra reflexión sobre su lenguaje, realzar, en cuanto contemporáneo que no deja de contemplar el Pasado como vivo manantial de luz, su incapacidad para poetizar fuera del palimpsesto y por tanto, de ver sacudida, una vez más, su creencia en la *ciclicidad* de las cosas, en el viaje interior, en el conocimiento ontológico a través de algunos de los símbolos que iremos dilucidando. *Ciclicidad* cósmica que es también circularidad de los seres, de las opiniones, de las vivencias, de los sentires y sentimientos que no menos alimentan esta introspección sobre la que, desde antiguo, se han gastado tinta y saliva. Recuerden la famosa fórmula filosófica de Sócrates: <<Connaîs-toi toi même>> [Conócete a ti mismo]

Esta vez, con Colinas (2001b:206) <<[r]ecordemos, parafraseando a María Zambrano, que “los símbolos son el lenguaje de los misterios”. Y en eso sí que es rica la poesía mística: recordemos apresuradamente los símbolos de la luz, de la noche, del agua, del fuego, de la fuente, del pozo, de la amada, del amor...” Los místicos no fueron en el fondo sino grandes enamorados”, ha escrito Luce-López Baralt. Y, de nuevo, María Zambrano: “El místico no quiere saber, quiere ser”. En pocas palabras se nos ha vuelto a recordar el fin último de toda mística (y de su actualidad) que yo comenzaba subrayando: la tendencia o vía hacia el propio conocimiento, hacia el propio ser>>.

Pese a su aparente sencillez, debida a la ya discutida demistificación del lenguaje, la normativa genérica seguirá planeando sobre los enunciados líricos. Los poemas que analizaremos a continuación se resisten a expresar todas las intenciones del

enunciador, esto es, en términos narratológicos o greimasianos, esa fuerza destinadora (D1) que le empuja al yo lírico (o Sujeto) a que piense que hace falta viajar a los libros antiguos, a las cumbres montañosas, a los rosetones de los templos o conventos, para dialogar con místicos u hombres de su tiempo.

Hemos dicho que la poesía de Antonio no conseguirá, por sí sola, revelar la finalidad de su propia enunciación. De ahí que —aquí consueñan lirismo y ensayismo y se siguen justificando, de la misma manera, la pluridisciplinaridad en el sentido amplio de la palabra y lo que podríamos denominar mecanismo arqui-transtextual— se disimule, detrás de todos esos poemas, el deseo de mostrar, con esa sutileza propia del género lírico, su *resquemor* o *firme horror* ante determinadas opiniones de la crítica literaria, algunas de las cuales no atañen sino a los especialistas en la materia, mística, en este caso.

Pero los poetas con los que cruzaremos en ese nuevo y último viaje que desembocará en el segundo dinamismo de lectura tan sólo constituyen una muestra del elenco de poetas o pensadores de todos los tiempos y todos los continentes.



## **V-2. ARQUITEXTUALIDAD COMO POETIZACIÓN Y EMANCIPACIÓN DE LO SAGRADO: INTERTEXTUALIDAD POÉTICO-FILOSÓFICA**

Antonio Colinas lo elabora todo con vistas a alcanzar el objetivo que se ha fijado. En su aventura lírico, nada altera su anhelo de unidad. Nada. Estamos ante un poeta centrado que escribe sin demorarse en disquisiciones que no sean funcionales. Da placer acercarse a esta suerte de aparente escritura antitética y oximórica, que busca y dibuja, más allá de su obsesiva dialéctica formal, el manso espacio de la simbiosis fundamentada en lo sagrado, la simbiosis que metaforiza el acceso a la armonía del Todo. Tal talante implica determinadas estrategias textuales entre las cuales, aquellas que, por encima de todo, se concretan en “Cigarral del Santo Ángel” y “En el camino sin camino”, dos poemas de titología apriorísticamente pertinente y cuyo valor paratextual destacamos en el capítulo anterior:

1) Desear como el Santo Ángel dormir <<en lo más hondo / que es lo más elevado >> (p.644), <<tornarnos en ofrenda>> silenciosa, aquella que como la caridad nos permite no llegar absolutamente a Dios, sino, acceder al menos a lo divino por senderos que pueden ser, según la cosmovisión de cada uno, heterodoxos u ortodoxos.

2) Aceptar que ese Ángel no]s deje *descender* hasta él <<cuando nosotros somos / los que debiéramos alzarnos en [su] busca>>, tratar de encontrar, desde la prueba o desde la *llama* de <<esta ladera el abismo del <<camino sin camino>> (p.645), desde el <<agua del río que serpea (...) hasta que nos fundamos un día en ese mar / que ha de ser nuestro Todo o nuestra Nada>> (p.643), hasta que podamos a nuestra manera dar <<a la caza alcance>> (San Juan de la Cruz, 2003:55) o, como escribe Colinas , <<dejar la vida en ello si fuese necesario, / hasta darte alcance>> ( p.643). Aquí, el pronombre enclítico sin duda remite a lo sagrado que debe contemplarse como uno de los referentes clave del poema.

3) Indagar en el Arcano del que tan sólo formaría parte lo místico ya que nos enfrentamos a una poesía que es, en perspectiva ético-genérica, infinitamente porosa, abierta a lo dispar, una poesía que sabe que el escritor no es más que esa criatura omnívora, voraz y vandálica (Goytisolo) que <<debe a todo>> (Claudio Rodríguez), que gusta entrar <<a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o ensamblaje de su propia creación [porque] Todo, absolutamente todo, influye en él>> (Goytisolo; 1995:27)

## V-2-1. HACIA LA NOCHE MÍSTICA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Esencial es el también sugerente apartado titulado “Clamor del más allá” que abarca, además de “En Madrigal” (p.641), “Cigarral del Santo Ángel” (643), “En el camino sin camino” (p.645), “La llama que canta” (p.647), “Con el dios escondido” (p.650) y “Letanía del ciego que ve” (p.652), “Cinco canciones con los ojos cerrados”, poemas que cierran el libro *Tiempo y abismo* y, por lo tanto, toda la hasta aquí antología mística más completa de la lírica de Antonio Colinas. En estas cinco estructuras poliestróficas protagonizan la luz, el respirar, el carácter cíclico de la vida, el retorno al origen, el silencio que implica el circular “adiós a la palabra”, esa “escoria de luz” con la que se despedía el poeta en *Noche más allá de la noche*, otro libro de innegable valor ético y simbólico.

“Clamor del más allá” (pp.639-659) recupera el motivo de lo sagrado que ya había sido desarrollado en los nueve primeros poemas (pp.501-513) del *Libro de la mansedumbre*. Dichos poemas forman parte de la sección liminar titulada, a la manera de San Juan <<Aunque es de noche>>, intertexto que vuelve a dar título a la tercera estructura menor. Pero en la primera titulada precisamente “La llama”, la plenitud —

esta vez poética y no mística— pasa por la escritura o la palabra que prefigura también, semióticamente, la Palabra de Dios o las Santas Escrituras. Ese juego se da en las ya mencionadas canciones finales, pero mucho más al revés, esto es, con particular énfasis en lo poético o, mejor dicho, dada la recurrencia del léxico literario, en lo metapoético.

No se trata, en ambos casos, de alcanzar la plenitud a la manera de San Juan de la Cruz (2003), es decir, en palabras de Luis Miguel Martín Santos<sup>46</sup> que hacemos nuestras, a través de una <<aprehensión incandescente de la presencia divina, en la que toda palabra es revertida a la eternidad desde su condición humana y temporal >>, sino a través de una búsqueda personal, un deseo de unión consigo mismo, a través de otro tipo de fe compromiso: la artística.

Además de las frecuentes referencias a lo ígneo luminoso —llama, vela, luz, oro— el proceso poético de fusión casi mística recurre a lo paisajístico donde el monte y el mar pueden traducir el deseo de acceder a una realidad invisible forjadora de la vida y cuya omnipresencia debe hallarse en todo cuanto nos rodea; es decir, en el misterio de todo lo creado. Plenitud poética o plenitud mística. En todo caso, habrá que admitir, con Luis Miguel Martín Santos (2003:28-29) que el poema de San Juan de la Cruz que recoge “Aunque es de noche” se inspiró en la concepción franciscana según la cual Dios es la fuente en sus tres dimensiones y la Trinidad se representa <<bajo el triple símbolo de la fuente, el río y el mar>>.

A esta triple simbología se debe añadir el microcosmos del bosque u otro simbolismo de índole vegetal —el misticismo del camino y de la maleza, la hierba y los

---

<sup>46</sup> En su introducción liminar a San Juan de La Cruz (2003).

árboles— en todas sus posibles manifestaciones: espinos, encinares, zarzas, marañas, alturas, sotos, ciprés, pinos, montes, cimas, cumbres, etcétera. En un texto de clara referencialidad titulógica, al personaje epónimo —San Juan de la Cruz— se le sitúa dentro un microespacio vegetal —el pinar— ubicado en una determinada población perteneciente de la española provincia de Toledo: Almorox —antiguamente Almoroyo o Almoroyuelo—, término que deriva etimológicamente del árabe *al murug* que significa, como era de intuir, prado<sup>47</sup>:

Primero, lo derrumbó el cansancio del camino  
la hoguera del sol en las cumbres.  
Luego, lo despertó la pureza del aire  
y, al entreabrir los ojos, observó allá en lo alto  
un vuelo de cigüeñas.  
Más tarde, la plegaria se abrió paso en su mente  
como el agua se va abriendo paso  
entre dos surcos ásperos.

(Hace años pasó por estas mismas sierras.  
Entonces era invierno.  
Con un cordel de esparto le llevaban  
atadas las muñecas,  
y los ojos vendados,  
¡pero él cómo sentía el olor de la nieve!

Ahora, cuánto estío.  
Lo adormecen los grillos, las cigarras,  
y ya no siente apenas el cuerpo entre los pinos.  
Y, sin embargo, qué real la tierra  
y qué mansa la piedra que tiene por la almohada,  
esta tumba de olvido en el pinar de la persecución.  
p.524

---

<sup>47</sup> Cibernética es la fuente: [www.wikipedia.org/wiki/Almorox](http://www.wikipedia.org/wiki/Almorox).

Pues, en ese poema rotulado “Juan de la Cruz sestea en el pinar de Almorox”, Colinas parte de la naturaleza vegetal y animal para hacernos una especie de breve biografía poética del místico español. Sin embargo, el yo lírico que ya apostó, fuera de la ficción, por emancipar la función poética de los nuevos mensajes toma del ensayo su sentido de cohesión utilizando lo parentético y *conectores* adverbiales de carácter explicativo o demostrativo como *primero, entonces, ahora* e incluso de la narratología de la que toma la conocida *visión por detrás* o *focalización cero* (Genette). Desde esta focalización externa parece que vemos mejor o con más objetividad el objeto focalizado. Vemos al ya ficticio Juan de la Cruz abrazar el suplicio de los caminos, desear subir hacia lo alto de la luz, llevar su cruz hasta hallar el equilibrio mediante la oración que es canción, o la paz simbolizada por la imagen-símil del agua que corre entre *surcos ásperos*. Es que a la maternidad de lo vegetal se ha sumado el dulce gorjeo de los pájaros, el —aquí eufórico— machadiano *coro de los grillos* o la arrulladora música de la cigarra. Lo sepulcral se tiñe de luz, la losa como dulce almohada metaforiza la mansedumbre del más allá, visto como prolongación del más acá. La dualidad traza otra vez su arco. Juan se ha muerto sin morir. Quizá esté el punto climático en la única oración exclamativa del poema, esto es, en este precioso, sencillo y sugerente alejandrino de hemistiquios perfectos:

¡Qué bien comprende el mundo en esta paz sublime!

Colinas sabe que <<el místico y el poeta buscan la perfección, uno en Dios y otro en el poema, que mediante símbolos y alegorías tratará de llegar a la belleza ansiada. Ambos van a servirse de la palabra como vehículo para llegar a su meta y tendrán que salvar su insuficiencia y su torpeza para comunicarnos sus respectivos éxtasis y transmitirnos todas sus individualidades. Es por eso que puede hablarse de una

poesía mística dotada de valor rigurosamente artístico>> (Martín Santos, 2003:10). Y decantarse por el campo artístico es apuntarse a la búsqueda, ansiar lo difícilmente saciable, bajar al abismo del bosque sembrado de malezas y esperar, habiendo sido ya luz caminando, tanteando tinieblas, esperar en lo oscuro la recompensa de la semilla. Por eso, termina el poema así:

Esperará [Juan de la Cruz] a la noche  
para sentir de nuevo la sed de los caminos,  
esa honda sed del no saber sabiendo.  
Para encontrar la senda extraviada  
se adentrarán sus ojos en lo oscuro  
como en maraña de espinos.  
(p.524-525)

A nuestro parecer, Colinas se asimila a los místicos cuando dice que escribe <<como quien llora de plenitud saciado, / como quien lleva un mar dentro del pecho >> (p.501). Si por el pecho corre una mar de alegría, es que el corazón-poeta es otra fuente de vida; porque el verso es llama que salva, porque lo sagrado también es aquello que une el hombre al misterio del firmamento. En este proceso de sacralización de lo humano donde se funden las flores del pasado y del presente, todo cobra vida en << las cicatrices de los chopos>> (p.520). Los que perduran son los poetas muertos cuyo recuerdo inspira a nuevas generaciones. Entre ellos, se merece especial atención el que Jorge Guillén<sup>48</sup> considerara <<el gran poeta más breve de la lengua española; acaso de la literatura universal>>, el que <<nació en 1542 en Fontiveros; de familia noble, estudió en Medina del Campo con los jesuitas hasta su ingreso como novicio en el Colegio de Carmelitas. Continuó sus estudios en Salamanca y en 1567 regresó a

---

<sup>48</sup> Citado por Luis Miguel Martín Santos, en San Juan de la Cruz (2003:13).

Medina; conoció a Santa Teresa, con la que más tarde emprendió la reforma de la orden del Carmelo. Fundó el primer monasterio de Carmelitas descalzos<sup>49</sup> o reformados en Duruelo, siguieron después varias fundaciones. En 1577 fue encarcelado en Toledo hasta que ocho meses más tarde consiguió evadirse, coincidiendo esta fuga con el fin de la persecución y el reconocimiento de los descalzos, lo que le permitió dedicarse a sus tareas de organización y literarias. Debido a sus ideas sobre la Reforma estuvo confinado e Peñuela y de allí marchó a Úbeda, donde murió en 1591. Su mayor intensidad de composición poética se inicia en 1578, mientras estaba encarcelado en Toledo.>> (Martín Santos, 2003:13)

Remontarse a ese pasado místico permite no sólo perpetuar lo místico, sino el movimiento de la propia escritura o la literatura universal, el dinamismo milenario de la palabra con y sin mayúscula. Esta idea de encarcelamiento de Juan de la Cruz la expresará Colinas a través del lexema “celda”, cuya disforia genera, sin embargo, una euforia ya que el poeta hace del confinamiento el espacio y el tiempo del ensimismamiento, del diálogo del místico con otros personajes claves de la cristiandad o de la Biblia. Salomón es uno de ellos. He aquí las exhortaciones de un poeta sentado y ensimismado en sus *Truenos y flautas en un templo*, el ya analizado libro de otra época, el que, desde luego, nombra en estos versos a Juan de Yepes y Álvarez:

Pasad más a lo hondo de la celda.  
No penséis en los lirios.  
Pasad, escucharemos lo que dice Salomón  
a San Juan de sirena entristecida.  
p.126

---

<sup>49</sup> Antes de cerrar su <<Aproximación a San Juan de la Cruz>> Colinas (1996:169) escribe: <<Recuerdo ahora mi infancia entre las ruinas del monasterio de carmelitas descalzos de mi ciudad natal, La Bañeza. Bajo el sol o bajo la nieve, aquellos muros semiderruidos y sin techo van unidos a mis primeras contemplaciones. Sin embargo, yo no sabía entonces que tantos años después iba a leer en la intrahistoria de aquel edificio y que el espíritu del autor del *Cántico* iba a aletear, por diversas razones, sobre aquella áspera y pelada loma que miraba a los ríos de mi infancia>>



Después de todo, lo que permanece es <<la lumbre antigua de vuestros versos nuevos>> (p.520). En un movimiento simétrico que se entabla en “La plegaria del que regresa”, rima lo corporal o lo concreto —labio— con lo abstracto o lo etéreo —astro— cuando nos aconseja, nostálgico, el poeta de La Bañeza, cuando recomienda que:

Nunca [olvidemos] esa llamada honda  
del corazón que es manantial,  
la que hoy y ayer [nos] hizo verdaderos.  
p.520

Versos —inmediatamente— después, mediante un léxico que, además de a palabras de rima en eco como *savia* y *salva*, debe mucho, por supuesto, a lo concreto (el *labio*) y lo abstracto (el *astro*), se establece un paralelismo sonoro de carácter simbólico circular, terrenal y celestial. Descubierta la pertinente sintonía entre sonido y sentido, el lector se percata, entonces, de que acaso sea esa *honda llamada* —advertida en los recién citados primeros versos de la estrofa final— la luz que brota de la tierra, la verdadera llamada telúrica que hace que al tornar al abismo de la tierra madre, se salve el vate porque lo eleva, finalmente, cualquier intento de resucitar las ruinas de la Castilla profunda a través de la palabra poética, a través de un perpetuo oscilar entre chauvinismo y deseo, desde la sima, de acceder a los misterios del más allá:

De la tierra dormida y perseguida  
aún asciende la savia  
que os salva en la luz.  
Entre astro y labio el verso que redime.  
Y ese ser en la luz de Castilla,  
y ese ser de la luz.  
p.520

La transformación anímica o el coliniano camino hacia la mansedumbre va reforzando la conocida simbología mística. Para el que dice escribir también en soledad, la caridad es una ofrenda, el alma la llama que el poeta contempla en secreta penumbra, la gozosa llama sin par que viene de la Palabra y que le sugiere el verso, es decir, la otra palabra. Estructuralmente, el acto de escribir precede a la contemplación y no está lejos de no ser alguna de las etapas de las pruebas de la vida. Escribir es llorar de alegría, de alegría nacida de la observación. Así empieza el poema “La llama”:

Hoy comienzo a escribir como quien llora.  
No de rabia, o dolor, o pasión.  
Comienzo a escribir como quien llora  
de plenitud saciado,  
como quien lleva un mar dentro del pecho,  
como si el ojo contuviera toda  
esa inmensa colmena que es el firmamento  
en su breve pupila.  
p.501

Se nos impone ahora un breve inciso. Es preciso señalar en este lugar que ya adelantamos en la página 153 de nuestro Trabajo de Grado de Salamanca el simbolismo del motivo de la llama cuando tratamos de analizar el poema “Bosque de los sueños”, perteneciente, como bien se sabe, a *Preludios a una noche total* (1967). Pues, se nos muestra en ese texto la importancia de la contemplación, de la mirada del que en silencio cuestiona el fuego, las brasas que, por ser “vivas”, ya no son brasas, ya no son simples llamas por su capacidad de *inspirar* y *espirar*, parecidas a las de aquel que,

contemplando, inspira y espira para encontrar en su leve ondular simbólico la callada reverberación de lo consumado, “*la ya no vida*” aleixandrina, pero de la infancia:

Dentro quedaban fijos mis dos ojos  
sobre las brasas vivas de la hoguera.  
Humeaban las ropas empapadas.  
Enrojecía el rostro con la dicha.  
Hoy que es invierno busco aquel amparo,  
vuelve el recuerdo a destrenzar las noches  
que en soledad pasé en una cabaña  
cuando era niño y educaba el pecho  
con amoroso afán para la vida.

pp.80-81

Si bien se densifica la intertextualidad cuando Colinas logra fusionar lo sanjuanista con un esquema que deja ver claramente la otra deuda con Claudio Rodríguez, termina el poema que comentábamos antes —“La llama”— con la misma tonalidad mística. En sus incesantes vaivenes, esta poesía fundamentalmente circular se inspira, río arriba, en lo clásico y río abajo, bebe de la contemporaneidad más cercana en un intento de echar un puente de palabras entre lo más remoto y el pasado inmediato. Más adelante, lo justificará una cita que apunte a la concepción del amor como *don*, *alianza* o *condena*. Antonio Colinas quiere creer que ese puente consigue reconciliar nuevos contrarios: el hoy y el ayer, los hombres que, a lo largo de la historia, han contemplado y descrito como él la naturaleza y sus misterios. Lo más relevante desde el punto de vista de la intratextualidad es sin duda la relación que mantiene “La llama” con el poema de 1967, es la casi similar indagación en la llama y la mirada y entronque de lo ígneo-luminoso con el elemento acuático que va de la lluvia a la evocación —en el siguiente hipertexto— del mar:

Son llamas las palabras y son llamas los ojos  
que lloran sin llorar por el ser que fui  
(aquel fuego cansado que temblaba  
junto a otros jardines de otro mar)  
y por el ser que ahora está mirando  
fijamente una llama,  
y que es, en soledad, la llama más gozosa.  
p.502

Si el círculo del amor supone ofrenda y condena, el descenso a la <<douce quiétude>> implica un perpetuo dar y recibir. Se prolonga el misticismo de la flama en un poema correlato de titulología simbólica como es “Ascuas”, perteneciente al primer apartado del *Libro de la mansedumbre*. Pues, lo que parece importarle al poeta es la soledad que calienta al alma enclaustrada. Aquí y allá, se repiten las mismas estructuras metafóricas y los mismos lexemas —plenitud, gozo, pecho, llamas, amor— que, dado su carácter abstracto, apuntan, asimismo, a una lenta metamorfosis anímica, a un viaje más interior que exterior:

¡Hay tanto frío fuera, en el mundo!  
Fuerte viento de espinos  
no cesa de zarandear el álamo sin hojas.  
(A veces, me parece que yo soy ese álamo)

Con el gozo secreto y seguro  
de quien ha acumulado leña seca  
voy sin miedo arrojando  
en las ascuas del pecho  
un silencio y otro silencio y otro silencio.  
Al fin, siento una intensa plenitud  
cuando de él se alzan llamas jubilosas,  
la hoguera, que afervora, del amor:

del amor entregado,  
del amor recibido.  
p.507

Volvamos al poema gemelo “La llama” donde el desdoblamiento intertextual parte de la contemplación de la recuperada llama espiritual y termina en la consagración de aquello que supuso también para Claudio Rodríguez García *don*, *alianza* y *condena*: el amor. Ambos poetas coetáneos parecen deberle mucho a los dos reformadores de la orden de los carmelitas: Santa Teresa de Jesús y Juan de Yepes y Álvarez, conocido por el nombre que tomó cuando profesó en la mencionada orden religiosa. Frente a la cuarta y penúltima estrofa de “La llama”, es decir, la que hubiera podido constituir su verdadero *incipit*, hasta el menos avezado lector de poesía advertiría en el último verso la dualidad— de raíz oriental— que implican la palabras *don* y *condena*:

Contemplo una llama muy quieta en la penumbra  
de suave jardines,  
a la orilla de un mar calmo y antiguo,  
y me voy encendiendo con la dicha  
de saber que no existe otra verdad  
que no sea esa llama, es decir,  
la del amor que es don y que es condena >><sup>50</sup>  
p.502

Como ya señalábamos en nuestro estudio previo (2007:216-217), al precisar por ejemplo que << “la música callada” de Claudio Rodríguez es muy distinta a la de San Juan de la Cruz>>, Luis García Jambrina (1999<sup>a</sup>:38) recuerda que —José Ángel Valente y Louis Bourne ya habían visto en un verso de *Don de ebriedad*—

---

<sup>50</sup> Recuerden también que en “Paraíso de nieve” (p.491) Colinas nos habla del <<como un don>> descenso por el rostro de los densos copos de nieve.

<<confundiendo el dolor *aunque es de día* >>— una reminiscencia de “aunque es de noche”, verso-leitmotiv del <<Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe>>.

Y Colinas, para quien el simbolismo de la llama, la luz, el fuego o la “música callada” no se aleja tanto del de San Juan de la Cruz, recupera pero al pie de la letra, el sugerente estribillo que dará título a un poema suyo. A diferencia de San Juan de la Cruz (2003:59) que anaforiza el segmento “Aunque es de noche”, su reiteración en la obra de Colinas es de orden puramente paratextual. Reconocida la deuda, el poeta busca otra forma de expresar lo sagrado sin adscribirse a la redundancia del estribillo. Busca una estructura que lo sustituya pero que tenga, más o menos, la misma función.

Sin embargo, lo que se repite o se intenta asumir parcialmente es el misticismo en sí. Tal actitud se ve en la densificación del motivo de la noche y sus semas, en el dolor que supone el sacrificio y el éxtasis sobradamente metaforizado en el poema de referencialidad mariana titulado “En Madrigal” (pp.641-642), la evidencia de la muerte que supone la vida y viceversa.

De hecho, después de hacer suyo el fragmento del “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe”, prueba de reconocimiento del magisterio de los clásicos, después de convertir el verso en unidad de mayor articulación, el texto de Colinas transforma de otra manera el de San Juan de la Cruz. Lo que en el hipotexto era un estribillo quintasilábico o heptasilábico —si se flexibiliza la regla admitiendo la diéresis y omitiendo la sinalefa— se ve sustituido, en el hipertexto, por un endecasílabo cuyo primer sintagma guarda fonológicamente un cierto parecido con el intertexto,

ahonda en la noche como espacialidad mística de la que emerge el poeta para dialogar con el más acá y el más allá. La que Colinas consigue crear es una estructura inversamente correlativa también basada en la bimetría que recuerda de alguna manera el segmento de partida.

Aparte del sanjuanista <<Qué bien sé yo la fuente que mana y corre >>, verso liminar que puede ser considerado como un dodecasílabo o un alejandrino según se admiten no sólo la diéresis —figura muy usado por los clásicos— en “fuente”, sino también la sinalefa entre los dos verbos finales, el poema de partida es, en su 91%, un conjunto de tercetos que tiene al intertexto como estribillo. Dicen así las seis últimas estrofas del “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe” de San Juan de la Cruz (2003: 58-59):

[...]

Sé ser tan caudalosas sus corrientes,  
que infiernos, cielos riegan, y las gentes,  
*aunque es de noche.*

El corriente que nace de esta fuente,  
bien sé que es tan capaz y omnipresente,  
*aunque es de noche.*

El corriente que de estas dos procede  
sé que ninguna de ellas le precede,  
*aunque es de noche.*

Aquesta eterna fuente está escondida  
En este vivo pan por darnos vida,  
*aunque es de noche.*

Aquí se está llamando a las criaturas,  
Y de esta agua se hartan, aunque a oscuras,  
*Porque es de noche*

Aquesta viva fuente, que deseo,  
En este pan de vida yo la veo,  
*Aunque es de noche*

Esquemmatizando, si llamamos I al intertexto, S al Suplemento o partícula que se le añade al fragmento que se ha tomado prestado, E1, E2 y E3 a las respectivas estrofas de los textos de partida y de llegada, siendo V1, V2, V3, V4, V5 y V6 las referencias versales a ambas cadenas literarias, he ahí, al final, y por poner tan sólo unos pocos ejemplos<sup>51</sup>, el proceso semiótico que habría presidido, de modo más o menos consciente, a la elaboración parcial del hipertexto.

En efecto, en ambos textos destaca el motivo nocturno que se manifiesta no sólo a través del segmento intertextual, sino a través de un léxico similar cuyos desplazamientos genera otros segmentos como “en lo oscuro”, “a oscuras”, *oscurecida*. Desde el punto de vista semántico, la plegaria evocada en la estructura hipertextual, el despertar del poeta bañezano o de su personaje poemático —remite al *dormido* pecho de “Noche oscura”—, los dolores o las colinianas heridas y cicatrices tienen, junto a lo nocturno, mucho que ver con la noche de San Juan de la Cruz. El binomio abismo-aurora es en el místico español esa *luz* o “claridad nunca escurecida”, esto es, la luz que viene de la noche, de la fuente de donde nace *todo*. Si en el “Cantar...” y en la “noche oscura” reside, sereno y confiado, el místico, en “Aunque es de noche” << Los labios, lentamente / encienden y musitan la plegaria / que (fuego en lo oscuro), / esperanza en abismo) / habrá de quebrantar los muros de otra aurora>> (p.504). El siguiente esquema

---

<sup>51</sup> Partiremos de las todavía no citadas primeras estrofas de San Juan de la Cruz y de algunos versos de “Aunque es de noche” de Antonio Colinas, poema sobre el que volveremos en el apartado siguiente, una vez presentado, a guisa de ilustración de carácter conclusivo, ese cuadro intertextual.



se limita a las tres primeras estrofas de San Juan de la Cruz y a las primera y tercera de Antonio Colinas. En ambos casos predomina el paralelismo. Pero lo que se da como un estribillo conclusivo —doce veces repetido en el primer autor genera en el segundo una suerte de anáfora motora:

HIPOTEXTO SANJUANESCO		HIPERTEXTO COLINIANO	
E 1	V1: Que bien sé yo la eterna fuente que mana y corre V2=I ( <i>aunque es de noche</i> )	E 1	V1= I (En medio de la noche) + S (me despierto) V2: Abro los ojos, miro en lo oscuro V3: y voy sintiendo un dolor que es V4: antiguo y, a la vez, muy nuevo y vivo
E 2	V1: Aquella eterna fuente está escondida V2: que bien sé yo do tiene su manida, V3 = I ( <i>aunque es de noche</i> )	E 3	V1= I (En medio de la noche) + S (me despierto) V2: una vez y otra vez. V3: acabo abriendo la ventana al norte V4: y, aunque es pleno invierno V5: he recibido una vaharada V6: de viento frío y húmedo. [...]
E 3	V1: Su origen no lo sé, pues no le tiene, V2: mas sé que todo origen de ella viene V3 = I ( <i>Aunque es de noche</i> )		

## **V-2-2. ENTRE CENIZAS, MÚSICA Y REMINISCENCIAS**

### **V-2-2-1. DE LA *NOCHE OSCURA* A LAS EVOCACIONES DEL SUR ESPAÑOL**

Siguiendo con el poema “Aunque es de noche” cuya lectura hemos querido completar en este nuevo apartado que le es afín, diré que más allá de cualquier deuda literaria, el poema de Colinas trata de representar, en sintonía con lo místico, las elucubraciones de un poeta atento a sus sentidos, al callado movimiento de las cosas, al lenguaje del silencio, a la necesaria soledad creadora.

Es, a mi modesto modo de ver, la anticipada experiencia de la muerte, de la irreversible atemporalidad de los más profundos dolores humanos a través de la contemplación nocturna, el recogimiento, la compasión y la esperanza de que al final de nuestro viaje aquí abajo, quizá nos espere algo mejor, algo menos oscuro y terrorífico, una suerte de luz no muy diferente de la que diariamente nos despierta y torna en amor el dolor, en esperanza la caída. Es también una exploración del ser profundo, la problematización de la cuestión existencial a través de la palabra poética, la puesta al desnudo (Baudelaire) del alma poeta. Así, en el poema de reasumida referencialidad sanjuanista dice el poeta:

Al fin ya he tocado el fondo de la noche,  
el fondo de mi noche.  
Desnuda va quedando la palabra  
y palpo en el pecho ese dolor  
**(las heridas del mundo)**  
**como el relieve de una cicatriz**<sup>52</sup>.  
p.504

En perspectiva intratextual, constato que el constante deseo de totalización hace que, cuando el poema tiende a mimetizar la experiencia mística, una de las metáforas obsesivas de Antonio Colinas se construye en torno a las palabras <<heridas>> o “cicatrices”. En muchos casos, estas palabras apelan al uso del *genitiuus casus*, simbolizado por la palabra <<mundo>>. Lo místico siempre está asociado a lo ígneo luminoso. Por eso es por lo que en “La dama blanca” también, <<[E]lla, la dama blanca, prueba, / envuelta en manso fuego no visible, / a cerrar **las heridas del mundo** sin mover / los labios, en quietud./ Siente ella en su interior como una **esfera** / de música o de llamas./ Y caen lentos sus ojos como nieve en hoguera>> (p.519). En “La plegaria del que regresa” se rompe sintáctica pero no semánticamente la estructura “herida + mundo”. Si la luz metaforiza la vida y la herida la muerte, entonces, lo que anhela el poeta no puede ser sino un orbe sin heridas o sin dolor mayor, un tiempo sin muerte. Así:

Recordaré este instante como luz sin **herida**,  
como mundo sin muerte.  
Y quizá sea de piedra la luz de aquel ciprés,  
de piedra verde como verde era  
allá en el encinar la tumba del ocaso.  
p.520

---

<sup>52</sup> Lo subrayado es nuestro. Después de la cita, nos explicaremos.

La evocación de la piedra y del encinar muestra que la naturaleza como placenta constituye el telón de fondo de esta poesía. Si lo que se recordaban antes eran las dulces atardecidas, ahora, lo que se añoran y se rescatan de la ensangrentada superficie terrestre son las vicisitudes del mundo, la hipocresía humana, la —otra vez o casi— luz de piedra que brota de la mirada *a lo impresionista*. Contemplación del ya descrito ciprés o, como veremos también, de la piedra en sí que expande entre algas verdes su aroma de luz blanca. Lo que no se olvidan son los matices que nacen de la visión de los ya despedidos paisajes cordobeses. Como en su novela *Córdoba adolescente* o en “Carta al sur” o “Veinte años después”, dos poemas sobre los que volveré para hablar de la trascendencia del viajar en el escritor leonés, en “En Granada”, poema dedicado —por medio de la sigla (F.G.L.)— al autor de *Yerma*, el poeta cierra los ojos para volver a recorrer, con emoción, los espacios donde en tiempos estuvo deambulando leyendo a Góngora o repitiendo a Antonio Machado. Cierra los ojos <<para escuchar la música misericordiosa / del agua que salta entre la nieve>> hollada en el muy distinto presente de la meditación, como se nos matiza en estas dos últimas estrofas donde se espesa aún la musicalización de la naturaleza:

No sé, acaso sea sólo sangre  
lo que salta en la nieve,  
lo que desgasta la piedra del surtidor,  
lo que respira el perfume de los jazmines.

Olvidaré las palabras de los hombres,  
el falso rumor del mundo,  
para que el labio del agua  
deje toda su música  
junto a mis tristes sienas ya con nieve,  
con otra nieve impura.

p. 370

Pero antes, en la primera, se recrea circularmente el tiempo de otra escarcha, el olvido andaluz que precede al sueño y que de alguna manera lo prolonga y concreta, esto es, en el poema que nos lega finalmente la ensoñación, el poema que trata de rescatar aquellos instantes apagados, así:

Una vez más me hundiré en el sueño.  
Cerraré los ojos y los labios  
para escuchar la música misericordiosa  
del agua que salta entre la nieve,  
que baja de la nieve.  
p.370

Apagados instantes que vuelven en forma de epístola poética en “Carta al sur” (p373) donde —en un vano intento de detener el tiempo o gritar, como Lamartine frente lago amoroso que suspenda el tiempo su vuelo— la añoranza paisajística resucita la ya lejana cercanía serrana, atravesadas por aromas de pinos y acacias engalanadas por mil gorjeos de pájaros primaverales.

**V-2-2-2. DE LAS CENIZAS DE FRAY LUIS DE LEÓN:  
PARADIGMA DEL ORFISMO MÍSTICO**

En seis poemas de *Tiempo y abismo* —a saber “En Madrigal”, “Cigarral del Santo Ángel”, “En el camino sin camino”, “La llama que canta”, “Con el Dios escondido”, “Letanía del ciego que ve”— el poeta procura cerrar sus textos con unas notas cuyo referente inmediato sigue siendo el más allá. Irónico, parte, sin embargo, de un más acá maquinizado o robotizado, débil y dañado por la tecnología a ultranza, un más acá donde, como vimos en el apartado V-1-2, el hombre apenas percibe <<el fin de todo / en la eterna y sutil amenaza / de vivir en los límites>> (p.641).

Además de ese vacío apocalíptico que traduce la palabra *caos* (p.641), que a su vez recuerda lo que ya dijera el poeta hablando de la <<obra / vívida y trágica de este fin de signo>> (p.443), la poetización de lo sagrado bebe de un léxico místicamente pertinente. Así, entre otras, voces o fórmulas como *amor, monje, palacio, monasterio, Juan II, Doña María, éxtasis, claustro y cielo* sustentan a “En madrigal”; *cigarral, santo, ángel, roca, monte, Todo, Nada, alas, sangre, música, dolor, eterna* caracterizan a “Cigarral del Santo ángel”; *cedro, incienso, monjes, plenitud, yedra, piedra, cuerpo, camino, estrella, rocas, fuentes, abismos, luz, jardín, paraíso, júbilo, muerte, sarcófago* configuran el sentido de “En el camino sin camino”; *llama, jardín, abadía, asciende-*

*desciende, goce, Libro Pobre, Espíritu, vida, carne, placer, cuerpo, noche, cima* articulan “La llama que canta”; *Dios, llama, fuego, milagro* constituyen el vocabulario básico de “Con el Dios escondido”. En cuanto a “Letanía del ciego que ve”, este poema se teje en torno a palabras tan esenciales como *celeste, firmamento, azul, centro, semillas, renacimiento, cumbre y luz*.

Más allá de esos poemas y de otros desarrollados páginas atrás, la nueva apuesta mística nos la sugieren dos poemas léxicamente interesantes, y cuyo referente es, desde luego, muy especial. El primero de ellos, “Tres preguntas de Fray Luis de León con su respuesta” (p.586), destaca, como se ve, por su indicador onomástico. El segundo, por el que comenzaremos, tan sólo apunta, desde su complejidad paratextual, a un conflicto —semántico de carácter abstracto— desarrollado en un determinado lugar de Salamanca: el templo de la sabiduría.

En este conflicto abstracto protagonizan dos términos de sema estilísticamente armonioso, a saber *ceniza* y *música*. “Combate de la ceniza y la música (Capilla de la Universidad de Salamanca)” (p.587) transparenta, como se puede intuir, al menos un proyecto semiótico: resucitar de una manera u otra el sentido órfico, la muerte o el sentimiento trágico de la vida.

Pero para el fruidor más avezado, esto es, el conocedor de la obra de Colinas, fácil es divisar, entre esos renglones de partida que el poema cuestiona una vez más la realidad, contemplada, casi siempre, en forma de dualidad. Este lector más preparado sabe que la sintonía fónica y órfica que se establece desde los rótulos entre dos conceptos aparente y respectivamente concreto y abstracto se resolverá antes o en el

desenlace del poema. Intuye que, a través de algún que otro desplazamiento, el primer concepto podría perder su estatuto de sustantivo concreto para entrar en la órbita de la abstracción. Al perder este sema, podría llegar a gozar, de un sema secundario que no es sino el más interesante: el de la armonía que insinúa lo órfico.

A partir de este momento, sin ni siquiera leer el poema, se establecen en su mente una serie de esquemas-guía. Cree, entonces, que éstos lo llevarán a la misma cima, al mismo planteamiento circular. Todo pasa en un instante. La presencia de lo humano a través de la imagen de un ser poco ordinario y de su ausencia es otro binomio que, junto a los primeros intuitos, prelude, de alguna manera, el modo cómo se va a deshacer el enigma; prelude de modo provisional la apoteosis y euforia final que se dará en algún lugar del poema o de los dos poemas, cuyo entronque se ve no sólo en el posible y muy similar tiempo de la composición, sino en el lugar que ocupan en el conjunto de la obra de Colinas, ya que el orden señalado es el mismo que sigue el poeta cuando ordena lo que a veces es un material sí escrito con tiempo o de un tirón, pero desde una lógica que, en algunos casos, sólo reconoce la primacía del primer verso o poema.

A partir de este momento, incluso el segundo poema escrito puede, según otra configuración de conjunto que obedece a principios más o menos ético-estilísticos, ocupar el último eslabón de la cadena libresca o antológica. Pero dada la centralidad del motivo de la muerte y su trascendencia en ambos poemas, parece probable que fuesen escritos la misma noche, bajo la misma lámpara de dualidad. En ambos casos, también se trata, más que de un homenaje, de incurrir en la metafísica de aquel poeta que



Francisco Garrote considera<sup>53</sup> como la <<figura capital de la llamada escuela salmantina, [figura que] cultiva una poesía de inspiración básicamente culta, relacionada en cierto modo con los ambientes universitarios salmantinos>>.

Más que en el primero, el segundo poema homenaje alía, desde el *incipit*, misticismo y orfismo, estando éste representado, como en *Noche más allá de la noche* y en otros poemarios anteriores de Antonio Colinas, por algunas autoridades que marcaron y siguen marcando el mundo de la música clásica. Se establece en la órbita de lo humano y, sobre dos de los tres primeros planos sintagmáticos del texto dos microcosmos que podríamos denominar, por un lado, el microcosmos de lo humano místico encarnado por Fray Luis de León y, por el otro, el microcosmos de lo humano órfico, encabezado por músicos de la talla de Bach. De momento, éstos comparten con el poeta místico el por supuesto rasgo de la mortalidad. Por eso, de entrada, entre todos se crea un curioso diálogo de índole metonímica donde el elemento realzado no es otra cosa que la muerte aquí personificada, junto a calificativo que, al preceder al nombre del poeta homenajeado, también hace que se extienda el espacio del magisterio, de lo poético a lo órfico:

Las cenizas del maestro Fray Luis de León,  
escuchan esta tarde de concierto  
las músicas de Telemann, de Hume, de Frescobaldi.  
p.587

Más que su correlato —que, de forma precisa, acota con preguntas el campo de su inserción e insemnación, apuntando, paratextualmente, a una enunciación de tipo reflexivo y mucho más metafísico— “Combate de la ceniza y la música” se articula,

---

<sup>53</sup> Lo dice en su edición de las *Poesías* de Fray Luis de León (1982:14).

después de esa estrofa liminar, en torno a seis interrogantes. Además de los componentes humanos o no humanos que simbolizan en Antonio lo sagrado, la música es el bálsamo que sosiega todo dolor.

El poeta hace de este referente una de las claves de este otro misticismo centrado en otro místico, en un intento de menguar en el espacio del poema el dolor humano. La asociación de todos estos elementos da a lo órfico una importancia capital, un rol de ayudante en el proceso semiótico que conducirá a la mansedumbre. Todas estas preguntas evidencian el estatuto metafísico de la obra de Colinas, el deseo de sumar al poetizar el filosofar; prueba de que hay maridaje entre vida y poesía, de que <<más allá de la posible difusión que la palabra poética tiene o puede tener en nuestros días, permanece indemne ese concepto del crear para preguntar, del crear para ser>> (Colinas, 2001:20) Deseo de resucitar su retórica dialéctica que, de modo más o menos patente, simbolizan parejas como sima-cima, ceniza-música, descenso-ascenso, astro-labio, vida-muerte, verdad-duda.

Antes de que triunfe sobre lo fúnebre, asoma y comanda lo órfico, trazando entre las cinco preguntas, y desde el eje vertical derecha, una línea de polos estructural y semánticamente pertinentes, o sea, la que definen los catorce planos horizontales de esta estrofa segunda. Como verán, si se fijan en los versos que citaremos, mediante la sinonimia que no carece de armonía, el poeta logra dibujar una vez más una estructura circular que realza no sólo el recurrente binomio música-melodía, sino que recupera, al final de algunos versos, el léxico clave del poema, es decir, de arriba abajo sobre el eje estrófico, palabras que no dejan de emparejarse con otras —Música-melodía, muerte— funeraria, triunfe-combate, más alto-presente— para describir el no siempre consciente

proceso semiótico, siendo la semiosis, en palabras de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas ( 2000:371) <<la operación productora de signos >>.

Fíjense ahora en cómo el pronombre interrogativo *quién* y el adverbio no relativo *dónde* comandan un discurso poco enunciativo, donde era de esperar que desapareciera por completo el deíctico *yo*, muy garante de la liricidad de poemas como “Aunque es de noche”, modulado, como vimos, por el segmento anafórico “En medio de la noche me he despertado” (p.504). Aquí, el deo anafórico está en las obsesivas preguntas y en la carga semiótica de la ya descrita línea vertical que recoge, como queda dicho y justificado, la terminología esencial del poema. Según nuestra ya frecuente perspectiva de análisis poemático, lo hermenéutico precede a la fuente. Así, la cita siguiente tan sólo sirve de corroboración de lo ya analizado:

¿Y qué misterio es éste de la música  
derrotando a la muerte?  
¿Y qué dolor tan grande es el que llega  
hasta nuestra conciencia,  
hasta esta dulce música,  
y la supera, y hace que quien triunfe  
sea el polvo de esa urna funeraria?  
¿Quién llega más allá en este combate  
de cenizas y músicas?  
¿Quién baja a lo más hondo y llega a lo más alto?  
Y para los que, concertados, escuchamos,  
¿dónde está la verdad más verdadera:  
en la muerte ahí presente  
o en la embriagadora melodía.  
p.587

Por otra parte, la pregunta retórica que articula los versos finales conduce a una suerte de vitalismo o misticismo órfico donde se adensa la geometría de lo esférico y recuerda la ya dilucidada malla semántica de *Noche más allá de la noche* en torno al *círculo del círculo*, poética sobre la que últimamente volvió a argüir Antonio Colinas durante la entrevista que me fue acordada el 16 de enero de 2008:

¿Y qué es lo que podemos decir de esa otra música  
que resuena allá arriba,  
más allá de las piedras de esta sala,  
encima de las cúpulas,  
en los prados remotos de los astros?  
(La música sin fin de las esferas  
que cantara el que ahora  
sólo es polvo en su urna  
p.587

A la pregunta de saber qué simbolismo entraña la susodicha fórmula, o sea, la que sin lugar a duda constituye un eslabón de su mito personal, el poeta confiesa que <<el círculo del círculo es lo máximo, es seguramente una expresión de la Divinidad. Puede ser una expresión de todo aquello que desconocemos, del misterio de nuestra profunda vida. En definitiva, el círculo del círculo como la idea de la unidad que también está muy presente en mi vida. La Unidad con mayúscula significa todo lo inalcanzable que a través de la vida perseguimos.>>

Colinas piensa que en la cíclica aventura humana oscilamos entre dos polos opuestos que se valen y se complementan. Y quien debe saberlo y plasmarlo es el poeta. En el poema “El poeta”, perteneciente a *Jardín de Orfeo*, Colinas nos lo recuerda

mediante una serie de palabras que remiten a lo circular: orbe, gira, cíclico, urna, cerco. Admitir a priori que nos movemos entre vida y muerte, es admitir la lenta corrosión de todo lo que existe, la fugacidad del tiempo, los altibajos de la existencia, las dicotomías amor-dolor, verdad-mentira, vacío-plenitud.

Suma de perfecciones  
y desesperaciones,  
el orbe gira tenso y contiene,  
por igual, vida y muerte.

Supremo testimonio del poeta  
coronado de gozo y dolor.  
Su ojo está atento a los límites  
vacíos  
del cielo y de la tierra,  
al cíclico y fúnebre  
declinar de la Historia,  
de colmadas y extensas estaciones.

[...]  
Llamas negras se escapan del cerco de los labios.  
Y son los labios urnas en la noche.  
p.369

Pero para aprehender mejor el desenlace de “Combate de la ceniza y la música”, y sobre todo de esa “música sin fin de las esferas” (p.587), debo detenerme a destacar lo que Antonio Colinas le confiesa a José Enrique Martínez Fernández (2007:92) en <<La fidelidad a una voz>>, artículo recogido en el muy reciente *Inventariado de Antonio Colinas* de Susana Agustín: <<La música es un complemento ideal de la poesía y Orfeo es el símbolo por excelencia de la musicalidad que proporciona la armonía y que nos amansa. Está, además, la “música de las esferas”, que es una idea que me interesa

mucho. El fray Luis que me interesa más es éste, el de resonancia órfico-pitagórica, en el que yo me fijé en mi ensayo *Sobre la vida nueva*.>>

También debo recordar en este lugar algunas de las respuestas que dio a la pregunta sobre la advertida tendencia suya a explorar los resortes geométricos del lenguaje. Lo geométrico es, nos dice en la misma entrevista, <<lo dispar, lo poliédrico, lo que tiene muchos sentidos. Es un poco la base de mi obra. Hay una forma de geometría que es, en definitiva, el círculo y que es quizá este eterno retorno al mundo de la infancia, de la memoria>>, es <<la vida como un viaje hacia esa fuente que no deja de proporcionarle al escritor, pues, información. Cuando se seca la fuente esta se seca la vida>>.

Los paratextos participan, a su manera, de ese simbolismo geométrico. De hecho, la portada del compilatorio corpus de trabajo al destacar determinadas formas en su lápida griega programan la importancia de una iconografía hecha de cinco elementos que el poeta se propone descifrar más bien en su último libro de cuentos. Estas formas geométricas que aparecen en *El río de sombra* son, escribe Colinas en *Leyendo en las piedras*, << la línea, el triángulo, el círculo, el cuadrado y el rectángulo>> (2006<sup>a</sup>:47).

Y poco importa que, antes que prueba del magisterio clásico español, estas *cosas* del cosmos que se añaden a lo *uno* (lo que se ha venido denominando también emisor, enunciador o destinador) y lo *otro* (es decir, el receptor, enunciatario, destinatario, lector o fruidor) de la literatura según el triángulo teórico de Karl Bülher, sean meras *invenciones gratuitas de principio a fin*, sean fruto de una comunicación *inesencial* y *artificial* donde por ejemplo cobran verosimilitud <<los combates de dioses y hombres

en la *Ilíada*, las excursiones de Dante por las siete esferas teológicas, las aventuras de Amadís de Gaula, las experiencias de los cosmonautas de Bradbury>> (Soriano, 1993:124). No importan que sea esa fuente la mitología o la que Elena Soriano (1993:124) llama <<literatura de invención [que] añade mentiras a la ya engañosa apariencia [por matizar con Colinas] del mundo, aumenta las sombras chinescas que tanto asustan al hombre occidental desde el platonismo —pese a que el mismo Platón utilizó mitos para propagar su amor a las verdades absolutas— y que siempre ve como un producto maligno de la imaginación, del *demonismo* definido desde los primeros siglos de nuestra era por ilustres pensadores, por ejemplo, el griego Atenágoras en su Apología de los cristianos [...]>>

El segundo y más referencial poema homenaje al maestro es, en realidad, el primero que indicamos dentro de la conformación del último libro del tríptico. En efecto, en “Tres preguntas de Fray Luis de León, con su respuesta” (p.586) reincide la muerte como realidad humana y lo divino, y todos salpicados de orfismo. En él aún planea lo metafísico. En una estrofa hecha de doce versos cuyo principio remite al <<dejad atrás la envidia y la lujuria>> (p.127) de *Truenos y flautas en un templo*, la preocupación por las grandes preguntas recurre a la preposición “si”, partícula que pasa a ser, como los anafóricos pronombres interrogativos de la primera obra comentada, el elemento más pertinente, desde el punto de vista estilístico:

Si tan claro había visto en este mundo,  
¿por qué en el mundo entré peleando en la envidia?  
Si cantaba tan dulce y armonioso,  
¿por qué me condenó  
el pensamiento negro?  
Si aquello que ya estaba y que aún está

Más allá de los libros y los astros  
Me dio sabiduría para siempre,  
¿por qué no me dejé fluir como mi río,  
cantar callando en celda solitaria,  
hablar como me hablaba  
el manantial oculto?

Si en el primer homenaje a Fray Luis se pregunta el poeta <<dónde está la verdad más verdadera>>, insinuando con el lexema “verdadera” la relatividad de toda realidad, en un intento sutil de emancipar más y más la consideración de cualquier axiología existencial, ahora, curiosamente, el deseo de brindarnos algunas respuestas a lo difícilmente contestable amaina la perspectiva problemática a través de esta incursión en el escarpado camino de la verdad:

Quise ver la verdad, mas la verdad  
es un sol que le quema los ojos al que mira  
La vida poco importa.  
Este mundo  
no reconoce, abrasa la razón.  
Mi palabra me hizo y me deshizo,  
fue viento airado y melodía intensa,  
luz humana o divina que es difícil  
conformar en el verso.  
El verso: esa luz  
que aún es roca que vence a toda muerte.  
p.586

Se ha visto cómo el discurso lírico se hace más directo y autoreflexivo, metapoético. Añadiré para ir rematando que aparte de las dos únicas preguntas



liminares, por lo general el poema gana más en focalización y en liricidad cuando, a diferencia del narrador borrado de “Combate...” el personaje poemático asume su responsabilidad genérica, por así decirlo; responsabilidad que también ha sido, a la luz de esa segunda y última estrofa del poema, la de cumplir con la promesa metafísica sugerida en el texto correlato. Pero el sujeto lírico de nada se olvidó, pese al ya subrayado deseo de depuración estilística; la poesía es otra república, de la que es esencialmente repetitiva y metafórica, de que a veces, el deseo de la simbolización desemboca en estructuras de carácter definitorio. Por eso, la verdad ha sido sol, la razón ha cobrado corporeidad y la palabra poética, antes que roca capaz de inmortalizar al poeta, ha sido, a la vez, viento, música y luz capaz de llenar con estrellas la soledad del alma, de mermar la mala envidia humana y permitirle al poeta aferrar sin desconfianza el asa de la esperanza.

En los apartados siguientes, persistirá el diálogo intertextual. Pero debemos advertir que en esta poesía permeable, *transgenérica* o *transdisciplinar*, la consideración de lo sagrado va más allá de la idiosincrasia cristiana. La concepción del milagro irá cambiando a lo largo de la obra de Colinas e incluso en determinadas estrofas de aquellos poemas que por razones de coherencia tan sólo comenté a medias. Lo sagrado está en la densificación del motivo de la muerte y en la obsesiva metaforización de la nieve, fruto de las primeras contemplaciones poéticas.

### **V-3. ENTRE NIEVE Y MUERTE: LUCES Y SOMBRAS DE LA NEGRURA Y LA BLANCURA**

#### **V-3-1. PERSISTENCIA DE LA MUERTE: UN LEITMOTIV INTRATEXTUAL**

Del nuevo proceso de lectura que pretendía partir del paratexto para llegar a las estructuras profundas, resulta que en *Los silencios de fuego*, el poeta parte de su espacio natal, sembrado de recuerdos oscuros. Toda búsqueda de ascenso o descenso a la mansedumbre no cerrada pasa por una naturaleza llena de contrastes donde asoma primero la imagen onomástica de la que <<ama los lobos>>: Zamira. El título <<Zamira ama los lobos>> no es más que un intento de superación del dolor que materializa la espera de unos parientes en un microespacio de función no siempre meliorativa: el hospital que problematiza nuestra condición humana y escenifica nuestra fragilidad es por su olor a quirófano y a pastillas, la antesala de la más dolorosa despedida, del adiós a los seres más cercanos y a una parte de nosotros mismos ya que a veces, como dijo Alphonse de Lamartine <<Un seul être vous manque et tout est dépeuplé>> [cuando nos falta un ser querido, lo demás es vacío]:

Tú y yo estamos en este hospital  
esperando a la muerte.  
No la muerte tuya ni la muerte mía,  
sino la de aquellos que nos dieron la vida

Ahora bien, superar el dolor ajeno supone enfrentarnos a nosotros mismos. Asumir el dolor ajeno es exorcizarnos a nosotros mismos, porque en las lágrimas ajenas está nuestra pena. Llorar por el prójimo es una forma de asistir a nuestro propio entierro, preparar nuestra propia despedida:

Tú y yo esperando el final,  
el vacío del límite,  
mientras la vida brilla y tiembla entre nosotros  
como un cuchillo inocente.  
Y, es que esperando la muerte de los otros  
esperamos, un poco, la muerte nuestra  
p.569

Ir hacia la muerte para curar las heridas provocadas por la dolorosa pérdida y todas las posibles muertes inminentes es, como se sabe ya, ahuyentarla. En Colinas nada es unilateral. Todo es simetría, armonía, circularidad. Donde hay ascenso hay descenso. Si se va hacia la muerte y si se aleja de ella es para intentar conocerla mejor, adaptarse a los vaivenes del turbulento mar de la vida. Se es o no se es. Si yo soy otro, entonces, el reflejo del prójimo es mío, sus actos son nuestros, más allá de toda *familiaridad*. En la nebulosa metafísica, se une y se funde todo en el dolor compartido, en la muerte que da vida o, por metonimia, en la de los que nos dieron vida y que se van, lentamente, como se van los hombres.

Ahora se espera más a la muerte personal que a la ajena. El poema se irisa, dice y desdice, ahonda en el misterio, en la ambigüedad, se ama a la noche, al lobo, a la muerte, y se establece así una dialéctica entre lo visible y lo invisible, o lo visible

inalcanzable y lo invisible alcanzable sólo mediante la rememoración, el remontarse hacia el pasado soñado, hacia la alta cercanía del elemento vegetal señalado. Ahora, el yo lírico intenta confundirse con el personaje femenino. De esta asimilación resulta oportuno entonces el uso más encadenado de bimebraciones que traducen, con duda, la repentina complicidad que se crea entre el personaje poemático y el actante femenino en:

Quizá, por ello, Zamira ama los lobos.  
quizá, por ello, yo deseo también  
salir a buscarlos con ella este mes de diciembre  
a los páramos altos,  
a los prados remotos.  
p.569

Metafóricamente, vuelve la nieve diáfana a cegar a ambos ya reunidos en el corazón de la naturaleza, lejos de los perfumes casi de ultratumba de los hospitales simbolizados por la alusión a los quirófanos. Simbólicamente, la herida física que supone la intervención quirúrgica se deja tapar por la venda blanca de la nieve y lo que triunfa a fin de cuentas es la serenidad que trae a la conciencia, ese esplendor catártico de la escarcha cegadora:

Y podríamos ver los espinos,  
y las brasas de sangre del sol  
en mimbrales morados.  
Puesta ya en nuestros ojos  
la venda de la nieve,  
que no pensemos más, que ya no nos deslumbre  
el acre resplandor de los quirófanos.  
pp.569-570

Esta cita que completa a la otra nos permite constatar que salir a << los páramos altos>> y <<a los prados remotos>> supone, semióticamente, ir de una morada a otra, de una espacialidad peor —negativa o peyorativa— a otra mejor —positiva o meliorativa—, es abandonar el microespacio del hospital descrito como una territorialidad asfixiante o laberíntica cuyos pasillos programa el llanto. Es olvidarse del <<acre resplandor de los quirófanos>>, huir de esa lenta escena final que implica acompañar a los seres queridos en su último viaje para, finalmente, buscar en la vastedad de un espacio más abierto razones para seguir sonriendo a la vida: el deseo de evasión considerado como una de las claves de la actividad romántica. Aquí, una vez más la naturaleza está asimilada a la placenta que acoge al ser y lo mece en sus brazos de *álamos y nieve*.

Símbolos de carácter vario como el lobo —animal— la nieve —meteorológico y cromático —, Zamira y “yo” —lírico-aneecdótico— se mezclan con otros de carácter abstracto como la vida —o la inocencia algo violada que prefigurará el tropo *inocente cuchillo* de luz— y la muerte que Colinas suele asimilar al lobo o a su hembra cuya negrura —“loba negra”— es augur de otros matices y muestra una vez más la importancia de lo cromático en la poesía de nuestro autor. Quizá haga falta hablar de tenebrismo coliniano basado en lo meliorativo y lo peyorativo tanto de la luz como de la sombra porque lo negro siempre irá con lo blanco, la belleza de la nieve con el advenimiento de la muerte.

Como se ve, el encuentro de todos estos símbolos resucita el diálogo de contrarios y advierte la contemplación de la naturaleza en su sentido total y vital. Aunque nos lo dice en poesía, aquí no es la palabra la que salva sino la naturaleza

bendita. De ahí la primera estrofa todavía no citada donde el poeta, antes de plasmar el pesado drama que supone la espera en los hospitales poetiza un deseo. En perspectiva semiótica, el sujeto busca un objeto, lo anhela: ese objeto es aquello que supone el hundirse más tarde en la ya dilucidada paz de los páramos fríos, ir a por los lobos con ella, o sea, con Zamira, en un determinado momento del año.

De ahí que tiempo de la anécdota y tiempo de la trasposición parezcan hablar por sí solos. La plasmación de los sentimientos y los anhelos, su ubicación en el espacio real y ficticio implica el uso de adverbios —«allá»», de pronombres —éstos— y adjetivos —este— demostrativos. En ese poema se repite este adjetivo “demostrativo en «este hospital»» y finalmente, reaparece en otro sintagma que nos recuerda una de las declaraciones de intenciones del escritor: quitarle al lenguaje todo giro barroco, hasta el menor hermetismo inconsciente. Verdadero proceso de desnudez de una escritura que nombra a la muerte y nos hace pensar que hay que armarse de sencillez y humildad, despojarse de todo adorno inútil, en este tramo final, en este camino oscuro hecho de ignota sabiduría, de preguntas sin respuestas. Pues, recuerden la interrogación retórica —«Y éstos ¿a quiénes pasarán / cuando mueran sus muertes?»— que no conduce sino a la incertidumbre: «quizá, por ello [...] quizá por ello». Quizá por ello también, por todos esos “quizás” piense Colinas que llegó el momento de humillarse ante el misterio de las últimas verdades, de ir despojándose del sobradamente ensayado adorno estilístico porque cuando llegue ese ocaso venenoso o esa última *nave* de la que habla también Machado, habrá que ir menos cargado, casi desnudo, «ligero de equipaje» (Machado).

Pues, la apuesta por la transparencia —respaldado por el cultivo de una métrica más simple y flexible— distinta a la que ya había iniciado en poemas anteriores a la trilogía deja constancia de que —a no ser que nos engañe más de la cuenta la ficción— el inmanente deseo discursivo coincide con el tiempo de la vivencia y de la escritura poética. Lo muestra claramente el segmento <<salir a buscarlos [...] este mes de diciembre>>.

En sentido más amplio, estamos ante una poesía circular, basada en la repetición y densificación de determinadas claves, como la fascinación del misterio, la noche trocada en buena y mala muerte, la naturaleza salvadora, el tiempo que supone el principio y el final, *el ser y el no ser*, la incertidumbre del más allá, esa caída, ese descenso al silencio del abismo que supone un estoicismo vital y por simetría, un lento y místico ascenso hacia la sanjuanesca llama espiritual que ciega y quema los resquicios de todo dolor. Pero la cima precede a sima. No se asciende sino partiendo del abismo, del vacío experimentado —dentro y fuera del hospital—. Vacío que intenta someterse a la lógica del delirio, del retiro; que intenta subirse al misterio de los páramos blancos. Si el tiempo materializa la respiración, el abismo prefigura la decadencia de la misma y viceversa; porque el tiempo es el abismo y viceversa. Abismo del padre, de la madre, de los abuelos, del perro. Abismo del alma que piensa y escribe sobre esas cosas que ocurren, del alma que muestra su <<firme horror a todo lo que muere>> (*Sepulcro en Tarquinia*).

Desde una perspectiva *intra* y no intertextual, es muy expresivo el uso excesivo del fragmento <<salir a buscar>>. De modo general, este sintagma marca el deseo de búsqueda propio del ser poeta o filósofo. En muchos poemas de Colinas se da esa

estructura que entraña la filosófica idea de movimiento, una mística de la elevación que pasa por un *abismarme* —en cuanto viajero que retorna al origen— en la tierra natal de Petavonium, en el dolor de los seres queridos. Se sale a la calle, al bosque, o solamente de sí mismo, por querer buscar lo definido y lo indefinible, por buscarse simplemente.

Sin ningún anhelo de extrapolación cabría volver a mencionar la importancia del singtama “ salir a” en toda la poesía de Antonio Colinas. Esas frecuentes inflexiones convalidan la unidad de un pensamiento vario, el orden de una suerte de caos que supone la *arquitextual* noción de género, obra o etapa literaria. Ya se ha visto que esta tesis doctoral no pretende limitarse al corpus triádico, sino que procura, desde la entrega final, llegar a la esencia de la escritura coliniana, mediante un metadiscurso que obedece tanto a la circularidad de la trayectoria literaria y ensayística del poeta como a nuestros planteamientos previos y a presupuestos teóricos expuestos en el umbral de la misma.

No nos alejaríamos nada del tema si mentáramos que esas “salidas” del personaje poemático de Colinas suponen un desplazamiento desde un espacio casi siempre cerrado —la casa en *Preludios* o el hospital en *Tiempo y abismo*— a otro más abierto al aire, a la calle, a los campos o a los montes, a las praderas. También entraña un viaje de carácter físico-mental —<<Salir a buscar la belleza cautiva>> en *Preludios*—, una evasión campo —o escarcha— a través, con el fin de indagar el misterio, de buscar en lo blanco las huellas negras de los lobos, añorar aquellos truenos templarios o, una vez más, aquella flauta con la que Pandora estremeciera los suntuosos y remotos montes de *Preludios*.

Pero antes de decirle a la destinataria interna del poema que recuerde que por ella un día <<no [salió] a buscar la belleza cautiva>>, le confiesa y a nosotros también



que le había dicho que traía —<<traes contigo>>— una música *embriagadora*. *Embriagadora* música que surge después de su *nacimiento al amor* o embriagadora *melodía* como tornó a decir, décadas después, en el sobradamente comentado “Combate de ceniza y la música” (pp.586-587) de “*Tiempo y abismo*, después de casi cuarenta años de vida dedicada a la poesía.

Así, del *nacimiento al amor* (1967) a la madurez poética circulan fragmentos que entrañan un misterio que debe rastrear el lector especialista. Son como piedras que éste debe someter a juicio, escrutar e interpretar. En vez de intertextos cabría llamar estas referencias intratextos, siendo la ya definida intratextualidad el diálogo entre un poeta y sus propias obras.

En Colinas, detrás de cada salida se mueve el aire triste de una cierta carencia que va cobrando, con el paso del tiempo, mayor relevancia. Para él, nacer es dejar la nada del polvo para salir a la luz llena de pruebas. Vivir presupone un irreversible caminar hacia la nada, hacia el final de todo lo querido. La noche participa de este viaje donde no sólo se echa de menos a los seres humanos, sino también a aquellos animales domésticos cuya humanidad a veces supera de lejos a la nuestra.

En el último Colinas, la noche se da como un espacio más abocado al dolor que al amor, más a la intuición del vacío que a la explosión de besos en el balcón adonde el joven enamorado salía a contemplar la calle o el bosque por entre cuya espesura pasaban << a caballo >> los amores primeros, amores algo “fous” [locos]. Pasan los años y ahora, sólo la insondable noche exorciza fantasmas. La muerte, ese “huracán que

arranca todo a su alrededor” planea más precisamente sobre lo humano, lo cósmico y ahora sobre lo animal:

Es la última noche  
y no es fácil dormir porque detrás del muro  
intuimos tu muerte.  
Así que he acabado por salir a buscarte  
a tientas en la sombra  
y en ella te he encontrado respirando  
aún como una llama.  
(Como llama en lucerna sin aceite>>  
p.511

Casi se cumple la profecía de *Preludios a una noche total*. Pero habrá que ver en esta anunciada “noche total” no ya el correlato de *Noche más allá de la noche* u otros libros donde reincide con más orfismo y misticismo ese motivo esencial, sino el apogeo de un mero tópico universal, el advenimiento del silencio que supone la herida verdadera: la lenta corrosión del tiempo, la agonía de los seres vivos en particular y de la naturaleza en general, como se ha visto en poemas de clara inclinación ecológica.

En los últimos poemas de Colinas la densidad del dolor bebe de la noche. De la honda meditación en torno a la sombra asoma la imagen del perro<sup>54</sup> personificado, el remordimiento del dueño y su familia, del “nosotros” que no termina de creer en su generosidad poco correspondida, en su todavía no elocuente silencio:

---

<sup>54</sup> Por mantener una relación directa con la muerte, comentaremos el poema sobre el perro aquí y no en el capítulo VIII donde podría caer perfectamente ya que este poema forma parte de lo doméstico, lo familiar e incluso lo más íntimo.

Hoy, sobre todo, sentimos dolor  
al pensar en lo mucho que nos diste  
y en lo poco, tan poco, que te dimos.

Porque ha sido mucha la soledad que fuiste  
llenando con tu clara soledad  
y el diálogo sabio aquel de tu mirada  
con mi mirada, de tus silencios  
con mis silencios  
en el centro del día.

p.511

El silencio de los seres partidos incluye tanto la despedida del perro como la espera en el hospital. Pero si el motivo de la muerte se reitera más en el poema homenaje “A nuestro perro, en su muerte”, en “Zamira ama los lobos” lo densifica más el poeta. El dolor por la desaparición del perro genera, estilísticamente, hermosas estrofas donde el sujeto poético deja constancia de su entrañable amistad. El yo lírico y su entorno están en una situación disfórica porque han perdido a su mejor compañero. Se nos dicen que el vacío que los rodea está hecho de sombra llena de luz. El perro que se va es *un río de sombra*. Nada, salvo la memoria —que también es memoria de un viaje literario— parece salvar al poeta. En este poema se teje una de las más bellas y sugerentes estrofas de Colinas. En esta vía crucis sin salida, el enunciador opta por un enfoque circular de orden perfectamente vertical y horizontal. Cuestiona la poca luz que le queda del recuerdo, las tupidas sombras que lo rodean y lo clavan en el vacío. En tan pocos versos, fusionan anáfora, epífora y trimembración:

Con cuánta lentitud, con qué dulzura  
te vas, amigo mío, arrastrando

por el río de sombra, que es la noche,  
que el río de estrellas, que es la noche,  
por el río de muerte, que es la noche.

Y cómo calla ahora el jardín, y cómo calla  
el bosque vaciado  
de aquellos ruisseños de junio  
de los que tus ladridos nocturnos fueron luna.  
p.511-512

La despedida del / al perro resucita el recuerdo, se convierte en exponente nodal de esa disforia poemática. Esta ruptura de “A nuestro perro, en su muerte” envía, curiosamente, a la euforia que se desprende de la segunda y última estrofa de “Invierno tardío”, su correlato por excelencia. Pero la tonalidad de ambos poemas discrepa demasiado para que ambas vivencias no traduzcan, simbólicamente, los altibajos de la existencia humana. Lo eufórico restablece el orden de los contrarios para que lo humano sea menos humano y lo animal menos animal. Así, el perro se convierte en ayudante que hará que el poeta supere al frío invernal. Al calor de la chimenea o calefacción se añade, alentador, magistral, embrujador y omnipotente, el calor del perro todavía vivo.

Quizá estén esas innumerables virtudes del perro en la sutil poetización de los copos que caen los unos sobre los otros. Por ese dinamismo vertical luego asimilado a la verticalidad de la puerta de la casa, transita, metafóricamente, la horizontalidad del más fiel compañero. Entonces, ya no sorprende el milagro de la blancura, ya no sorprende el dinamismo de la naturaleza ante la callada contemplación del poeta, ante la expresiva gesticulación del perro:

No es increíble cuanto ven mis ojos:  
nieva sobre el almendro florido,  
nieva sobre la nieve.  
Este invierno mi ánimo  
es como primavera temprana,  
es como almendro florido  
bajo la nieve

Hay demasiado frío  
esta tarde en el mundo.  
Pero abro la puerta a mi perro  
y con él entra en casa calor,  
entra la humanidad  
p.361

Volviendo al poema más pertinente desde el punto de vista de la paratextualidad, se ve que por la muerte, se rompe la alegría y se densifica mejor la contemplación del nuevo referente poemático. Progresivamente, después de en el alma que rememora y escribe, se abre sobre la página en blanco la triste y casi asumida escena de una despedida, vana resistencia ante el devorador canto del cisne:

Qué silencios tan negros y tan hondos  
caen sobre esos dos ojos como estanques,  
sobre esos ojos como hogueras negras.  
postrado en miserable rincón,  
fidelísimo aún...  
(p.512)

El perro es el referente semiótico que humaniza el discurso dialógico rompiendo la convencional disyunción hombre-animal. Una vez más el discurso sobre la agonía del fiel amigo cuya inacción se trueca en acción y cuya única reacción es el silencio ante la

sombra, una especie de estoicismo que recuerda la valentía del lobo acorralado del poema “La mort du loup” de Alfred de Vigny. El poeta no deja de recurrir a la reduplicación y al paralelismo sintáctico para señalar la curiosa tranquilidad del que sigue oscilando entre la vida y la muerte. A su manera, el perro tan sabio como el lobo del poeta romántico francés, lo aguanta todo hasta el último suspiro, trágicamente fiel y estoica y valientemente atento a sí mismo, a lo todo cuanto lo rodea y causa dolor:

no te mueves, nada haces cuando llego  
para no inquietarnos.  
Aunque el dolor penetra más y más en tu ser  
tú callas, callas manso —todavía más manso—,  
y en esa masedumbre se propaga  
tu fiel adiós.  
p.512

Finalmente, la silente actitud del perro ante la muerte sigue generando metáforas indirectas y personificaciones. Tras la agonía se densifica la muerte asimilada a la Sombra. El poeta, que ya sintió dolor por no haber correspondido bastante, prueba a acompañarlo en su viaje sombrío. De la penúltima estrofa al fragmento cierre, pasamos de un modo —indicativo— a otro —imperativo—, esto es, de un estado anímico y físico a otro, de la agonía al Abismo que supone la omnipotente Sombra, la sombra que entraña estrellas. De ahí que la última metáfora remita al destino de la carne que se consumirá para que de las cenizas brote el humo que habrá de expandirse por la playa antes de iluminar a la mente que con distancia recuerda y escribe. La añoranza de la vitalidad callada, la evidencia de la desintegración de la materia y la incertidumbre de la última morada rehabilitan, final y estilísticamente, el uso de la prohibición, la personificación de la podredumbre, el destino del alma animal así “humanizada”:

No temas, no le ladres a la sombra  
esa que al alba llegará muy ciega  
a arrancarte los ojos, la vida, en el límite.  
Aunque quedamos tristes  
porque no alcanzaremos a saber  
dónde reposarán tus nobles huesos,  
también sabemos que desde mañana,  
como volcán de luz,  
toda la isla ya será tu cuerpo.  
p.512

Como se ve, en sus diversos poemas, *Tiempo y abismo* resucita el motivo de la muerte desde una espacialidad a la vez cerrada y abierta. Antes que en la isla se intuye de noche la muerte desde las paredes de las casas, los muros del hospital pasan a ser un lugar donde también convergen lo físico y lo espiritual, el doble dolor del que se va y de los que lo acompañan en su ida, el cuerpo ya no del perro despedido, sino de los seres caídos. La muerte allí descrita es el triste y alegre tramo final que evidencia la imposibilidad de que se pueda cerrar verdaderamente el ciclo de la vida. La muerte es más bien un pretexto para llorar y alegrarse. Los poemas revelan en su sencilla complejidad la esencia de lo múltiple porque lo uno y lo otro prefiguran por un lado la senectud —los mayores que suelen adelantarse por así decirlo a nosotros— y por el otro la juventud [los hijos —el yo lírico— u otros parientes o amigos —Zamira, el tú lírico— que siguen disfrutando de los placeres terrenales].

No cabe duda de que lo dicho hasta aquí nos arroja a un campo donde el poeta explora un tópico propio de la literatura y la filosofía. En otros lugares donde se prolonga el hilo de su pensamiento, Colinas (1988:48) recuerda que la poesía apunta a <<esa cadena en el tiempo, de Música EN nuestros días, ese afán de apreciar la palabra nueva>>. Está claro que casi todo está escrito o inventado porque venimos, dijo

Hölderlin, <<demasiado tarde>>. Menos mal que, lejos de trivializar lo preestablecido, la intertextualidad más bien lo revivifica, prolonga la cadena. Este diálogo da nuevos rumbos a las artes que dejarían de existir si de repente hiciéramos caso omiso del pasado y sus símbolos. Menos mal que cada escritor o pensador retoma a su manera el tren de la cultura para enriquecer determinados campos del conocimiento.

Si la temática siempre reanuda con lo místico, lo misterioso y lo metafísico, estamos, en perspectiva estilística, ante una poesía sinestésica, ígnea, cromática, esencialmente oximórica, una poesía que alberga, sin embargo, numerosos temas de la actualidad. Al lado de los elementos abstractos, el fuego, la noche, la nieve, etcétera, son símbolos concretos que participan de la muy consciente armonía ético-estilística de esta obra que nos hace visualizar imágenes que logran romper con lo habitual y que casi nos devuelven a la paradoja a la que trata, paralela y férreamente, de contrariar.

Recuerden el juego cromático- simbólico en torno a lo blanco y lo blanco que da lo negro y lo negro y lo negro que da lo blanco. Recuerden también los siete versos de “La hora interior” (p.494) —poema fundamentalmente abstracto que dio nombre a la antología de igual título. En este poema se teje en torno a la antítesis “Todo-Uno” una poética de la fusión basada en la purificadora dialéctica inspiración-espíración. Y como se verá, el poema, estilísticamente sugerente, también parte de la anáfora, la metáfora y la personificación, antes de hundirse en una hermosa sinestesia final donde al único referente de carácter ígneo-abstracto —el fuego— se añade lo auditivo. La circularidad —clave de casi toda la escritura literaria y ensayística de Antonio Colinas— trasciende el espacio del poema para dar título al primer libro del tríptico, *Libro* que cierran



majestuosamente los breves versos, para que podamos descender de otra manera a la mansedumbre del segundo:

Cuando Todo es Uno  
y cuando Uno es Todo,  
cuando llega la hora interior,  
se inspira la luz  
y se expira una lumbre gozosa.

Entonces, amor se inflama  
y oímos los silencios de fuego  
p.494

Se podría investigar más, hasta volver a justificar, con datos nuevos, lo ya adelantado sobre la paratextualidad, hasta procurar mostrar que, efectivamente, nos hemos embarcado en una aventura circular en la que el protagonista, obsesivo en su trayectoria, nos va enseñando los nombres de las islas y sus matices, los colores y olores del paisaje. Aquí, no sólo se repiten símbolos, sino que se reconducen o se trasladan a determinadas textualidades sintagmas o versos enteros pertenecientes a otras producciones. Para nosotros, tal actitud implica una constante reorganización de las formas de los *umbrales*, entraña una innegable preocupación por la noción de estructura.

Volviendo al poema “Zamira ama los lobos”, cabría puntualizar que al lado de los personajes familiares evocados, Zamira —considerada como destinataria interna del poema equivalente al tú lírico— y el sujeto lírico son los dos actantes poemáticos. Su protagonismo dialógico cobra mayor significado en la medida en que ambas instancias

constituyen, estilísticamente, la columna vertebral de los enunciados. Dibujan, desde el primer verso hasta final un esquema casi uniforme y algo monótono donde la anáfora se une a la correlación para condensar en tan sólo 37 versos todo aquello que hemos venido aclarando. Como se puede apreciar, si le quitamos al conocido poema la sustancia del contenido para fijarnos ahora sólo en lo formal, veremos, con más claridad, cómo la anáfora, los deícticos y el paralelismo sintáctico se combinan sintagmáticamente y vertebran el eje vertical del muy aliterado título “Zamira ama los lobos”.

Pues, la segmentación y reagrupación [sin corchetes] de los enunciados pertinentes realzan el tan complejo —pero no muy visible— carácter *etopéyico*, metonímico, dialógico-deconstructivo, circular y simbólico-repetitivo de la poesía. Sólo a partir de esa necesaria fragmentación a la que ya apuntaba algún método anteriormente glosado, brota parte del esqueleto de la macroestructura. Se sabe de sobra que la lectura del poema precisa de perpetuas idas y vueltas porque el poema en sí es un mundo de sentido inagotable. Lo que ofrecemos a continuación sólo es uno de los múltiples caminos que nos brindó el asedio del poema. Se trata del pequeño hilo de luz que percibimos en la sombra, un poema del Poema, el camino que nos condujo al sentido, si es que llegamos a rozarlo. Pero antes, para mejor apreciarlo, entrar en ese complejo mecanismo de producción *sígnica*, admitan que volvamos a reproducir algunos versos que tan sólo ilustraron parte de nuestro razonamiento limitadamente ecléctico:

Zamira ama los lobos.

Yo quisiera ir con ella a buscarlos (vv.1-2)

***Tú y yo estamos en este hospital*** (v.10)

Tú y yo esperando el final (v.16)

esperando a la muerte.

No la muerte tuya ni la muerta mía (vv.11-12)

Y es que, esperando la muerte de los astros,  
esperamos, un poco, a la muerte nuestra. (vv, 20-21)

Quizá, por ello, Zamira ama los lobos.

*Quizá, por ello, yo deseo también*

salir a buscarlos con ella este mes de diciembre  
a los páramos altos  
a lo prados remotos (vv.22-26)

Zamira ama los lobos,  
quiere escapar del laberinto de piedra y cristal  
del dolor.

Zamira: partamos y no regresemos. (vv.34-37)

p.569

El verso final entraña algún enigma. De ahí que aquellos árboles altos anteriormente descritos puedan remitir a todo cuanto pueda traer al hombre seguridad, silencio y mansedumbre, exactamente como la muerte, la del perro que se marcha tranquilo y cuyo cuerpo se hace volcán de luz. Hay algo de sagrado en el final de ambos poemas. La muerte del perro es también una escapada, marca el final sin duda parcial del ser, el cerrarse a un ciclo que se abre sobre otro más misterioso.

La invitación del poeta a Zamira, se parece la de Vigny a Eva, a la que el poeta francés exhorta al retiro diciéndole que abandone la atmósfera malsana de las ciudades para perderse a campo través. Para Vigny, se trata de sonreír a la auténtica naturaleza— de función meliorativa— que espera al dorado atardecer a aquél que queriendo retirarse hacia secretas hermosuras, busca la paz no en la <<loma recamada de tumbas>>

(Colinas) pero sí en un lugar más abierto donde se abren al sol flores, fuentes, valles, césped e hierba de esmeralda:

Pars courageusement, laisse toutes ces villes.

[...]

Marche à travers les champs une fleur à la main.

La nature t'attend dans un silence austère.

[...]

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée,  
sur l'herbe d'émeraude et sur l'or du gazon,  
sous les timides joncs de la source isolée.

[Vete con bravura, deja estas ciudades.

[...]

Anda por los campos con una flor en la mano.

Te espera la naturaleza en su silencio austero.

[...]

Duerme en el valle la tarde amiga,  
sobre la hierba de esmeralda, sobre el oro verde  
bajo los tímidos juncos de la fuente aislada]<sup>55</sup>

Pero no ahondar en el sentido sería poco funcional y por tanto reducir a su sentido literal ambas llamadas a la paz del paisaje. Sería incurrir en contradicciones ya que dijimos que el mensaje poético era difuso, que se irisaba, que era infinitamente ambiguo. Pues bien, la ambigüedad nos obliga a concluir diciendo que también se las podemos contemplar como un intento poético de unirse a un más allá distinto al de un

---

<sup>55</sup> Como en otros casos, nuestra es la traducción.

Châteaubriand por ejemplo, quien empujado por la fe, clamara en su tiempo, el innegable *genio del cristianismo*.

Admitido el carácter inagotable de ese mensaje, diré que el árbol —el prado o la pradera— como sucedáneo de la naturaleza apacible, simboliza el hombre o la tierra. Las raíces son el abismo, el lugar de las cenizas, del sepulcro. La copa o cima o cúpula —otra palabra muy usada por Colinas— prefigura lo divino, el camino que lleva al conocimiento, al no saber, al arcano. Tras la muerte, la consumación de los cuerpos, el ser no hace sino seguir el camino que ya inició en vida. Ya no sale a buscar la luz difícil de asir, sino que baja al abismo para luego subir lentamente hacia lo alto, consciente de que siempre tendrá que <<Abrirse, abrirse, abrirse a todo...>> (Colinas), pero en este caso a la llamada de las alturas.

Y recordarlo no es reconocer el logocentrismo clerical. Aquí, importa menos el destino que el dinamismo óntico. En todo caso, se trata de abandonar todo lo que apesadumbra, los lugares que simbolizan el dolor, escaparse de una espacialidad frustrante, buscarse campo a través, morirse o marcharse, simplemente, hacia un no-lugar que atrae.

El motivo de la Muerte —que hay que poner en mayúscula— vertebra de modo muy intenso los poemas de la trilogía. El enfoque es tal que se pretende, en determinados poemas de titología teóricamente funcional, llegar a darle más sentido, a explicar parte de su misterio: y todo ello en un juego discursivo que, supuestamente, toma del ensayo su tonalidad argumentativa y apunta a un diálogo menos ambiguo con el lector. <<Explicación de una muerte>> dice así:

Ya estaba el cuerpo muerto tendido en su blancura  
pero aún tenía vida, pues el alma  
moraba en su carne.  
p.571

Desde una perspectiva tematólogica y tratándose precisamente de los motivos, Antonio Colinas casi nunca hace descripciones que podríamos calificar de unilateralistas. La ficcionalización de lo vivido siempre es un pretexto para expresar aquello que la razón a priori rechaza. Nos referimos a que toda supuesta plasmación de la muerte siempre apela a su contrario: a la vida, a lo anímico. Esta constante se debe a su perpetuo afán de sincretismo, de fusión total. Fusión de lo concreto con lo abstracto, de lo visible con lo invisible.

Convendría recordar que en los primeros versos de “A nuestro perro, en su muerte” el poeta visualiza, hace que visualicemos la misma *habitabilidad* de sus fallecidos. Ahí, con el sujeto enlutado, vemos al perro tendido en la sombra <<respirando / aún como una llama>> pero —trata de explicárnoslo el poeta mediante lo parentético— <<(como una llama en lucerna sin aceite)>>.

En la ya citada estrofa liminar de “Explicación de una muerte” ocurre casi lo mismo. El poeta nos habla de la palidez de un cuerpo muerto aún con vida, habla del alma que *mora en la carne* de un ser o de *una muerte* —la del padre— que el poema no nombra. Luego, deja —antes de retomarlo al final— de hablar del alma dándole vida al cuerpo. Ese desplazamiento que comanda el poder mágico de la ficción se inicia en la segunda estrofa. La resurrección carnal impone una sintaxis precaria, provisional. El ficticio deseo de objetividad impone a su vez una morfología de carácter poco idealista:

hay primacía de los sustantivos concretos sobre los abstractos, se alternan y se reiteran tres veces los componentes del sintagma <<temblaban sus labios>>. No es la identidad del fallecido la que importa, tampoco su inercia momentánea. Importan más sus ademanes, el conjuro, el encant—amient—o —casi epifórico— que infunde al canto:

Se le pusieron las uñas moradas  
y también los costados,  
mas temblaban sus labios levemente.  
La aguja de la máquina trazó  
sobre el papel sólo una línea plana  
y aún sus labios temblaban.  
Le cerraron despacio los dos ojos  
y los labios temblaban..  
p. 571

Baste con que se personifique al perro que también puede ser compañero nuestro. Pero no nombrar ese otro cuerpo es dejar al lector en una especie de segunda expectativa referencial. Aunque “nuestro perro” y “una muerte” constituyan la referencialidad de ambos poemas, tal actitud parece *deconstruir* su proyecto paratextual: en vez de explicar una muerte, se la enmascara. En cambio, mantener dicho anonimato quizá permita dar más realce al referente.

De nuevo entramos en la esfera de la metonimia porque esa muerte aparentemente singular representa a toda muerte. Es sin duda lo que explica la técnica empleada por nuestra autor. En estos versos el personaje poemático está fuera del relato. Como una cámara que filmara sin reflejarse a sí misma, con él vemos las cosas desde fuera. Intradiegético en el poema al perro, el personaje poemático de “Explicación...” sigue tomando distancia, turbado, desde el *extraespacio* del nuevo relato poético, por el

adverbio “aún” que delata el carácter obsesivo de una poesía que no termina de hacernos ver que siempre hay luz en la sombra, música entre cenizas frías. El nuevo poema de Colinas dice y desdice, vela y revela, a golpe de fragmentación:

Luego acallose un labio  
y sólo el otro suavisi-  
mamente aún temblaba  
dando a la muerte y al amor sentido.  
p.571

El poema acaba entrañando un sencillito misticismo universal: aquello que nos hace pensar que todos —independientemente de nuestros orígenes y convicciones filosófico-religiosas— somos unos seres psicosomáticos que una vez muertos subirán a un lugar, a un más allá todavía no explorado, a un lugar que tampoco nombra Colinas. Es la apoteosis de lo sagrado que cada uno debe entender como quiera, siempre que no se caiga en un logocentrismo de mal agüero.

Convencido de su fe, un poeta para quien lo sagrado se limita a lo católico nos hubiera hablado de manera tan clara, poética y sin duda muy fanatista del cielo o del paraíso, de ángeles y Santos, del magisterio del Papa, de la penitencia del muerte, de los fuegos del infierno, del significado del bautizo, de la caridad, sin olvidar la necesidad de meditar sobre la Palabra de Dios y no ser simplemente un emisor de palabras.

Dar *sentido al amor y a la muerte* o a la vida y a la muerte es saber que el alma va a algún lugar que desconocemos. Colinas no nos alecciona sobre ese lugar, no nos aconseja a que lo encontremos. Pero sí le importa que el hombre busque, que se deje fascinar por su misterio, el misterio; de saber que tal vez no vayamos nunca a ningún lugar. Nadie sabe exactamente qué nos espera al final del camino.



Pero lo que debo recalcar, con el permiso de Machado, es que aquí, importa la senda, no la meta. Es lo que explica uno de los caminos que atraviesa la obra de Colinas y cuyo protagonista es el hombre. “Explicación de una muerte” se cierra con ese camino que supone una trayectoria también circular, un tiempo vital donde se abisma el ser y al tiempo, un abismo desde donde éste se eleva, en un perpetuo nacer y morir, un resurgir a la vida desde la nada, un descender al abismo y un elevarse hacia inevitables esferas insondables. Cuando por fin dejan de parpadear esos labios, se acaba el conjuro. Se despoja de la carne el cuerpo que se afila y recobra la pálida pasividad del polvo, todo se vuelve ligero, etéreo. Advenimiento del silencio y recomienzo del movimiento ascensional luego del hundimiento. Conclusión: brevedad versal o esqueletización del esquema poemático:

Al fin, por ese labio  
(en su temblor  
ya apagado)  
el alma  
descendió  
como un relámpago,  
a ese lugar  
donde se asciende siempre.  
p.571

En la poesía de Colinas sobran planteamientos dialécticos. En el poema siguiente donde se da el mismo razonamiento circular (v.5-6) se sigue explorando el tópico de la muerte desde una perspectiva espacial. El enfoque fúnebre se desplaza de lo anímico hacia una referencialidad paisajística a la que se intenta, ahora, dar vida y color: el páramo. Pues, persiste el motivo de la muerte en el poema rotulado “En los páramos negros”, tercero del apartado <<Penumbra del noroeste>> y por supuesto de la

macroestructura *Tiempo y abismo*. Aunque el paratexto apunta a lo oscuro y paralelamente a una temporalidad simbólicamente deducible, esto es, al invierno, el páramo como espacio yermo, desabrigado y sumamente gélido ya programa el temperado tema de la muerte, la que, siendo una referencialidad abstracta, deja de ser una realidad a la que se debe temer. Se la agradece en el espacio de la ficción, invirtiendo el orden de las convenciones, en un intento de, una vez más, fusionar los contrarios, en misticismo laico arraigado en lo arqueológico:

Gracias por la muerte de esos montes  
y por la de estos pueblos, en los que sólo las piedras  
se mantienen con vida.  
p.572

En torno a la anáfora se establece una suerte de dialéctica basada en una gradación ascendiente-descendiente, que entraña un misticismo visible en:

Gracias por estos negros páramos del invierno  
en los que la tierra asciende a los cielos  
y las nubes descienden hasta tocar la tierra;  
Gracias por esta hora de todos los vacíos  
en la que se intuye un final.  
De tanta pureza y soledad, de tanta muerte  
sólo puede brotar una vida más cierta.  
p. 572

Como se ve, se le da contenido y savia a la muerte igual que a las piedras personificadas cuya eternidad banaliza aquel viaje final. El monte simbolizará el lugar desde donde se inicia el ascenso hacia una espacialidad semióticamente meliorativa. Además de los símbolos “monte, piedra, páramo”, enriquecen el vocabulario poético

lexemas como “noche, nieve, vacío, soledad, prados, etcétera”, que se dejan habitar y modificar por otros elementos capaces de dar sustancia a la nada ambiente, de dar razones a la incertidumbre. En la poesía de Colinas, lo aparentemente oscuro e incierto toma la claridad del alba, la nieve con su color da color a la noche para que el invierno, al que precede el otoño, deje de funcionar como el tópico del hundimiento, del abismo y la muerte. Antes que Mercedes Sosa, como Violeta Parra dando gracias a la vida, el poeta vuelve a bendecir la naturaleza por su generosidad animal y estacional:

Gracias por la noche, que a punto está de llegar  
con la bondad de sus nieves,  
y por ese perro vagabundo  
que prueba a calentar con su hocico  
el estanque helado  
para extraer un poco de agua;  
p.572

Al realzar la naturaleza contemplada como verdadero *locus amoenus* en vía de corrosión, el poeta representa al hombre como un ser malvado y víctima de su semejante hasta anhelar, en su evasión romántica, la paz de los cementerios u otros espacios aislados que albergan todo aquello que da continuidad y circularidad a su poesía: la soledad inspiradora, el apego a las ruinas, la fascinación del misterio, etcétera. Pero el referente vegetal —prados, huertos, frutales— prueba a encubrir las secuelas del mal metafísico, intenta que amaine la dosis de dolor universal.

Otra vez, surge la misma figura estilística en el eje sintagmático, la misma figura que constituye la columna vertebral del poema. A ella se injerta el paralelismo sintáctico, la bimetración que fragmenta los contenidos en tres polos semánticos

pares donde gravitan por un lado lo humano y lo vegetal, por el otro la sutil evocación de las contiendas y los frecuentes incendios y, finalmente, el silencio de las abejas y el motivo de la casa en ruinas:

gracias porque no nos hemos cruzado  
con ningún ser humano  
para pulsar el dolor,  
y por la pana remendada de parcelas y prados.  
que conservan como un tesoro  
las heridas de los disparos,  
los tizones de los últimos incendios;  
gracias por los frutales grises de los mínimos huertos  
y por las colmenas adormecidas  
y por la casa cerrada desde hace muchos años  
de la que no se conoce su dueño.  
p.573

Más adelante, la narración poética —casi impersonal hasta aquí— toma otro rumbo, se vuelca más y más hacia el sujeto lírico —alter ego del autor— que nos obliga a creer que hay alguna relación entre lo ficticio y lo real, ya que esa casa es sin duda la de la infancia, la de los “veranos de oro”, la de Petavonium a cuyas ruinas bajaremos con el autor cuando viajemos al universo de sus cuentos.

En su conjunto, la naturaleza, de corte garcilasiano, se estremece y parece cobrar vida en su silencio. Todo en ella conduce a la mansedumbre. Todo parte de la contemplación que prefigura el viaje de la mirada sobre el paisaje, que a su vez simboliza la vida y sus misterios. Persiste el motivo místico de la elevación a través de la palabra *cima* que se opone, en el vocabulario coliniano, a la denotación del término

abismo; eso porque el *abismo* o *sima* no siempre implica el hundimiento de lo anímico o lo cósmico. Suelen repetirse en la poesía de Antonio fórmulas como monte, cima o expresiones como “en lo alto”. Por esas frondas pasa el alma solitaria con la certeza de estar sintonizando con ellas, hoy y siempre. Lo estático se vuelve cinético, lo peligroso se trueca en hermosa morada anhelada. Vuelve la misma plegaria que se pronunció ante el cuadro del museo (p.439-440), como Juan Ramón clamando en la serenidad del crepúsculo su “yo quiero ser eterno”.

En efecto, estructuralmente, el motivo de la eternidad encabezado por el segmento desiderativo “quisiera” impone una reiteración del verbo “perdurar”. “En el museo” y “En los páramos negros” mantienen alguna relación estructural, a pesar de sus discrepancias debidas a su grado de apertura, como referentes espaciales que corresponderían semióticamente a la esfera del binomio espacio cerrada / espacio abierto.

Además, el poeta recupera en los nuevos sintagmas y casi de la misma manera la estructura “verbo ser o *estar* + referente”. En vez de <<estar en ese cuadro como está / el agua melodiosa de la acequia>>, en vez de <<ser tiempo en el cuadro que no muere>> o desear penetrarlo, aquí, la tropología se desplaza hacia la nueva referencialidad fragmentada, ora en *lastra* ora en *cedro*. Pero lo más circular está en el dinamismo del caminante que quiere cerrarlo todo donde todo empezó, como veremos. Con ese deseo de tornar a los espacios del origen y por tanto a la naturaleza placentaria, el yo lírico se refiere sin lugar a duda a sus primeras contemplaciones, a los espacios mnemónicos, a sus poéticas memorias de infancia, al ya advertido y positivo gusto por

curiosear, por dejarse maravillarse por la llamada del bosque, que metaforiza la hermosura sin rostro, lo bello inaccesible.

Muchas veces, el *movimiento* de la contemplación comienza, rotundísimo, al atardecer, quizá porque sea la noche el tiempo del recuerdo, o tal vez del hondísimo silencio o, más allá de los páramos negros, bajo la luz de un espacio no tan abierto a la blancura paisajística, el tiempo de fijación de los primeros versos del que tirará el próximo poema inesperado, del que a su vez podría tirar el nuevo poemario o la nueva trilogía que vencerá al tiempo, la nueva semilla que brotará, tarde o temprano, como el invierno que siempre tira del otoño o como la muerte que siempre tira de nuestras breves vidas, comenzando por la del poeta. Por eso, al descriptivismo paisajístico se añade el lirismo propiamente dicho. El poeta intenta sellar con el lector una suerte de *pacto autobiográfico* (Philippe Lejeune), como si quisiera obligarle a ver en esos lugares el principio y el fin de su trayectoria personal, el cerrar de un círculo. El poeta es consciente de la forma de sus contenidos poéticos. Prueba de esa desviación que se establece dentro del discurso lírico se da, como se ha visto hasta aquí, a principios de versos. La conjunción de coordinación “y” con la locución adverbial “sin embargo” marcan esa voluntad de matización que recurre a otra anáfora de índole desiderativa. Finalmente, quedan estructural y pragmáticamente relevantes los versos siguientes:

[...] en este anochecer,  
yo quisiera ofrecer lo mejor de mi vida  
a toda esa muerte,  
yo quisiera cambiar todo el gozo y el oro  
que hubo en mi vida  
por la contemplación (desde estos páramos negros)  
de las montañas últimas.  
Porque aquí empezó todo para mí,

porque cuanto he sido, y soy, y digo,  
nada será sin las raíces de las luces frías,  
sin esos senderos impenetrables  
que sólo han recibido la visita  
de los rayos amargos.

Por eso quiero ser esa lastra ferrosa  
bajo la que duerme la víbora,  
o la yerba tan fuerte, o su escarcha,  
que el sol no logró deshacer a lo largo del día.  
Quisiera arrodillarme como tapia abatida,  
como pinar abrasado.  
No deseo ni puedo volver hacia atrás la mirada,  
Desandar el camino (¡tan largo recorrido!),  
pues ya sé que, vacío,  
en la hora en que todo ya parece morir  
a punto está todo de nacer.

La mirada vuela sobre la fosa del valle  
(sobre la fosa de la vida),  
hacia la gran mole coronada de silencio,  
hacia la cima que alberga los misterios.  
Gracias por este anochecer  
en el que me he quedado entre las manos  
con las pobres, escasas semillas  
de las que habrá de germinar luz perpetua.

En el anochecer de los páramos negros  
estoy solo y profundamente en paz.  
pp.573-574

El poeta celebra estar solo y en paz porque sabe que es pájaro, sabe que su destino es cantar para preludiar el abismo de otros tiempos. Cantar sobre o desde la nieve hasta darle alas, hasta divinizarla. Cantar sobre el fuego, sobre la luz, y en el canto

hacer brotar un cuadro, resucitar a un músico o resucitar simplemente la flauta de Orfeo para ahondar en la psique que bebe del mito y, si es posible, entablar un diálogo más o menos sutil con determinadas disciplinas artísticas, y como hemos visto, la pintura, el sonido, lo ecológico, lo místico o lo metafísico.

Antes de pasar al apartado siguiente, cómo cerrar éste sin reparar en la pertinencia de estas palabras tan eclécticas y esperanzadoras de Antonio Colinas Lobato: <<¡Ojalá llegue un día en que todas las vías de conocimiento sean una sola vía, al final de la cual se halle la luz verdadera del conocimiento!>>



### **V-3-2. SACRALIZACIÓN DEL PAISAJE INVERNAL: DE LA ENCINA A LA NIEVE COMO SIGNO POÉTICO**

Mucho antes de la redacción del *Libro de la mansedumbre*, en el poema de pertinente referente vegetal titulado “La encina” de *Los Silencios de fuego*, Colinas ya nos introduce en el dulce universo de los místicos. En ese poema correlato también aparece, a guisa de intertexto provisional, aspectos de la poesía sanjuanesca —<<ahora ya es de noche>>— y esa otra metáfora obsesiva —no tejida en torno a lo nocturno— que siempre nace de la contemplación y supone la constante y a veces modificada dialéctica tierra-cielo, cima-sima, arriba-abajo, cielo-mar, aquí-allá, más acá-más allá, ascenso-descenso, negro-blanco o noche-nieve, astro-aguja, alba-muerte.

La encina como componente de la naturaleza, ya de por sí placenta sustenta al poeta. De ahí que esté asimilada a la madre terrenal o al mar, la mar de los poetas. Metaforizada, la encina es el refugio en tiempo de frío. Su sombra es un microclima por excelencia, el espacio del regreso, lugar de origen y *locus amoenus* donde sin planear, el alma, cansada de respirar en <<el manto de esta tierra tan inmensa>> (p.492), se retira, a lo romántico, para meditar sobre el ser y el no ser, para vaciarse <<de cuanto se hace y

dice en este mundo, / pero lleno del silencio más blanco>> (p.493) e incluso ver cómo los ojos —emancipadores de lo sagrado— acaso dudan, mientras va <<pasando la noche / hasta que alba o muerte / sellen esta soledad infinita>>, <<dudan de si son astros o agujas / lo que cae de allá arriba, entre las ramas>> (p.493) <<[c]on la idea del amor / (ese otro rescoldo que siempre llamea / en el pecho de lo soñadores>> (p.493).

La fijación en la encina —árbol cuya madera arde lentamente— orilla un proceso de raigambre mística que resucita el motivo de la llama y el amor, dos referentes que sufren en el espacio discursivo un desplazamiento de orden metonímico. Se le da al árbol caracteres humanos. Estructuralmente, se recurre al guión para marcar dicha maternidad de lo vegetal, que entraña sin lugar a duda las nociones claves de infancia, la preocupación por lo ecológico, el quizá preludio a tan sólo un posible fin de los tiempos, la ruptura o desintegración futura visible en el símil que sostiene una curiosa metáfora —de raíz carnal y algo surrealista—, tropo cuya visualización consigue ilustrar el espanto que podría despertar en nosotros tal situación apocalíptica. Pero sólo pretende, mediante esta imagen, describir la grandeza y longevidad, la casi arqueológica morfología de aquello que sigue resistiendo al tiempo y que todavía no ha perecido bajo la sierra eléctrica o bajo el hacha del leñador.

Dicha figura se da en una estructura donde persiste el alejandrino que se combina con el heptasílabo: <<palparé la aspereza del tronco / que más parece el lomo / de la bestia de un Apocalipsis>>. La importancia del tronco representado, su valor meliorativo está en su maternidad, la cual se ve, pese a su *aspereza* y vejez, en su actitud de entrega o apertura simbolizada por la imagen del candelabro a la que suele recurrir, en contextos distintos, nuestro poeta.

Pero de lo que se trata, ante todo, es de nombrar el espacio de la enunciación. Ese deseo de inscripción de la diégesis en un lugar más o menos reconocido, da al discurso coliniano una pizca más de objetividad y realismo. Es sin duda la razón por la cual José Luis Puerto (2004:107) constata, en sus <<Imágenes de Antonio Colinas>> recogidas en la obra fundamental de Susana Agustín Fernández, que cuando el poeta leonés <<respira el mundo en el centro del bosque, que es el centro del ser>> o <<cuando recurre a la naturaleza como puerta que guarda y revela el territorio del misterio más fascinante>>, lo hace, entre otros, a lo Holderlin y a lo Keat. Así, el *hermoso y verdadero* fruto que elabora Colinas rebosa de <<verdad y belleza>> porque en ella, alega Puerto, <<no advertimos registro alguno impostado>>.

Sin brindarnos la referencia exacta, el poeta nos hace ver, desde el *incipit* del poema dónde está el sujeto lírico, en qué período del año se retiró a la sombra de la encina. Poco importa que el poeta no nos dé la referencia exacta. Limitándonos a los elementos que nos depara el poema podemos decir que el lugar *místico* del que parte puede remitir en general a Castilla, a <<los paisajes del noroeste>> y en particular a dos microespacios reconocidos como bastiones del misticismo español: Salamanca, Ávila o León. Así es cómo empieza normalmente el poema —también dedicado a Claudio Rodríguez—, a cuyo referente simbólico y temporal aludimos en el capítulo tercero cuando hablábamos de la revista *Álamo* y los viajes de Colinas a tierras míticas:

En diciembre, casi sin desearlo,  
me encontré contemplando en tierra de místicos  
un atardecer que se consumía

—de horizonte a horizonte—  
con la lentitud de un cálido rescoldo.

Ahora ya es de noche  
y arriba todo es cielo  
y abajo todo es mar de tierra parda  
y aquí a mi lado sólo hay una encina  
vieja y negra, enorme y grave .

¿Qué podría yo hacer en este espacio  
con esta encina-madre, con esta compañera  
de grandes brazos negros, de grandes brazos duros,  
con este candelabro de velas apagadas?  
Y, si tiendo los brazos, ¿sentiré cómo hiere  
Su hojarasca de escarcha?  
p.492

El mes de diciembre, como símbolo de escarcha o nieve, connota más de lo que parece. Otra metáfora obsesiva podría ser, a mi juicio, la ya mencionada imagen de la nieve, símbolo de lo blanco que se funde con lo oscuro, cuya nocturnidad envía al tiempo real, apunta a lo cosmogónico o se desplaza, como en la mayoría de los casos, hacia un paisaje interior. El poeta ya confesó que se quedó solito y vaciado <<de cuanto se hace y dice en este mundo>> Reconoció que pese a ello estaba <<lloeno de silencio más blanco>>. En realidad, se ha producido otro desplazamiento simbólico en el que el color del espacio exterior, su blanca soledad, ha logrado tornarse en silencio interior, en inmensa mansedumbre. Por eso, dice el poeta que se ha llenando de silencio más blanco.

El cromatismo de la escarcha, su blancura es, en la ilusión del verso, luz capaz de transformar al ser. La nieve es una ayuda en el proceso de sencilla purificación mística. Basta con volver —inmediatamente— atrás para ver que el poema de la página 491 connota, desde el título, esa capacidad meliorativa del tiempo invernal. Advirtamos de paso la tendencia rupturista que consiste en recuperar un tópico de la literatura como puede ser el invierno y tratar de sacudir, al tiempo, su orden habitual de funcionamiento, esto es, quebrar los esquemas que presuponen las convenciones preestablecidas. Es una tendencia a invertir el orden de lo aparentemente visible o institucionalizado en un intento de dirimir dicotomías y desarrollar su poética de la mansedumbre, cuyos atisbos datan, cabe precisarlo, de antes de la aparición del *Libro de la mansedumbre*.

Como en “La encina”, donde se dibuja el poema en torno a la localización referente a los poetas místicos de su Tierra, en “Paraíso de nieve”, componente de *Los silencios de fuego*, Colinas parte de otra realidad donde el paisaje ya no se reduce al árbol. Aquí, lo que cambia es el punto de vista, la mirada que se hace más panorámica, que se abre más a la naturaleza y se deja arrullar, en actitud del que levanta las manos —casi de candelabro— al cielo para recibir el milagro de *lo blanco*:

Cuando la nieve va a llegar, se oye  
un silencio en los campos,  
un silencio en los cielos.  
Luego, van descendiendo densos copos,  
los sientes en el rostro como un don  
y te vas despertando a nueva vida.  
p.491

Ya que estamos ante una poesía que propende a la unidad, ante un poeta que se autoinfluye para dar más cohesión a su trilogía, un poeta que activa de vez en cuando el mecanismo intratextual mediante frecuentes matizaciones que aporta a algunos enunciados poéticos —que tampoco distan del planteamiento medular, esto es, en este caso, la temática de la Luz en sus diferentes formas o símbolos—, el último verso citado <<y te vas despertando a nueva vida>> me induce a dejar provisionalmente el comentario del antepenúltimo poema de *Los silencios de fuego* para detenerme en un correlato *indirecto* de *Tiempo y abismo*. Me refiero precisamente al intratexto <<¿para, al fin, despertar a nueva vida?>>, verso final de la sección II de “Dormición en Agrigento”, poema donde el espacio griego agrieta una ensoñación que se nos presenta de forma circular, de suerte que volvamos a tropezar con su léxico-fetichismo hecho de tres términos obsesivos que a veces aparecen juntos, como en este caso, creando, en el radio del *incipit* poemático, una especie de redundancia que recuerda el gusto por la sinonimia o la repetición en determinados contextos donde lo repetido es precisamente la clave que dará al asedio semántico del texto.

Si lo toponímico resucita el motivo de las ruinas, lo esférico remite al mito del eterno retorno y la reiterada luz a la vez al abismo o muerte y a la nueva vida soñada. La obsesión por la muerte, lo helénico y lo ruinoso los traducen lexemas como *esqueletos*, *siglos*, *antigua*, *historia*, *templo*, *dioses*, *Empédocles* y *Agrigento* por supuesto. Estilísticamente, los modulan tres anáforas que, descontextualizadas y reagrupadas sin respeto a las normas científicas, acusarían, tanto en el plano horizontal como en el vertical, una curiosa correspondencia entre cada uno de los tres bloques seleccionados sin modificar, pero independientemente de los versos que les preceden o a los que

preceden. Queda una matriz, una estructura hermosísima en la que se quintaesencia, a mi juicio, toda la anécdota hasta aquí modestamente analizada:

Dormición de los templos de Agrigento,  
dormición de la Historia y de los dioses  
de las nubes y el mar y los delfines.  
Hemos venido a dar en este valle,  
hemos venido a dar en esta muerte  
de las ruinas, que es nuestra muerte.  
Dormir profundamente en el abismo:  
dormir muy dulcemente en el morir.  
¿para, al fin, despertar a nueva vida?  
pp.612-613

Retórica, metafísica y elocuente es la pregunta final ya que nadie puede de forma objetiva aportarnos una respuesta sin incurrir en el dogma, que es, como vimos con Derrida, una de las manifestaciones del logocentrismo. Pero la poesía, así como la filosofía, es el espacio donde sembrar dudas, aventurar posibles respuestas a determinadas cuestiones existenciales. Para prolongar la reflexión, Colinas procura contestar a esa pregunta, transitando espacios donde atisbar y derramar una vez más los aromas de lo sagrado.

Siendo la apuesta circular un planteamiento no irreversible, con él vamos a remontarnos a la sección I del mismo poema. Ahí precisamente, el poeta trata de retar a la muerte desde el espacio de la emancipada sacralidad, mediante unos intertextos de carácter mitológico y bíblico que entrañan un regusto de ironía o, si no me equivoco, alguna que otra estrategia de salvación. Me refiero a que el poeta preconiza que una vez venida la tarde o la muerte —que aún enmascara con metáforas color oscuro y olor a

veneno— nos hundamos en la dulce ilusión de los que viven en la esperanza de la resurrección. Como hace bajando a Agrigento, preconiza que volvamos a resucitar a las deidades antiguas desde el espacio onírico del delirio poético, tocándole, como escribe en *Sepulcro en Tarquinia, los pechos a la noche griega*, o recordando esos armónicos valles griegos (p.333):

Quiero decir que si, definitivamente,  
de tan puro, el sol volcase un día  
su copa de veneno en nuestros labios  
o se abriese de golpe el libro negro  
del volcán  
para enterrar las viñas, olivos, limoneros,  
sólo nos quedaría un tiempo calcinado  
en el que reinventar de nuevo a los dioses,  
o soñar otra vez la tan ansiada  
resurrección de los muertos.  
p.610

Pero dos versos del Canto XXV de *Noche más allá de la noche*, a saber <<¿Pero es que ya no va a volver aquel tiempo / de la resurrección, el campo a ser fundado>> (p.333), nos hacen constatar que no estamos ante un poeta clérigo ni ante una poesía que a ratos propende a lo clerical sino a otra manifestación de lo sacral. Colinas consigue, mediante un razonamiento dualista, sacudir a su manera la arquitectura cristiana buscando siempre el término medio.

A lo que quiere llegar y llevarnos es a una especie de consciente de-dogmatización de la realidad, de toda realidad. Lo que resulta de esa reflexión es la plasmación de lo sagrado desde un territorio ideológicamente neutro que procura vaciar lo clerical de su radicalismo embalsamándolo a la vez de una axiología divinamente humanizadora. Da gusto caminar con un poeta cuya angustia metafísica reinterroga, a



golpes de contrastes y paralelismos, la esencia de la religiosidad. Por esta poesía transitan la nada y el todo, la cruz y la luz, la mansedumbre y el horror que supone el silencio vespertino, la degeneración y la regeneración, los volcanes y huracanes de la existencia:

<<Puerto de Dios>> (Marsala): la idea sin ideas  
(la idea que contiene toda idea),  
la conciencia serena y terrible  
de que tiene sentido la luz  
de que tiene sentido la ceniza.  
p.611

Vengamos una vez más de digresiones intratextuales y volvamos al punto clave de nuestro viaje. Volviendo a *los silencios no ya de cenizas sino de fuego* —como después del reciente descenso a las ruinas griegas— aquí, en “Paraíso de nieve”, una vez más, vemos cómo el paisaje exterior copo a copo se suma a lo interior para que se cumpla la metamorfosis del ser. Una vez más la noche connota más bien lo anímico, los pecados del hombre contemplados en su dualidad, definido a la vez como víctima y culpable. Pretende curar el ser tras ese proceso de sencillo misticismo *profano* donde se va cuajando la escarcha, proceso visible sometido a una suerte de gradación descendiente acordonada por la leve caricia de los copos.

Habrá que salirse del poema para recordar que en su ensayo sobre Fray Luis de León recogido en *Sobre la vida nueva* —Premio Internacional de Ensayo Jovellanos—, el propio Colinas (1996:117) aboga, siguiendo a Jung y no a Freud, por las virtudes terapéuticas de la palabra mística: <<el lenguaje del místico había sido también un

lenguaje para curar, fuente de liberación y no de un proceso retorcido y malsano de ser, como ciertas teorías freudianas habían supuesto>>

Aquí sólo la nieve, por su pureza, embalsama al alma solitaria. En este proceso de sacralización de la ordinaria escena invernal se dan cita, por un lado, la anáfora y el paralelismo sintáctico que sirven para ahondar en la bidimensionalidad lobo-cordero del hombre; dualidad que recuerda el ya discutido mal metafísico instaurador de la mansedumbre, apoteosis de la armonía hija de la contemplación; por el otro, se combinan la metáfora, el símil y la sinestesia que contribuyen, en la estrofa cierre, a realzar, mediante una gradación de carácter psicossomática, la final transformación del ser perdido en el blancor del espeso paisaje gélido, paisaje que parece sepultar, como sugiere este pasaje, todo posible pesar:

Avanzas en lo blanco lentamente,  
avanzas con el peso de lo negro  
que siempre hubo en ti,  
con lo que hiere y duele y nos enferma,  
con todo el mal que en siglos hemos hecho  
con todo el mal que en siglos nos hicieron.  
Mas, poco a poco, se aligera el cuerpo  
y el alma, extraviada en lo blanco,  
espacio es de sí misma.

¡Paraíso en la nieve!  
Al fin, ya todo es blanco  
en lo negro el hombre.  
Hasta el aire tan frío que respiras  
te parece de fuego.  
Y allá donde se posan tus dos ojos  
la luz es una zarza que llamea,  
oímos el crujido de la luz.

Indagando más se podría decir que el invierno en Colinas siempre se asocia con el silencio. Como sucede cuando se nos describe el otoño, lo poco que se escucha es el dulce crujido de la luz asimilada a la escarcha, o la pisada nieve rumorosa de resplandores. Hay que ver cómo lo vincula también con lenguaje místico, logrando así acercar dos realidades tan sólo aparentemente opuestas ya que al contrario de lo que se suele pensar, el lenguaje del místico no es ajeno a la realidad. Por tanto, se puede hablar ese lenguaje sin ser San Juan de la Cruz o Fray Luis de León. Uno puede hablar de la ropa refiriéndose al alma (Claudio Rodríguez) asociada a la llama con la que asuena. Uno puede hablar de la noche, de la nieve o de escarcha refiriendo a lo mismo. El lenguaje del místico en su llaneza, explora, sin embargo, una referencialidad más compleja. Entre otras destaca un léxico que componen palabras como *luz*, *llama*, *ascender*, *descender*, *noche*, *silencio*, *cielo*, *pecho*, etcétera, y sus posibles derivaciones.

En sus “Tres canciones de invierno” nuestro poeta explora este vocabulario. Varia, la perspectiva va cambiando a lo largo de su obra. Lo que no cambia es la espacialidad, algunas sinestias, como la recurrente estructura de tipo <<oír el silencio>> u <<oímos los silencios de fuego>> o <<sentir la noche>> detrás de nuestros pasos tras pisar la nieve, tras su crujido de luz. Si diéramos otro paso hacia atrás veríamos que persiste el paisaje invernal, vuelve a su sitio aquel árbol que irá dando lugar al pinar que recuerda <<hogueras que aromaban Navidades de infancia>> (p.489)<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Se habrá visto que nuestra lectura no es nada lineal porque lo que llamamos poemario no siempre presenta al lector los textos según el orden de creación.

Lo mnemónico se ilustra claramente en << Dentro de la casa, / con las luces apagadas,/ confundidos por la pasión del recuerdo, / no lograba distinguir / el ardor de las llama de la chimenea / del que albergaba el horno del pecho>>, porque como se vuelve a dar, el paisaje interior sintoniza con el exterior y crea esa especie de relámpago textual de mística unión del alma ya no con Dios, sino con la sacralizada Naturaleza de sentido amplio. Por supuesto que sacralizadas son todas estas visiones invernales. Sacralizadas las noches iluminadas en tierras de Castilla y León, el monte —símbolo de elevación— que tiembla <<cuando asciende el humo / de las reseca hojas de la hoguera>>. Mística es la actitud de los que integran el círculo de ese recuerdo rescatado o simplemente los que sueñan, recuerdan o vuelven, ya maduros, a los territorios del origen, cierran los ojos, en un intento de reencontrarse o de besar a lo lejos aquello que podríamos llamar los paisajes de la periferia del ser, ya que sólo la alianza con lo umbilical restituye al poeta la beatitud perdida. La tierra es el *centro* y junto a ella los copos de nieve que purificarán al que esté atento a la maravilla de lo blanco, al que en la ceguera pasajera recuerda sus ya no inocentes paraísos de nieve y ve brillar la luz sobre campos mediterráneos:

cerramos los ojos  
para sentir de nuevo aquellas noches llenas  
de astros como hielos  
y el brillo de la escarcha en los chopos desnudos  
con gorriones que esperan  
a que llegue la nieve.

Aquí, en nuestra tierra,  
cerraremos los ojos  
sintiendo cómo corre por las venas  
una lumbre gozosa de amor y de silencio  
pp.489-490

La retrospección hacia los perfumados instantes navideños supone añadir a los espacios de la memoria la imagen de la casa de entonces. Pero aun cuando prima el uso de las primeras personas, el esfuerzo y el vacío que supone la analepsis sólo permiten ver las cosas distanciadamente, desde la apasionada y salvadora soledad del recuerdo. De ahí el empleo de los adjetivos demostrativos correspondientes a momentos o vivencias remotísimas. El poeta recorre en soledad los caminos de la infancia donde le parece que el silencio no implicaba soledad:

Nosotros, en sendero de frío y amor.  
Sí, creo que era amor  
Aquel leve lenguaje  
del vino y del silencio  
hablando por nosotros,  
aquel sentirnos juntos  
estando separados  
p.488.

La evocación de la casa, el sendero, el monte —«Veíamos detrás de aquella casa / un árbol enlunado de invierno / y nosotros allí, quietos en el camino / que ascendía entre muros de piedra / hacia la noche de un monte (p.488)—, las ramas, la hoguera, la luna y su impacto en los animales nos inducen a concluir que el espacio descrito es más bien de índole pastoril:

Viendo el resplandor azul en la ventana  
supuse que la luna había salido  
e iluminaba huellas de animales  
en esa misma nieve  
p.489

En un momento de plenitud literaria, <<esa misma nieve>> prefigura en parte lo mnemónico y, por lo general, algunos de *los símbolos originarios del escritor* porque nos dice el poeta que escribe esas palabras exactamente <<como quien cierra un círculo>>. Se refiere a que escribe y dice esas palabras <<en un momento decisivo de [su] vida y cuando tiende a madurar [su] obra de escritor. Y, en este momento clave, regresa el origen de la propia tierra, el recuerdo decisivo de las primeras contemplaciones: aquellas que son importantes para el nacimiento de un escritor. Y en ese origen, en esa tierra, entrevemos los símbolos que nos ayudaron y que nos ayudarán aún a seguir hacia delante>> (Colinas, 2001b:31)

Al uso de palabras de carácter ígneo luminoso como *resplendor, iluminaba, horno, ardor, astro, llama* se añade *ascua* que funciona como sinónimo en una estrofa en que el verbo *descender* completa la metáfora del <<camino que ascendía>>. El antónimo ordena la lógica de la fusión, la simetría de todo dinamismo humano, de toda ofrenda a la tierra madre o al paisaje, de todo viaje que supone, como en la pareja exterior-interior, la armonía entre lo físico y lo espiritual.

En cuanto ser sicosomático, el poeta se sirve de sus cinco sentidos para captar la realidad y trasladar al plano de la escritura la infinita sensación de placer que siempre le ha producido la contemplación de los panoramas invernales. Tal situación convertida en verdadera obsesión —fijense en la carga temática que ya programaba las numerosas titulaciones con identificadores estacionales— entraña una preocupación esencial ya que lo invernal trasciende los *aromados* espacios de la infancia para devenir algo propio

de la existencialidad del autor y de la de todos los que nos identificamos en el “nosotros” poemático.

Quizá por el carácter ordinario de lo descrito, por la intemporalidad de la vivencia personal se pase del pluscuamperfecto de indicativo y del pretérito indefinido a una temporalidad más habitual: el presente de indicativo, que logra restituir a su banal lugar el tópico invernal no sin envolverlo con un velo de misterio mediante la única interrogación retórica del poema:

Al anochecer,  
había rugido el invierno en las ramas  
y, como un ascua, brilló el pinar.  
Luego, me pareció oír ese silencio  
que se oye en nuestros campos  
cuando cae la nieve.  
¿Cae la nieve o sólo es el silencio  
lo que desciende desde cielos altos?  
p.488-489

Ese silencio remite, como ya adelantábamos, a los copos cuyo milagroso descender induce a la reflexión, de la que puede deducirse que lo divino está en los ramajes y en el aire que respiramos, en el aire cuajado de bruma y olores a pinar, en esos copos que caen, atraen, distraen e inspiran al anochecer, bajo cielo de luna. Está, en pocas palabras, en la mirada simétrica que sana, desde un dinamismo interior y exterior, exterior e interior, desde, en definitiva, una perspectiva a la vez centrífuga y centrípeta.

Demostrada de modo poco exhaustivo la emancipación de lo sagrado en Antonio Colinas Lobato, debemos esperar a que otra forma de descenso a la mansedumbre sea protagonizado por otros poetas o *dioses* callados cuya labor intelectual es más que una mera referencia en la trilogía de la mansedumbre. La figura del maestro se nos vuelve más y más cercana, temporalmente hablando.

El capítulo sexto pretende mostrar que además de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Hölderlin, Zambrano y otros (y más allá de los motivos recurrentes propios de su poesía juvenil y madura) a veces, la imagen mentora representa más bien a una figura cultural paradigmática por cuya ejemplaridad, labor, biografía o cercanía ética apuesta el poeta, cuya pluridisciplinaridad no termina de proporcionarnos datos relevantes. Cerremos este apartado con la esperanza de que sea evidente que todos <<[...] sabemos muy bien que el lenguaje de los místicos no se reduce a los tres autores citados. A mi entender, el misticismo es un fenómeno de raíces profundas y universales y es más, sabemos que el verdadero fin de todas las culturas es un afán de verdad y de plenitud que han perseguido todas las culturas. Místicos fueron Lao Tsé e Ibn Arabí, Ramón Llull y Dante, Miguel de Molinos y no pocos románticos, Tagore [el hindú] y Thomas Merton>> (Colinas, 2001b:206)

Si hasta aquí nos hemos empeñado en mostrar que lo sagrado no se reduce a lo puramente clerical, pues, por su afán de creación y por la trascendencia de sus trabajos, *pensadores* como Boris Pasternak, Claudio Rodríguez y José Hierro podrían ir incorporándose a la lista de escritores en quienes Antonio Colinas siempre ha visto determinados atisbos de sacralidad. Tal es el objetivo del capítulo sexto de esta tesis doctoral.



**CAPÍTULO VI: OTRAS FUENTES Y ANTECEDENTES DE LA  
DILATADA TEXTUALIDAD POÉTICA: DE *JUNTO AL LAGO*  
(1967) A *GEOMETRÍAS DEL FUEGO* (2007)**

**VI-1. LA DEUDA EXPLÍCITA. DE LA REALIDAD A LA VERDAD  
HISTÓRICO-LITERARIA O LA METONIMIA TEXTO-AUTOR:  
¿INTERTEXTUALIDAD O INTERAUTORIALIDAD?**

Antes de destacar los tres diferentes mecanismos o estrategias de diálogo intertextual o/e interautorial, conviene que nos detengamos a decir que viene de muy atrás lo que podríamos denominar —valga aquí la redundancia— la *transtextualidad* de la semiosis coliniana, esto es, el momento o la manera cómo el poeta apela a lo dialógico en su proceso de producción signica o bien, que es casi lo mismo, lo que hace que sea dialógica su aventura literaria o, dicho de otra manera, y justificando una vez más el tema de esta tesis doctoral, aquello que hizo que la tituláramos, con una cierta dosis de modestia <<Antonio Colinas o la escritura como aventura circular. Poesía y transtextualidad desde su última trilogía (1992-2002)>>. La respuesta a esta pregunta indirecta me obliga a retrasar el análisis de las susodichas estrategias textuales detectadas en el acercamiento intertextual a la trilogía de la mansedumbre. Supone, por

supuesto, empezarlo todo desde el principio, mostrar que ese mecanismo se activó décadas atrás, con la evocación-invocación a un poeta de resonancias muy pertinentes tanto en el primer como el último Colinas. Ese poeta es Hölderlin.

**VI-1-1. DEL ROMANTICISMO IDEAL E INICIAL AL MISTICISMO ORIENTAL. LA BREVE PROMESA DE *PRELUDIOS A UNA NOCHE TOTAL* (1967): HÖLDERLIN, SÍMBOLO DEL RETORNO A LOS VALORES REMOTOS Y PRELUDIO AL FUTURO DINAMISMO PLURAL**

Todo discurso literario obedece a un deseo de prolongar lo ya representado, lo ya novelado o poetizado. De forma relativamente consciente o inconsciente, el poeta funda toda o parte de su obra sobre determinados jalones de la historia literaria a cuya sombra descansa y procura saciar su sed de sabiduría y de silencioso protagonismo. Esta imposibilidad de no poder demarcarse por esencia de lo otro, de no hacer sino fundirse en lo anterior —con lo que no pudo ni puede el tiempo— evidencia de otra manera las teorías de Kristeva, Bajtín y Genette, la conocida “anxiety of influence” (Bloom) definida como una suerte de “angustia de la repetición” (Pérez Parejo, 2002:516) o influencia fundada en el <<Tout est dit et l’on vient trop tard>> [todo está dicho y

venimos demasiado tarde] de La Bruyère (1645-1696), fragmento de *Des ouvrages de l'esprit*, obra de la que parte seguramente Carnero (1974) para escribir sus *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère*. De mi incumbencia es pararme a señalar también, de paso, lo que no siempre ha señalado, con sus obvios matices, la crítica literaria. Me refiero a la deuda del mundo con las palabras liminares del séptimo apartado de “Pan y vino” y sobre todo, desde un movimiento aún más retrospectivo iniciado desde Hölderlin, la muy posible deuda —¿o coincidencia?— del poeta romántico alemán con su predecesor clásico francés, conexión evidente que, en todo caso, haría del primero el epígono del segundo dado que siglos después, escribe el compatriota de Goethe: <<Pero llegamos demasiado tarde, amigo! Sin duda los dioses / aún viven, pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo>> (Hölderlin, 1998: 165)

Esta angustia transtextual que no entiende de corrientes ni se limita a una sola época literaria pone de manifiesto una cierta crisis de la postmodernidad, <<sentida como el fin de una época en la que la tradición pesa de tal modo en la creación que el poeta se ve incapaz de crear nada nuevo [puesto que] a lo más que puede aspirar es reformar las ideas del pasado o a iniciar un diálogo constructivo con la tradición>> (Pérez Parejo: 2002:520)

Dentro de la órbita literaria coliniana, la toponimia paratextual de la trilogía y el desenlace de *Preludios* modulan, a mi juicio, y de forma muy expresa, lo anteriormente dicho y lo por venir, dando testimonio de que la poesía es un modo de dialogar con otros poetas, el espacio *coloquial* donde cada escritor, de modo más o menos informal, afirma humildemente su solidaridad. Solidaridad consigo mismo, es decir, con su experiencia lectora, con sus pasiones literarias y las estructuras de su propia obra.

Solidaridad con sus predecesores considerados, en la mayoría de los casos, como seres ejemplares, como modelos.

Dentro de la obra poética coliniana, Hölderlin es para mí, cronológicamente hablando, el primer paradigma de lo que constituiría el largo y permanente proceso de ensalzamiento y cuestionamiento de los planteamientos heredados. En la vida del poeta alemán se dan cita el dolor y el amor, la inteligencia y la incomprensión, la indigencia y la benevolencia, el errar o el vagabundear, el desprecio y la muerte, la resurrección a través del arte, y la continua rehabilitación del poeta romántico desde los renovados espacios de la memoria agradecida [como la de Antonio], de la deuda sobradamente reconocida. Veamos ahora cómo en esta bellísima “invocación a Holderlin” logra el poeta, sintáctica y semánticamente hablando, escenificar un fragmento de la vida de Hölderlin por medio de la antítesis, aunque sea el ritmo binario del alejandrino el que reduce la densidad de los encabalgamientos y facilita el uso de correlaciones cuya función es resaltar, mediante recursos estilísticos paralelos como la prosopografía y la etopeya, lo que más caracteriza al personaje descrito: la paradoja.

Al margen de las fuentes extratextuales —biografía y bibliografía— del destinatario interno, una lectura detenida del poema nos lleva a deducir que estamos ante una estrella terrenalmente condenada, ultrajada y marginada, sin duda, como el gigantesco e *incompris* pájaro baudelariano. Algo parecido —con demasiadas matizaciones— les pasó a Pound y a Pasternak. Podemos asimilar a Hölderlin al *Poeta-albatros* cuyas “ailes de géant l’empêchent de marcher”, conforme escribe el romántico francés al final de su conocido poema “El albatros”, y cuya versión española reproducimos a continuación, pese a la evidente desaparición de la rima y del

alejandrino francés que no pudo mantener, también por razones obvias, Enrique López Castellón, su autor:

A menudo, por divertirse, los hombres de la tripulación  
cogen albatros, grandes pájaros de los mares,  
que siguen, como indolentes compañeros de viaje,  
al navío que se desliza por los abismos amargos.

Apenas les han colocado en las planchas de cubierta,  
estos reyes del cielo torpes y vergonzosos,  
dejan lastimosamente sus grandes alas blancas,  
colgando como remos en sus costados.

¡Qué torpe y débil es este alado viajero!  
Hace poco tan bello, ¡qué cómico y qué feo!  
Uno le provoca dándole con una pipa en el pico,  
otro imita, cojeando, al abatido que volaba.

El poeta es semejante al príncipe de las nubes  
que frecuenta la tempestad y se ríe del arquero;  
desterrado en el suelo en medio de los abucheos,  
sus alas de gigante le impiden caminar.

El Poeta viajero o alado de Beaudelaire es el “príncipe de las nubes”. Simboliza la elevación, y el color blanco de sus alas la pureza y la divinidad. Pero nombrar a Hölderlin desde el paratexto del poema final de *Preludios a una noche total* obedece a un deseo de *de-ficcionalizar* el referente, personaje que vivió donde le tocó nacer, modificó y sigue modificando el existir del sujeto que escribe. El hecho de seguir existiendo le iza al rango de los inmortales y no sería parabólico hablar de una cierta divinización de la instancia interpelada.

Si retrasamos los siete primeros versos del texto, tropezaremos con el *vocatiuus*, ese caso de la declinación que, como se verá, convalida el aserto de que consueñan en Colinas paratexto y texto y también arquitecho y texto, siempre que en el primer caso se piense en el título programático y en su valor taxonómico como subclase o subgénero de la poesía. Si en las invocaciones se suelen asistir a personificaciones de objetos inanimados, luego de la cita, me detendré —en la palabra “muñeco— a mostrar que aquí el dinamismo es al revés. No sucede lo mismo porque contrariamente a poemas como “Diapasón infinito”, “Novalis”, “Barrios de luna”, etcétera, el referente nodal del poema no es ni la piedra, ni la noche, ni la flor, ni tampoco, como nos hace creer una metáfora, el ruiseñor, aún menos la leyendaria lechuza buscadora de aceite:

Oh Hölderlin, a un tiempo andrajo y vara en flor  
nido pleno de trinos, muñeco maltratado.  
a tu locura se abren los bosques más sombríos  
(...)  
Hölderlin vagabundo, Hölderlin ruiseñor  
de estremecido canto, sin ojos y sin rama.  
Ahora que cae espesa la noche de otoño  
contempla nuestro lado la enfebrecida luna,  
deja fluir tu queja, tus parloteos mágicos  
(vv. 8-10; 23-27)

Pero versos atrás, entre las líneas 15 y 20 surge sobre el papel la imagen de una mano, probablemente la del —tuteado o fraternizado— escritor alemán. Mano que acecha la luz leyendo *latín* en la *celda* de un monasterio, mano apesadumbrada, estoica y, por ende, algo imperturbable frente a la angustia existencial, mano cuyo trazos bellos conducen, poco a poco, a la elevación espiritual, a ese curioso ennoblecimiento que trae, en definitiva, el poco fantasmagórico referente fantástico, esto es, esos duendes que

salen de las catacumbas y que, en vez de espantar más al poeta, se suman a su amargura para ser, como veremos ahora, augur de la euforia final:

Antes de que pusieras tu mano en el papel,  
fríos soles de inviernos cruzaban la Suabia,  
dejaban por las nubes agrios trazos verdosos.  
Cuando tú, silencioso y enlutado, leías  
latín en una celda, ya hubo duendes extraños  
sembrando por tus venas no sé qué fuego noble.

El verso octavo cuya función conativa <<encuentra su expresión gramatical más pura en el vocativo y en el imperativo>> (Marchese y Foradellas, 2000:233) marca, desde el ángulo de la focalización, una ruptura con el bloque inicial donde el poeta ve las cosas desde fuera, como si enfocara su cámara desde un plan que fuera del sombrero a los pies. Pero la descripción física no carece de etopeya ya que el paralelismo también de carácter *temporal* realza los altibajos que se dieron cita en la vida del poeta rememorado.

Al contribuir en la puesta de relieve de este personaje, el juego temporal descubre que el pasado más remoto del poeta debe verse como un episodio glorioso, a diferencia del espeluznante presente más cercano a su muerte y a nuestra contemporaneidad. Es que, al sugerir de nuestro poeta, algo irrumpe en el vivir del maestro y quebranta esta felicidad. Ese *algo* lo disimula el poema, generando otro paralelismo sintáctico-semántico en torno a la posible huida de Hölderlin de un infernal castigo o hacia un indefinido espacio ameno, edénico.



Si la bella época brilla por la *llama* de <<las [sabias] cuencas profundas de sus dos ojos bellos>>, lo que evidencia la disforia posterior es, prosopográficamente hablando, el uso del superlativo *levitón* en vez de *levita*, uso que insinúa, junto a la imagen del sombrero bajado *hacia atrás*, el deseo de oponer a la metaforizada hermosura interior —<<vara en flor-nido de trino— del poeta-pájaro su verdadera apariencia final. Estamos ante un ser pobre, triste y solitario —<<a un tiempo andrajo [hoy] labio sin beso>>—, un ser cosificado —<<muñeco maltratado>>— de rostro conmovedor, total, un Hölderlin errante de aspecto esperpéntico, a la vez sabio y algo raro ya que <<a [su] locura se abren los bosques más sombríos>>. Sabio y raro, según revela un pertinente intratexto perteneciente a *Sepulcro en Tarquinia*, raro e irreversiblemente indispuerto, exactamente —o casi— como <<aquel americano [Pound] un poco loco / con la barba muy nevada>>.

El primer foco narrativo es de una instancia que parece saberlo todo sobre el personaje, pese a la repentina y dubitativa primera persona que anuncia al lector que a lo largo del texto pasaría a desdoblarse el narrador. De ahí la ruptura del yo que se esconde detrás de <<no sé si esta figura maltrecha...>>. Esta ruptura nos devuelve a la normalidad de la poesía lírica y, añadida a las interpelaciones subsiguientes, presagia que el proyecto poético a desarrollar propende a la objetividad. Por eso, “Invocación a Hölderlin” empieza así:

El levitón gastado, el sombrero caído  
hacia atrás, las guedejas de trapo y una llama  
en las cuencas profundas de sus dos ojos bellos.  
No sé si esta figura maltrecha, al caminar  
escapa de un castigo o busca un paraíso.  
De vez en cuando palpa su pecho traspasado

y toma la honda queja para el labio sin beso.

(vv. 1-7)

En los siete primeros versos del fragmento citado, que bien podrían constituir la primera parte de éste, todavía se asiste a una descripción no dialogada del personaje. De no haber titulado el poema así, la anagnórisis o reconocimiento del personaje sólo se completaría en el verso 8 que dice así: <<Oh Hölderlin, a un tiempo andrajo y vara en flor>>.

Haciendo abstracción de esta interpelación y del título de la obra, quizá sólo la alusión a la locura y a otros elementos biográficos reconocibles en la historia podría ayudarnos a contextualizar el poema. Y nada nos hubiera sorprendido del todo porque se sabe de sobra que el arte es el territorio de la mentira no declarada, que, por más coliniana que sea, toda escritura apriorísticamente poco historicista, es decir, enunciada no a lo Sainte-Beuve, se inscribe ante todo y sobre todo en una lógica de subjetividad.

Quizá en sus más pequeños detalles consista la importancia de “Invocación a Hölderlin”. Queda claro que el poeta no se limita a nombrar a otro poeta, a querer cerrar su poemario juvenil con la esperanza de que se prolongue el hilo de su canto, hasta dibujar el molde de su pensamiento esencial. Hay más. El deseo de sinceridad —subjetiva, por supuesto— hace que la poesía, en este texto, deje de ser una metáfora del silencio, un velo del que se cubren algunos significantes para ocultar significados y llevarnos al más allá de las apariencias y explorar el territorio de lo no-dicho o lo menos explícito. Ninguna palabra o referencia, por más obvia o popular que sea, es fruto del azar o delata algún deseo de adornar con ripios no el eje estrófico sin rima, sino más bien los treinta y tres planos paradigmáticos que constituyen el poema-homenaje. Si

fuese el caso, aún con el perdón de las licencias métricas, a Colinas le hubiera fallado al menos alguna vez, la majestuosa isometría del verso alejandrino.

Este poema es la prueba, por la mediación de la tradición literaria, que en la savia de la literatura corre la sangre de la Historia. Detengámonos a destacar la posible relevancia de un elemento legendario o popular que, a ejemplo de los cuentos infantiles y el motivo onírico, también reincide en otros poemas de Colinas. Habrá que prolongar lo que ya apuntamos en el estudio anterior. En la realidad de lo ficticiamente narrado se encepta la evocación fantástico-romántica de los pequeños espíritus del bosque, duendes que cumplen una función meliorativa al compadecerse del destinatario, dándole inspiración y nobleza y quizá una suerte de lucidez ad mortem que intenta, en el ludismo de la ficción, amainar vendavales de la Historia, hasta curarle al genio alemán su esquizofrenia y todo aquello que de forma directa o indirecta, consciente o inconsciente, conmovió y tronchó la vida de éste, esto es, —ahora me apoyo más en Antonio (2001:225)— <<la incompreensión de los poderosos y de los intelectuales de su tiempo>>

El permanente deseo de apertura y universalismo lo lleva a aliar romanticismo *esencial* y taoísmo *oriental*. También convergen en él perfumes de tierras poco exploradas, cercanas y lejanas, en forma de *cantos de ruiseñores africanos*. En su zigzagueante marcha intercultural hecha de armonías e inciensos infinitos, la voz de Antonio invade al Ser del planeta, éste que encuentra en su dicción lírica o cuentística las claves de su idiosincrasia. El poeta se deja habitar por valores tan varios que, al abrazar así el mundo, con sus diferencias, sus suertes y desgracias, la tinta multicolor de su ya intransferible pluma dibuja y desdibuja estrellas, matices existenciales, acota

campos sembrados de rosas casi siempre híbridas, de realidades que apelan al cotejo, a la fusión y que se dan, asimismo, como continuos binomios.

Entre estos pares se perfilan eternos reflejos de la que sería una suerte de dialéctica nuclear basada en la sugerente estructura tridimensional <<Cuando Todo es Uno / y cuando Uno es Todo, / llega la hora interior>> (p.494), versos liminares de la ya mentada “hora interior”, que podemos considerar el clímax de *Los silencios de fuego* y la espina dorsal de todo el pensamiento teórico de Antonio Colinas Lobato.

Obra estructuralmente central, “La hora interior” brilla por su brevedad dentro de lo que supone los dos polos de la trilogía de la mansedumbre, siempre que uno se limite a los veinticinco rótulos que realza el índice, con vistas, claro está, a las treinta titulaciones referentes al primero y a las cuarenta y cuatro pertenecientes a *Tiempo y abismo*, siempre que se nos ocurra olvidarnos —o simularlo— de que en realidad, ese poema final es una suerte de generador y temporizador de conjunto desde el punto de vista de la estructura externa e interna, de que es al tríptico lo que fue otro poema final —“Invocación a Hölderlin”—, a *Truenos y flautas en un templo*, a *Sepulcro en Tarquinia*, a *Astrolabio*, a *Noche más allá de la noche* y a *Jardín de Orfeo*. Es, pues, estratégicamente hablando, la nueva correa de transmisión que nos conduce —esta vez con madurez y más poder de concentración ética— a la profunda quietud —inmediatamente posterior— que infunde en el fruidor el *Libro de la mansedumbre*.

Por lo que su poesía, desde su brote en los últimos años del franquismo, no pretende *epatar* a toda costa al lector, sino ahondar, no sin mantener su *voltaje* de siempre, en la verdadera esencia romántica, es decir, como explica el propio Colinas

(2001:220), la <<de raíz temprana y centroeuropea>> sobre la que han llovido aportaciones como *El alma romántica y el sueño* de H.G. Shenk, así como, entre otras muchas entregas, *La Alemania romántica* acuñada por Albert Béguin y la muy *precisa* antología *El entusiasmo y la quietud* de Antoni Mari, iluminadora <<muestra de diecinueve autores alemanes que iban de Jean Paul y Fichte a Betina Brentano y C. D. Friedrich>>. Es esa esencia o *conciencia* romántica la que expone <<los grandes hallazgos y momentos cenitales, que no fueron otros que: la identificación con lo clásico y, en particular, con lo griego (quizá el capítulo más apasionado del libro —de D. Javier Hernández Pacheco—), el sentimiento totalizador del amor [como se dará en *Geometrías del fuego* de finales de 2007]>>, visible en *Werther* de Goethe y en el Jean Jacques Rousseau de *Julie*, sin olvidar <<la experiencia trascendentalista de la muerte, la poesía (que es el motor del Romanticismo y “el sentido de lo divino en el mundo”, el “misterio de su origen absoluto”) y lo que el autor reconoce como “el Dios de los poetas” (que halla a sí mismo su *clave* en la poesía, pues “la eternidad está en todas las partes y el “panteísmo” se torna “panteísmo”). Adquiere así la poesía su significado más alto: el de estar cerca de lo absoluto y lo definitivo. Novalis, a pesar de su temprana muerte, será el paradigma de esos hallazgos extraordinarios>> (Colinas, 201:220-221)

Sólo desde este ángulo que calificaré de metonímico-totalizador, desde este continuo buscarse y hallarse en cada uno de los infinitos vericuetos del orbe o de la realidad, este hallar lo *Todo* en lo *Uno* o el Todo en las partes habrá que acercarse a escritores tan complejos e interesantes como Colinas, mejor aún, al de los textos últimos, más maduros y teñidos de misticismo universal.

Por todas esas razones permanecerán en el último Colinas las huellas de Hölderlin, aunque sea de manera más asimilada o ética que explícitamente evocada, elogiada o *invocada*, esto es, en un espacio donde la métrica va perdiendo su isometría de antaño para dar paso a la sugerente sencillez, a la poesía esencial y no esotérica, la poesía cuya unidad se busca más en las formas de la sustancia que en las de su expresión. Sólo desde este humilde deseo de llevar a los demás por los caminos del pensamiento fecundamente total cuya poetización no roza ni hermetismo ni pomposa erudición. Por cierto, el poeta trata de buscar tanto en sus textos como en su vida real un equilibrio entre las cosas que hace y el modo en que hace o deshace esas mismas cosas. Por eso es por lo que ni la milimetrada trabazón temático-estructural de *Noche más allá de la noche*, ni las hechizadoras tiradas poéticas de algunas estrofas de *Sepulcro en Tarquinia* nos llevan a advertir, en palabras de Puerto, algún <<registro impostado>> o algún giro proclive al iconoclasmo. En todo caso, nunca cundirá en Colinas el calificativo *hermética*<sup>57</sup> si el hermetismo implica una voluntad de resistirse a cualquier intento de asedio textual por el lector, si implica distancia, incomunicabilidad, silencio absoluto, oscurantismo.

Pero si el hermetismo se flexibiliza para referir a lo óntico, si tiene algo que ver con la más oscura y hermosa parte del ser humano, si se relaciona con lo misterioso o lo místico, eso sí que es *pájaro de otro cantar* porque está cada poeta en busca del origen, de verdades profundas. La poesía de Colinas nos invita a la meditación no sobre el simple ser humano, sino sobre ese “to on” aristotélico, ese “étant” del que habla Ortega Muñoz (2004:8) en su exordio a *María Zambrano*, término <<que deberíamos traducir por “lo siendo”, ya que en castellano no existe, como tampoco en latín clásico, el

---

<sup>57</sup> <<Coloquio con Antonio Colinas>>, en Trabanco, Nieves (ed.), *Diálogos sobre poesía española*, Vervuert Verlag- Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 1994.

participio del verbo ser y el gerundio conserva dos características del participio presente: su presencia actual y su carácter distendido temporalmente, porque el “to on” es “lo que va siendo”. En su obra *El sueño creador*, María Zambrano se aventura a adentrarse en esa zona de penumbra donde alborea la conciencia con el intento de buscar el origen. Según ella nos hace ver, no se da un salto brusco entre lo prehumano y lo humano, sino que lo humano retiene y sintetiza todo el largo proceso de la vida. En el hombre se advierte el paso milenar por esa zona de penumbra en el que alborea nuestro existir>>

En la poetización del Todo donde se perfila siempre el pensamiento medular del bañezano, todo se hará desde el punto de vista teórico-ideológico, esto es, por poner un ejemplo, a través de binomios como poesía y política, “Filosofía y religión”, “Ética y estética”, significativas parejas que dibujan el arco metadieético de Helena Cortés Gabaudan, nutridos <<en todo momento de la propia obra de Hölderlin>>, nota Colinas (2001:224) no en su trabajo <<La conciencia romántica>> —deudor de la obra de igual título de Javier Hernández-Pacheco—, sino en el siguiente y correlato <<Claves del “Hiperión” de Hölderlin>>, también deudor y dinámicamente prolongador de *Claves para una lectura de “Hiperión”* de la ya citada Helena Cortés. Por supuesto que cuando hablamos de teoría aquí, nos referimos también, como se ha visto, a la quintaesencia de algunas corrientes literarias o a algunas de sus figuras representativas, y sobre todo a aquellas a las que más adula la pluma del bañezano. Nos referimos a verdades universales con las que éstas acaban sintonizando. Es el caso del taoísmo o de la mitología centroeuropea.

Cambiamos el rumbo del dinamismo de lectura y vayamos cerrando/abriendo el análisis, sin embargo, a textualidades más recientes y más preocupantes. A la ya pregunta de saber qué es lo que hace que “Invocación a Hölderlin” pueda ser considerado como primer eslabón de la cadena dialógica de la obra de Antonio Colinas, diré que desde 1967, tras dejarse seducir por el Romanticismo de conocida raigambre, empieza a darse en el primer Colinas el gusto por la poesía reflexiva e intertextualmente pertinente, una poesía basada en valores clave o en algunas de las grandes figuras de la literatura universal. Todo se hace desde una humildad y una sinceridad aleccionadoras. Sabe el poeta más de ética que de estética extremada, sabe que al tendernos la mano, ya consigue unificar a los contrarios, aceptando, al tiempo, cualquier posible matiz porque entre sabios y eruditos por ejemplo, puede haber, según quien mire o quien quiera hallar la luz, su luz, mucho trecho: “las personas sabias no son eruditas, las eruditas no son sabias” nos recuerda Lao Tsé (2004:111), este insigne representante de la sabiduría oriental, cuyo atributo nodal concuerda y se suma al ya analizado misticismo español para, como seguiremos viendo, mecer de cabo a rabo la ya *cuadragenaria* poesía de Antonio Colinas Lobato. El pensamiento taoísta tiende a manifestarse en él aún de manera indirecta, se fusiona con otros valores literarios fundamentalmente europeos, como cuando escribe sus “Variaciones en un tema de Rilke o cuando así cita a éste en el umbral del último libro de la trilogía: “ Después de lo múltiple, lo uno”.

Por extensión, siempre habrá que tener presente que la palabra *invocación* está ligada a la exposición y justificación de un hecho histórico-literario. El último poema de *Preludios a una noche total* nos comunica, en definitiva, la condescendiente y compasiva actitud de un emisor históricamente cercano a nosotros que respecto de esa otra competencia emisora de dinamismo callado y con la que se ha comprometido en



nombrar, como ocurrió con Leopardi, Pound, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León y como ocurrirá, en adelante, con José Hierro, Claudio Rodríguez y, ante todo y sobre todo, con Boris Pasternak.

**VI-1-2. LA PRIMERA ESTRATEGIA TEXTUAL DE LA TRILOGÍA.  
BORIS PASTERNAK O EL PRELUDIO AL DIALOGISMO INTERAUTORIAL**  
*(Los silencios de fuego)*

Aparte de la reciente deuda con Hölderlin y la anterior con San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, en esta sección que pretende realzar nuevos mecanismos de diálogo transtextual se activa un proceso de reconocimiento explícito de la labor cultural de tres escritores —locales e internacionales— que, según la ideología, el lugar o la época que les tocó vivir, han podido llevar a su manera su cruz tanto en vida como bajo tierra, hasta que la muy parcial y turbulenta Historia haya podido reparar en que no siempre habría de mantener al primero de ellos fuera del círculo de la verdad. Este <<sol que le quema los ojos al que mira>> (p.586), esta evidencia a veces dolorosa y difícil de asumir y superar por los seres humanos, esta realidad a la vez simple y compleja,

diáfana y difuminada como la propia obra de su protagonista, sibilina verdad que siempre acaba triunfando, claro que con el tiempo y sin la deleznable y desconfiada impaciencia de algunos profetas y epígonos. Y todo ello por mucho que se intente taparla con las manos, con los prejuicios partidistas de toda laya.

Por la circularidad del corpus de trabajo, del campo teórico acotado y del dinamismo de lectura —activado *desde* la periferia poético-final— considero evidente que ya no puede sorprenderle al lector —y si ello debiese sorprender, le pido, desde luego, disculpas— el que yo, una vez más, traiga a cuento algunos argumentos propios de planteamientos previos.

Pues, si dejamos de avanzar y nos trasladamos ahora a la etapa auroral de la lírica coliniana, veremos que la poética del homenaje no la inaugura la trilogía de la mansedumbre, sino que se inicia exactamente desde *Preludios a una noche total*, obra en la que al poeta se le ocurrió incluir, por pura estrategia, la conocida y conclusiva “Invocación a Hölderlin”, esa —acepten ahora la autorreferencia— <<correa de transmisión que ritma el movimiento que va de un libro a otro [de una etapa a otra que le es afín y algo distinta], que unifica lo diverso y evidencia la escritura dinámica y monótona, la escritura cíclica. (Nana, 2007:247).

Como también subrayamos a guisa de prolegómenos a esta tesis doctoral, esta poética del homenaje —sobradamente funcional— en la que se ata gran parte de la obra de Colinas se patentiza en demasiados títulos, y no sólo se refiere a lo humano porque muy a menudo, cuando se le realza en la periferia o dentro de los poemas, el componente onomástico o toponímico se suma a otros lexemas de índole espacial desde

donde se teje la tela de poemas como “En Bonn aquel anochecer”, “Medianoche en el Harz”, “Duruelo”, “En San Isidoro beso la piedra de los siglos”, “Nocturno en León”, siendo ambos subunidades de *Poemas de la tierra y de la sangre* (1967).

Pero en cuanto a los homenajes a actantes de semia humano, además del poema centrado en Boris Pasternak —perteneciente a *Los silencios de fuego*— y de otros libros de la trilogía, indiquemos, por un lado, el caso de “Juan de la Cruz seeste en el pinar de Almorox” (*Libro de la mansedumbre*) y, por el otro, “Tres preguntas a Fray Luis de León, con su respuesta”, “La violonchelista Alma Moodi interpreta a Bach en el funeral de Rilke”, “Variaciones sobre un tema de Rilke”, de *Tiempo y abismo* o “Memorial amargo” para Machado.

Y si tornamos a remontarnos otra vez a textualidades anteriores al tríptico, esto es, a la fecha 1992, desde allí hasta los años juveniles, transitaremos tres microcosmos titulógicamente fundamentales, todos referentes a *Jardín de Orfeo*: “Palabras de Mozart a Salieri”, “A la manera de Ibn Gabirol” y “Letra para las *Variations* de Edward Elgar”. De *En lo oscuro* no hay nada que señalar, tampoco en *Noche más allá de la noche*, donde la romana enumeración de los cantos y su unidad no realza el espacio de la deuda. De *Astrolabio* cabría nombrar “Ensoñación de Frabrizio del Dongo en Grianta” e insistir, quizá, en la otra “Carta a Theodoor E. H. Huygen”. De *Sepulcro en Tarquinia* nos viene uno de los poemas de título más largo de Colinas: “Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece en Bohemia el conde de Waldstein”. Quizá sea el “Encuentro con Ezra Pound” el más paradigmático, aunque ambos componentes onomásticos, a diferencia de Simonetta Vespucci, Pasternak o Claudio Rodríguez, no sean los destinatarios directos o internos de los textos, sino, más bien el “Señor” —su

protector— tres veces interpelado en el primero y el receptor implícito. Para completar el círculo, terminaremos con tres poemas de *Truenos y flautas en un templo* (1968-1970), libro que germina en el mismo período y que está, por ser más preciso, en lo que podría llamarse la periferia cronológica de *Poemas de la tierra y de la sangre*: “Cementerio del Père Lachaise”, “Consumación serena (*Homenaje a Vicente Aleixandre*)” y “Homenaje a Poussin”, uno de los pintores franceses más admirador y respetado por Colinas. Un pintor, por cierto, que vivió en Italia y que en el vasicismo mediterráneo buscó inspiración para sus cuadros.

Esta poética del homenaje artístico-telúrico que encontramos en poetas como Jorge Guillén, queda señalado en <<La flexible unidad poética de Antonio Colinas...>> se debe a un deseo de perpetuar lo pasado y puede, cuando se convierte —que no es su caso— en aventura panegírica de mal gusto constante en poetas de una misma época o Generación, dar testimonio de la pobreza o estancamiento de los fundamentos literarios de aquélla. Si fuese el caso, el escritor permanecería ciegamente ligado a un pasado imborrable pero alienante.

En la cita que constituye el segundo epígrafe de *Cántico* de Guillén, observa Eliot: <<If we have not living literature, we shall become more and more alienated from the literature of the past >>. Es evidente que una *living literature* es aquélla que para resistir a la erosión del tiempo se autoalimenta y consigue crear nuevas formas con el fin de enriquecer lo *déjà vu, lu* o *écrit*. Escribir es fundir, como el herrero la materia prima encontrada en el camino, trabajar la joya que ha perdido o va perdiendo su resplandor, su brillo milenario.

Para Colinas, el acto de poetizar, de novelar o contar, no sólo es un modo de dialogar consigo mismo, con su tierra jalonada de piedras milenarias en ruinas o de reponerle nombre a lo palpable y a lo impalpable. Colinas sabe que escribir es avanzar con la cara volcada hacia el pasado literario, remoto o inmediato. Es resucitar a los dueños de algún que otro hipotexto, dibujar dentro de la estructura hipertextual la inolvidable e inefable faz de todos aquellos que forman parte del elenco de escritores cuyos fantasmas siguen rondando, como los recuerdos de infancia, el tupido horizonte de su escritura. Hasta aquí la algo modificada autorreferencia.

Tal actitud literariamente generosa revela un deseo de remover las cenizas de lo aparentemente apagado como muestra el poema “Carta a Boris Pasternak”, cuyo dejo confesional prelude aquello que se dará con más lirismo en muchos poemas homenajísticos, evidenciando, de otra manera, el bajtiniano principio dialógico, aquí modestamente reducido a la implicación más directa del sentido y del sentimiento personales en la ficción que trata de fingir menos de la cuenta. Por cierto —acepten esta referencia indirecta ya que aquí me inspiro en Elena Soriano (1993:27) <<Ferrater Mora, como si fuera un platónico, llama “ilusión” y “superstición” a la creencia casi general de que el lenguaje representa o debe representar el mundo>>

A veces, eso es cierto. En la ficción o fuera de ella suelen citarse engaño y manipulación —por supuesto— de la materia prima de la realidad. En este caso de dialogismo genérico que supone la interpretación de un enunciado poético-epistolar, las cartas, —recordaré a Miguel Márquez (2004:58)— <<suponen muchas mentiras, en particular se acredita el tono confesional el rasgo de autenticidad, y muchas veces, por el contrario, ese rasgo se evapora de epístolas tan fácil como el rocío abandona la

superficie pulida de los cristales. Y esto sin hablar de la soberbia de la primera persona del singular. Tan vanidosa. Tan creída.>> .

Pero lo que dice el poeta venezolano en su tan sugerente y *mentirosa* “Carta de amor a Berta Antonieta Mason” —que no es sino la muy remota y ruinosa casa paterna— no le quita a la correspondencia poética de Colinas su perentoria credibilidad, porque de lo que se trata, para el leonés, es de volver a los autores más admirados y no sólo nombrarlos, sino mostrar cómo influyeron y siguen influyendo diferentes tipos de poder existencial sobre el escritor; mostrar a través de unas cuantas verdades históricamente demostrables su cosmovisión frente a la posible pregunta de saber si el verdadero escritor debería comprometerse o no con la realidad política.

Ya que estamos ante un poeta plural, cuyo pensamiento se prolonga en otros soportes de información distintos a los más convencionales, me veo obligado a detenerme en la entrevista —hasta ahora— más reciente publicada en *La palabra de Salamanca* (del 13 al 19 de marzo de 2008). Claro quedó el juicio de Colinas pese a la metedura de pata —perdón por el coloquialismo— del periódico al titular la entrevista <<El problema de las tasas sólo tiene una solución confuciana>>. En efecto, a la pregunta <<¿Qué pensador le recomendará, le pongo dos gobernantes por su actualidad, a Zapatero y a Lanzarote?>>, el poeta no dudó en pensar en el sabio equilibrio oriental. Pues, hablando de aquello que ya supone una implicación más o menos indirecta del poeta en asuntos de la *polis* —que no ha de interpretarse *stricto sensu* según la aristotélica definición del hombre como *animal político*, esto es, apriorísticamente como *animal social* (Rousseau), es decir, llamado a vivir en la *cit * o ciudad, a convivir simplemente con los demás— tan sólo dijo, con la matización que supone el uso del

potencial: <<Quizá les recomendaría a algún pensador esencial de Oriente. A Lao Tsé, Chuang Zu, a Confucio. Ellos nos sacan de la realidad del día a día para revelarnos una realidad de sentido más trascendente, más universalizada, más de todos. Con frecuencia olvidamos que todos vamos embarcados en un mismo planeta.>> Y sobre la palpitante cuestión de si cree el poeta que <<Lanzarote ha sido sensible con esos 25.000 ciudadanos que protestaron contra la subida de tasas>> fíjense en cómo el poeta subraya que <<no conozco en profundidad el problema y temo no ser objetivo a opinar sobre él [por lo que tal rótulo no concuerda con lo que quiso decir o callar Colinas]. Para este problema buscaría (y espero que entre las dos partes encuentren) una solución precisamente confuciana: la del entendimiento y la vía media, la que no defrauda a nadie y está del lado de la justicia>>. No seguiré en ese sentido. Tampoco cerraré esta breve incursión en la actualidad salmantina sin recordar que en un mundo politizado y donde prima el mercantilismo artístico, el escritor leonés sabe que una de las características de la palabra poesía *pura* o verdadera es que rima, como bien lo vio Octavio Paz, con las <<catácumbas>>, es, respecto de los gustos y modas, <<lenguaje a contracorriente del tiempo presente. Pero a la vez son buenos tiempos para la lírica en la medida en que de ella nos viene lo que nos sana y lo que nos salva, nuestra salud espiritual. No se olvide tampoco que el poeta busca la plenitud del ser. Creo muy poco en el malditismo<sup>58</sup> o en el desequilibrio en literatura>> aunque <<digo que la poesía tiene los lectores que debe tener. La poesía es un género que exige cierto grado de iniciación. Es el lenguaje que llega y sirve cuando ya no nos sirven el resto de los lenguajes: el económico, el político, el de la actualidad... La poesía se valora por su gran

---

<sup>58</sup> Como tópico, el malditismo en poesía también supone, probablemente, el culto a la maldición del poeta sobre cuya cabeza planearía un suerte de espada que le obligaría a expeler la pena de siempre. Como tema, aparece en determinados poemas de Baudelaire como “La máscara” y “Benedicción”, dos componente de *Las flores del mal* que, a juicio de Ramón Pérez Parejo (2002:178), expresan <<la condena del poeta al sufrimiento como expiación o modo de elevarse hacia lo divino>> como se da en “Albatros” del mismo poeta francés, <<inventor de la palabra *modernidad*, con el que en rigor se inicia el simbolismo (...), autor que desarrolló más acertadamente la estética parnasiana y, para muchos, es padre de la lírica del siglo XX>> (Pérez Parejo, 2002:177)

carga de intemporalidad: es el lenguaje de hoy, pero también el del ayer y del mañana.>>

Tal vez sea más convincente recurrir a la respuesta a una de las preguntas que le hicimos a nuestro poeta en el marco de la ya citada entrevista que nos concedió en enero de 2008. De aquella respuesta —tan clara como el agua— resulta que el maridaje entre arte e ideología conduce a una especie de *esperpentización* de la poesía. Incluso la incursión de poetas celeberrimos (Neruda o Alberti) en lo ideológico no hizo más que empañar de alguna manera su ya talentoso talante poético.

Pues, contestando a la pregunta <<¿qué le sugieren nombres como Boris Pasternak, José Hierro y Claudio Rodríguez?>>, el poeta de La Bañeza nos confiesa que <<Son nombres que he admirado mucho, nombres que son, sin embargo muy dispares. Pasternak es, sobre todo, la confluencia del escritor con las ideologías que, cuando se dan, pues, esta confluencia o este choque no suele ser muy positivo. Suele suceder lo que le pasó a Pasternak, que es un poco o mucho aplastado por el sistema, por el aislamiento. Puede suceder como el caso de Neruda cuyos poemas más traspasados de ideología son, para mí y para la mayoría de la gente, los peores de él. Pasternak representaría esto, el cruce de la poesía a su estado puro con las ideologías o con la barbarie de las ideologías.>>

En cuarenta y tres líneas Colinas consigue recrear el territorio de otra voz y es oblicua la reflexión que hace en torno al plurifacetismo del escritor, ya que lo que aquí también se cuestiona es la textualidad misma de los mensajes en los que ha de cuajarse el pensamiento del *escriba* (Barthes), que para él debe tender a lo que se podría



denominar pluridiscursividad o pluritextualidad. Como se verá, en los enunciados aparecen, aquí y ahí, nombres de otros tipos de textos. El poeta se propone recurrir a la palabra para nombrar a la palabra, para escribir un poema que se autorrefleje, hable de sí mismo, desde sí mismo y mediante un léxico rico en referencias literarias, como si se procurase, de manera muy simbólica, tan sólo dar a César lo que fuera de él, homenajear al poeta aportando al mundo alguna que otra moraleja y perpetuando así el orden cíclico de la actividad literaria, el diálogo interindividual e intercultural.

Pero el poema no sólo habla de sí, no sólo se tiene a sí mismo como referente, sino que reivindica, desde sus propias estructuras internas, la importancia de la anécdota que se articula en torno a una palabra-clave de raíz arquitectural cuyo simbolismo evidencia, una vez más, el deseo de fusión. El poema, de carácter metatextual, fusiona, curiosamente, lo textual y lo humanamente deseado, lo artístico y lo mental. El lector descubrirá en ese poema liminar uno de los tópicos ya clásicos de la contemporaneidad socio-cultural alemana y mundial: el *muro* [pero ya] de sentido plural, que revela, en general, todo lo que se opone al bienestar del Ser.

El recurso a lo impersonal tiende a supeditar el purismo de la aventura poética anterior, dando a los versos de “Carta a Boris Pasternak” una dosis cierta de objetividad. Es la —sin adorno— inscripción de un referente histórico en la historia libresca del poema, esto es, desde el punto de vista de la *mise en abîme*, la Historia microscópica del mundo, la que supone, en sentido estricto, la vida personal de Pasternak (1890-1960), <<una de las figuras más significativas de la literatura rusa, [poeta nacido] en Moscú, en el seno de una familia culta de origen judío>><sup>59</sup>, estudioso de música cuya futura y

---

<sup>59</sup> [www.epdlp.com/escritor.php?id=2124](http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2124).

definitiva dedicación en la poesía tuvo como frutos *El gemelo entre las nubes* (1914) y *El segundo nacimiento* (1932).

Además de lo órfico y su necesaria y vital inclinación hacia el campo de la traducción de obras de grandes autores como Shakespeare, Goethe, Verlaine, lo que comparte Pasternak con Colinas es el gusto por el misticismo, la estética pura, el simbolismo y, en una cierta medida, el impresionismo que hace que, según la misma fuente virtual, en sus trabajos resulte obvia <<una estética basada especialmente en inusuales asociaciones de imágenes y una mirada filosófica a la naturaleza y la historia. Estas obras le consagraron como un magnífico poeta de la Rusia de su tiempo, aunque los críticos literarios de tendencia comunista le reprocharan el que su poesía no siguiera la línea establecida por el realismo socialista, lo que hizo que después de 1932 pudiera publicar sólo dos colecciones de poemas, *En trenes de la mañana* (1943) y *La vastedad terrestre* (1945), sin olvidar *Doctor Zhivago*, su única novela que fue censurada por las editoriales soviéticas por su tonalidad o dejo anticomunista. Pero ese rechazo no fue óbice para que no pudieran afamarla internacionalmente en 1957, cuando apareció por vez primera en Italia. Su posterior publicación en Rusia bajo el régimen aperturista de Mijail Gorbachov es una prueba de que siempre acaba triunfando la verdad desesperadamente tapada. Sucedió antes de que muriera el poeta, antes de que rechazara públicamente el Premio Nobel en 1958, después de que a la aceptación del mismo siguiera la denuncia de varios grupos comunistas que lo tacharon de traidor.

Tal ruptura positiva que supuso la rehabilitación del poeta ruso está presente desde el íncipit de la obra de Colinas a través de una imagen muy ordinaria pero no exenta de simbolismo. Como veremos hay en la imagen meliorativa de la lluvia dos

elementos fundamentales relativos al pasado y a la actualidad de Pasternak. La imagen del llover libresco remite a la difusión tardía de sus obras. Pero la lluvia como fenómeno no siempre previsible marca sobre todo lo repentina de esta misma ocurrencia. Cuando el personaje ruso se trueca en destinatario interno del poema, entonces aparece, inmerso en la reduplicación y la reminiscencia, un sintagma parentético de imponente valor semántico. Lo demostraré.

El segmento <<(quién lo iba a imaginar)>> refuerza la ya señalada victoria de la razón sobre la injusta condena. Mas allá del odio, de la falta de hermandad, queda una certeza: el poder encantador de la palabra de Pasternak, contra la que no pudo ni el tiempo. La indefensión de Colinas ante los muros físicos —<<alambradas de espinos>>— y psíquicos —el malvado comportamiento humano—, ante todo lo que duele, divide o niega toda fusión, lo lleva a la resignación, bálsamo que logra aplacar el recuerdo que tiene de la vida y de la palabra del narratario paratextualmente nombrado y heroicizado de esta manera:

Por eso, yo no quiero saber si hubo un muro,  
si se trazan aún fronteras como heridas,  
si a veces se levantan en el mundo,  
y en la mente del hombre,  
alambradas de espinos, muros de odio.  
Hoy sigo haciendo lo que siempre hice  
cuando de joven descubrí tus libros:  
reconozco tu lucha,  
reconozco la lucha del que sólo posee su palabra,  
reconozco la lucha del que a solas resiste  
contra todo poder.  
p.436

En *Los silencios de fuego*, tener la cara volcada al pasado supone, para el poeta, no poder deshacerse del recuerdo de los que ya se apagaron, no poder vivir sin escribir cartas a sus progenitores, no poder vivir fuera del recuerdo *paterno*, fuera del intertexto que no entiende de fronteras, que no sabe de sistematización disciplinaria, y que, como una infinita burbuja de invierno, sigue ejerciendo sobre el poeta y sobre otros autores una nocturna y serena influencia:

Solamente entreabro de tus libros las páginas  
y leo como entonces yo leía  
tus *cuentos*, tus *poemas*, tus *novelas*:  
despacio, muy despacio,  
mientras fuera es invierno  
p.436

Pero antes, como ya adelantábamos con otras palabras, la posibilidad de hallar bastante material sobre el escritor homenajeado era tan ínfima que la euforia se tiñe de sorpresa o exclamación cuando ocurre el milagro, esto es, cuando la prensa empieza a interesarse por la obra que destaca, finalmente, la figura del poeta *maltratado* y *maltrecho*<sup>60</sup>:

Sólo hace algunos meses  
que no era nada fácil escribir sobre ti  
p.435

Para captar la esencia de estos sencillos versos liminares, para saber hasta qué punto se dio este majestuoso retorno del poeta ruso, la muy evidente trascendencia

---

<sup>60</sup> Ambos calificativos remiten a otra figura de la literatura mundial: Hölderlin, invocado en *Preludios a una noche total*.

genérica en Colinas nos lleva a otro territorio suyo: el del ensayo cuya finalidad es, claro está, reflexionar con más claridad sobre los poemas con los que suele dialogar como verdaderos vasos comunicantes. Como bien se sabe, el género rehuye ambigüedades propias de la lírica y recurre al énfasis, al comentario, por lo que no tiene por finalidad insistir en la jakobsiana función poética del mensaje, sino realzar la referencial en un intento —pragmático— de convencer más al receptor medio, llevándole a la realidad rética de los enunciados. Tal empresa se da en <<El regreso de Pasternak> —perteneciente a *Del pensamiento inspirado II*—, que empieza curiosa, igual y explícitamente así:

No hace todavía muchos meses que no era fácil escribir sobre Boris Pasternak. Me refiero a que aún se mantenía cierto oscurantismo en Occidente sobre la actitud de este poeta dentro de su país. Ahora, no sólo se ha recuperado plenamente su figura sino que suceden las ediciones de él y sobre él. Entre nosotros, por ejemplo, en el plazo de muy pocos días han aparecido dos ediciones de El doctor Zivago, otra de su poesía y las memorias de la compañera del poeta, Olga Ivieskaia.

Hace tres o cuatro años publiqué —todavía con cierta dificultad— un artículo que inmediatamente recogería en mi libro *El sentido primero de la palabra poética*. Me refería entonces a la tan incipiente como progresiva recuperación oficial del poeta ruso, posiblemente el autor más representativo de su país en el presente siglo. Aludía yo a los leves signos indicativos de que, por fin, el poeta iba a salir del purgatorio —¿o infierno?— al que se le había sometido, especialmente desde que en 1958 le fue concedido el Premio Nobel de Literatura, al que se vio obligado a renunciar. Todos los detalles de este penoso asunto están muy bien recogidos en las memorias de Olga.

Esta “Carta” a Pasternak” muestra que la aventura lírica y ensayística de Colinas bebe no sólo de la tradición literaria y la Historia, sino que se acomoda, a diario, a la evolución de la misma tradición y de la misma Historia. El *incipit* de esta epístola

especial da comienzo a otra aventura circular en torno a varios planos de índole literaria, echa un puente entre la disforia pasada —de ahí el uso del imperfecto de indicativo— y la repentina apoteosis actual —que evidencia a partir del tercer verso, la anáfora “ahora”— en la que ya protagonizan otros escritos o escritores, en un dinamismo que entraña dialogismo o intertextualidad o simplemente determinadas estrategias literarias, entendida la literatura en su sentido más genérico. En el centro de todo está el poeta ruso, contemplado como un personaje *à la une*:

Y ahora (¡quién lo iba a imaginar!)  
Llueven tus libros, llueven  
los *libros* que los otros te *dedican*;  
ahora te descubren y se llenan  
con tus *fotos* gloriosas *diarios y revistas*  
p.435

El placer textual reside en la interpretación que se puede hacer de lo subrayado, en las diferentes capas que revela la superficie del texto. Estamos ante un poema que no quiere pasarse por muy literario porque pretende ser, ya de entrada, un texto sin grandes adornos estilísticos, pretende ser simplemente una epístola, es decir, como vimos en el capítulo teórico-metodológico, un enunciado que quiere resolver, en todo caso, un problema de comunicación, y antes que a nosotros, rendir cuenta de algo a alguien renglones adentro, desde el recuerdo de la ejemplaridad de la vida de éste.

Decir “Carta”, proyectarla, escribirla, o llamar de esa manera a un poema significa aceptar, desde luego, la clasificación, el parangón genérico. Supone, al mismo tiempo, inscribirse en una lógica de fusión disciplinaria, ya que a pesar de ese proyecto paratextual, la estructura propuesta sigue siendo un poema, pero cuya función poética ha

sido supeditada, reducida a una retórica esencial donde lo que ha hecho el poeta ha sido desplazar lo simbólico del significante al significado, manteniendo como recursos estilísticos básicas estructuras reiteradas, sin las que el texto hubiera perdido por completo su liricidad.

Por eso, más allá del <<segundo y más elevado nivel de significación>> (Riffaterre; Selden) que atañe al lector algo competente, el que debe hurgar en la sintaxis más bien latente del texto, el receptor menos avezado consigue, al menos, captar casi todo el sentido normal o primitivo del poema. Pero dicho placer se incrementa cuando éste presiente que la literariedad sólo ha dejado de ser lo que quiso que fuese la lingüística del texto para dibujar un sistema más grande donde lo intertextual se vuelve interdisciplinario y donde, al menos en el juego ficticio, los enunciados parecen borrar, con un estilo propio del diálogo, las barreras que se han creado en torno a los diarios, las revistas, la fotografía, la cuentística, la novelística y en torno a los propios poetas.

Recrear en un poema este mundo literario significa admitir, en una cierta medida, que lo que debería hacer la *literaturidad* de un poema postmoderno es quizá su capacidad para manejar esa herramienta varia. Dicho placer está en el hecho de que tal actitud implica una muy expresa aceptación de la taxonomía *generalógica* (Spang), esto es, dicho de manera aún más técnica, de la pertinencia de la genettiana arquitextualidad, nombrando el poema “carta” no sin el deseo de subvertir, simultáneamente, dicho principio transtextual, flexibilizando más que nunca el plano retórico, lo que infunde al poema caracteres epistolares con una finalidad más ética que estética, siendo uno de los mensajes del poema la celebración de la figura del guía predecesor.

Así, más allá de la poco problemática imagen del *padre* en Colinas, se podría haber desplazado cualquier posible conflicto edipal hacia el orden de lo puramente artístico donde lo sublimaría todo el frecuente anhelo de realzar a poetas más leídos y apreciados. Colinas asume honradamente la figura del padre espiritual. Si no fuese así, la paratextualidad no revelaría el gusto por el epígrafe que evidencia la ya aludida intertextualidad *citacional* y que es, en el fondo, una forma de dedicatoria u homenaje. De no ser así, a Boris Pasternak, a Hölderlin, a Zambrano, a Rilke, a Machado, a Unamuno, a Aleixandre, a Hierro, a Rodríguez y a todos los demás escritores o pensadores explícitamente nombrados, les hubiera sucedido lo que a Sigmund Freud, el que <<nos enseñó tanto sobre el rechazo del padre, y que se convirtió irónicamente él mismo con tanta frecuencia en el padre rechazado en las obras de sus discípulos >> (Burke, 2003:240).

Creo que la aceptación del maestro o de la tradición literaria en la obra de Colinas es una clave que trata, en su desarrollo, de sacudir o de burlarse de las vanguardias supuestamente rupturistas. El estudio de los umbrales, su silencio y su expresividad ya reveló el peso del pasado sobre las espaldas del poeta, dando a los poemas un innegable valor pragmático. En todo caso, como afirma con tino Javier de Santiago Guervós (2005:82) <<somos un producto acumulativo que se ha ido enriqueciendo a lo largo de millones de años con las experiencias de millones de individuos que se han ido adaptando a las necesidades del entorno. Y todos esos datos se han ido depositando en las distintas capas que han ido conformando nuestro cerebro y que se manifiestan como ideas innatas, como respuestas innatas>>. Esta afirmación



nos recuerda el pertinente juego coliniano fruto y no-producto, aplicado al escritor, lo que implica, por tanto, el carácter nunca *espontáneo* de ninguna *generación* literaria.

Con su “Carta a Boris Pasternak” Antonio reanuda con la poética del homenaje, la que implica un reconocimiento incondicional de la figura del maestro. Dicho agradecimiento, símbolo también de una suerte de comportamiento religiosamente intertextual, lo traduce tres veces la anáfora “reconozco, reconozco, reconozco”. De hecho, la figura del maestro se convierte en una verdadera constante semiótica. Acercarse a la obra del bañezano implica pues, la aceptación de esa conciencia intertextual, transtextual o pluridisciplinaria. Reconocer la obra y la lucha de otro poeta es corroborar la importancia de la biografía en poesía, hacer del poema el espacio de la vida ajena y propia ya que, como el *albatros* de Baudelaire, Boris Pasternak encarna, en definitiva, al Poeta malentendido y malinterpretado, perseguido y alienado, como si sobre él planeara una especie de maldición que, en realidad, sólo es de los humanos.

En este lugar, debo aprovechar el delicado motivo del malditismo poético, recurriendo a Ramón Pérez Parejo cuyos planteamientos en torno la <<Metapoesía y crítica del lenguaje>> nos llevarían, con vistas al Pasternak delatado —si es que hubo delito alguno— no sólo al binomio poesía-sospecha, sino también al territorio de otras dualidades, a las <<polaridades vida/literatura, realidad/ficción>> (Segre, 1985:259-261), en cuyo centro estuvo cavilando el Borges más léxico, el Borges para quien lo que más importa son las palabras, el que <<se sitúa decididamente de parte de la literatura y de la ficción, considerando la vida como un epifenómeno de la literatura y la vida como una sombra de la ficción [...] En éstas [las palabras] está encerrado el mundo (cabalísticamente, como estaba conservada la Cábala hebrea y en los manuscritos de

Melquíades en *Cien años de soledad*), en todas las combinaciones posibles e infinitas, haya sido dicho o hecho o esté por decir, incluso todo aquello que no fue dicho ni lo será. De nuevo, el poema convierte en escritura en cuanto contiene, más aún en las manos de un poeta que todo lo ve desde el filtro de la literatura. Es consciente de la inefabilidad de la luna, que es algo más que el astro que ven nuestros ojos. Se halla más allá de la realidad: se convierte en el símbolo de lo que no puede definirse. La ficción de Borges es el fruto perfecto de una renuncia, y nos obliga a meditar de nuevo sobre los términos lógicos y existenciales de nuestra relación con lo real, especialmente desde la perspectiva de la ficción [...] >> (Pérez-Parejo, 2002:169)

Estamos ante el Borges del cuento “La biblioteca de Babel”, el de *El otro, el mismo* (1964) y más precisamente del —muy paralelístico— <<Otro poema de los dones”, donde, entre otros derroteros, también se agradecen (un poco a lo Violeta Parra a la que interpretó Mercedes Sosa) en una tirada de plurimembraciones encabezadas por el segmento “por”, a algunos autores o pensadores borgianamente pertinentes. En este poema que tan sólo vamos a reproducir en parte, y en casi todas sus ficciones, Borges se revela como un poeta visionario, un eslabón inevitable en la historia de la literatura hispánica e, internacionalmente, en la puesta en práctica de los descubrimientos teóricos referentes a la semiótica intertextual, un poeta ante todo teórico.

Ante el horizonte de expectativa del lector su poema —[también] de poemas— se multiplica adquiriendo un innegable valor teórico-transtextual, un poder infinito de plurisignificación. El poema nos habla entre líneas de los maestros <<que ya escribieron el poema>> de ese otro, de ese mismo Borges, nos habla del determinismo, del misticismo, de lo laberíntico, del misterio, de lo mítico, de la dualidad religiosamente

crisiana y musulmana, de la razón y el corazón, del Amor en su sentido amplio, de lo sagrado del ser que piensa a ejemplo del filósofo Shopenhauer, de otra “hermosura [hoy] sin rostro” (Colinas), del fluir temporal frente al discurrir del sueño (...) y por supuesto, de la muerte también sacralizada y del verdugo, su cara negativa: la etérea y corpórea música —inglesa y alemana—, es decir, la otra *palabra*, casi machadiana o, como concluiremos con el autor de “Otro poema de dones”, la <<misteriosa forma del tiempo>>:

Gracias quiero dar al divino  
laberinto de los efectos y de las causas  
por la diversidad de las criaturas  
que forman este universo,  
por la razón, que no cesará de soñar  
con plano de laberinto,  
por el rostro de Elena y la perseverancia de Ulises,  
por el amor que no deja de ver a los otros  
como los ve la divinidad  
por el firme diamante y el agua suelta  
por el álgebra, palacio de precisos cristales,  
por las místicas monedas de ángel Silesio,  
por Schopenhauer  
que acaso descifró el universo,  
por el fulgor del fuego  
que ningún ser humano puede mirar sin un asombro antiguo,  
por la caoba, el cedro y el sándalo,  
por el pan y la sal,  
por el misterio de la rosa  
que prodiga color y que no ve  
[...]  
por el arte y la amistad  
[...]  
por el último día de Sócrates  
por las palabras que en un crepúsculo se dijeron

de una cruz a otra cruz,  
por aquel sueño del Islam que abracó  
mil noches y una noche

[...]

por la espada y el arpa de los sajones,  
por el mar, que es un desierto resplandeciente  
y una cifra de cosas que no sabemos,  
y un epitafio de los vikings  
por la música verba de Inglaterra  
por la música verbal de Alemania,  
por el oro que relumbra en los versos,  
por el épico invierno,  
por el nombre de un libro que no he leído: Gesta Dei per Francos,  
por Verlaine, inocente como los pájaros.

[...]

por aquel sevillano que redactó la Epístola Moral  
y cuyo nombre, como él hubiera preferido, ignoramos,  
por Séneca y Lucano, de Córdoba,  
que antes del español escribieron  
toda la literatura española,  
por el geométrico y bizarro ajedrez

[...]

Por Whitman y Francisco de Asís, que ya escribieron el poema,  
por el hecho de que el poema es inagotable  
y se confunde con la suma de las criaturas  
y no llegará jamás al último verso  
y varía según los hombres,  
por Frances Haslam, que pidió perdón a sus hijos  
por morir tan despacio,  
por los minutos que preceden al sueño,  
por el sueño y la muerte,  
esos dos tesoros ocultos,  
por los íntimos dones que no enumero,  
por la música, misteriosa forma del tiempo.

(Borges, 2005:936-937)

Después de constatar con Jorge Luis Borges que el escritor bebe efectivamente de todo cuanto lo rodea, volvamos a Colinas, al poeta tan agradecido como el genio argentino. Igual de pragmático que Borges, Colinas es muy consciente de que el poema primero lo escriben otros, de que la palabra poética cobra sentido en tanto en cuanto resucita y prolonga *lo que dijeron otros*. Todo intento de romper esta cadena milenaria, toda pretensión de dejar los pasillos laberínticos de la *Biblioteca* de Borges, de salirse del círculo de la deuda y la ofrenda es pregonar en el desierto, incurrir en una suerte de absurdo, decretar, desde el ineludible *palimpsesto* de las palabras, la muerte del arte, como si siendo efímera podredumbre, ínfima porción del tiempo histórico, aristotélico habitante de la *polis* o *animal social* (Rousseau) —antes que *semiótico* (Bobes Naves)— un poeta se negara a asumir su responsabilidad ante las obviedades de su oficio y ante la Historia. Entonces, el poema dejaría de ser —cosa increíble— esa <<encrucijada de ecos artísticos de donde renuncia a salir [Borges], mostrando así que su concepto está transido de cultura y que para nombrar lo nombrado o bien se visita intertextualmente la tradición o bien uno debe instalarse en la indecibilidad>> (Pérez-Parejo, 2002:169).

En su intento incomparable de recuperar fragmentos de la existencia de la Humanidad o fragmentos de vida privada y cultural, de rastrear y equiparar —casi siempre de forma metódicamente circular— sabidurías como *hinduismo* y *budismo*, taoísmo y budismo, sufismo y taoísmo, budismo y occidentalismo, de mimetizar historias de filósofos, místicos o artistas como Whitman, Machado, Rimbaud, Dante, Hernández, Stendhal, Seferis, Riba, Neruda, Gil-Albert, Alberti, etc., o Parternak, Antonio Colinas (2001) procura revestir con laureles a algunos de esos autores cuyas alas grandes no siempre le han dejado caminar, desde su nacimiento al arte. Pero lo

cierto es que Colinas siempre camina por donde el olvido no perdona, hacia donde debería mirar el hombre para no *repetir* a oscuras las tristes cantinelas del pasado. Fiel a su humanismo ilimitable y a su ya incuestionable dinamismo artístico, tanto en verso como en prosa, Colinas procura crear microcosmos intransferibles desde donde poder asomar a la baranda turbia de su época, procura traer su grano de arena a la a veces olvidada y olvidadiza Historia para dignificarla, para rehabilitar a autores <<como Pasternak [en quienes] la fuerza de la palabra creadora —la misión del poeta— se dignifica en su más alto grado>> (Colinas, 2001:265). Así <<los seres humanos deben hacer un gran esfuerzo para no olvidar la Historia (y, en consecuencia, para no repetir sus más deplorables caídas), el hombre también debe hacer un esfuerzo supremo para ver más allá de esta Historia, es decir, para ser fiel a lo más esencial de ella.>> (Colinas, 2001:265)

Como todos, como Borges, el que siempre parte —y lo manifiesta patente y latentemente— de una materia prima preexistente, Colinas recuerda o parte de los libros de Pasternak; los libros que abría de noche, dice, despacio, lejos de la escarcha exterior. Hablando de la misma autoridad literaria argentina Pérez-Parejo (2002:168) escribe lo siguiente: <<Pese a que el tema y el motivo están extensamente tratados en la tradición literaria, Borges sabe que, sobre todo en literatura, el significado no sólo se altera, sino que se crea precisamente mediante aspectos expresivos, estilísticos, compositivos y formales. Todos estos temas y motivos son de antiguo comunes entre unos y otros poetas, pero lo que crea un nuevo significado suele ser una novedad formal o de ángulo de mirada>>, un pretexto que puede ser una ocurrencia esencial, la visita a un lugar simbólico, la memoria del terruño, el vuelo o la sonrisa de una mariposa, el vacío del exilio, una soledad fingida o, en el caso concreto del último Colinas, sus visiones del

Duero, Duruelo, el museo, Orfeo, Oriente, el hogar, el Huécar, la encina, la Semana Santa, el páramo, Bonn, la nieve, la muerte o una simple llama, una losa expoliada o venerada, una carta.

En definitiva, antes de los viajes a Alemania, antes y después de la correspondencia, esto es, del doble proceso de lectura-relectura, satisfecho de la labor hecha, Colinas puede sonreír, cerrar los ojos, exclamar como Rufino Félix Morillón (2003 :666) o decir, en vez de a Italia, a Córdoba, a León, a Leipzig, a Mérida o a <<Cádiz [:] Amigos, ¡cómo late mi mano / mientras cierro esta carta de amistad verdadera!>>.

**VI-1-3. SEGUNDA ESTRATEGIA: LA VISITA AL SEPULCRO COMO  
MOTIVO DE VIAJE A LA HISTORIA: EL SIMBOLISMO MUSICAL DE BACH**  
*(Libro de la mansedumbre)*

*Hay tumbas que en silencio hablan  
del mundo (R. M. Rilke)*

Con este intertexto-paratexto tomado de otro maestro comienza “La tumba negra”, obra que nos enzarza en un orbe donde a la ya milenaria música de Bach se suma lo sepulcral, que evidencia, junto a “Sepulcro en Tarquinia” —otro poema de poemas como nos manifiesta el poeta después de a José Enrique Martínez Fernández (2004:116)— el cultivo de aquello que Paul Van Thieghem consideraba una de las claves de la actividad romántica: <<la poésie de la nuit et des tombeaux>> [poesía de la noche y las tumbas] o, simplemente, la poesía nocturna y sepulcral, aunque debemos insistir en advertir que con Colinas, el recurso a la nocturnidad de lo sepulcral, o la nueva incursión en los vericuetos de los cementerios ya no expoliados debe



contemplarse solamente como mero pretexto para exhumar, precisamente, mediante una estructura densa en forma de río, los más viejos e *inexorcizables* demonios del universo.

En efecto, después de las capitales recomendaciones a sus hijos (p.538), del recuerdo dulce y las pruebas de “los últimos veranos” (p.540) vividos al calor de las sonrisas paternas, después de escrutar las aleccionadoras estrofas de “Fe de vida”, habiendo cerrado los ojos <<en el silencio del aroma>> para volver a compartir con Colinas <<el silencio / y la soledad de los porches, / la hospitalidad de las puertas abiertas>> con el meliorativo <<plenilunio de los ruiseñores de junio>> (p.543), el corazón, que al fin pudo verse en la madurez vuelve a perderse <<en los labios de una mujer>> (p.543) para buscar, más allá del dolor, la ataraxia y algo más que eso. Pasamos página con la certidumbre de que, al menos hasta *Tiempo y abismo*, por el amor de aquella mujer y por el gorjear de aquellos ruiseñores de junio no cundirá más el dolor. Pero lo hemos dicho ya. Estamos ante una poesía temática y estilísticamente nivelada, aunque la anécdota tienda a supeditar, en el caso del Colinas actual, la forma de la expresión.

Se ha venido demostrando que a lo largo de sus obras, el planteamiento es casi siempre circular. En este circuito semiótico existen, sin embargo, derivaciones propias de los altibajos de la vida a los que debe añadirse la propia imprecisión e imprevisibilidad del lenguaje lírico. La mansedumbre pasa por la dificultad, por los recuerdos que desestabilizan, nos hacen bajar incluso a las cenizas de la barbarie a meditar y prolongar, antes que el Libro-poema de la Historia, el diálogo con nosotros

mismos, con nuestras producciones literarias y con la de otros creadores [poetas o músicos: Rilke y Bach en este caso] Pasamos página literalmente hablando y nos abrimos a “La tumba negra” que brilla por su disforia y su tonalidad intertextual. Enseguida, como advirtió en su día José Luis Puerto<sup>61</sup> <<nos acude el recuerdo del poema “Sepulcro en Tarquinia”. Ambos coinciden en diversos rasgos: su extensión, el estar motivados por sendas tumbas: aquél por la de un guerrero; el de este último libro por la de J. S. Bach; sus apoyaturas rítmicas en reiteraciones semánticas y sintácticas; sus visiones llenas de dualismos y contrastes: en aquél la del amor y la muerte, en éste la de la plenitud de las realizaciones (musicales, literarias, artísticas...) humanas, contrapuestas con los desastres de la Historia en la que se producen>>

El poema tiene una estructura que obedece ante todo a la lógica del planteamiento previo. Así, semióticamente, más allá de los aromas vegetales y los perfumes de mujeres y los niveles “silencios de fuego”, la primera estrofa se abre al lector con la disforia que supone la ruptura de la armonía anterior. Sucede que nada es permanente, todo cambia y todo cambia como cantara Mercedes Sosa. Está el poeta en espacio y tiempo infrecuentes y —¿cómo no?— en el sartriano sentido de *en situación*. Diré que la que cambia aquí es la actitud del poeta ante el lugar de los escombros, del odio que sabemos contagioso, heredado y heredable.

Volverá a confesarse el poeta, pero de otra manera. Volverá a cerrar los ojos sobre el odio <<para que el amor crezca>> (p.543) y por que se establezca, al menos en la ilusión de la poesía, un verdadero eje de paz entre las reunificadas Alemanias. Para comenzar, diré que el segmento <<de repente>> y el deíctico <<aquí>> comandan esa

---

<sup>61</sup> Citado por Martínez Fernández (2004.117).

ruptura establecida entre la espacialidad natal y la espacialidad provisional, transitoria. Ruptura que supone <<un estado de ánimo sereno perturbado de repente por una fuerte conmoción de la que brota el poema>> (Martinez, 2004:117-118). Esa disforia implica la algo lejana Castilla del amor y de los aromas verdes. Desde el punto de vista transtextual, resucita en su dinamismo sobre todo intratextual el ya cerrado poemario que abre la poética de la mansedumbre, o sea, *Los silencios de fuego* cuyo poema postrero —“La hora interior”— y vigésimo segundo —“Blanco/Negro”— condensan su significado en los tres versos finales de la estrofa liminar:

Yo había abierta mi ser a la mansedumbre,  
al goce de respirar la alegría en el amor,  
cuando aquí, de repente, en Leipzig, lejos  
del resplandor de los silencios de fuego,  
mirando las entrañas tan amargas  
del hormigón y acero de otros días  
(las ideas que nacen y que hieren y mueren),  
se exacerbó en mí la dualidad,  
regresó el combate de contrarios,  
lo negro de lo blanco  
p.547

Con ese poema que constituye, para mí, el punto climático de *Libro de la mansedumbre*, el poeta nos descubre esa misma sensibilidad suya ante la tan desquiciada condición humana. “La tumba negra” indaga en la dualidad, el motivo simbólico de las murallas físicas e internas. En su cauce poco rectilíneo y sin embargo circular y teóricamente estructural, nos comunica amor, fe en la memoria histórica, en el *viaje de sentido trascendente*, en las pruebas psíquicas, en el carácter cíclico de la existencia, en el dolor ajeno que es del mundo, pues en la verdadera mansedumbre que

surge de un abismarse en la intrahistoria de Leipzig, componente toponímico que simboliza a la más negra Alemania nazi y a uno de los episodios más rojos de la Historia. En cuanto al nacimiento del poema, sólo podemos referirnos a las palabras del autor cuya ficción trata siempre de alejarse de la falacia habitual: <<En realidad, fue a la salida de la iglesia de santo Tomás cuando surgió ese primer verso que, luego, al nacer un poema, suele ir tirando de los otros versos. Cuando salía, sonó también inesperadamente en el órgano de la Iglesia, como a modo de despedida o señal, unas notas de una melodía del siglo XX, agria, chirriante. De la serenidad de la contemplación de la tumba y de esa especie de llamada brusca —respuesta a mi largo silencio frente a la tumba— surgieron los primeros versos del poema, que yo comencé a escribir esa misma noche, a mi regreso a Halle, y que terminé en Ibiza, en junio de 1996>>.

Después del planteamiento donde se retrasa la evocación de Halle —a cuya universidad antiquísima y prestigiosa tuvo la fortuna, en un momento de germinación espiritual, de ser invitado por el catedrático de español— que tan sólo se intuye, a través del núcleo espacial Leipzig, la imagen del músico cuya losa —por el que estuvo obsesionado el autor del todavía no cerrado *Libro de la mansedumbre*— simbólica originó los cuatrocientos ochenta y ocho versos de “La tumba negra”. La segunda estrofa nos conduce poco a poco hacia él. La dualidad ya no la sustentan, desde el punto de vista espacial, lo natal y lo transitorio. A pesar del micRoespacio de un anfiteatro o fuera de él, ahora, con el poeta, estamos más que nunca embarcados en un viaje dentro de las fisuras del cuadro macroespacial que representa, por extensión, la ciudad de Leipzig.

La entrada en esta realidad poco gloriosa está marcada por el uso tan oportuno del adjetivo demostrativo “esta”, que propicia una cogitación en la que el poeta está envuelto; es habitado por los demonios de la <<temida dualidad de los contrarios, tan palpable en Alemania en la división Este/Oeste, dualidad que se resuelve en una reflexión sobre el tiempo viejo y el exacerbado progreso actual>> (Martínez Fernández, 2004:130). Pero aún permanece en este diálogo más directo y más referencial, lo “lejos del resplandor de los silencios de fuego>>, el olor a la nieve pura de los montes de España, la idea del viaje como descenso a las ruinas, como motivo de búsqueda de armonía a través de la historia profunda de la era moderna. La actividad de la Alemania moderna está cristalizada en la imagen de la máquina, en las grúas y *bulldozers* cuya casi inutilidad o cuya extremada incidencia sobre el hombre hace que el poeta use los paréntesis para resaltar, precisamente, su frivolidad ante lo que son realmente los valores más humanos.

Esta ciudad ¿es aún del Este o del Oeste?  
Y aquí, ¿dónde se hallan las músicas de un tiempo?  
De lejos he venido porque sé  
que muy cerca de este anfiteatro  
del acero que vibra  
(de la grúas y *bulldozers* levantando  
en la estación en obras de Leipzig  
un tiempo que otra vez pretende renovarse),  
hay una negra tumba de acero  
conteniendo la armonía del mundo  
la tumba de Johann Sebastián Bach  
pp.547-548

La pregunta retórica entraña sin duda muchas cosas calladas pero que el lector debe tener presentes a la hora de reflexionar sobre el binomio Oeste-Este. Colinas

(2001:126) piensa que detrás de la Alemania oriental se esconden credos dictatoriales como el comunismo y el nazismo, aunque dialoguen con el lado más culto de Alemania estos sistemas que no dudan en utilizar por fines propios la escritura de poetas como Leopardi y Hölderlin.

Una vez expuestos en los veintidós primeros versos <<los parámetros temporo-espaciales, el cronotopo del poema y la situación anímica del poeta o sujeto lírico>> (Martínez Fernández, 2004:117), una vez señalado el elemento onomástico (Bach) que corresponde al titulógico (tumba) y al toponímico (Leipzig), brota la dualidad en forma de conflicto —que toma del tenebrismo su conocido cromatismo blanco-negro— al tiempo que vuelve lo órfico al corazón del meditar metafísico e histórico y de la actualidad, en un intento de mostrarnos que el presente lleva en su flanco las marcas o lacras del pasado. La fijación en la aportación universal del músico cuya vida basta a sí sola para representar a la vida trocada, tropológicamente, en triste libro por abrir y padecer, genera, como se va a ver, preguntas y metáforas esenciales:

¿Y para qué sus sueños?  
¿Para qué aquella ofrenda solemne y musical?  
Nuevos chirridos, muros que se alzan  
después del Muro que cayó agotado,  
las reventadas fábricas de ayer  
como heridas sin sangre en el paisaje.  
Otra vez a empezar, pues que el vivir  
es un libro que se abre y se lee y se padece.  
Hasta que llegue el fin de la ardua espera?  
¿Hasta que nos remanse la armonía?  
Canta la hormigonera y calla el órgano.  
Calla la tumba negra de la música blanca.  
Y, sin embargo, he puesto el oído en el aire  
por ver si en las esquirlas del cristal,

con los espinos de las alambradas,  
me llegaba el sonido del manso,  
sus cantatas de fuego.

(¿Con qué tormenta quiso aniquilar  
su tormento aquel hombre?

¿Qué pretendió aplacar su corazón?

[...]

p.548

Versos después, el intento de contestar a lo retórico tan sólo dirime en parte la incertidumbre, aunque lo que sí destaca es la sacralización de todo cuanto a él remita y la nada plena de la oración, la incursión en el modus vivendi de Bach, en las claves de la época que le tocó vivir, en sus filias y fobias:

Acaso sólo fuera un fácil abismarse en Dios,  
en aquel huracán, tan blanco, de su música.  
Debió de ser un abismarse de aquel fuego  
desde la mansedumbre de aquel fuego  
de sus notas, en las que arderán siempre  
las muertes todas que el vivir supone.  
Catres, frío sin leña, los primeros  
Dineros que se ganan, el comer  
Para morir un poco cada día, y esa soledad  
vacía —mas tan llena— de la plegaria mansa.  
Hambre en viejos conventos, la amenaza  
de epidemias, las guerras —que tanto odió—, orfandad.  
p.548-549

Enseguida, el poema de poemas empieza a desplegarse y, en su infinito irisar, dialoga con otros músicos ya que <<le acompañaban [a Bach] las músicas de otros, / las locuras de otros: Lully, Vivaldi, Pachelbel, François / de Couperin / ¿Y qué hubiera sido

de su música, / de aquel matemático tormento de las notas, / del furioso combate de razones que supone el vivir, / sin Vivaldi?>> (p.549). Al emisor le acompañan otros lugares y camposantos —<<Me arrojó de su vientre la ballena / de la estación de los ferrocarriles / y luego, entre verdores de Turingia, / siguiendo entre las lomas del río, / hallé otra tumba en Weimar—, otros autores, poetas y pintores. De Weimar nos llega el recuerdo de Goethe ante cuyo sepulcro también meditó el poeta español. Funciona como intratexto en un contexto donde se nos recuerda que <<dicen que es [esa otra tumba] de oro. / Me parece que Goethe aún se niega a extinguirse en la hoguera-museo de su casa. >> (p.549). Si el dialogismo interartístico nos conduce al ya eterno e invocado autor de “El archipiélago”, al coliniano poema plural no le falta el dejo pictórico, tampoco el motivo del —ya no cerrado— jardín:

(Esta casa, ante todo, me recuerda  
un desencuentro,  
el fin de unos tiempos y el comienzo de otros.  
De aquí pudo arrancar  
la huida de Hölderlin,  
su adiós a la Razón de las Luces,  
para irse extraviando en el amor a la Luz.)  
maderas aromadas, calcos griegos,  
el cuadro aquel en el que Lot partía  
en busca de libros amarillos  
del escritorio; o acaso, simplemente, hacia el jardín  
(ya abiertos para todos)  
en el que un pájaro cantaba  
sobre rosales blancos.  
Mas toda esta blancura de otros siglos,  
mas todo este verdor de ilustrados jardines,  
mas encontraba cercado (Buchenwald)  
por un nocturno anillo de púas y latón?



La otra rotura que traduce el fin de un tiempo y el despertar o bostezar (Machado) de otro trae, entristecidas, las corrupciones múltiples, la querrela entre ancianos y más jóvenes, vieja pelea de generaciones. A mi juicio, junto a la triste y triunfadora metáfora del huracán —símbolo del caos social más tarde asimilado al <<descompuesto industrialismo químico>> (v.108)—, el verso 92 en especial —<<¿Cómo entender?>>— y, en general, los versos encabalgados 95 y 96 —<<dos estancias repletas / de hermosas biblias>> (escritas en minúsculas para emancipar más lo sagrado quitándole su conocido protagonismo histórico)— desvelan los diferentes estados anímicos del poeta leonés frente a las secuelas de <<la barbarie de las ideologías>>, frente a los libros sagrados de la Historia y, paralelamente, a otros dudosos textos de amor, como el que escribió con mano dura Hitler; libro no nombrado pero quizá sugerido en el torbellino de todas esas *biblias* cuya evocación reincide en el discurso en forma de paralelismo. En todo caso, concluye Colinas (2001:129) en su autorreflexión <<Sobre mi poema “La tumba negra”>>, <<como todo poema de poemas, “La tumba negra” es también un poema abierto. Me refiero a que el lector puede extraer de él las propias consecuencias y los propios significados, seguramente tan válidos como los del propio autor>>. Por eso, más allá de la mera semejanza formal que hay entre “La tumba negra” y “Sepulcro en Tarquinia” —del tema nodal, <<el del viaje como reverso del viaje *interior*, o viceversa>>, de temas paralelos que ordenan ambas Alemanias, Bach y lo órfico, las ideologías frente a la Historia, el ya desarrollado y holderliniano espíritu romántico (Colinas, 2001:127), el tema de la frontera —ya latente en *Astrolabio*— <<como límite ante las aspiraciones del ser humano>>— se tejen motivos o subtemas <<que remiten a dobles sentidos, al tema de la dualidad. Así,

las Biblias [aquí viene escrita en mayúscula] del Museo de Halle (Halle fue la capital del movimiento pietista), remiten a lo sagrado, al “libro pobre que nadie lee” (Los Evangelios), pero también al tema del nazismo, del comunismo o de las tiranías, presente en el poema en otros nombres (Buchenward, por ejemplo, el campo de concentración en los alrededores de Weimar; nombres que, a su vez, dan lugar a la duplicidad siglo XX (Guerra mundial)-siglos XVII-XIX (Weimar: ilustración Goethe, Romanticismo).>> (Colinas, 2001:127-128)

Pues, como apreciará el lector, el cromatismo y las imágenes aparentemente sencillas del texto remiten a la reflexión profunda en torno a [como vimos con la epístola a Pasternak] lo ideológico —<<Huracán de pasados y presentes / Guadaña / de las ideologías inflexibles / que no perdona nunca>>—, lo psicosomático —el retrato físico y moral, asimilable a la de algunas bandas callejeras—, la seguridad social de los ancianos o *jubilados*, la polución medioambiental —los residuos radiactivos— y quizá no a la escoria, sino a las víctimas de las lacras de la sociedad moderna. El mismo trozo nos muestra que la meditación poética sigue teniendo por mediación a la dualidad por la que transita el vicio de índole —ahora— juvenil. Total, dualismo y poetización del mal se dan en el comportamiento insociable del miserable *hombretón* del poema que, sin ninguna piedad, violenta a un anciano que podría tener la edad de su abuelo. El poema advierte el advenimiento de un cambio radical. Junto al aspecto físico del malhechor, su *cresta* o —interpretando tal vez de la mejor manera— su gorro *azul*, o algo que podría remitir a una especie de azulado moño situado más en la anterior que en la parte posterior de la cabeza, y cuya fosforescencia quizá materialice en una sociedad trocada en jungla o corral, la dialéctica juventud-edad madura y, sobre todo, la pendiente primacía —como la del gallo sobre las gallinas— de la primera sobre la segunda.

La atención del poeta frente a la supuesta escena del oprobio o a la tensión del delincuente hace que, más allá de la animalización del personaje pintado, el discurso lírico intente —y lo consigue— aliar prosopografía y etopeya, ya que el aspecto físico de éste, su *cresta* erguida presagia todo lo que va a ser la agresión como acto de salvajismo vandálico. La —nueva y poco invisible— metáfora de la paliza —nuevo huracán de odio— dada al anciano metaforiza la misantropía del mozo y, en realidad, no hace sino realzar alguna de las manifestaciones de la presencia acuciada del llamado mal metafísico:

¿Cómo entender?

Huracán en el tiempo de ideas y pasiones.

Un huracán de biblias —dos estancias repletas  
de hermosas biblias— vi en un museo de Halle.

Más ellas, tan calladas, ¿qué podían hacer  
por **este fin de siglo**<sup>62</sup>.

Por este exacerbado y confuso progreso que no cree,  
aquí en el Este que ahora es el Oeste  
busca iluminación?

Leamos en la Historia más reciente, en los Túnez  
de las madrugadas de los ferrocarriles.

¿Y qué es lo que leemos?

Un hombretón claveteado, con su cresta  
de gallo de un azul que fosforesce,  
va y le exige limosna a un jubilado.

¿O será acaso a un sobreviviente  
del descompuesto industrialismo químico?

El anciano le dice al joven que trabaje

---

<sup>62</sup> Segmento que subrayamos para mostrar como funciona a veces el proceso intratextual y destacar el paralelismo fónico y poético-existencial que ya estableció el poeta en otro lugar y más precisamente en el verso 24 de “Meditación en el simposio”, perteneciente al libro anterior: <<Esos pozos en llamas son la obra / vívida y trágica de este **fin de signo**>> (p.443)

<<como en los buenos tiempos>>  
y éste, por respuesta, abofetea  
al hombre y lo llena  
de improperios soeces.  
¿Son dos alineaciones, o dos épocas, las que expiran  
en un único túnel de ateridas baldosas,  
en el final del túnel de un siglo que se cierra?  
p.550

La busca de otra forma de armonía cavila en las virtudes del hombre o del poeta, en su capacidad para acechar la luz en el inestable intersticio de la historia (cíclica) carente de plenitud, la mansedumbre que, como ya adelantábamos, sabe poco de dogmatismo. De ahí el recurso a la técnica fragmentaria que pone de relieve los espacios en blanco que se multiplican a lo largo del poema y que van dilatando el significado de los enunciados, en un intento de realzar quizá la soledad ideológica, la separación, la falta de cohesión o de entendimiento entre diferentes facciones de una misma realidad:

Guadaña  
de ideologías inflexibles,  
que no perdona nunca.  
p.551

Pero antes, el poeta nos hace ver que la necesitada quietud depende de nuestro deseo de concordia, de la conciencia de que algo divino duerme en el ser que se convierte, un poco como quisieron que fuese Sartre y los existencialistas, en hacedor de su propia vida o, según la fórmula parecida de Jacques Roumain, en <<boulangier de sa propre vie>> [panadero de su propia vida]. Ya no cabe duda de que el camino hacia la

luz siempre será el que apunte al diálogo, al deseo incondicional de fusión y no a la intolerancia, a la separación. Por eso:

Aún necesitamos los humanos  
respirar un espíritu concorde,  
palabras misteriosas que irradian  
sólo luz, como aquellas que invitaban  
a saber que “ya todo está en nosotros”,  
a “ser uno con todo lo viviente”.  
Pero ¿ha llegado a haber alguna vez,  
fuera de esa conciencia del poeta,  
paz perpetua, concordia para todos?  
¿Dónde el tesoro oculto de la Historia,  
aquel de las palabras que eran mansas?  
Huracán de pasados y presente.  
p.551

El fragmento es una alabanza al poder del Amor cuyo sentido más fecundo nos lleva otra vez a lo circular, que es más bien el espacio del ensayo donde se nos recuerda que <<[s]e trata no sólo del amor-pasión, sino del amor humanista fijado en “el libro pobre que ya nadie lee”, y en el amor cósmico que Dante reconoció en el último de los versos de su *Paradiso*, (“l’amor che move il Sole e l’altre stelle”). Un amor de sentido total, absoluto, que reproduce la naturaleza y sus ritmos (Esta idea se halla muy explícita en el “Canto XXXV” de *Noche más allá de la noche*)>> (Colinas, 2001:128-129), poema que modula la música del respirar y cuyos versos 18 y 19 vamos a recordar aquí: <<Inspirar, espirar, respirar: la fusión / de contrarios, el círculo de perfecta consciencia>>

Si las ideologías no perdonan como escribe Colinas, éstas destrozan y alienan al hombre y sobre todo al ser escritor, como pasó con Pasternak. Luego se nos presenta a la música como una fortaleza con la que no puede el tiempo, el orfismo se suma a la duda retórica y de ello surge, como en la conocida carta al escritor ruso, una preocupación de carácter metapoético y órfico-literario a la que sustenta una aliteración de [c] en “escribir, crónica y confusos”:

¿Cómo escribir la crónica de confusos terrores?  
¿Un siglo y otro siglo se habrá de alzar la ira  
para talar el árbol de la música?  
¿Hasta cuándo tendrá que rodar la cabeza de Orfeo  
sobre los pedregales de la Historia?  
p.551

Se irisan los versos, fragmentan su sentido y se desplaza la soberbia del muchacho a un plano metonímicamente más genérico; también se desplaza lo humano al plano arquitectural que simboliza el mundo con sus dramas y heridas, con sus fronteras físicas, psíquicas o ideológicas. Hay más. A lo metaliterario debe agregarse ahora otra preocupación de índole pragmática, donde el poeta trata de justificar no el título del poema río, sino, al menos, la actitud dialógica que posibilita la visita real al sepulcro histórico y a la más contemporánea [a nosotros] aventura ficticia que de esa visita deriva; aventura o confuso viaje paralelo entre el hoy y el ayer, siendo ambos —metafóricamente— <<huracán de pasados y presentes>>. Y logran expresar tales contrastes y matices las consecutivas estructuras bimembres y trimembres tejidas en torno a los términos “centro” y “herida” y, ante todo y sobre todo, en torno a lo musical y lo temporal, cuya estructuración transparente, en perspectiva intertextual, la deuda con la machadiana fórmula <<palabra en el tiempo>>:

Por eso, ante la tumba negra de él, yo le dije  
que me iba, pues no lograba oír  
las músicas de un tiempo,  
la *música* del tiempo.  
Aún así, me llegaron unas notas  
muy débiles del centro de acero,  
del centro de la herida de este siglo,  
de los soberbios muros deshechos del ayer,  
de los soberbios muros de cristales de hoy.  
p.551

Creo que el desenlace de “La tumba negra” lo ha señalado expresamente Antonio Colinas mediante lo que considero el más significativo espacio en blanco del poema, espacio al que sigue una estructura de obvia carga rética encabezada por “así que”. A mi juicio, esta construcción conlleva una consecuencia lógica de todo lo expuesto en el desarrollo y el planteamiento previos. Ambos se tornan en una aventura cohesionada, de la que, cabe recordarlo, ya destacamos los cronotopos o marcadores espacio-temporales empleados por el poeta, la mansedumbre con cuya misma nota se cerrará el libro y la disimulada dialéctica aquí-cerca [en Leipzig]-allá lejos [en mi tierra o en España].

Ahora, conviene completar esta interpretación con elementos nuevos relativos a la estructura externa del poema. Pues, arriesguémonos a añadir que en este final biestrófico a la vez vinculado y desligado de los bloques anteriores vuelve a aflorar —como si después de la ruptura existencial y las fronteras de siempre estuviéramos de repente ante un ser que además de esqueleto tuviera el alma desgarrada— el vacío de la fragmentación poemática, la cual me parece, esta vez, ventilar más bien los versos,

aportar vida y esperanza al corazón sin aire, a la cavidad sin carne, destrozada. Y todo ello para realzar las virtudes del respirar, el aire que se necesita para la inmensa quietud que no sólo nos brinda la inspiración marina o presencia en la isla, sino también cualquier recogimiento esencial ante la soledad de una losa soñada y, finalmente, su inefabilidad, el simbolismo de su vitalismo órfico, de su orfismo trascendental:

Así que, en la noche  
de los ferrocarriles fronterizos, se abrió el atardecer  
de una isla.

Respiraban  
los montes, respiraba  
la tumba.  
Y la luz en su llama respiraba.  
Yo le había dichos que me iba lejos,  
aunque de lejos vine a visitarlo;  
pero la tumba negra,  
de repente, se abrió como una llamarada,  
como cantata suya.  
(¿Acaso era la 140?)  
la negra tumba fue  
("¡oh lámparas de fuego!")  
al fin como hoguera musical.  
p.561

El diálogo con el referente termina como empezó, de forma circular. Es el fin del viaje físico y psíquico, de la larga prueba a través de un descenso a la Leipzig simbólica y al reiterado territorio interior. Es el fin de ese abismarse fluvial en el tiempo de la aportación alemana a la Historia que origina, a juicio de José Enrique Martínez Fernández (2004:131) <<la búsqueda de una nueva armonía, de un espíritu concorde que en este viaje por la historia reciente acaba hallando la verdad armónica en el propio



mundo ibicenco y familiar que arde en la llama del amor>> paterno, filial y matrimonial, el amor del poeta que ha dejado de vagar en busca de otra luz, y que al poetizarla, al recrearla fuera de la losa, lejos de Leipzig, trata de reencontrar esa euforia perdida o quebrada del *incipit*. Euforia final que completará el círculo liminar y que tan sólo llegará tras otra prueba, esto es, tras previa vacilación ante la generosa e ilimitada página en blanco, ante la ya madurada intuición de este poema de poemas.

Colinas nos hace ver que esa armonía o esa mansedumbre —considerada la visita al sepulcro como otra prueba— sólo es un estado de la conciencia. Es más, por su inestabilidad propia del ser sediento de infinitud, del ser que siempre estará *en situación*, tanto *aquí* (en España) como *allí* (en Alemania), en movimiento perpetuo, sólo es *engañosa quietud* mientras esté el ente aquí abajo o allá arriba. Esa paradójica idea de pseudo-plenitud o falsa satisfacción en el centro del jardín quizá sea una burla oblicua, una crítica indirecta contra la dieciochesca concepción del jardín como obra hermosamente creada por el desarrollo del ser, como espacio acordonado por la amenidad. O tal vez sea una burla autorreflexiva, un guiño metapoético cuya finalidad sería mostrar hasta qué punto el poema mimetiza la realidad real, hasta qué mundos de perfección nos lleva la ilusión de la ficción tras beber de las bocas de piedra, de las murallas tristes de la Historia.

Pese a la duda, a la posible incapacidad del poeta para remendar de forma *pragmática* la ropa sucia y agujereada de la Historia —nazi y estalinista en este caso—, la poesía siempre acaba salvando al poeta, aunque a medias, consigue otorgarle la quimera de la esperanza, la maravillosa lámpara del amor que <<es la clave de las claves>> (p.552), don del poeta a todos y de todos al poeta, don que, viniendo de Bach,

es respuesta al <<secreto de su música>> o enorme <<amor que en el amor va abriendo fuego / con sus notas>> (p.552) encendidas:

Volví a sentarme frente al muro blanco  
Entraba luz suave desde el jardín.  
Su masa de verdor, el paraíso  
de sublime quietud, de quietud engañosa.  
se movía invisible germinándolo todo,  
madurándolo todo.  
Incubaba la luz vida y muerte.  
Sin que apenas los labios se moviesen,  
le dije a esa luz:  
quedar aquí o allá detrás de la frontera,  
pero donde se siembre la armonía,  
quedar aquí y allí  
mientras nos consumimos en el centro  
de es esfera si límites y en llamas;  
la del amor que es tuyo y mío, y de todos.  
p.562

Este desenlace ahonda en lo paisajístico, nos convida a la inenarrable virtud del respirar desde unos pinares natales, nos comunica los ya cercanos aromas del Monte Teleno. Pero estructuralmente hablando, la serenidad también procura, entre renglones rotos de vacíos o de inhabituales espacios en blanco, salvarse salvando el equilibrio de la pluma triste y angustiada que recuerda, tantea penumbras de tumbas poco veneradas, dibuja sobre otro tipo de muro blanco que es, simbólica y finalmente, la nueva ofrenda nocturna, fluvial y musical, el ya recobrado centro plural, centro de lo blanco o de la nieve natal, centro del alma perforada ante la tumba a fuerza de cavilar ante la *acaso* 140, alma que ahora oscila entre la casa y los límites abiertos del huerto cercado.

Todo vuelve a la normalidad, a la armonía liminar, a las verdes fronteras del jardín, exactamente como si nada hubiera pasado, como si no hubiera habido viaje físico, como si sólo primara el viaje interior, a las honduras del alma. Es que en realidad, *más allá* del límite que también simboliza las espinas del jardín, y *más acá* de *nosotros mismos*, huimos incluso de nosotros mismos pero para mejor encontrarnos. Aceptado los varios sentidos del viaje, admitamos que hubo desplazamiento físico, pero admitamos también que hubo traslado del alma a otros lugares y por supuesto, contemplación, cruz, pasión y luz, encuentro con otros límites, otras espinas tan físicas como psíquicas. Estando así las cosas, el poema en uno de sus aspectos también poliédricos revela que, una vez vuelto al punto de partida, al centro rodeado de sus seres queridos, parece alucinar el poeta, lo que se entiende ya que el tránsito supuso el encuentro no sólo con Bach, sino también con todos los símbolos de éste y por extensión, de la nueva y añeja Alemania, supuso un estar a la vez disfórico y eufórico en el corazón de lo dispar. Por eso:

Creía haber sentido agujas en las sienes,  
algo muy parecido a un desesperado y espinoso  
combate de contrarios,  
cuando, en realidad, me hallaba en lo profundo  
del centro de mí mismo.

Respiraban

los montes.

Estaba en otra casa, simplemente  
en mi casa,  
con mis padres, mis hijos, y con ella.  
La sangre de ellos y la sangre mía  
me hablaban de los límites del ser,  
de una frontera.

pp.561-562

Ya no existen sino fronteras convencionales porque las del ser están en todos los rincones del mundo. Sólo el rostro de la familia nos puede recordar dónde está no nuestra verdadera morada, sino dónde nos tocó nacer y dónde nos sentimos algo obligados a permanecer. Culmina en —el ya nombrado— amor nodal y total esa frontera ya doméstica, privada o sentimental, completa el círculo del ser profundo, del poeta que debe ser contemplado como un hombre normal que va y viene como cualquiera, acude a la llamada de universales memorias históricas, pero con la certidumbre de que volverá al origen para que madure la leña recogida en removidas tierras fronterizas, para que del lenguaje de las grúas y de la lacras del pasado se pueda sacar alguna moraleja con que purificar los surcos del presente, la *semilla enterrada*.

A mi modesto entender, lo más logrado de esta larga entrega estriba en el hecho de que, sin lugar a duda, con este poema clave se cierran varios círculos a la vez. Son, por resumirlo todo en pocas palabras, círculos de índole toponímica, onomástica, psicosomática, estilística, ideológica e incluso teórica:

1) Al poema ante la tumba de Goethe en Weimar y a “Sepulcro en Tarquinia” se suma “La tumba negra” de Leipzig.

2) El poeta recobra el hogar por [si se me permiten otro tipo de autorreferencia] <<que el regreso es parte de la ida / no hay ida sin regreso / y el regreso es dulce y amargo, / por todo lo que dejaste atrás, / por ese mar oscuro y ese cielo de plomo, / por esas colinas de verde intenso / y por las islas y magnánimas vidas / que se agitan en su interior>> (Nana, 2005:29). Ahora bien, la idea del viajar como un continuo *morirse* supone dejar cada vez más un poco o mucho de sí mismo en la nueva tierra conocida, tierra ajena que ya es nuestra tierra por pisarla. Por eso, Colinas nos hace un guiño no

menos exento de sentido cuando nos dice, tan sencillamente, que <<estaba en otra casa, simplemente / en mi casa>>, precisamente porque Leipzig [Halle, Weimar, Wannsee, Brandenburg, Magdeburg, etcétera] como microespacio pertenece al macroespacio alemán y éste a Europa de la que depende el noroeste o España, la Europa que tan sólo es, visto al revés, mero microespacio frente al universo en el que todos respiramos.

3) El poema resucita el motivo de la mansedumbre, la *hora más fría* (p.559) de la prueba o del dolor que sosiega el advenimiento de lo órfico en Brandenburg, la armonía que posibilitan los agentes siguientes: “roncas violas, claros clavecines, violín beodo”. Hora de su <<girar muy lentamente en las sombras verdosas / como un prisma de aguas y de música>> que engendra no sólo el equilibrio interior ratificador de la ideológica búsqueda de mansedumbre, sino que esta paz sublime se traslada a la esfera estilística y más precisamente a tres planos fundamentales para cualquier logro poético: el plano silábico, rítmico y fónico-reiterativo. De esta sintonía temático-formal surgen, dentro de la silva heterométrica, dos versos de isometría notable. De ahí la perfecta correspondencia endecasilábica que se da en los ejes discursivos rotos de los habituales encabalgamientos y pausas versales:

Plena saturación de un arte sabio.

Plena saturación de un tiempo bello.

p.560

En este mismo contexto de uniforme emisión de voz, Colinas rehabilita el orfismo místico, lo pictórico, la imagen del “Dios escondido” que remite a su texto “Con el Dios escondido” (p.650), uno de los poemas finales del siguiente y último libro de la trilogía, el universalismo del ser, el poder de la memoria, la retrospectión, lo fronterizo, lo mítico —<<Alguien dejó pudrir lentamente en los muros / esos mitos y símbolos / que en el tiempo parecen escaparse / como sangre de herida>> (p.558)—, lo

ideológicamente disímil y lo paralelo que justifican, en su conjunto, el regusto por estructuras bimembres y trimembres, enmarcados en preguntas retóricas, las cuales a su vez posibilitan otra armonía: la del pensar y el poetizar de corte unamuniano y zambraniano:

¿Escapaba del Este o del Oeste?  
¿Hacia dónde escapaba? ¿Hasta cuándo  
escapar del pasado o de uno mismo?  
¿Dónde la dirección de un tiempo armonioso?

[...]

Allí, junto a tu tumba —¿o era al lado,  
en la estación, entre los runruneos  
de las hormigoneras y las grúas  
que transportaban de aquí para allá  
los nuevos materiales, los nuevos intereses?,  
un órgano muy agrio me dio la despedida.  
Allí entre piedras y entre tumbas negras.

Mas si no hubiese sido por la atmósfera,  
ilustrada de fuego,  
de la casa de Goethe;  
si no hubiese sido por el ángel  
(¿el que iba conmigo siempre, siempre,  
regalándome don de *vita nuova*<sup>63</sup>

Si no hubiese sido por el aria  
del *Rinaldo* de Händel<sup>64</sup>...

Sí, en el Este-Oeste,  
había otra casa-museo: la de Andel,  
con suelos que crujían  
y una sala de música,

---

<sup>63</sup> Tómenlo como intratexto y recuerden el libro (Premio Internacional de Ensayo Jovellanos) *Sobre la vida nueva* (Colinas, 1996)

<sup>64</sup> El uso de los puntos suspensivos implica una elipsis voluntaria, una falta de profundización que implica que el lector, históricamente competente, ha de saber qué ha sido callado o qué hipotexto puede facilitársela.

cubierta toda ella de madera,  
con borrosas escenas de la Biblia.  
pp.556-558

Luego, al diálogo indirecto del destinador con el destinatario interno se debe sumar la invitación a que participemos como receptores de los mensajes poéticos, a que sepamos qué es lo que esas instancias compartieron cuando se encontraron y dialogaron, siempre que el poderoso estatuto de la ficción no se desautorizara a sí mismo y objetivara la constante personificación del referente onomástico y físicamente ausente: Johann Bach. La embriagadora música nos lleva otra vez al ígneo simbolismo cromático de Antonio Colinas. A su vez, la dualidad intrínseca siempre matizada traza en el eje vertical izquierdo y derecho otros paralelismos de pertinente carácter anafórico.

Por eso, ¿para qué debía huir  
si el hombre siempre lleva en sí el terror,  
si el hombre siempre lleva en sí la música  
de un tiempo sentenciado?  
pp.558-559

4) Dentro del mismo poema plural se establece otro tipo de diálogo artístico en torno a un intertexto cuyo comentario lírico recuerda de manera mecánica las ya rastreadas reminiscencias de San Juan de la Cruz en Antonio Colinas. Este intertexto recogido en forma de cita <<donnée>> [dada] no <<sans guillemets>> [sin comillas] según la expresión que emplea Roland Barthes (1968:1015) en su definición de la intertextualidad<sup>65</sup> (pero en cursiva), honra al emisor que emancipa, internacionaliza y banaliza, por así decirlo, el concepto de misticismo:

Y fue allí, en Brandenburg,

---

<sup>65</sup> Véase nuestro Trabajo de Grado (Nana, 2007:238)

donde abrí un librito titulado *La llama*.  
(Otro amordazado, su autor, por los poderes.)  
La llama de su vida y de mi vida.  
Y creo recordar que en él leí:

<<Las almas  
limpias y enamoradas  
con el fuego de amor embisten el madero y la piedra,  
y así ya nunca habrán de levantarse  
contrarios  
contra contrarios>>

Luego, sentí a lo lejos,  
En el museo aquel de los pietistas  
De Halle, un murmullo de hojas vivas.  
(Se estaba abriendo el libro que muerto parecía,  
pues pieza de museo sólo era.)  
y sentí savia nueva  
al llegarme un mensaje que afervora:  
<<Vino fuego del cielo, no quemando,  
sino resplandeciendo  
no consumiendo, sino alumbrando>>  
pp.560-561

Sin lugar a duda, en “La tumba negra” se da, de otra manera, el encuentro entre lo local y lo universal, el orfismo y el ser, el saber y ese mismo ser en busca de luces o manes celestes en la intrahistoria artística de Goethe, Schiller, e incluso de Julio César y Leopardi, cuya obra leyó y meditó Antonio Colinas:

Definitivamente,  
después de oír a Bach, aún debemos  
creer de nuevo en la Humanidad,  
aunque a veces nos crucen alambradas  
de espinos por los ojos  
no le llaméis con ironía místico



a quien llegó probando torbellino humano  
hasta el Dios escondido  
p.560.

Curiosa afirmación de un poeta maduro ahído de purismo que, al poetizar, ahora que la madurez deja atrás varios tipos de aproximaciones estilísticas a la poesía, incluye en el nuevo discurso de tonalidad muy didáctica fragmentos o elementos de carácter explicativo-argumentativo, propios del género ensayístico. <<Definitivamente>>, dice, Bach simboliza la certidumbre de que con lo órfico nunca desaparece la esperanza. Después de esta cita de Colinas, quizá debiéramos cerrar. Pero antes de detenernos a destacar lo que consideramos pertinente por lo que a aspectos conclusivos se refiere, dejemos que lo haga a su manera Francisco Aroca, a cuyos interesantes “apuntes” recurrimos apartados atrás, cuando se trató de dilucidar los conceptos de armonía y mansedumbre, estudio *reducido* —reconoce humildemente su autor— en el marco de un artículo que ya incitaba, en su declinar, a nuevos acercamientos al inagotable poema de poemas de Antonio Colinas Lobato:

El poema « La tumba negra », uno de los textos más representativos de la trilogía de la mansedumbre de Colinas trata, finalmente, del viaje iniciático que conduce al personaje poético hacia el estado de armonía o hacia el de mansedumbre. En el estudio formal de « La tumba negra » [a nivel métrico], por una parte, observamos una mayor libertad tanto en lo que se refiere a la isometría y a la regularidad acentual (no siempre respetadas) como al ajuste perfecto de la frase a las reglas de la versificación (no necesariamente coincidentes) y, por otra parte, asistimos también a la integración de anécdotas y de lenguaje familiar en el texto. A este despojamiento estilístico y lingüístico cabe añadir una menor utilización de elementos culturales e históricos relegados éstos, a menudo, a la mera función de tela de fondo. Estos cambios estructurales y temáticos traducen una clara voluntad de la voz coliniana de captar, en toda su profundidad, la realidad cotidiana contemporánea en el espacio poemático [...] En vez de evocar temas tan abstractos como el Mal metafísico o el espacio-tiempo ideal, característico de los poemarios

inscritos en su primera Poética, la voz coliniana prefiere explorar ahora, de manera obstinada y exhaustiva, los entresijos de la negatividad de los espacios reales del presente. En la « La tumba negra », las imágenes y las reflexiones sobre el Mal, sobre todo de tipo histórico -exceptuando los dos últimos fragmentos- impregnan prácticamente todo el poema. Sin embargo, esta marcada insistencia en la negatividad, únicamente compensada por las frecuentes reflexiones abiertamente irónicas del locutor –lo que es ciertamente novedoso en Colinas–, no cumple otra función que la de aportar, paradójicamente, un consuelo frente al dolor y a la adversidad exponiendo toda esta negatividad a la « luz » de las palabras en el espacio poemático. Esta transformación no tiene otro secreto que la profunda aceptación de la Totalidad, aún en sus aspectos más sombríos o « espinosos », lo que en resumidas cuentas, Colinas denomina « mansedumbre ».

Concluiremos nuestra aproximación centrándonos en la medida de lo posible en tres binomios que bien se relacionan con el tema de esta tesis doctoral y que no apunta sino a las relaciones entre literatura y verdad, y biografía con la misma literatura. Desde el punto de vista de las relaciones entre Literatura y Verdad, pese a la verosimilitud de los hechos narrados, del estatuto histórico de los personajes representados y la anécdota de cada uno de ellos, todo lo dicho hasta aquí puede considerarse como pura alucinación, como mera búsqueda de armonía a través de la reflexión poética, y desde la fecunda soledad de una casa española. Más allá de los citados versos que definen al hombre como un ser con/de terror (p.558), en otro lugar dice Colinas (2001:128) que <<la Historia es terrible>> y tiene un final feliz debido al triunfo del amor, porque <<[...] (el viajero del poema) puede dar con lo que María Zambrano reconocía como “la voltereta” para “deshacer el nudo del trágico existir”>><sup>66</sup>, porque <<[A] fin de cuentas, la vida es un sueño [recuerden el calderoniano monólogo de Sigismundo], el viaje es un

---

<sup>66</sup> Para precisar el lugar de la deuda y por tanto, la incidencia de lo filosófico en lo poético, diré que esta referencia intertextual aparece exactamente al final del ya comentado Post scriptum de *Noche más allá de la noche*:

Sueña, oboe profundo, y deshaz ya el nudo  
del trágico existir; suene intensa tu música  
p.344.

sueño, sólo son un sueño las ideologías [porque] el protagonista del poema está, en el fondo y más allá de cualquier viaje, donde siempre estuvo: en su casa, en su soledad, en su *centro*. Y en él se reencuentra con la experiencia clave: la del amor>> que, como bien se sabe, es *don* y *condena*.

Desde el punto de vista de la literatura y la biografía, estamos ante el encuentro entre la obra de arte literaria —propia o ajena— con la historia privada de su autor o del peregrino: nuevo círculo de obvia perfección. El lector de Colinas acaba entrando en el juego del significado ambiguo, polifacético. Acaba fundiéndose en el bálsamo que ablanda toda aporía, toda dialéctica problematizada. Atrapados en la hermosa malla de una ficción menos cargada —estéticamente— que los textos de los dos poemarios clave referentes a las dos primeras etapas de su poesía —*Sepulcro en Tarquinia* y *Noche más allá de la noche*—, con sosiego, nos encaminamos hacia la apoteosis del viaje a la Historia en la que se trenza, en filigrana, alguna de nuestras vivencias, algún hecho que nos obliga a repensar nuestras pequeñas historias personales, a mirar con otros ojos, con ojos más filantrópicos la realidad, la añeja o nueva realidad, la que no deja de cambiar ni de reincidir. Por supuesto que dicha apoteosis marca el ocaso del poemario al que precedió, es decir, como dijo el poeta desde el umbral de “La tumba negra”, el entonces y ya lejano resplandor de los *silencios de fuego*.

Los poemas de Antonio tienden, casi siempre, a intensificarse. Al manifestar la imposibilidad de poder cifrarse, de cifrar la Realidad sin recurrir a las vicisitudes o, por ser más justos, a los altibajos de la Historia —de lo literario sobre todo— esta poesía entraña verdades varias, verdades contempladas al menos bajo el filtro de la sinceridad y la verosimilitud y concebidas al hilo de la interdisciplinariedad que polariza espacios

de sentido casi siempre dual, circular. Con “La tumba negra” se cierra el *Libro de la mansedumbre* para que se inicie, con *Tiempo y abismo*, otro tipo de mecanismo transtextual, esa vez, con dos poetas españoles en cuya voz intransferible se prolonga el misticismo de Fray Luis de León o San Juan de la Cruz, dos autores de cuyo magisterio nos ocupamos precisamente en los apartados V-2-1 y V-2-2. El primero de esos poetas de voz también inalienable es el autor de *Alianza y condena*, cuyas reminiscencias tampoco dudamos en adelantar. Alegra cerrar esta parte del trabajo abriéndola a un proceso de intertextualidad más breve y directo, alegra sumarse una vez más al pensamiento no poético de Colinas, con la certidumbre de que no puede haber ninguna incoherencia en la cosmovisión de él, de que con él, no se puede trazar ninguna línea de demarcación entre poesía y pensamiento, entre Poesía (Goethe) y Música (Bach), ni tampoco entre poetas del mundo, aún menos, como veremos a continuación, entre poetas pertenecientes casi a la misma época, al mismo país, a la misma meseta, fuesen coetáneos o no. Así, <<aunque todos admiramos mucho —por citar otra comunidad— el fulgor y la brillantez de los poetas andaluces de ayer y hoy, [...] esta comunidad de Castilla y León tiene unos valores y una concepción de la poesía que vienen de muy atrás, de fray Luis, San Juan de la Cruz, los místicos, y que llegan a un nombre como Claudio Rodríguez>> (Colinas, en Martínez Fernández, 2007:93)

**VI-1-4. TERCERA ESTRATEGIA. COLINAS EN DIÁLOGO CON DOS  
COETÁNEOS: CLAUDIO RODRÍGUEZ Y JOSÉ HIERRO**

*(Tiempo y abismo)*

En *Tiempo y abismo*, aparte de la expresividad de algunos títulos —como “El último *dibujo* de la noche” donde el término que subrayamos remite al poeta *dibujante*, autor de *El libro de las alucinaciones*— y epígrafes —“Ocaso en Zamora”—, se asiste, en determinados casos, a una densificación de lo que pasaré a llamar, si de entrada se me permiten la fórmula, *diálogo interautorial*, iniciado desde la etapa primera, en la ya mentada “Invocación a Hölderlin”. Analizaremos en el mismo apartado los dos objetos semióticos porque ambos mantienen una cierta simetría en cuyo centro está el poeta amigo y coetáneo. Pero debemos, ante todo y sobre todo, dilucidar el nuevo matiz terminológico que supone, a mi juicio, el carácter provisional y poco exhaustivo de cualquier tipo de investigación. Trataré, pues, de explicarme más en los párrafos siguientes.

El diálogo interautorial tal como lo entiendo ha de ser contemplado como la actitud del poeta en cuanto personaje poemático que entabla, textual y no sólo paratextualmente, un diálogo terminantemente explícito que va de un yo a un tú líricos,

que activa un mecanismo discursivo mitad real y mitad ficticio, el cual opone y aproxima a la voz poemática a otra competencia literaria reconocible en la historia literaria o cultural.

Apoyándome en los aspectos líricos de la obra literaria de Antonio Colinas Lobato, me consta señalar, hoy 22 de marzo de 2008, que a veces, la intertextualidad deja de ser una mera relación entre textos, esto es, entre hipertexto e hipotexto, para desplazarse a un intersticio más etéreo que siga ligando, claro es, deudor a prestamista. Creo que lo que no ha dicho la teoría intertextual, lo que quizá haya visto y que no haya sabido, podido o querido nombrar se refiere a esto: puede que ante la sospecha de lo intertextual, advirtamos o no en el hipertexto fragmentos visibles o huellas asimiladas de algún escritor o de cualquier otra fuente popular o no. Puede que el lector no logre distinguir los matices de la deuda cuando no se deja confundir por el referente onomástico del rótulo del poema.

Si leyéramos el texto sin saber quién lo escribió ni qué título le otorgó ese anónimo autor, si sacáramos el texto de su macrotexto o contexto de aparición, como si de repente se redujese a unas cuantas palabras grabadas sobre un muro o recogidas en el marco de un cuadro, llegaríamos a la conclusión teórica de que donde no existen *verdaderas* referencias intertextuales, es decir, textos propiamente dichos y no meras alusiones a autores o a determinadas biografías, queda en la ficción un leve murmullo, un silencio elocuente que ya es diálogo subyacente, pero sólo el de las voces implicadas en el dinámico horizonte discursivo, en el terreno firme y fértil de la deuda donde comunican —en el caso de Antonio Colinas Lobato— tres autores unidos el uno a los otros mediante dos deícticos por un lado y, por el otro, mediante el nombre y apellido

*proprios* —en sus dos sentidos— del segundo poeta por cuya figura quisimos empezar el análisis. El calificativo puesto de relieve remite al hecho de que el poeta pudo haber prescindido —como ocurría cuando novelar aún significaba, según la etimología de la palabra *roman* o “novela” el acto de contar historias apriorísticamente imaginadas o inventadas— de denominaciones de pertinente valor histórico-literario.

El aroma de complicidad, que se instala entre ambos planos horizontales cruzados por la verticalidad del discursivo deudor, hace que el yo lírico como protagonista de la aventura, como mente que mueve los hilos del polo izquierdo al polo derecho y viceversa, hable desde ángulos distintos. Lo hace según la relación personal que selló en cada uno de los puntos de anclaje que posibilitan esa inscripción del discurso no ya en aquello que Marc Angenot (1983:123) llamó *cruce* en una obra de elementos tomados de otra anterior (Nana, 2007: 206), sino como entrada al territorio dialógico de de la otredad. Esta es la actitud de un sujeto que al querer dialogar con la otra instancia —también poeta—, no toma nada de sus versos, sino de los recuerdos que brinda la relación con ésta y con su tierra, negándose a poetizar [aquí]<sup>67</sup> desde los textos ni tampoco forzosamente desde las ideas [interiorizadas en la mayoría de los casos] de ese autor, sino desde lo que rememora de él o de su ciudad natal. Es el caso de “Ocaso en Zamora.

Pues, lo mismo que se puede dedicar una obra a un determinado poeta sin que éste tenga nada que ver con los contenidos de la misma, se puede escribir un texto sobre un referente humano o sobre su paisaje natal sin nombrar, ni dedicarle abiertamente el

---

<sup>67</sup> A diferencia de otros poemas como “La encina” donde la deuda con Claudio es más paisajística que dialógica o todos aquellos a los que tampoco están dedicados directamente al zamorano pero donde, como vimos anteriormente, aparecen, mezclada con otras asimilaciones, segmentos entendidos como claves del léxico poético de él como las distintas connotaciones de don, ebriedad, alianza y condena.

canto. Es el caso de “La encina”. También puede hablar un texto de una determinada autoridad literaria, sin que el paratexto nos brinde, de forma explícita, alguna pista que nos permita remontarnos a ella. En Colinas convergen cada una de todas estas perspectivas. De ahí la dificultad de hacer un discurso rígido sobre cualquier aspecto de su obra.

A modo de ejemplificación no exhaustiva volvamos, para empezar, a la tercera estrofa de la ya leída “Carta” a Pasternak. Mediante una incisiva e insistente simetría, esta estrofa —cuya reproducción he querido diferir hasta aquí— traza, una vez más, el espacio de la deuda no sólo del emisor con el referente literario, sino también, en general, la del mundo que acaba recapacitando:

Me creí en el deber de escribir sobre ti  
sin saber que es el tiempo quien escribe  
—sin prisa y en silencio—  
a favor del poeta que se ha ido;  
el tiempo cruel que pasa y pasa y pasa,  
que madura los frutos más amargos,  
que oxida las ideas, que arrastra los cadáveres  
y que moja su pluma en el silencio  
para escribir lo que de ti debía.  
Ya te entregan la gloria que te deben.  
pp.435-436

El estatuto paratextual de algunas composiciones delata, claro es, un claro deseo de mostrar al lector que ciertas titulaciones y subtitulaciones tienen mucho que ver con el proceso de elaboración de los contenidos pero no necesariamente con lo que también podría considerarse a la vez como punto de vista [narratológicamente] o visión [ahora como mera expresión de una idea], pero *desde* o *con* el yo poemático ya que el emisor



de la trilogía de la mansedumbre y de las obras afines a ella no siempre cuenta las cosas desde la misma perspectiva, ni de forma siempre dialógica. Tampoco dialogan siempre el yo y el tú líricos o el yo consigo mismo y con el implícito lector o el destinatario externo que somos, como se dará, por poner un ejemplo, en “En la encina”, poema perteneciente a *Los silencios de fuego, vertebrador y salvador* [es de García de la Concha esta idea sobre la que volveremos] de la obra entera, y al que me veo obligado a recurrir más de una vez, por distintos motivos que entenderá el lector:

me encontré contemplando en tierra de místicos  
un atardecer que se consumía  
—de horizonte a horizonte—  
con la lentitud de u cálido rescoldo  
[...]  
¿Comeré de sus frutos más amargos?  
[...] ¿Palparé la espereza de su robusto tronco?  
p.492.

Pero el análisis precisa más matizaciones. Entre aquellas producciones recogidas expresamente [en el umbral de *Los silencios de fuego*] bajo el rótulo <<Homenajes y presencias>>, a diferencia de poemas de visible liricidad o de inscripción *deíctica* como “En el museo” —<<quisiera [yo] penetrar en ese cuadro>> (pp.439-440)—, “Junto al huécar” —<<He traído hasta este valle / mi cabeza sobrecargada e ideas>> (p.442)—, “Meditación en el simposio” —<<Desmenuzamos... Fijamos... no cesamos>> (pp.443-444)—, “La noticia” —<<Y vi cuadros antiguos de oro vivo>> (pp.445-446)—, “En Bonn, aquel anochecer” —<<subíamos con frío, andando desde el Rin>> (pp.447-448)— y “Medianoche en el Harz” —<<¿Cómo os recuerdo entre estas arboledas

alemanas>> (p.449-450)—, ahora puedo asegurar que tanto en “Memorial amargo”<sup>68</sup> como en “Toledo” —<<Arrasado está el cielo al ocaso>> (p.438)— y en “Amanecer” —<<Hay una casa envuelta / en sudario de frío>> (p.441)—, de lo que se trata en estos casos últimos no es, pues, de dialogar o convocar directamente a un tú ficticio que remita al referente espacial u onomástico tomado de la realidad.

Del verdadero dialogismo discursivo deben distinguirse, por ende, las alusiones u otros componentes titulógicos menos, tácitos como la imagen del *dibujo* en verso que envía al autor de *El libro de las alucinaciones*; referente que se desplaza del paratexto al texto, pero que dista de la referencia al autor de *Don de ebriedad* porque en el primer caso, el personaje poemático [en *focalización cero*] habla *de* Hierro y, en el segundo, donde se incorpora en la diégesis y se compromete más con la cosmovisión del destinatario interpelado, como en sus cartas poéticas, habla *con* Claudio Rodríguez y al hablarle, sintoniza también con el espacio zamorano.

Algo parecido se da pero desde otra perspectiva en “En la encina” que <<es un poema que, por su pureza, por su fusión entre pensamiento y sentimientos>> aprecia mucho Antonio Colinas y, probablemente aún más, pero como lector y crítico de poesía, el Director de La Real Academia Española al que tuvimos el privilegio de tener como uno de los profesores del programa de doctorado y más precisamente, en el marco del curso <<El surrealismo español>>, materia que compartió con el Dr César Real. Sobre la centralidad de este poema Colinas nos confiesa que cree que <<fue García de la Concha cuando hizo la crítica de este libro [*Los silencios de fuego*] quien dijo que —precisamente— sólo este poema bastaba para salvar a todo libro.>>

---

<sup>68</sup> Después de “Carta a Boris Pasternak”, sigue este poema de referencialidad andaluza cuya complejidad estructural incorpora el nombre del ya señalado (Capítulo IV) poeta de *Campos de Castilla*.

Aparte del hecho de que este poema que ya calificamos de vertebrador no transparenta ninguna deuda visible —toponímica u onomástica— con el referente humano del correlato “Ocaso en Zamora”, aquí, la deuda es mucho más asimilada. Así es cómo Colinas siguió dirimiendo en aquella entrevista de enero algunas de mis dudas acerca de la presencia de Rodríguez García en su obra última: <<Yo tengo dos poemas dedicados a Claudio Rodríguez. El primero [y no el segundo como luego pensé] está en *Los silencios de fuego*, es “La encina” [y “Ocaso en Zamora” el primero y no el único como yo había creído antes de la entrevista] En realidad, este poema [a diferencia de “Ocaso en Zamora”] es una identificación con el paisaje de esa zona.>>

Asimismo, ese dialogismo debe distinguirse del mero hecho de pegar a algunos poemas o poemarios determinados epígrafes o nombres de autores, fuesen sugerentes o no. Me refiero a complejas titulaciones cuyos planos principales (A) iban seguidas o descubrían en sus planos secundarios (B) de fórmulas como “homenajes a” u otras dedicatorias sin núcleo preposicional [de carácter también homenajístico como simplemente el ya señalado segmento *Antonio Machado*].

Pues, la discursividad interautorial trascenderá el mero espacio paratextual para invadir el textual e imponerle nuevas normas morfosintácticas, las cuales tendrán sobre los enunciados una incidencia pragmática. De ahí que el poeta ecléctico deba también, en el plano estructural, ensayar diferentes tipos de enfoques compositivos, crear enunciados en los que protagonice el sujeto lírico, recurriendo al vocativo o alternando simplemente las dos primeras personas del singular, y dibujando, como iremos viendo,

ejes de polos duales entre los cuales acotar —como cuando dialoga con Claudio Rodríguez— el innegable campo de la deuda.

En los versos donde no se quiebra absolutamente ese *axis* que va del yo al tú lírico, el personaje poemático deja de implicarse personalmente en la diégesis. Si bien se aleja de lo narrado convirtiéndose en una especie de instancia heterodiegética especial, describe los hechos como si se dirigiese al referente explícitamente nombrado, como si escribiese una carta que preludiara un drama del que no quisiera formar parte directamente; quizá para que nos demos cuenta de que se está escribiendo sobre un destinatario interno poco activo, cansado, desesperado, con el que pudo haber vivido pero con el que ya no puede conversar como antes. Un ser preocupado que ya no vive sino para sí solo: <<Al fin, se han ido todos / y decides hacer un último dibujo para ti>> (p.618). Ocaso de un poeta dibujante que va perdiendo los reflejos, hasta la suerte de encontrar cerca alguna flor con que engalanar la noche lluviosa. Por eso, dice nuestra poeta:

Miras alrededor, te desesperas  
buscando alguna flor por el bocal,  
que no sea de plástico [o *artificial* (Machado)],  
para encender ese dibujo oscuro  
esta noche con lluvia y sin jardines  
p.618

Por eso también asevera el poeta: <<El último dibujo sí, es un retrato de él. [...] Él tomaba un papel de cualquier sitio, una servilleta de bar, a veces cogía de la plantas las hojas o las flores y les daba color>> con el fin de sosegar su angustia y olvidar quizá, en el instante de la creación, el dolor. Se trata no sólo de tomar algo más de alcohol, sino de rendir homenaje al arte que no muere y que, de momento, detiene o

intenta vencer al dolor que lo habita. Antes de que —con nostalgia y melancolía— se haga anáfora la idea de desesperación, símbolo de la agudeza de la pena psicósomática que siente José Hierro, la pérdida de referencias, de otras bellezas o colores remotos pasan por lo físico. La noche es el espacio del sufrir y el aguantar del poeta *viejo* y *cansado* (Machado). Así lo expresa el lápiz del poeta que frente al doble conflicto de Hierro se apiada:

Hay también en la noche (¿o lo sientes en ti?)  
un dolor muy agudo  
que deseas borrar con los trazos del lápiz.  
Te desesperas, buscas dentro de ti y fuera de ti  
colores de otros días: esmeraldas  
del Septentrión, aquellos que te trajo  
la musa melancólica  
o, esta tarde, los bosques de Jaizubía en llama.  
p.618

En un intento de alcanzar la objetividad, como si ahora se dirigiera al lector y no al narratorio interno cuyo otoño trató de preludiar, Colinas —al concluir el poema— cae en la llamada *focalización cero*, la que le obliga a pasar a la tercera persona. Casi nos dice el poeta que Hierro se ha quedado sin vida porque en realidad, el tiempo de la contemplación y la escritura ya son augur de la lenta despedida del ser cuya vivencia se retrata aquí. Entonces nos damos cuenta de que son importantes todos los componentes del título del poema, de que el calificativo *último* modifica no sólo el referente a la vez tempo-espacial *noche*, sino que la periferia, en sus pormenores, incide precisa y considerablemente en la sustancia del contenido poemático, e incluso en el espacio (Jaizubía) y la temporalidad (otoño) reales propios de un lugar del norte de España, el País Vasco. Curiosamente, si antes que prefiguración del final es el otoño el momento

anual del encuentro y Jaizubía el lugar del mismo, dentro de la misma ficción, que se niega a alejarse de la vida real, de la experiencia colectiva vivida, aparecen ambos elementos al lado de otros de coloración también *crepuscular* como lo nocturno y lo húmedo, el vacío de lo último, pues el advenimiento de la nada total que integra la amargura y la esperanza:

Habías visto esta tarde  
estallar el otoño por los montes  
de Jaizubia (plata de los tilos,  
oros del abedul, los bermellones  
de los helechos en umbrías húmedas),  
pero de noche, en este bar vacío  
de una ciudad con las calles sin alma  
[probablemente por lo que encarna el espacio vasco],  
nada te queda ya sino ese poso  
de negrura en la punta de tu lápiz  
para esbozar un último dibujo.  
p.618

Mi última conversación con Antonio Colinas disipó otras dudas, arrojando luz sobre los versos recién citados, no dedicados —como se hace habitualmente— a José Hierro, sino escritos sobre él o inspirados en alguna que otra de sus vivencias últimas, la cual se nos presenta como una realidad captada *por detrás*, al calor de las amistades esenciales, en la soledad de un bar vasco, probablemente frente a una copa de vino: <<Se habla de Jaizubía...Yo coincidía todos los años con José Hierro en el País Vasco. Coincidíamos todos los años en otoño en el jurado de un concurso de poesía. El poema es el retrato de ese momento en una ciudad del norte, en que llueve, están vacías las calles. Y entonces, el poeta en el bar pide desesperadamente un bolígrafo. El bolígrafo no escribía. En fin es su desesperación por expresarse en la noche, y en ese vacío del

ser.>> Creo que este vacío se traduce en el poema por la evocación de la falta de colores, símbolo de alegría habitual, de superación del otoño de la vida. Pero se rompe esta euforia final para que se vaya instaurando una suerte de inmensa soledad mediante un lenguaje fragmentado que realza el nombre del poeta ya casi solitario, pero habitado por luz, todavía:

José

Hierro se ha quedado sin colores  
con que encender la luz de un nuevo día,  
pero se salvará en el trazo, en el rayo  
de energía inspirada  
que salta de sus dedos  
p.619

De la misma manera, —hablando de este final de *El último dibujo de la noche*— Antonio Colinas asegura que estamos ante <<un poema un poco vaticinio, puesto que él ya estaba muy grave. El ya viajaba con su bombona de oxígeno... Hay la muerte detrás... Los últimos versos que no recuerdo remiten a eso, a sus últimos días>>. Volvamos al texto propiamente dicho e insistamos en la presentación del poema sobre la página, sobre el juego espacial, el posible simbolismo de los espacios en blanco.

Puedo aventurar que la puesta de relieve del nombre del escritor convocado, no sólo revela la amistad existente entre el emisor y el referente, sino que su apellido, al encabezar el segundo verso sin blanco de la estrofa, anuncia el triunfo del canto, del dibujo, del *trazo*. La lluvia y la melancolía se funden en la sombra para vaticinar el alba al lento compás de la mano que inventa. A pesar de que tanto en el verso <<como en la vida, en el dolor final ya todo es noche>>, también en la noche se sosiega todo dolor.

Así, como para Colinas la noche es *reverso* de la luz y viceversa, el otoño es aquí, metafóricamente, preludio de otra luz, quizá la más larga y eterna, la más verdadera. Más allá de la intemperie, de la soledad del bar y de la fatiga física, de la angustia y la ebriedad está la aurora, zona de intersección entre el último invierno existencial y la posible primavera auroral del más allá o esa otra luz que deja el poeta detrás de él, la luz del arte que —ahora— tiembla y salva:

Con alcohol y con lluvia,  
lentamente, suavizas  
las formas del dibujo, la noche y el dolor,  
a la espera del alba  
que, no tardando, llegará.  
p.619

Después de esta lectura de *El último dibujo de la noche* (pp.618-619) y las ya adelantadas interrelaciones que este poema mantiene con “Ocaso en Zamora” (p.617), es preciso señalar que el que ambos textos no sólo pertenezcan, por extensión, al tríptico final, sino que obedezcan, en particular, a una distribución paginal lineal y consecutiva en el marco del último componente de la misma macroestructura, da muestra de que Colinas procura seguir una meta siempre circular tendente a generar, desde su nacimiento al arte, obras que se autorreflejen, dialoguen las unas con las otras, desde una perspectiva poética ya no internacional, sino geográficamente cercana, más local, regional y amical. De ahí esta tendencia suya a delimitar cuidadosamente los contenidos de sus poemarios, a fragmentar la materia paratextual de sus trabajos, titulando y subtitulando [no siempre] tanto las partes de dichos poemarios como sus apartados y los respectivos poemas que a éstos corresponden. Que yo sepa, hasta la fecha, en el poeta no se advierte ningún poema exento de título, es decir, encabezado por un vacío



absoluto, ni siquiera por esos números romanos de los que se vale, y que facilitan y coordinan la estructuración de obras como *Noche más allá de la noche* en toda su hermosura monolítica, *Junto al lago*, el postrer apartado de *Truenos y flautas en un templo*, fragmentos de *Tiempo y abismo* y “Castro Petavonium”, penúltimo apartado de *Sepulcro en Tarquinia*.

En cuanto a la configuración exterior de *Jardín de Orfeo*, de la que se trata en este breve *excursus*, el deseo de orden y circularidad recupera el primer término clave del rótulo y traza a lo largo de la obra el arco de la euforia musical, cruzada por remotos y más presentes recuerdos teñidos de la dulce sangre de la *morriña* del sur, de Italia, etc. Así, con el título, de cabo a rabo se establece, fónica y semánticamente, un paralelismo más pertinente en el plano vertical:

JARDÍN DE ORFEO  
JARDÍN-LETEO  
Jardín-Leteo  
[...]  
JARDÍN DE LA SANGRE  
JARDÍN DE ORFEO

Con sus símbolos y sus silencios, este otro tipo de circularidad más externa que interna da muestra de que, siendo *un clásico del siglo veintiuno* (Alonso Gutiérrez:2000), el poeta español no deja de definirse, de vivir en sintonía con los poetas de su época; no se encierra en el pasado remoto o en el mito, cuya manifestación —como ya vimos— tampoco dista de la realidad inmediata, sino que vuelve a su *centro* luego de la retrospectión-introspección, recrea y, más que Miron, alaba en su decir a aquellos con quienes cree que comparte los mismos gustos literarios, a poetas tanto antiguos como coetáneos, extendida la *coetaneidad* a su sentido más flexible y *transperiférico*, y no rigurosa e históricamente *promocional*; es decir, desligada a la

idea —que Luis García Jambrina dio a la noción— de *promocionarse* o darse a conocer en el mismo intervalo de la larga cadena de la tradición literaria.

A mi parecer, rescatar del recuerdo vasco la pálida imagen del último Hierro —como también hizo del último Pasternak (rehabilitado) u Hölderlin (noble ruiseñor maltratado y maltrecho)—, señalar de sobra la centralidad de las primeras obras de Claudio Rodríguez en su proceso de búsqueda de voz propia y de diálogo con ambas plumas varias décadas después, evidencia simplemente la verdad y el carácter inamovible de aquello que se ha recibido como divino y humano don. Lo que ha hecho Colinas no ha sido sino cuestionar este tesoro adquirido, nutriéndolo con genio propio para luego devolverlo al curso de su época, que es la nuestra, ensanchando así la urna de la cultura, con sus tópicos y anécdotas, con sus mártires y leyendas.

Hay que tener presente, por pura honradez intelectual y por respeto a la tradición literaria, la conciencia de dependencia que revela la imposibilidad de ser apriorísticamente original, de ser uno mismo sin dejar de ser reliquia de otros entes, otras plumas, otros espacios y otros tiempos (Nana, 2007). Antes de recurrir a un poeta canadiense para justificarlo, es interesante quedarse en casa propia y remontarse al romanticismo español para rastrear en el autor de *El diablo mundo* la milenaria huella circular de esa conciencia de la reiteración porque más acá y allá de él y la historia literaria asoman poetas de gran talante que tampoco pudieron deshacerse de ella. Son teóricamente pertinentes las dos preguntas retóricas del también autor de *El estudiante de Salamanca*, cuyas palabras no sólo semantizan las nociones de dicción, repetición y paralelismo, sino que nos recuerdan, pese a la discrepancia ideológica que hay entre

ambos en cuanto a la concepción del romanticismo, ese coliniano *manantial* de los maestros que no deja de brindarle al vate materia para su quehacer poético:

¿Y no habré yo de repetirme a veces,  
decir también lo que otros ya dijeron,  
a mí a quien quedan ya sólo las heces  
del rico manantial en que bebieron?  
¿Qué habré yo de decir que ya con creces  
no hayan dicho tal vez los que murieron,  
Byron y Calderón, Shakspear, Cervantes,  
y tantos otros que vivieron antes?

Desde el punto de vista personal e intertextual, por supuesto que se trata de mantener tensa y viva la llama de aquello que el poeta canadiense y autor de *L'homme rapaillé* consideraba —en lo que podría llamarse un himno a los poetas y maestros *pillés* [saqueados]— el hilo de mimbre que liga al ser el ser, porque si no, ¿cómo ser poeta sin reconocer, al menos alguna vez, que sobre la cabeza de cualquier escritor que se precie planea la espada de algún que otro modelo con el que desde joven se ha entrado en una suerte de conflicto positivo y con el que se ha tenido ganas de identificarse? El camino que conduce a la originalidad pasa por esos preceptos cuyas huellas constituyen la fase primera del viaje poético hacia sí mismo, esto es, hacia una voz personal, pues, original. Ser poeta o investigador es vivir en la incapacidad de poder deshacerse de una imagen: la del aprendiz que sube a las espaldas de algún guía o tutor para ver lo que él e intentar prolongarlo, con otras competencias —también ajenas y fruto de la memoria colectiva—, con el fin de ser tan sólo un eslabón de la cadena que hace posible y más solidaria la actividad humana. Los ocho versos de Miron también

remiten, curiosa y estructuralmente, a la octava esproncediana. Así coinciden ambos poetas tan lejanos geográfica e históricamente:

Je demande pardon aux poètes que j’ai pillés  
poètes de tous pays, de toutes époques  
je n’avais pas d’autres mots, d’autres écritures  
que les vôtres, mais d’une façon frères  
c’est bien un grand hommage à vous  
car aujourd’hui, ici, d’un homme à l’autre  
il y a des mots entre eux, qui sont  
leur fil conducteur de l’homme.

(Miron, 1970: 88)

[Pido perdón a aquellos poetas a los que robé,  
poetas de todos los países, de todas las épocas  
yo no tenía otras palabras, ni otras escrituras  
que no fuesen vuestras, es que, de alguna manera, hermanos  
esto es insigne homenaje a vosotros  
ya que hoy, aquí, de un hombre a otro  
por ambos transitan palabras, que son  
el hilo que conduce al hombre]

Recuerdo que dije (Nana, 2007:225), con otras palabras, que en esta cita de Miron la palabra “hommage” suponía un reconocimiento incuestionable de la figura artística del “maestro”, como se diera pronto en el primer Colinas. De ahí que sugiera al cerrar sus *Preludios*, casi con las mismas palabras que emplearía más tarde el poeta venezolano y autor de *Al través*, que volvamos a <<las aguas del origen>> (Estrada, 2000:85). También recordaré que al cerrar “Invocación a Hölderlin”, el yo lírico le pide al poeta alemán que revele una vez más el secreto del arte, manantial ineludible cuya sequedad conduce al silencio del poeta:

Rasga los polvorientos velos de tu memoria  
y que discurra el sueño, y que sepamos todos  
de dónde brota el agua que sacia nuestra sed.  
p.84

A mi parecer, más allá de Hölderlin e incluso de las huellas de Claudio Rodríguez en la aquella *embriaguez* musical que constituye el *incipit* de *Preludios a una noche total*, “Ocaso en Zamora” simboliza, por su paisaje condensadamente descrito, otra fuente lírica; apunta a otro tipo de reconocimiento de deuda, más allá del contenido de la carta que Colinas le escribió a Luis García Jambrina, a raíz de la elaboración de su tesis doctoral (1999<sup>a</sup>:177-178; Nana:2007) y sobre todo acerca de la presencia de Claudio Rodríguez en su obra.

En <<La flexible unidad poética de Antonio Colinas...>> se advertía esto antes de comentarlo: <<Dada la fecha de publicación de esa obra de Colinas (1969) y el papel que él dice que desempeñaron en su formación libros como *Alianza y condena* (1965), *hipertexto* o correlato posterior de *Conjurios* (1958), obra <<cuyos poemas iniciales siguen inmersos en el mundo de *Don de Ebriedad* (1953)>> (García Jambrina, 1993:11), podemos ver en el primer verso de *Preludios* al menos una alusión al mundo de Claudio Rodríguez[...]>> (Nana, 2007:211-218)

En un trabajo de más envergadura como éste tampoco podemos pasarnos sin esa carta ya que tan sólo era, en el estudio anterior, la prueba de un influjo —más latente que patente— que va de las primeras obras de Colinas (1967) a la última de la trilogía, pasando por *Los silencios de fuego*. Se me impone, pues, una pausa pertinente, cuya finalidad es volver a comentar y reproducir en parte dicha correspondencia que, en sus

disgresiones de de índole también intertextual, pone de realce a la ya rastreada imagen de José Hierro. He aquí, las declaraciones de nuestro autor:

Admiro, especialmente, los primeros libros de Claudio, pero acaso el más decisivo para mí ha sido *Alianza y condena*, que yo compro y leo cuando aparece en 1965. Esta es una etapa importantísima para mi formación. Acababa de llegar a Madrid y tenía 19 años. Inmediatamente comenzaría a trabajar en mis *Preludios a una noche total* [1969], un libro que siempre la crítica destacó por su pureza. Así que quizá en esta etapa creativa mía haya esa sintonía con una pureza formal que yo siempre he admirado en Claudio. Luego está la ya mencionada presencia de la naturaleza y, como es lógico, por razones de paisanaje, la identificación con los espacios de Claudio; esos mismos espacios que yo he desvelado en “Suite” y “Variaciones sobre una *suite castellana*”. A ellos me he vuelto a aproximar ahora, en la tercera parte del libro que acabo de terminar, *Los silencios de fuego*, en un poema como “La encina”.

Y en una de mis conversaciones con el poeta vuelve sobre lo mismo, no sin señalar en qué época de su vida se produce ese encuentro con la palabra del poeta de Zamora: <<Cuando llego a Madrid en el año 64 uno de los primeros libro que leí de Claudio Rodríguez fue *Alianza y Condena* que había publicado *Revista de Occidente*. En esos meses en que yo llego a Madrid se publica ese libro y también se publica otro libro: *Palabras a la oscuridad* de Brines. Fueron dos libros que me influyeron mucho porque para mí los dos poetas más grandes de la generación del 50 son Claudio Rodríguez y Francisco Brines>>

La epístola a Jambrina ratifica la afición del entonces jovencísimo poeta leonés por la trayectoria inaugural de otro poeta menos joven que él pero ya confirmado. Afición —vuelvo a recurrir a mi trabajo anterior— de un *atento lector*-poeta que todavía no ha superado las pruebas primeras y esenciales. Lo más interesante queda,

probablemente, el reconocimiento de esta deuda literaria. Creo que esta carta tiene una doble función. Pone de relieve tanto la temprana aceptación del ya consagrado Claudio —cuya voz según Gimferrer (1991:3) <<se encamina derechamente a la esencial verdad de lo lírico>><sup>69</sup>— como la buena difusión de sus primeras entregas, así como la incidencia de esas obras en poetas en busca de voz, en aquellos autores que la noche del esfuerzo aún no había revelado a la incipiente luz de la aurora, aunque la recepción de *Preludios a una noche total* ya fue augur de buenos tiempos. Prueba de ello se ve en estas palabras de su autor (Colinas,1989:229): <<Gimferrer leyó y “aprobó” mis *Preludios a una noche total* en un bar cercano a la Universidad Central de Barcelona —en presencia de Leopoldo María Panero— pero ya he dicho que la concesión del Accésit impidió la salida barcelonesa de este libro en la colección “El Bardo”>>

A la autorreferencia debe adscribirse la certeza de que los años han ido madurando en Antonio Colinas la presencia del poeta zamorano para que, como veremos más adelante, la intertextualidad deje de reducirse o, mejor dicho, vaya más allá de una simple recuperación de enunciados o conceptos pertenecientes a la trayectoria poética de Claudio Rodríguez —*don, ebriedad, alianza o condena*— para tornarse en identificación paisajística también manifiesta en la ya señalada obra de referencialidad vegetal rotulada “En la encina”. Aunque persistan en el último Colinas el regusto por un léxico susceptible de recordarle al avezado lector algunos títulos o el mundo del poeta del cincuenta, las huellas de cualquier posible deuda ha ido perdiendo su evidencia primera para dar lugar a una poesía ya personal que, dada la ya asumida y condena intertextual, no puede ni quiere deshacerse de algunos de los pilares que

---

<sup>69</sup> Pere Gimferrer, “Poesía de hoy y de siempre”, ABC, 30 mayo 1991, p.3. Citado por Luis García Jambrina (1999<sup>a</sup>:174).

estuvieron en la antesala de las etapas de irreprochable madurez literaria, la cual germina con la publicación de su *Sepulcro en Tarquinia*.

Lo mismo que las generaciones literarias immortalizan determinados momentos de la historia de la literatura, algunos de sus autores marcan de por vida la escritura de otros poetas pertenecientes a promociones posteriores. El deseo de actualizar el contenido de la susodicha carta a García Jambrina nos llevó a reabrirla, de alguna manera, y con Antonio Colinas en el Bar Dominicos de la Calle Saa Pablo de Salamanca. Pues, de su relectura resulta que a la misma deben sumarse estas palabras que delatan, más allá del gusto personal, el rechazo a cierto tipo de poesía, el cual en ningún momento debe considerarse, claro está, como un rechazo a los autores mencionados; tampoco a un deseo de desprestigiar a aquellos escritores que han podido crecer, probablemente, con maestros y con visión del arte. Reproduciremos a continuación parte de la entrevista a la que hasta aquí hemos recurrido:

Fueron dos libros [*Alianza y condena* y *Palabras en la oscuridad*] los que me influyeron mucho, porque para mí, los dos poetas más grandes de la generación del 50 son Claudio Rodríguez y Francisco Brines. Y luego hay otros poetas también que admiro y que me influyeron menos —que son como heterodoxos dentro de esta generación— como son Ángel Crespo y Antonio Gamoneda. No me ha interesado absolutamente nada la “escuela catalana” de este grupo, que es por cierto la más famosa: los Gil de Biedma, los Goytisolo, los Barral. Esta poesía me parece prosa cortada en trozos. Y luego, claro, hay una gran influencia hablando de poetas de esa edad pero ya es otro grupo: el grupo *Cántico* de Córdoba. Hay que pensar que en la primera novela [mía], *Un año en el sur*, aparece como personaje Augusto Tenor, que no es otro que Ricardo Molina, el más conocido y el mejor de los poetas del grupo *Cántico*. Él se llamaba Ricardo Molina Tenor.[...] Este grupo [del que forma parte Ricardo Molina, García Baena, Mario Lope, etc.] me influye doblemente, primero porque yo pasé mi adolescencia en Córdoba y eran poetas del sur. Y claro



hay otro gran poeta de Córdoba que es el clásico español, que me interesa más, Luis de Góngora. Yo también fui siguiendo sus huellas por los campos de Córdoba.

Después de realzar esta nueva correspondencia que ratifica, entre otras, la presencia del primer Claudio Rodríguez en el primer Colinas, para justificar quizá el porqué de la nueva incursión en las relaciones entre ambos autores, procuremos mostrar el carácter circular de dicho influjo. Bastará con rastrear las resonancias del poeta admirado en la poesía última del que admira, lo que también significa, en lo que a nuestros dos estudios sobre Antonio Colinas concierne, cerrar un círculo teórico-ideológico.

De lo que se trata a continuación es de mostrar que hay un trecho entre *Preludios a una noche total* y *Tiempo y abismo*; que en la tesis doctoral pasamos de lo que llamamos en la de Grado <<Colinas-Rodríguez: intertextualidad como *alusión* textual>> (Nana, 2007:211) a otra más *explícita*, según algunas de las múltiples manifestaciones de la intertextualidad acuñadas por Gérard Genette (1982:8), nuestro teórico central, el que dijo en sus más recientes *Figuras (IV)* que <<le vrai es qu'une oeuvre peut toujours contenir plusieurs autres>> (Genette (2002:132) [lo cierto es que en una obra siempre pueden caber varias] Por ser más coherente con el ya definido diálogo interautorial, diré, parafraseando a Genette, que en una voz intransferible como la de Colinas pueden repercutir y modularse y variar varias voces. Por ello, diré también que si en *Preludios* la influencia no se percibe a través del vocabulario clave de Claudio Rodríguez, décadas después, en *Tiempo y abismo*, el reconocimiento de deuda se hace, quizá, más explícito.

En “Ocaso en Zamora” (p.617), variación de “La encina”, el poeta entabla un diálogo con su paisano zamorano desde la perspectiva de la contemplación. A partir del *incipit*, ese diálogo lo modulan los deícticos *yo* y *tú*. Si prescindimos de la única posible sinalefa del enunciado liminar, estaríamos ante un alejandrino sencillo de perfecta estructura, cruzado, de cabo a rabo, por una rima interna en i-o. Así, en el primer verso:

En junio yo estaba contemplando tu río.

Desde el punto de vista espacial, la naturaleza vespertinamente contemplada es el pretexto que sella este pacto lírico entre ambas voces a través de los matices de la luz sobre el Duero no nombrado pero cuya centralidad se ve en su reiteración o en el simbolismo que entraña el referente acuático *río*. En su deseo de precisión y densidad, como se ha visto, de entrada, el poema obedece a la lógica de los cronotopos que tan sólo prelude en dos palabras el rótulo. El paratexto descubre, a priori, que Colinas se ha propuesto describirnos un crepúsculo zamorano en una atmósfera donde lo crepuscular se refuerza y se superpone a otro tiempo, clara evocación de junio, momento de la contemplación.

El dolor del que escribe y su soledad frente a la ausencia del poeta admirado se percibe quizá en el uso del adjetivo posesivo “tu”. La omnipresencia del ser que no muere pese a la evidencia de la muerte, de “la mala muerte”, se halla en lo inanimado. El yo lírico ve en todo lo que no muere el reflejo intacto del que ya pasó dejando o haciendo esos machadianos <<camino sobre la mar>> convertida aquí en río, “lámina de fuego” que ya es suya, o sea, del poeta de Zamora o, mejor aún, de su palabra. Por

eso, el personaje poemático —alter ego de Colinas— al tú lírico le habla, también a lo Machado, de <<tu palabra en el aire >> probablemente del tiempo, su palabra-grial o manantial de la que ha debido beber para salvarse.

De este poco ilustrado diálogo interautorial y metadiscursivo nace la verdadera conciencia intertextual. El poema nos recuerda la coliniana *poética de la respiración*, el motivo de la embriaguez sutilmente evocado en el verso primero de “Nacimiento al amor”, poema liminar de *Preludios a una noche total* y sobre todo en el “Canto XXXV” de *Noche más allá de la noche*. La circularidad de la que hablamos hace que ahora, la centralidad de los primeros libros de Claudio Rodríguez retracen parte de la trayectoria literaria del zamorano. La sintaxis poemática participa de este desplazamiento que hace que sea completa la correspondencia. Pues, nada es posible sin la sugerente verticalidad de los intertextos que, mediante la bimembración y la trimembración, fija, con clavos de honor y homenaje, el zócalo de la deuda. Lo que de esta construcción resulta patente son, precisamente, las tres palabras claves en torno a las que giran las primeras obras de Claudio Rodríguez. Se podría ahondar más diciendo esto: el hecho de que Colinas no hubiera subrayado dichos términos traduce la aceptación expresa de la deuda, el deseo de asimilación completa que supone una textualidad más que nunca compartida, un despertar desde el diván literario de otra competencia emisora, una con-fusión de sueños donde el poeta como otros <<huérfanos de Claudio Rodríguez>> (García Jambrina) siente ya la necesidad de dibujar parte de la imagen de otro padre-amigo, dejar en el poema el reflejo hialino de otros poemas con los que ha de tropezar el lector castellano y universal, a los que ha de remontarse si quiere ver, sin paciencia ni pereza, diversos espejos donde se entrecrucen la naturaleza y los hombres, los símbolos de la creación y

la ensoñación, el amor y el dolor, la amistad y la hermandad. Colinas tampoco subraya esas palabras porque cuenta con la complicidad culta del lector:

Yo creía vivir, mas estaba soñando  
(a orilla de tu río, entre unos álamos),  
sobre el ser que no somos,  
sobre el dolor, sobre la mala muerte,  
esa que aún permite creer a los humanos  
en la ebriedad del canto  
en la alianza que establece amor.  
p.617

Dicha intercomunicabilidad inmensurable ahonda en el simbolismo fluvial cuyo flujo y reflujo descubre las oscilaciones del pensar, el eterno progresar y regresar de las cosas, la imposibilidad de que se pare el tiempo, así como el diálogo entre creadores como si —parafraseando a Machado y Manrique— todo precisamente pasara y quedara, como si todos los caminos literarios fueran a dar al mismo mar que no es el morir, sino el del encuentro, del viaje, de la benigna *ebriedad del canto*; porque más allá de la muerte, de todas las posibles connotaciones de *la mala muerte* de la que ya habló Colinas, la que acaba triunfando es la palabra poética que sana y salva. Así, el ocaso se torna en inamovible luz del amanecer. El uso de las numerosas sinestesias no es mero adorno aunque más tarde, la maravilla ya no brote de la metamorfosis del agua en llamas o de la luz musitada, la de las algas en verdosa piedra y la de ésta en tiempo infinito:

pasaba el río (lámina de fuego)  
y daba su energía a la piedra verdosa,  
y la piedra engendraba tiempo eterno.

Pero el milagro de la tarde era  
tu palabra en el aire, otro fuego  
ya de todos, o acaso una luz  
musitada, murmullo en labios del ocaso.  
p.617

Debo detenerme a decir que ese viaje, esa benigna ebriedad del canto, esas claridades, esos amaneceres y atardeceres luminosos no tienen, en ambos poetas, nada que ver con la “mala hierba” o con la droga. En ambos poetas se trata de acechar la luz, de exteriorizar y eternizar sobre la página en blanco el divino vacío que llevan en su interior, de captar e inmortalizar las dulces horas de paz, de luz o soledad tras el caminar y/o el contemplar. Es más, en *El paraíso de los escritores ebrios* este matiz lo realza a su manera Marta Herrero Gil (2007:94), hablándonos también, entre muchos de los que recurren a esos baudelarianos <<paraísos artificiales>>, << [d] el gran poeta Claudio Rodríguez, que no hablaba de drogas, sí lo hacía del Don de ebriedad (1954), a la que llegaba sin alucinógenos, caminando, contemplando la naturaleza>> toda llena de ocasos y auroras distintas, de *hoces* campestres, de inabarcable materia mineral por escrutar.

En cuanto al motivo mineral, como en el correlato en prosa “Los espacios de la memoria”, primer cuento de *Leyendo en las piedras*, esa sustancia sólida simboliza igual que el alba, la forma cíclica que siempre se espera y que llega siempre llena de colores siempre diferentes. Personifica lo compacto, lo que permanece, lo que el tiempo no afloja o corrompe. Limada por las sombrías olas del río, la piedra, en su inmovilidad, temporal también induce al movimiento, al viaje del alma nostálgica, al retorno al origen, a la reflexión sobre lo impenetrable, desde los paisajes infantiles de Petavonium. La piedra se asimila a la semilla y apunta al rejuvenecimiento, a la regeneración del ser

de destino trágico, a las virtuosas vibraciones cósmicas. Por eso, el Colinas cuentista escribe en 2006: <<Regreso a meditar junto a la gran piedra. Me llega de ella una energía que no veo, pero que siento en mis nervios y en mis huesos. Una energía que me fortalece. La piedra es como otra semilla —la más poderosa que me dará vigor y vida>> (Colinas, 2006a:16).

Volviendo a lo que decíamos antes del excursus, sucede que la veraniega contemplación del Duero al ocaso resucita, mediante varios símiles y metáforas, el tópico del río pero ilimitando al tiempo y de forma original el sonoro silencio de los versos del poeta zamorano, la inscripción de su decir en la conciencia del emisor; o sea, por metonimia, la presencia del poeta homenajeado, en cada esquina recreado, de su horizonte natal y, por extensión, en los paisajes del alma del mundo, en los labios de los lectores u otros de escritores, siendo el arte aquello que Malraux definió como un “antidestin” (Malraux), algo como un verdugo de nuestro destino trágico.

Si la poesía nos salva de la muerte, para Colinas, el río es la prueba de la presencia de lo milenario en lo presente. Es también la materialización de la aventura humana, el camino que conduce al misterio y a lo incierto. El río es un sustantivo al que se da a veces el calificativo de sombrío o se agrega el genitivo <<de sombra>>. Aquí, la asociación de lo líquido y lo nocturno da lugar a un <<río dulcísimo de sombra>> bañado en la sombra, esto es, según las habituales subversiones semánticas de Colinas, en la luz, que es su reverso.

En el famoso poema que da título a la antología-corpus, el poeta traza un camino más sembrado de tinieblas, pero donde la poca luz existente mistifica finalmente ese

camino. Si lo blanco y lo blanco suelen dar lo negro y lo negro y lo negro lo blanco, entonces, la poca luz más la tupida noche no sólo pueden dar sombras. El río —que es de por sí fruto de una mano invisible, que no nombra el poeta— es, comenzando por *Preludios*, el de la vida, pero a la vez el de la infancia. Es, asimismo, el lugar de la pregunta y la duda, el espacio donde él se reconcilia consigo mismo. Comienza así “El río de sombra” —rótulo que da, por cierto, título a nuestro corpus de trabajo—, poema de 22 versos perteneciente a *Astrolabio*, un libro anterior al tríptico final:

Ese camino bordeado de abrumadoras higueras centenarias,  
¿a dónde me conduce en esta noche incierta?  
El calor derrotó a las palomas sobre el trigal  
y sólo alza la noche su gigantesco vuelo  
sobre las frescas, innumerables, cascadas de las parras,  
sobre el ojo sin esperanza de la perdiz enredada  
y herida en una trampa del claro del bosque,  
sobre el sudor de los caballos.  
p.227

Después de la trimembración, la bimetración sigue ensanchando el horizonte que va envolviendo las tinieblas. Sobre todos los elementos planea la noche como la mitológica espada de Damocles. En el corazón del canto (vv.10-15):

la sombra crea *un río dulcísimo de sombra,*  
*un hondo curso entre los troncos negros*  
que trazó una mano de inspiración divina.  
Una espada enorme me persigue  
en cada anohecida, desgarrar el cielo, silba  
endemoniada entre las ramas.  
p.227

Si es cierto que el río es, metafóricamente, cauce o incierto camino de la vida, si antes no se sabía a dónde iba, se diluye la duda liminar en la respuesta final, en la imagen de las flores flotando sobre el agua, yéndose sin duda, como el hombre, a ese mismo lugar donde dice Colinas que <<se asciende siempre>>. A mi modo de ver, en la imagen del cierre, el término “rosales” se une al río tenebroso para materializar un nuevo combate: el de la vida truncada y la muerte sublimada, el una vez más combate de las cenizas y el omnipresente rumor musical de las aguas donde se abisma el ser antes de la posible y discutible ascensión. Aquí encalla “el río de sombra”, circular y quizá menos incierto que el camino de Machado sobre cuyo otro sentido volveremos en la última parte de este estudio:

Pero hoy estoy seguro en el curso insondable  
del camino nocturno, entre las infinitas  
líneas que alguien trazó hace siglos.  
Un curso en el que sólo me confunde  
el enfermizo, sublime aroma  
de una procesión de rosales segadas.  
p.227

Desde el punto de vista denotativo, se podría decir que la imagen de la mano de inspiración divina, la de ese <<alguien>> que trazó hace siglo líneas infinitas, envía sin más, a la Mano soberana de Dios. En el Colinas de “Ocaso en Zamora” lo divino está tanto en lo terrenal como en lo celestial. Lo divino puede remitir a Dios y al hombre como ser consciente e inconsciente. Lo divino es símbolo de nuestra irreversible fugacidad y, al tiempo, huella de la eternidad humana. Así, la escritura con la que se identifica el poeta es a la vez río y mar. Así también la de poesía de Claudio Rodríguez,



que corre desde Zamora a todas las ciudades de la tierra. Poesía de la más selecta, poesía universal que corre dulce y no triste, sugiere el poeta.

Cuando se cierra el poema con una estrofa de cinco versos bien medidos pero sometidos a una polimetría donde se insertan entre tres endecasílabos —dos iniciales y uno final— un heptasílabo y un alejandrino, ese discurrir logra metaforizar la existencia, el diálogo, la fusión propia de los vasos comunicantes. Entonces, en el plano léxico, *corazón* y *son* —por un lado— y *venas* y *versos* —por el otro— son sin duda otros términos clave cuya consonancia y asonancia internas intentan recrear la ficticia armonía entre lo carnal y lo espiritual, lo tenebroso y lo luminoso, la muerte y la inmortalidad o, lo que pasa; y aquello que permaneciendo, mece, sana y salva al ser carente de ternura. Por eso, a la hora de cerrar, se ensancha estilísticamente el espacio de la deuda, se ilimita desplazándose hacia un mar no nombrado que connota el referente mundo. Así, símil, sinestesia, metáforas, reiteraciones léxicas y fónicas se unen para ensalzar con imágenes sencillas el carácter sosegador de la poesía, la sintonía entre dos voces, la trascendencia de su arte. El punto de anclaje sigue siendo ese poeta de lo más selecto, esa *palabra* a la que se asimila horizontal y verticalmente Antonio Colinas; esto es, anafórica y metafóricamente, ese poeta total cuyo verso es, por fin, metonimia del mundo:

Como el agua del río, de tu río,  
tu palabra era música en las venas  
(discurría sin llanto.)  
tu palabra era brisa de encinar en las sienas.  
Y el verso el son del corazón del mundo.  
p.617

Cerrado el asedio textual, si dejamos *Tiempo y abismo* y damos dos pasos atrás, encontraremos en “Tres canciones de invierno” —del primer poemario del tríptico— otra manifestación del elemento fluvial. Quizá debiéramos haber dicho ya que el río —el de sus tierras de León— puede, por su dinamismo y el conocido irisar de la poesía coliniana, connotar cualquier río de España, hasta simbolizar la tierra a la que ambos pertenecen, tierras del noroeste o la Tierra simplemente, el insigne lugar de los recuerdos a los que se debe volver para cerrar los ojos y mejor encontrar, entre humo y copos, la llave de la alianza. Por eso, ese río sólo es un eslabón de la gran cadena líquida, el reducido en donde converge el todo, la luz, la sombra, la felicidad y la desgracia. Río o mar de la vida según el conocido símil de Manrique, mar que es el morir y, para Colinas, tupida sombra. El poeta reutiliza su ya centralísima metáfora acuática en torno a las olas sembradas de sombra:

Aquí, en nuestra tierra,  
cerraremos los ojos  
para apresar el sueño de otros días  
y sentir cómo cruje la ribera en invierno,  
y ver cómo discurren nuestros ríos  
rebosantes de sombra.

p.489

¿Blancor de la escarcha y claridad de la ribera con sus espejos diminutos que se irisan y con los años, suben en la mente en forma de río verbal capaz de dibujar la nebulosa del pensamiento ecléctico enraizado en el terruño insondable. Allí es donde —a la luz de su <<Conversación>> con José Luis Puerto (2004:82)— se da <<el misterio de lo originario, la fuerza de las primeras contemplaciones, el manantial en el

que tierra e infancia se funden y no cesa de surtir>>, así como las imágenes humanas que se reflejan tanto en su superficie como en la profundidades del río.

*Claridad* y no *hermetismo* son, cabe señalarlo, dos términos que Puerto (2007:82) emplea en su valoración general de la poesía de Colinas: <<dicción clara, equilibrada, muy pura; algo que la emparenta con las voces de grandes poetas de la meseta, desde los inicios de la modernidad: Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Jorge Guillén, Leopoldo Panero, Claudio Rodríguez...>>

Pero a veces, como veremos en el poema que comentaremos a continuación, esos puntos suspensivos que cierran y abren la cita de Puerto sobre *la claridad y el hermetismo en poesía* descubren que existen, efectivamente, otros poetas no de menor calibre cuyos versos empapan el paisaje poemático de Antonio Colinas.

Antes del ocaso, de la muerte que anuncia la armonía o resurrección del poeta o su reencarnación en versos de poetas posteriores o seguidores, lo creado alimenta a su creador. Lo que permanece es aquello que salva al artista en una instantaneidad que podríamos calificar de todavía no *ad mortem*.

Para ir ultimando este apartado, se podría decir que en “El último dibujo de la noche”, la poesía de Colinas está hecha de personajes literarios cuyo protagonismo hace que la poesía trascienda el espacio de su propia contextura para dejarse habitar por otros registros, tonos, imágenes o formas que acaban dando a la obra un carácter plural. Como ocurre en aquellos poemas en los que aparecen referentes pictóricos, con la figura de José Hierro, ese otro poeta admirado por Colinas, se asiste a un encuentro entre

poesía y dibujo, se refuerza nuestra consideración de Colinas como poeta deudor de tradiciones más contemporáneo-nacionales. Ese encuentro se concreta a través de la ambivalencia de la instancia poetizada: un personaje literario tan reconocible como Holderlin fuera de la realidad ficticia. En un contexto donde el personaje poemático decide hablar al —y del referente— humano elegido, no es de extrañar que no proceda el uso de la primera persona.

“El último dibujo de la noche” trata de revelar la otra faceta del poeta Hierro. Detrás de la pluma de Colinas, seguimos sus pasos, sus trazos en una que otra noche negra, en algún que otro bar, que parece ser del País Vasco. El poema “El sintagma para ti” nombra al destinatario que es al mismo tiempo el beneficiario del placer que infunde lo dibujado. El poeta dibujante y dibujado siempre se desespera cuando, mirando a su alrededor, sigue indagando en plena sombra, con el fin de reconciliarse con la blancura, en un perpetuo ir y venir del lápiz, un mojarse los dedos para <<difuminar más su negrura>> y <<sacar de lo negro lo blanco>>; es decir, hacer que los colores tornen en esperanza el dolor, en alba la tupida noche, más allá del ocaso, aquel de la vida también, cuando empieza a fallarnos el cuerpo y nos damos cuenta de que ya nos habitan dolores más agudos; cuando en plena luz del día <<ya todo es noche>> para un poeta plástico al que le repele lo *plástico*, o sea, lo artificial.

El nuevo diálogo interautorial culmina igual de tenebrista en ambos poemas. En Colinas, la sombra infunde la luz y la luz supone la evidencia del reverso. Lo que triunfa finalmente es una suerte de Luz de la luz que implica la eternidad del objeto creado. Como la ya mentada *palabra-música* del autor de *Don de ebriedad*, o su *verso-son del corazón del mundo*, la obra de José Hierro logra vencer al tiempo. Aquí, dibujar es tejer,

poetizar de otra manera, pero con otros códigos, como los de la música o la pintura, es diseñar futuros sin pasado, desear, como escribe Colinas, procurar <<borrar con los trazos del lápiz>> (p.618) el *muy agudo dolor* que flota en las tinieblas. Por ende, para el autor del *Libro de la mansedumbre*, el padre del *Libro de las alucinaciones* sabe que siempre aparecerá el alba más allá de las noches que él vivió en soledad creadora en varios bares castellanos o vascos.

Aunque al cabo del camino se haya quedado Hierro sin referencias cromáticas, aunque la noche y el silencio intentaran ensombrecer la poesía de sus dibujos y los dibujos de su poesía, al inventar, el poeta sabía que sólo <<se salvar[í]a en el trazo, en ese rayo / de energía inspirada/ que salta[ba] de sus dedos>> ahora cruzados, sus dedos de violín que, habiendo llegado <<demasiado tarde>> como los de Hölderlin, Claudio Rodríguez y otros, supieron, a su manera, brindar a las oscuras ciudades <<sin alma>> un suplemento de vida o música. Como posible *huérfano* —el símil es de García Jambрина— de coetáneos más cercanos, Colinas nos traslada a otros lugares del canto donde el lector va creciendo en su poesía y va creyendo en la inmortalidad del arte y, por ende, en dos de sus máximos representantes: José Hierro y Claudio Rodríguez.

Al salir de esos espacios dialógicos o de intersección artística, se nos recuerda que crear es habitar un territorio sin límites donde el poder de la palabra ajena planea sobre el escritor. Pero, por más que le inspire la amistad o los versos de escritores ajenos, por más se acerque a la abstracción que ya alberga una cierta verdad, Colinas no deja de volver a la realidad real para, a través de otros temas y motivos, describir al hombre en sus demás aspectos. De ahí que, asociada al motivo del misterio, al espacio höderliniano, al amor de corte neorromántico, también planea sobre su obra la sagrada y

poliédrica imagen de la mujer, la que a su manera traerá la mansedumbre al mundo, la que intenta, con algunas de sus virtudes salvar a un mundo hundido en el mal metafísico y en lo que Colinas llama el *descreer profundo*.

## **VI-2. LA HORA DEL MISTERIO Y EL CÍRCULO ROMÁNTICO AMOROSO**

### **VI-2-1. EL LOGOCENTRISMO DE ANTONIO COLINAS: MUJER, TOPONIMIA, MISTERIO Y RELIGIOSIDAD**

Lo que da más sustancia a la poesía de Antonio Colinas es la centralidad de lo religiosamente femenino, que podríamos llamar genocentrismo místico, por utilizar un léxico propio del deconstructivismo feminista y postmoderno que gusta de palabras como genocentrismo o ginesis, esto es, a juicio de Selden (2001:259), <<el proceso de introducir en el discurso a ese “otro”: la mujer. El objeto producido mediante este proceso es un *ginema*: una mujer no como persona, sino un “efecto de lectura”, una “mujer-en-efecto” que nunca es estable y carece de identidad” y podría ser producida en los textos por escritores varones>>. Es lo que, con otra expresión, reconocemos como la búsqueda del “eterno femenino”, de un ideal siempre esquivo que suele resumir los ideales de verdad y Belleza: Francesca, Simonetta, Beatriz, Atenea, etcétera.

El avezado lector de la obra —entera— de Colinas puede advertir que tal <<efecto de lectura>> origina la consideración del eterno femenino como una realidad fragmentada, pluralizada a lo largo de los objetos semióticos. Pues, no es de extrañar que el poeta nos esté hablando, casi siempre, de alguna que otra *mujer* o *dama* que, sin embargo, quintaesencia *todas las mujeres*, o de una *muchacha* que prefigura a la vez *todas las muchachas*. Esa (s) mujer (es) de imagen continuamente multiplicada podría evidenciar perfectamente la diversidad dentro de la unidad, verdadera imposibilidad de captar el centro —aquí— de lo femenino que en realidad no existe como tal porque entraña las infinitas complejidades de cada una de las mujeres del mundo. Antes de desplazarse hacia otros referentes, el deseo de fijar una realidad ficticia desde donde expresarse hace que el poeta recurra —como con Rodríguez y Hölderlin— a una toponimia varia de carácter nacional y europea, de la que depende la inscripción de esa *mujer-ginema*.

Si “La dama blanca” (p.521) presupone, en perspectiva titulógica, la intención de hablar sea de una mujer vestida de blanco sea, mejor aún —ya que nos lo dilucida el subtítulo— de una dama de raza blanca, no cabe duda de que una vez adentrados en la urdimbre textual, nos damos cuenta de que estamos ante una monja o, según establece una cierta norma social, una “santa” perteneciente a una Cofradía precisa: La Vera Cruz que realza el paratexto secundario. Aunque el título apunte a esta comunidad religiosa sita en Salamanca, como era de esperar, se trata de una orante cuya identidad no terminará de revelarse.

Creo que más allá de la referencialidad titulógica secundaria <<Monasterio de Veracruz>>, la imagen de la monja tan sólo constituye otro pretexto del que parte el

poeta para explorar los infinitos recovecos de ese Misterio más denso que siempre le fascina, tema que he glosado en mi Trabajo de Grado de Salamanca recurriendo, a este respecto, a dos trabajos fundamentales recogidos en *El viaje hacia el centro-La poesía de Antonio Colinas* (Blesa:1997;Puerto:1997).

La protagonista de “La dama blanca” sólo es parte de una de las poco visibles caras del Arcano, disfrazada, claro que esta ficción tendente a recrear imaginativamente lo verdaderamente vivido o experimentado, un supuesto complementario capaz de enfrentarse al indescriptible drama del mundo, a traer euforia donde cunde el dolor. Cabría recordar, para no alejarnos de nuestro centro, que esta poética ya de por sí aperturista y circular se inscribe en una lógica cinética de sutil fragmentación de lo plasmado, la cual intenta, sólo intenta, en su incesante movimiento —de arriba abajo, de izquierda a derecha— reunir en el mismo plano horizontal los pedazos de la realidad. Que no es poco.

Si es cierto que, de ninguna manera, tiene la poesía por finalidad cambiar el mundo, sino sugerir mediante la ilusión del sonido posibles salidas, diré que Antonio Colinas se detiene en esa imagen que trata de retratar desde una perspectiva contemplativa que va del interior —místico-meliorativo— del templo hacia un espacio exterior que representa el mundo. Como prometimos hacer en los objetivos de trabajo, aquí debe señalarse otro desplazamiento de índole metonímica. En efecto, lo aparentemente pequeño, lo invisible o lo abstracto, priman más aquí, porque es lo escondido lo que procura programar el destino de todo el orbe:

Pero aquí dentro (nada de la nada)  
se afervora un hondísimo misterio:  
aroma y silencios cuajan luces,  
se funde o se deshace la noche con el alba



una mujer arrodillada alza  
sus ojos allá arriba, donde está  
en la custodia el círculo del círculo,  
el infinito centro de lo blanco  
p.521

Encerrada, arrodillada y ensimismada, la protagonista se abre a la instancia divina para socorrer, paralelamente, a otros mortales. Pero lo que hay que matizar aquí es que, a diferencia de la mística, los demás mortales viven en una especie de macrocírculo pagano repleto de dolor. Hay que <<abrirse, abrirse, abrirse [...]>>, clama el poeta frente al mar. Ténganlo siempre presente cuando lean a Colinas Lobato. Aquí, en este significativo poema de tan sólo 19 versos, como el jardín abierto a muy pocos, la puerta a la que hay que abrirse y que se abre a nosotros no es sino la que conduce a la plegaria o la que la plegaria nos abre, la que —en la decisiva y religiosa circunstancialidad de la enunciación— tiende a concretar el milagro de la fe; porque de tanto orar, llora la monja ante El Señor y quizá nos salve o salve, en su silencio expresivo, a un universo que no deja de fragmentarse y desmoronarse, demorándose en el mal que ocasiona sórdidos e infinitos conflictos. <<La plegaria puede llegar hasta las mismas estrellas>>, le había dicho María Zambrano a Colinas en la entrevista que grabaron (1983<sup>a</sup>; 2008b).

Pero como en las conocidas estructura hipotextuales <<noche más allá de la noche>>, <<amor que enciende más amor>>, el punto desde donde se empieza a contemplar la realidad —para mejorarla— es de carácter interior, como si el poeta quisiera, con ello, subrayar la primacía de lo psíquico sobre lo somático, como si la mansedumbre o el triunfo del bienestar sólo dependiera de la mirada interior enclaustrada en un espacio también cerrado pero arquitectual, visible. Pues, como

vimos, <<aquí dentro>> o allí, donde <<se afervora un hondísimo misterio>>, todo converge hacia lo más grande, lo más concreto y lo más inasible. La primera estrofa del poema ya comunica la dicotomía interior-exterior mediante el deíctico *aquí*, que aparece en la ya citada segunda estrofa pero que tiene un equivalente compuesto: el segmento *más allá* gélido que nos devuelve al calor de un más acá tan sólo sugerido en la reiteración del adjetivo demostrativo *este*. Una vez más reaparece el motivo del invierno y este calor más espiritual que corporal nos lo brinda la ternura de *oro* de la iglesia, el espacio de la *llama*. Es lo que explica la concentración ígneo-luminosa que transparenta la primera metáfora del poema (v.1), a la que hay que sumar, de forma circular, la última imagen, la de los ojos que caen <<como nieve en hoguera>> (v.19). De momento, dice así ese *incipit*:

Sé bien que más allá de este horno de oro  
de las piedras doradas de este templo,  
cruje el invierno en álamos amargos  
y que el mundo no cesa de entreabrir sus heridas.  
p.520

Partimos del cerrado círculo del monasterio al corazón del universo igual que si partiéramos de Dios a la creación, de la nada originaria al todo de lo creado; lo que sería otro tipo de metonimia. Esa atmósfera misteriosa y sagrada que supone los interiores del templo la modula su indumentaria. El poeta incurre en matizaciones que hay que interpretar como una prudente aproximación al misticismo católico. No estamos ante una poesía a lo Châteaubriand, aferrada a pintar *el genio del cristianismo*. Y creo que esta es la razón por la que en el verso 13 el poeta se vale del esquema <<probar a +

verbo cerrar>>. Dicha estructura delata, para mí, el deseo de rechazar todo fanatismo religioso.

Está claro. Una vez más caemos en el misterio y en un no saber si el recogimiento en la oración generosa tendrá una función meliorativa sobre la *herida* humanidad, si la euforia interior logrará vencer a la disforia exterior, a la perdida humanidad.

Entonces, leyendo entre renglones, nos damos cuenta de que la oración no es el Centro, no es el único bálsamo que curará las heridas del hombre, sino un posible remedio, un posible punto de armonía parcial, por lo que la imagen de la monja es una inflexión del ser poeta también ensimismado, encerrado en su centro, una de las facetas de la personalidad ecléctica de Antonio Colinas. Refleja, quizá, la cada vez mermada consideración de lo católico en una España más libre, más atea y agnóstica. “La dama blanca” pasa a ser una de las reflexiones de un alma —no fanática ni atea— sobre sí misma, sobre su relación con la Divinidad y el entorno humano, sobre lo abiertamente sagrado.

Es más, la evocación del fuego que le quema a la monja es el resultado de una experiencia ajena al poeta contemplador, es experiencia no vivida, no sentida, es misticismo ajeno y por tanto indefinible, poco creíble. Tampoco lo es el éxtasis experimentado por ella, que empieza en su interior y termina allí mismo, más allá de su silencio exterior, de su recogimiento físico que aprecia mejor la mirada del poeta. Por no malinterpretar a Antonio Colinas y pasarse al lado de su cosmovisión, hay que leer el poema no como un ferviente creyente, sino como competencia abierta a cualquier duda,

como una conciencia capaz de renunciar incluso así mismo, a su fe —al menos durante el breve tiempo que dura la fruición literaria—, para abrirse a otras posibles lecturas. En cuanto manifestación muy poco exhaustiva de lo sagrado, será válida, pues, cualquier lectura, que ésta tendiera a ser católica o *heterodoxa*. En todo caso como escribe Reus Rotger —en <<”Lector sine fabula”. Hipertextualidad y deconstrucción>>, trabajo cuyo título envía a la conocida obra de del teórico mencionado—, <<la metodología de la deconstrucción de Derrida concibe el texto como una red de unidades discretas de lectura que son como *mordiscos*, piezas que pueden ser transportadas entre comillas o entre paréntesis, o mediante una nota a pie de página, diferenciadas en cursiva o absorbidas por un texto a modo de plagio, y que nos recuerdan como los enlaces electrónicos, la disponibilidad del texto. Esta nueva textualidad abierta, perpetuamente inacabada es, según argumenta Landow, el texto ideal de Barthes: un texto constituido por múltiples lexías que interactúan dentro de una red de referencias y de lecturas que lo posibilitan. Para Barthes, el texto es una galaxia de significantes, no una estructura de significados; no tiene principio, medio ni final, y accedemos a él a través de varias ventanas, ninguna de las cuales puede ser considerada como la principal. Este texto es absolutamente plural, nunca acabado o finito, pues está basado en la infinidad del lenguaje.>>.

Esta posibilidad de lectura infinita tiene algo que ver con la coliniana concepción del poema como un microcosmos del macrocosmos, como lenguaje que se irisa. Y al irisarse, vemos cómo un mismo motivo, una misma imagen, esto es, la de la mujer por ejemplo, se fragmenta, haciéndose tupida, poliédrica. Tal actitud nos encaminará hacia una poesía de pertinente espacialidad alemana. Pero antes, debo recordar que el hecho de que no podamos deshacernos de la ya discutida *mala lectura*

*correcta* (De Man) a la que se suma la abierta perspectiva metodológica asumida desde el principio nos obliga a estar atento al sinfín de voces que repercuten en la obra de estudio, a recordar aquí que en crítica literaria no se debe presumir de verdades definitivas porque no las hay, porque no existe el “dictamen definitivo”: <<No existe pues la lectura ideal, ni una lectura social, sino lecturas personales que llevan a creaciones en última instancia personales>> (Sáez Herмосilla, 1987:195). En esa línea ecléctica que apunta a la plurisignificación, una de las conclusiones podría derivar de una lectura feminista de dichos poemas. Entonces, lo que saldría a la luz sería la imagen de una mujer de función semióticamente varia y meliorativa. El sujeto lírico sintonizaría con ella o estaría en *conjunción* (Greimas) con su objeto por la capacidad de éste para prolongar la indagación en el misterio y salvarle —salvarnos— a través de la oración. Pero más adelante —cuando hablemos del cuerpo femenino como signo juvenil como prefiguración de la edad madura, prueba de que tampoco existe en la escritura de Colinas imágenes y verdades de premisas definitivas, circuitos sin permanentes desvíos o círculos de sentido cerrado— el lector asistirá a un desplazamiento de la imagen de la mujer, se percatará de que, en realidad, la que hay que salvar y la que nos salva no siempre es lo dogmáticamente divino, no es la *Misteriosa* (Colinas) asimilada a la muerte, pero también a lo hermético; tampoco podrá hacerlo el núcleo familiar constituido —por extensión y en sentido figurado también— por los padres e hijos, tío y tía, maestros o maestras. Pero la que lo logre será esa otra instancia textual de género femenino, la que, como la madre del poeta, da vida y la prolonga. Mujer terrenal de cuerpo profano que en otro libro se intentará sublimar hasta que ella adquiera caracteres sobrehumanos, hasta que supere, con sur ardor, a *La dama blanca* u otras instancias de misticismo señalado, solamente porque bajo el provisorio poder mágico de la palabra, logra convertirse en nuevo centro existencial. Esta inestabilidad semántica —con sus

varios mensajes— y el deseo simultáneo de diseñar un *centro* se le impone al escritor una *geometría* del sentido que a los lectores nos permite dirimir las dudas del autor. Dibujaremos los ejes de esta técnica cuando analicemos sus más recientes poemas en prosa. Pero antes rastrearemos otras manifestaciones del sujeto femenino dentro de la obra de Colinas y más precisamente, ya no desde Salamanca, sino más allá de la Península. La centralidad de ese espacio nos recuerda el orfismo incondicional y omnipresente de Antonio Colinas, y, por supuesto, otros episodios del ya descrito viaje de Colinas a Alemania, por lo que detrás de la temática siguiente suena, misteriosa y tentadora, la maravillosa música de Bach.

**VI-2-2. ENTRE EL MISTERIO Y LA MANSEDUMBRE.  
EL ESPACIO ALEMÁN COMO NUEVO REFERENTE INTERTEXTUAL  
Y COMO EXPONENTE DE UNA INESTABILIDAD TEXTUAL**

Incluso donde el poema tiende a cargarse de historicidad, de anécdota amorosa, la imagen femenina sigue envolviéndose de fantasía. Eso se dará en un poema de referente musical titulado “En Bonn, aquel anochecer” y en otro también de espacialidad europea como es “Medianoche en el Harz”, ambos pertenecientes al mismo poemario: *Los silencios de fuego*.

En el primer caso, la ficción poética se verifica en un espacio ya nombrado desde el título: el alemán. Pero bastará con evocarlo para que toponimia y onomástica concuerden. Vuelve el ya obsesivo motivo del río y vemos al personaje poemático andar <<desde el Rin>> camino de la <<Casa de la Cultura>> donde, fascinado por la embriagadora música del que visitara en Leipzig, va a cenar para hablarnos de <<aquel bello edificio>> que fue hace tiempo <<una estación de trenes / construida y utilizada

una sola vez / durante el viaje que hizo el kaiser / para visitar a una de sus amantes>>

(p.447):

Desde que abrí la puerta  
me llegaron distantes unas notas de Bach,  
la música solemne  
de un piano perfecto  
p.447

Música ya distante quizá porque en realidad, ya no está el poeta recogido ante *la tumba negra* de Bach. Pero misteriosa música más que nunca angélica o alada, inefable:

Todo era bello y cálido y alado  
en la atmósfera intensa de las salas  
mas la música aquella del piano  
a mí me parecía algo más  
que notas desbordadas, algo más  
que música.  
p.447

Casi a tientas, el yo lírico sale a buscar <<por los pasillos / aquella melodía, a preguntarme de dónde iba brotando su fluido misterio:/¿acaso de una radio, de un disco o de qué / ocultos altavoces>> (p.447). Dijimos casi a tientas porque se reconoce explícitamente la supremacía de ella sobre todos los demás objetos o bellezas contemplables y contemplados de la realidad. Nada existe fuera del colimador órfico que se convierte, de momento, en la única fuente de la mansedumbre. El personaje poemático está como ciego ante cualquier realidad. Sólo le despierta la ilusión de llegar a la fuente, esto es, al centro, que es otro origen, trocado en música:



Cruzaba los pasillos sin mirar  
los mármoles, los cuadros, el fulgor  
congelado de las cristalerías, todo aquel  
arte muerto, como de cementerio.  
Con avidez buscaba yo el origen,  
el manantial seguro  
de aquella melodía tan perfecta  
p.448.

Pero el punto climático del poema se dará al final cuando, a pesar de sus ganas de topar con el <<maestro>> alemán, el Sujeto no llega a la conjunción con el objeto deseado: el tocador del piano perfecto o Bach, centro del milagro. El oponente que entra en juego y hace que el programa narratológico sea disyuntivo es una mujer cuya descripción apunta otra vez al misterio. El símil del que se va a valer el poeta restituye a lo ordinario el orden fantástico, a través de la figura de la sibila. Es, en definitiva, la nueva incursión de lo mistérico en la vivencia hasta aquí descrita, la mitificación de la música y por tanto, del gran músico alemán. Así, en la última estrofa:

Al fin, llegué a una puerta alta y verdosa  
y vi a una mujer que la guardaba,  
cual sibila, apoyada en el muro,  
con los brazos cruzados,  
con el rostro sereno;  
la mujer que enseguida alzó las manos,  
y se llevó un dedo hasta los labios,  
y musitó suave: “No, no puede  
pasar de aquí. Detrás de esa puerta  
ensaya, toca a Bach  
el maestro  
Sviatoslav Richter”  
p.448

El segundo caso de poesía en la que persiste la imagen femenina en un ambiente casi religioso y paratextualmente alemán es el último de <<Homenajes y presencias>>, apartado liminar del ya definido poemario liminar. “Medianoche en el Harz” retrata, como programa el paratexto, una escena que se verifica en un lugar y un momento bien precisos. De entrada, la topografía debe al tiempo, al paisajismo, a la memoria que supone una magna y reiterada admiración por lo alemán. Tal admiración que roza la veneración es conciencia sin límite de la deuda con su cultura y por supuesto, la feliz resurrección de algunos muertos literarios en el *más acá* de una poesía ahora en movimiento. En vez de templo o convento, vuelve lo religioso en forma de abadía:

Ya casi es medianoche,  
pero aún se ve sobre el río, entre los tilos,  
un resplandor de ocaso.  
Las piedras de esta negra abadía  
huelen a manzanas y a incienso.  
¡Cómo os recuerdo entre estas arboledas alemanas,  
poetas del amor, la belleza y la muerte!  
¡Cómo fertilizan vuestros versos del más allá  
el más acá de mi soledad!  
p.449

Culmina al final del poema el deseo de explorar esa realidad centroeuropea por cuyo romanticismo ideal o de *sentido universalizado* siempre se ha decantado Antonio Colinas. Todo culmina cuando el *héroe* poético incurre como era de esperar, en un escepticismo instaurador de una filosofía dualista, plural, ecléctica:

Quizá nunca sabré quien es ella,

esa muchacha que representaba a todas las muchachas.

p.449

Se irisa el poema y surgen matices, colores sombríos que no logran desvelar la identidad de la desconocida. El yo lírico finge o asegura no reconocer —sin duda por la imagen del *bosque todo de noche*— a <<la rubia o morena / acaso de piel blanca o piel oscura —de ojos azules, verdes o castaños—>> sobre cuyo misterio se teje todo el poema después de la ya citada estrofa liminar.

En el mismo texto, con un tono muy propio de él y de su poesía, el poeta dirá más tarde: <<En realidad, no sé quién era ella >> (p450, v.33) . Y antes <<Quizá nunca sabré quién era ella >> (p.449). Verso atrás, nuestro poeta también habló, refiriéndose a sus modelos alemanes y a guisa de explícito reconocimiento de deuda o mera conciencia del diálogo intertextual, de <<¡Cómo fertilizan vuestros versos del más allá / el más acá de mi soledad!>>. La duda que habita el yo lírico está reforzada por el uso de “quizá”, apunta a la voluntad implícita de mistificar la sombra en la que se desarrolla la escena, o sea, justamente cuando esa muchacha

cruza el puente, extravía unos instantes  
en el agua sonámbula sus ojos  
y luego, por el fondo del camino,  
va a perderse en el bosque todo noche  
p.449.

Como en *Preludios a una noche total* —<< En realidad hoy nadie sabe qué es la noche>>— persiste en el último Colinas la estética del no saber que prolonga la búsqueda de lo misterico y puede ser implícitamente, como ya señalamos en nuestro Trabajo de Grado de Salamanca (p.258), una ratificación del fracaso, o más bien, a

juicio de Luis García Jambrina (1999b:24), <<la imposibilidad y esterilidad, debida a la creencia de la incapacidad del hombre para conocer la verdad>>.

Transitando dos territorios complementarios, uno dionisiaco y otro prometeico, el poeta es como ese filósofo que Karl Jaspers siempre veía *en ruta*, o tal vez también, como Diógenes, ese sabio presocrático que por la calle caminaba con una lámpara en la mano, pregonando que busca al ser, al hombre verdadero. Simbólicamente, quizá esa imagen del pensador viandante sólo se manifieste, en un poeta contemporáneo como Colinas, a través de esos viajes a otros espacios favorables al encuentro verdadero, el entronque con realidades antes recogidas sólo en el huerto de la literatura: la contemplación de un río o de una puerta de noche, la puesta de relieve de lo uno y lo diverso, lo local y lo global, la experiencia de la noche y el deseo de verla fundirse en la magia de unos ojos de nieve o en lo blanco de la noche como hace *la Dama blanca* en el misterioso silencio de la penumbra:

Y ya no lo sabré por no volver a verla.  
Todo fue muy confuso:  
Transcurría la cena  
y entre las voces, y risas, y rostros de muchos,  
entre el tibio ardor de unas velas  
vi brillar unos ojos felices y cansados.  
¿Bajo cabellos de oro o cabellos de noche?  
¿En la nieve de un rostro o en un rostro con noche?  
P.449

La fugacidad del tiempo lleva consigo la hermosura de la contemplación. De ahí el uso de la paranomasia final. Pero siempre hay como un justo medio que evidencia el fin de lo hermoso y el alegre recuerdo de que se lo experimentó:

Inflamaban las velas la atmósfera amarilla.  
Sensación milagrosa que me daba  
A la vez un gran goce y gran pesar,  
Pues al fundirse el tiempo  
más raudo que la cera de las velas  
se consumía y se consumaba mi contemplación.  
p.450

Parecen ser irrepitibles semejantes instantes vividos en lugares que conservan como el Harz la huella indeleble de la muchacha-enigma y materia del poema, la otra figura femenina rememorada en cuyo reflejo se superponen otros recuerdos como si de una palimpsesto se tratara, como si poco a poco, al desenrollarse la alfombra verde del poema-hipertexto, detrás de la figura que inspiró a Colinas, duplicara, triplicara, se multiplicase por diez, por cien y así, sucesiva e infinitamente, imágenes de otras mujeres otrora retratadas por Goethe, Hölderlin, Novalis, Kleist y todos los demás seres de ficción reconocibles en la realidad histórico-literaria. Semióticamente, la confusión de la que habla Colinas puede trasladarse al plano intertextual. Pasa como si en la lectura del hipertexto de Colinas se leyera, paralelamente, a otros escritores. En la mente del poeta, también <<Todo fue muy confuso>> probablemente por la infinitud de esa muchacha. Infinitud femenina, pluralidad de temas o motivos o simplemente infinitud de lecturas o escrituras, confusión de esquemas, enmarañamiento de aquello que Jenny llamó “brouillage de repères>>.

El diálogo que se instala entre el poeta y la muchacha esquivada es también un diálogo circular, transtextual, un diálogo entre escritores y entre textos. Incluso

podemos, leyendo esos versos, encontrar en las películas vistas u otros textos leídos alguna mujer que tenga al menos uno de los rasgos señalados. Poder hacerlo significa poder trasladar a infinitas realidades aquello que el poeta tratar de definir o circunscribir, sin puntos suspensivos. La inexistencia de puntos suspensivos o del equivalente etcétera no delimita el campo de la reflexión porque la apertura está, esta vez, en esa serie de preguntas a las que nadie terminará de contestar, porque en cuanto producto de la tradición literaria, cada nombre mencionado siempre referirá a otros nombres más latentes en los poemas.

A mi parecer, estamos ante aquello que la teoría ha venido llamando *mise en abime*. Más allá de la explícita evocación del “cuadro/ de la Bella Durmiente” y otros cuadros dentro del nuestro, lo que evidencia el diálogo interdisciplinario, el poema de Colinas es como un cuadro grande que nos presenta o en el que está re-presentada —en el sentido de presentar de nuevo— una mujer esquiva a la que ve pasar, pero sólo de perfil, un hombre sentado en el comedor de una casa que pisa por vez primera. Visto desde otro ángulo, el mismo cuadro reflejaría, bajo el mismo perfil, siluetas de varias mujeres en movimiento; y detrás de cada silueta, hay como una mano que parece haberla pintado. Una de ella se demora ante un cuadro conocido, otra parece tocar una guitarra de musgo, alguna parece besar a su amante y otra está pintando cuadros etc. El poeta no podía ser más explícito:

En realidad no sé quién era ella  
Esa muchacha que representaba a todas las muchachas.  
¿Era de las miradas en el palacio de los Barbarroja?  
¿La que se demoraba frente al cuadro  
de la Bella Durmiente?  
¿La que acariciaba una guitarra de musgo?

¿La que siempre llevaba en sus manos un libro?  
¿La muchacha de tierra y de pradera?  
¿La del tierno abrazo en el cruce  
del corazón de ciudad de los palacios?  
¿La que dibujaba cuerpos en la noche?  
¿Quizá la que como furia de entusiasmo  
Parecía aver brotado  
de los hayedos y de los abismos del Bröken?  
¿Las que cantaran Goethe, Hölderlin, Novalis, Kleis?  
Margarita, Diódina, Sophie, Pentesilea?  
p.450

Además de la anáfora y la interrogación retórica que realzan el escepticismo voluntario garante de lo enigmático, el poeta procura —y lo consigue— salir de sus antiguas torres de marfil para frecuentar la realidad que deplorará en otros poemas. Al recurrir a locuciones de carácter explicativo o ensayístico como “*en realidad*”, en ese último Colinas, el deseo de sencillez, que apunta a la ya mencionada depuración estilística, apela a la figura estilística conocida como definición, aunque aquí, a diferencia de en *Preludios*, el sintagma definitorio no va precedido de los dos puntos. Al hacer que lo religioso se reduzca a tan sólo unas cuantas palabras, a saber *abadía*, *incienso*, *vela*, *contemplación*, el poeta centra en sí mismo la atención.

A la vez creador y partícipe, está dentro y fuera de su objeto. Ya no se trata de hablar de aquello que contemplara “La Dama Blanca” del Monasterio de La Vera Cruz, sino directamente de la contemplación del que es más que protagonista. Ve a la muchacha pasar, se ve así mismo en su ansia no cumplida de reconocerla. ¿Fracaso discursivo o puro juego de espejos? Se trata, a fin de cuentas, de un juego con el

misterio, de la persistente voluntad de mostrar que el asedio poemático, por más sencillo que parezca, requiere un encuentro con lo inesperado, con lo complejo.

No obstante, la sencillez de la que venimos hablando no debe confundirse con una especie de *despoetización* total de los enunciados, susceptible de generar un no-poema o *antipoema*. Con Colinas nunca se tratará de bajar a la habitual y supuesta sencillez de la prosa. Parte de lo dicho ha sido un engaño; porque relejendo entre renglones, uno se da cuenta de que no ahondar en lo latente es quedarse en la epidermis del poema. El no saber supone siempre un cierto conocimiento que es reconocimiento de algunas limitaciones que dan paso a lo ignoto, lo imprevisible, lo borroso que, a pequeña o gran escala, siempre planea sobre los poemas de Antonio, como ese velo de misterio.

Si es cierto que estamos, desde el punto de vista espacial, en una abadía, si ya no cabe duda de que el poeta, por intratextualidad, se autoinfluye, tampoco sería impertinente pensar que esa muchacha comparte con *La dama blanca* las mismas virtudes, aquella que, en su *ofrenda silenciosa* al Señor, trataba de cerrar las heridas del mundo, es decir, en otras palabras, las heridas de todas las mujeres y todos los hombres del planeta. La idea de totalidad dentro de lo uno, o la hiperbólica representación del mundo del orbe en lo oculto prueba que la poesía de Colinas propende a la unidad, al amor, al humanismo más desnudo.

Curiosamente, en la poetización de los espacios sagrados —evidencia de una forma de intertextualidad bíblica— destaca el protagonismo del ideal femenino. De aquí que caiga el velo que nos hacía creer que esa muchacha podía ser cualquiera. No. Es



muy probable que estemos ante otra devota capaz de prefigurar, en su día a día, el posible fin de los tiempos, de llevar a su manera la cruz del mundo. Ésta sería capaz de morir en éxtasis como la “María” del cuadro, de cerrar ante <<el trueno de piedra de la abadía>> (p.450) las cicatrices del mundo. Una mujer, en fin, planetaria, la que representa a todas las mujeres y una muchacha que es, a la vez, todas las *muchachas* del mundo.

Para Antonio Colinas, más allá de la imagen del duende presente en *Preludios* y la noche que persiste en toda su trayectoria literaria, lo devoto o lo sagrado encarna el misterio o todo lo que desconoce el hombre, todo aquello en el que no puede sino adentrarse a medias. Si el duende se refiere al mágico espacio-tiempo de la infancia, su superación supone, ciertamente, un hito en la simbología poética de Antonio Colinas. Esa superación metaforiza la evolución del poeta dentro del túnel que alberga todo enigma. Pues, hacia ese nuevo referente místico o religioso se encamina una pluma madura que, al salir de su torre de marfil, no pretende dar por terminada su aventura hacia el *mysterium fascinans*. Fascinación del y por el Misterio que es, aquí, encuentro entre lo *mistérico* y lo místico, dos términos a los que los estudiosos de la obra de Colinas nos hemos ido acostumbrando. Dos términos que mantienen, por paranomasia, un innegable parecido.

Pero ambos conllevan un matiz porque lo místico lleva de por sí una carga de misterio mientras que lo *mistérico*, neologismo a cuyo verdadero autor desconocemos, por más que remita a su conocida raíz, por más que esa raíz apunte a lo oscuro, no siempre puede ser considerado como una realidad mística, ya que mirando bien las cosas, en el ya dilucidado contexto de poetización en el que se inscribe, lo místico se

refiere a la *hostia* limitadamente evocada, a la contemplación o al *éxtasis* ajeno que salva al orbe o conciencia a todos, a esa especie de enajenación del orante ante el ya no misterio de Dios, ante lo muy posible y zambranianamente sagrado. Y para Gregorio Gómez Cambres (2007: 9) también:

Lo sagrado, preocupación constante de Zambrano, objeto de su pensar, es ese fondo último de misterio que nos inunda, que es diafanidad, que es lo más creador y anida en nuestra intimidad, son nuestras entrañas. Sacar a la luz, manifestar, revelar, toda esa riqueza de nuestro corazón sólo es posible hacerlo con una palabra poética y la verdad como revelación. Si la filosofía para Zambrano es encontrarse con uno mismo, llegar al fin a poseerse, la tarea de la educación será alcanzar esa finalidad: que la diafanidad del universo sagrado-divino-humano cuando se actualice en nuestra vida haga de ella una realidad transparente.

Lo misterioso se refiere al Misterio —que preferimos escribir en mayúscula— y está ligado a cualquier cosa o realidad, concreta o abstracta, religiosa o no, que pueda escapar al conocimiento humano, suscitar por lo menos en el poeta, alguna curiosidad estética o ética, por ese carácter fugitivo propio, por ejemplo, de la imagen mística de esas mujeres a las que pinta el poeta. Puede que el rayo también se vincule a lo desconocido; si no, ¿cómo dominar una realidad cuya velocidad es la del relámpago? ¿Cómo conocer a un ser abocado al arcano, a lo divino pagano y totalmente insondable?

La nieve, la llama, la hoguera, el horno, la noche, etc. o, en pocas palabras, lo ígneo luminoso y lo cromático —poéticamente asociado a lo corporal— son unos elementos recurrentes que Colinas consigue redistribuir en varios espacios poéticos. Está claro que la metáfora “nieve de un rostro” o “rostro con noche” remite a la misma

blancura psicosomática de “La Dama blanca”, a ese lugar sagrado —similar al Monasterio—, en cuyo interior <<se afervora un hondísimo misterio>>. Y dentro de ese divino círculo misterioso rueda otro misterio, La Dama blanca arrodillada en <<el infinito centro de lo blanco>>, en la perfecta protección del *círculo del círculo* también evocado en *Noche más allá de la noche*. Cuando haya probado <<a cerrar las heridas del mundo/ sin mover los labios, en quietud>>, <<siente ella, en su interior, como una esfera / de música y de llamas. Y caen lentos sus ojos como nieve en hoguera>>. Y “Medianoche en el Harz” se cierra cuando el poeta procura aclarar el misterio o, por utilizar un término propio de la semiótica literaria, cuando ocurre, finalmente, el *desambigüamiento* o <<procedimiento de decodificación mediante el cual un enunciado, susceptible de distintas interpretaciones (y por tanto, ambiguo) es interpretado correctamente. El desambigüamiento está producido por el conocimiento de las distintas isotopías que atraviesan el texto>> (Marchese-Forradas, 2000:93). Así, este fragmento lleno de símbolos:

Sólo sé que en el relámpago verde de la arboleda,  
junto al trueno de piedra de la abadía,  
vi el cuerpo de una joven  
saltar de una ventana  
hasta el prado  
como un rayo violeta.

Luego, blanca hostia fue el cuerpo de la joven  
que comulgó la noche en paz del bosque.  
p.450.

La evidencia de la noche puede abarcar la sombra de la luz y el misterio supone en este contexto la fugitiva luz simbolizada por el rayo o el relámpago. Aquí, en

“Medianoche en el Harz”, la serenidad de la arboleda o del prado es similar al apacible “jardín cerrado” pintado en un correlato de espacialidad cerrada titulado “En Madrigal” (p.641). En algunos poemas de Colinas, al final o *in media res*, se opera el principio de fusión. Donde hay noche transita la luz y donde hay luz, nieve o blancura aparece la sombra no para anularlas, sino para complementarlas y hacer que brote la ilusoria paz que borrará toda confusión y toda duda, incluso todo intento de intenso engaño textual.

A la luz de la espacialidad poética coliniana, más allá de aquellos lugares cuyo léxico recurre a palabras de repercusión religiosa, de la mermada referencialidad lírica debida a un dialogismo profundo y del protagonismo de la estética cristiana simbolizada por sus muros sembrados de cuadros con imágenes de santos, sospechamos que Colinas persigue, al insistir, por cierto, en lo femeninamente sagrado, una meta más ética que estética, más objetiva que subjetiva. A nuestro juicio, en la España actual, la trilogía de la mansedumbre es la prueba por la fe —entiéndanla como fe de vida poética— que lo sagrado está en el vuelo de aquellas lechuzas tan reales y legendarias que buscan aceite en las iglesias a veces profanadas o en los pasos, en las procesiones de los peregrinos. Son, por tanto, dos manifestaciones de lo sagrado porque ambos símbolos de semana animal y espiritual comparten un mismo espacio —la parroquia— y convergen, de modo circular, hacia una misma cuna: la del niño abierto ya a sus contemplaciones iniciales e iniciáticas, el niño-poeta que gira en su rutina diaria y que procura, en su penumbra pueril, mediar entre las primeras dualidades, esto es, entre lo bueno y lo malo, entre la sombra y la luz. Así:

En las noches de luna [ de la “Semana de la Pasión”],  
apoyada la espalda en los muros del templo  
y cerraba, y abría, y cerraba los ojos

contemplando esa luna.  
O ponía la frente sobre los barrotes de la verja  
y sentía el frío del hierro,  
y escuchaba la llamada de la lechuza.  
Otras veces, abría mucho los ojos en la sombra  
para distinguir el rostro románico del Salvador,  
que los chicos apedreaban para que llegase la lluvia.  
p.477

Estamos, una vez más, ante lo ambiguo del lenguaje poético, que parece no desvelar lo que promete a priori, como si en su irisarse de siempre, el poema, en sentido deconstructivista, trasgrediera sus propias leyes hasta venirse casi abajo. Si escribir es sellar un pacto consigo mismo, con la escritura y el posible lector, esto es, emprender un viaje en el que se producen unos actos de habla de carácter *constatativo*, *ejecutivo*, *locutivo*, *perlocutivo* (Austin: 1962; Forradellas-Marchese: 2000; Selden, 2001), el lenguaje literario —a pesar de su deseo consubstancial de comunicar— tampoco convence tanto como pretende.

Pero si fuese ese el propósito del poema, es decir, su centro, entonces, volveríamos al aserto de que todos los lenguajes son por esencia autodeconstructivos. Nos percatamos, sin frustración ninguna, de que nunca toparemos con dicha finalidad porque dicho punto que parece o pretende regir la estructura poemática es inagotablemente *multiplicable*, como la conocida y coliniana referencialidad femenina. La supuesta finalidad del poema se convierte en una realidad fantasmal pero semióticamente funcional ya que ratifica el hecho de que la fugacidad del sentido está en la base de un infinito dinamismo hermenéutico. Y cada vez que nos acercamos a la meta o que tenemos la intuición de haber dado con ella, siempre descubrimos nuevos

focos o puntos de sutura. Es más, <<hallar la estructura del centro sería hallar otro centro>>, advierten Selden, Widdowson y Broker (2001:208). Y así, sucesivamente. Así también la actividad crítica y por tanto, la imposibilidad de no considerar a Cervantes, Shakespeare, Whitman o Goethe u Hölderlin como autores atemporales.

Sin embargo, desde el punto de vista cosmovisional, con Colinas quedamos con la satisfacción de saber que esa mujer poliédricamente descrita tiene hoy cualidades más éticas que estéticas y menos sectáreas que universales. Eso se debe a su capacidad de enjugar las lágrimas del Hombre, a no ser que sea —lo es— una verdadera hipérbole cuya credibilidad o plausibilidad básica sólo dependería de qué lado —de esos muros de los que nos habla Lobato— se encuentra el receptor.

En sentido literal y figurativo, ciego e indiferente, el —destinatario— que está fuera de las paredes del templo poco creará en el milagro de la plegaria de la devota. En cambio, el que vive allí, entra o pasa allí no como un turista padecerá otro tipo de ceguera. Éste estará algo convencido de que más acá del muro, en y con la oración, el ser conecta con la divinidad y también consigue salvar a aquél que, en la lejanía, arroja al fuego un crucifijo de la época medieval o una Biblia de Jerusalén. Éste poco dudará de que los que están lejos del *círculo* monacal necesitan un suplemento de alma y espiritualidad.

¿Y el poeta en esta lucha? Dividido entre razón y corazón, entre lo blanco y lo negro o lo cristiano y lo pagano, rehuirá de extremismos, de unilateralismos porque su reino es el de Confucio. Centro de varios centros y en varios centros, Colinas dudará de la integridad absoluta de cada una de las verdades, oscilará entre la convencional y

meliorativa interioridad del Círculo clerical y la supuesta *perdición* o *mundanidad* del espacio exterior. En busca de equilibrio, el vate sabe que aquí, frente a la prueba de la elección, más vale matar con un tiro dos pájaros o quedarse con nada que decantarse por una de las caras de la realidad siempre dual, trial, plural. Pero basta volver a su centro para hallar esa solución, que no es nada más que el término medio. Pronto, el poeta repara en que será él quien, en primer lugar, ponga en práctica los consejos que él mismo dio a su familia. Sabe que ha de ser flexible ante el *huracán* y ante cualquier realidad existencial, flexible como el mimbre o —según la sencilla y sugerente metáfora sobre la que volveremos en la tercera parte del trabajo— *como el junco* (p.538).

En todo caso, estamos ante una poesía hecha con la fibra de cada vivencia, con la experiencia de varias dualidades. Admitir en parte la verosimilitud de los hechos narrados, no hacer lo que nos pide el poeta supone para algunos fiarse firmemente de aquello que se espera y que no se ve (Hebreos:11), como si creer hiciera que todo se volviese empírico. Pegado a un tejido que no deja de colorearse, el lector de Colinas busca en lo dispar no el sentido, sino algún sentido o unos sentidos. A veces, como ocurre cuando se nos llevan a los vericuetos de las catedrales o los conventos, todo se complica porque el planteamiento recurre a la simbología geométrica que trata de adecuarse a la de los objetos o símbolos de esos espacios cerrados que se nos abren. La referencialidad nodal —Iglesia o templo— se desliza y se fragmenta, el enfoque poemático se reduce a una suerte de primer plano que —por metonimia ahora de la parte por el todo— revela, sin embargo, verdades más grandes pero de poetización casi siempre polifacético, verdades que nos hacen constantemente reflexionar y que nos arrojan, a pesar nuestro, al <<círculo del círculo>>, cuya inestabilidad simbólica nos induce a recordar estas aclaraciones que nos aportó el autor: <<Hay una forma de la

geometría que es el círculo. El círculo del círculo es lo máximo. Seguramente es una expresión de la divinidad. Puede ser una expresión de todo aquello que desconocemos, del misterio de toda la vida. En definitiva, el círculo del círculo como la idea de unidad que también está muy presente en mi obra. La Unida con mayúscula. Significa todo lo inalcanzable que a través de la vida perseguimos.>> E intentar acercarse a ese círculo para adentrarse en el misterio que encarna el personaje femenino es aceptar, al menos durante el tiempo de la fruición, identificarse a las concavidades internas del círculo y, por supuesto, caer quizá, hermenéuticamente, en una de las manifestaciones del antes definido logocentrismo, sobre el que operó el padre de la deconstrucción.

Prescindiendo ahora de la biografía de Colinas, leyéndolo como si sólo tuviéramos a nuestro alcance los objetos poéticos, la obsesión por lo céntrico plural hace pensar que cualquiera que sea la *ideología* coliniana —si es que tiene otra religiosidad que sea distinta al eclecticismo—, ésta se fundamentaría en principios cristianos, es decir, a priori, decentes o humanizadores. Ahora bien, la interpretación sería diferente si leyéramos la obra de Colinas como africano en el sentido “europeo”, esto es, esta vez, ya no tampoco como un camerunés que ha crecido bajo el yugo poco dogmático de una cierta fe cristiana, sino, por ejemplo, como un natural de Benín —miembro del vodú, *religión* que recupera a la vez los ritos propios del cristianismo y del misticismo africano, y cuyo significado hoy en día ha sufrido un verdadero desplazamiento o, más bien, ha debido limitarse a algunos de sus aspectos no forzosa ni amorosamente malignas. No entraré en el significado de la ya famosa fórmula “a ella le hizo el vodú” porque ningún europeo moderno ignora qué significa. Ese desplazamiento se debe a una falta de conocimiento o a la habitual tendencia de la mala prensa rosa a quedarse en la superficie de las cosas, a demonizarlo todo, creyendo aclararlo. También se debe a un



deseo ya inconsciente de delimitar geográficamente el origen de un centro judeo-cristiano cuyos contornos, tras las independencias, el fin de ciertas dictaduras y el advenimiento de las libertades individuales, empiezan a borrarse de los nuevos templos o catedrales.

Hasta aquí, no se puede hablar de extrapolación ninguna, sino de un intento de traer a la lectura, es decir, a la ya definida *respuesta también personal a una llamada personal*, una subjetividad pertinente. No quiero recordar que la obra de Colinas es en el fondo, una exploración de todo lo que se nos escapa, por lo que el vodú debe entenderse, más allá de ese significado vacío, como el lugar de encuentro de dos realidades místicas, de dos religiones que han logrado fusionarse en algo quizá más simbólico y confuciano, en una sola realidad que es para algunos países del mundo lo que el catolicismo ya de por sí compartimentado, es para la Europa tradicional. Por quedarme en el campo de la literatura —esta vez hispanoamericana—, el vodú tendría algo ver con lo real maravilloso y su significado se acercaría más al que le da Carpentier de *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*.

Podemos ahondar más ya que no hay planteamiento más inagotable que el ecléctico, ni mejor prueba de plurisignificación que la obra poética. Al trazar ese <<centro del centro>>, gran Círculo vital que encierra otro círculo —la orante blanca en blanco— o, a la inversa —lo que es casi lo mismo— ese círculo pequeño —el de la devota— en busca de luz, de sublimación dentro del macroespacio redondo que prefiguraría el reino divino, esto es, la también posible esfera *simbólica* de Lacan o *semiótica* de Kristeva, en cuyo corazón vemos a la santa arrodillarse, recogerse. Concreta presencia horizontal que daría, en su movimiento extático-ascendiente, a la

hechizadora y adormecedora verticalidad de la cúpula, la cual apunta a la esculpida pero invisible y omnipresente imagen del Señor. Colinas ve en esas cúpulas el hieroglífico de lo sagrado. Dice el poeta, pero ya en otro poema de *Los silencios de fuego*, titulado “Semana de pasión”:

Tumbado sobre el arcón de nogal  
me adormecía viendo girar arriba en la cúpula  
las túnicas y símbolos de los evangelistas,  
un rosetón de colores ácidos.  
Y sentía el aroma de cirios apagados,  
de los viejos retablos húmedos,  
la respiración de las lajas frías del suelo  
y el olor a angustia  
del velo de la imagen de la Soledad,  
el velo que cubría su rostro  
pp. 477-478.

Colinas rompe con una cierta actitud monista que haría que vida y muerte fueran consideradas como realidades dicotómicas. Rehuye de algún modo una forma de lo que podríamos llamar logocentrismo ortodoxo. Pero curiosamente, lo que en realidad está haciendo el poeta, es trazar a golpe de cegueras, un centro cuya complejidad o misticismo se ve en su capacidad para reflejar o incorporar otros círculos. Al trazar ese centro vital, Colinas procura dirimir el conflicto de los contrarios más esenciales, como se hace en varias religiones —católicas o no— un puente entre la vida y la muerte. Cuando ambas realidades se unifican, nos encerramos en otro centro más gobernada por la esperanza de otra vida; y si intentáramos seguir torpemente —a tientas— ese planteamiento de Derrida, veríamos que no desaparece la paradoja. Tratar de descomponer el nuevo compuesto central —vida-muerte— significa tropezar con las

peculiaridades de los dos términos de los que depende inestablemente. En sentido cristiano, todo pasaría como si al más allá de la muerte, o sea, de la vida, hubiera otra llama, más nítida y eterna para unos y más candente y dolorosa para otros. Penetrar en el círculo de la concepción unívoca muerte-vida o vida-muerte es entrar en el juego ideológico del enunciador, apuntarse sin reserva a su convincente pacto ficticio, es, al aceptar la fusión de esos contrarios, afirmar, de algún modo, la supremacía del primer término, esto es, por supuesto, la de la institucionalizada y socializada noción de vida que supera su propia o aparente finalidad cristiana para convertirse en eterna luz, es decir, en nueva vida problemática, de fundamento discutible, inestable, experimental. Creemos que es por eso que Colinas no hace ninguna afirmación férrea porque no sólo es permeable la estructura textual. Lo es también la mente que escribe, oscila e ignora, la que recibió seguramente una educación católica pero que ha ido trazando, a lo largo de los años, un camino que trata de conciliar los valores heredados y la sabiduría universal segada durante sus viajes a los confines del mundo y los libros. Por eso, el motivo del misterio aparece como el telón de fondo de toda su literatura. Creemos que su omnipresencia sirve para rechazar todo fanatismo religioso, todo afán crítico de caer en la <<mala lectura incorrecta>> o en el parangón, tachando a Colinas de, por ejemplo, poeta cristiano. En plena *Semana de pasión*, perdido en las sendas del recuerdo, dice —aquel que ya criticara en *Sepulcro en Tarquinia*: la vergonzosa desacralización de las tumbas expoliadas— que <<salía del tiempo de la infancia y apartaba ortigas / para ir con cuidado y no caer en las tumbas / vacías del Cementerio Viejo>> (p.477). Pero antes, ya <<era como si en el corazón del frío / se abriese el dolor>> (p.477)

Pero lo que se englobará más tarde bajo la metáfora <<rostro de la Misteriosa>> ya se nos aparece aquí en fragmentos. Entonces, más allá del léxico que participa de la

densificación del tema del misterio mediante sustantivos como “ermita”, “velo”, verbos y adjetivos como *cubrir* o *envolver* —usado en “La dama blanca”—, entendemos que la *Misteriosa* remite a todo lo que fascina, a la religiosidad insaciable del poeta, a todo cuanto pueda escapar e inspirar al conocimiento humano como la escena del perro bravo que temblaba y respiraba, estoico y ya muerto (p.511). Asimismo, en la misma “Semana de Pasión” se refuerza el velo de los misterios mediante la reiteración y la pregunta retórica. Por eso:

Nunca llegué a saber si sólo era un rostro  
lo que cubría el velo  
o había algo más detrás de él.  
¿Quizá la negra noche de todos los misterios?  
Una ligera gasa celaba en aquel rostro  
todo cuanto estaba más allá de mi infancia.  
Y, al abrirse o cerrarse la puerta,  
aquel velo temblaba  
como si la imagen respirase  
p.478

Fundamental es, en este sentido, el uso del oxímoron. Siempre se nos presenta tanto al hombre como a las cosas en su ambivalencia fugitiva. En esta poesía, el hombre es a la vez lobo y cordero porque el lobo es cordero y cordero es el lobo. Poesía metafísica que prueba, en su perpetua búsqueda de reconciliación, a encontrar, ahora, en la pasiva y misteriosa imagen de la oveja, la respuesta a las grandes preguntas, al ¿por qué vivimos, matamos y morimos? Sugerente es, a este respecto, el poema “Oveja homérica” donde el poeta vuelve a realzar otro referente animal. Como el perro, la oveja

concentra en su inocente mirada la dualidad del ser, determinadas claves de la poesía de Colinas, incluso la muy posible maldad humana:

Oveja antigua y quieta en la ladera escabrosa,  
en tu mirada fija, en tu mirada clara,  
en tu condensada pasividad  
resumes lo seguro y nuestras dudas,  
nuestro ser y no ser:  
lo abisal, el amor, el espanto.  
Y todavía,  
por no se sabe qué antiguo terror,  
sales huyendo cuando llega el hombre.  
¿Huyes del asesino?  
pp.462-463

Ya lo dijimos en tentativas previas: para Colinas, igual que la noche sucede al día, como el vicio que supone la existencia nunca dicotómica de la virtud, vida y muerte se valen y se complementan, alternan —como verdaderos *vasos comunicantes*— en un continuo anular y reanudar de atardeceres.

Ser nada o polvo es no ser siendo algo. Y ser ya es vivir deshaciéndose. Colinas nos dice que el vivir, igual que el morir, es nada plena o plenitud vacía. Más allá del tópico, hay en los poemas de la trilogía una sátira de la muerte que es a la vez símbolo de decadencia y florecimiento. Decadencia moral y espiritual antes que corporal, decadencia de los valores más humanizadores en una sociedad donde protagonizan intolerancia y violencia, alegría, vida, madurez y muerte. Basta con recordar en parte el poema “Zamira ama los lobos” : <<Tú y yo esperando el final, / el vacío del límite, / mientras la vida brilla y tiembla entre nosotros / como un cuchillo inocente>>.

Trasladado a un plano más simbólico y profundo, diré que todo en efecto, casi todo es perpetua oscilación en la escritura coliniana. El escritor no asegura de que el poeta místico —cuya ausencia y presencia siente la humanidad es el único modelo existencia. Reina en sus poemas una atmósfera de incertidumbre sembrada de <<acazos>> e interrogaciones retóricas. Nada es estable. Todo es movimiento. Se respiran y se oyen “los silencios de fuego”. Puede que los muertos en otras esferas vivan y experimenten otra caída. Fray Luis de León << acaso oiga músicas no audible / desde quién sabe dónde : desde su cierta muerte, / desde su cierto polvo, / desde su cierta nada >> (p.589). Acaso vaya el alma <<a ese lugar dónde siempre se asciende>>

Como veremos cuando analicemos su cuentística en la tercera parte del trabajo, Colinas entra así en un laberíntico *juego* estructural que ya apunta a lo que se dará en los cuentos como una delicada apuesta autodeconstructiva donde lo inseguro y lo misterioso no supeditan, sin embargo, el deseo de comunicar. Igual que el investigador que quiere dar sentido a su reflexión, el bañezano va organizando su material de trabajo en un intento de centrarse en un punto que constituya la clave de su meditación. A partir de este punto girarán todos los demás elementos, creando aquí y ahí, bifurcaciones capaces de nublar o matizar el sentido primitivo o más obvio de la diégesis, dejándonos en una suerte de inestabilidad textual donde cada sentido se viste de varios colores para marcar la imposibilidad de captar el poema, ese <<microcosmos de microcosmos>>. Al hacer, su faceta de teórico le hace creer, como el autor de <<“lector in fabula” Hiperliteratura y deconstrucción>> o, al menos, intuir que tanto en poesía como en cuentística, <<jugar implica renunciar a la tranquilidad y a la certeza, y advertir la contradicción que encierra el concepto de estructura centrada. Jugar es, pues, tomar conciencia de que la existencia de un centro estructurador no es más que el fruto de

nuestro deseo de orden. Pero sin ilusión de coherencia, lo único que queda es el miedo. Sólo nos atreveríamos a jugar cuando construimos el juego a partir de “una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora” que consiguen dominar la ansiedad de sabernos jugadores >> (Neus Rotger, 2003:204)

Y por más que nos alejemos del texto o que éste se descentre de vez en cuando de la intencionalidad lírica primitiva, por más que se nos sublime alguna de las infinitas caras del iceberg, nunca se esfuma por completo lo que podríamos considerar uno de los ejes clave o lugares ya comunes de la poesía de Antonio Colinas, esto es, la matriz fantástica, el alma del enigma que siempre planea sobre los enunciados. Al fin y al cabo, como veremos más adelante, o sea, cuando madure el amor, en las manos de esa nueva mujer *de la que ya no huirá* el poeta, seguirá ardiendo el fuego del misterio. Por ser el cordón umbilical que lo une más a la vida y a la naturaleza, esa mujer —que también existe fuera de la ficción— será el eslabón que nos acerque al lado más tierno del último Colinas. Ternura que, cabe detenerse a destacarlo ahora, se inicia desde 1967, es decir, desde sus primeros versos amorosos.

**VI-2-3. EL AMOR COMO CLAVE JUVENIL. JUNTO AL LAGO (1967 Ó 2004):  
CORRELATO TARDÍO DE *PRELUDIOS A UNA NOCHE TOTAL***

En el estado de la cuestión ya aludíamos a la importancia de *Junto al lago*, poemario —que data, como *Preludios a una noche total*, de 1967— que ha sido muy poco estudiado. El poco interés que se le ha manifestado hasta la fecha se debe no sólo a que el libro pertenece a la prehistoria poética de Colinas, sino que no se hace verdaderamente público hasta el año 2004. El objetivo de este estudio algo detallado es mostrar que este libro alberga, como el que fue objeto de nuestro Trabajo de Grado de Salamanca, voces y temas que el poeta irá ampliando al hilo de los años durante los cuales alcanzará la madurez a través de la publicación de poemarios centrales como *Sepulcro en Tarquinia*, *Noche más allá de la noche* y aquellos que fueron acuñados durante la época que podríamos calificar de sabiduría; época prefigurada por la trilogía de la mansedumbre, tríptico en el que se asiste como a un descenso a la infancia poética o, si se quiere, a otro tipo de pureza lírica. Tal descenso supone la toma en cuenta del valor didáctico del arte, de la verdad del pensamiento, del ecologismo, sin olvidar lo que ya implicaba, a priori, el acto de incurrir en ese didactismo artístico en el que se



inscribieron algunos de los llamadas poemas domésticos: la emancipación métrica que implica la primacía del sentido sobre el sonido.

El amor del que se hablará aquí empieza a cargarse de nocturnidad a través de un lenguaje que va explorando horizontes léxicos cargados de misticismo juvenil. Como telón de fondo de las dos primeras obras de Antonio Colinas, el amor a la mujer, a la hermosura fugitiva, el gusto por la precisión métrica y la soledad del poeta contribuyen en realzar la poética de la memoria. Como se sabe ya, el *incipit* de *Preludios* lo constituyen unos alejandrinos que apuntan a lo órfico, elemento que, como se ha visto también, acabó convirtiéndose en una de la clave de la poesía coliniana. Ese orfismo prehistórico anuncia la inmersión del tú lírico en el discurso, programando el eufórico <<nacimiento del amor>> (p.47).

Si estos primeros versos anuncian la presencia de lo femenino y por tanto la germinación del amor, no por casualidad se abre su correlato sobre un *ocaso rojo* que justifica la ilusoria e incipiente pérdida del equilibrio vital. Por eso, *Junto al lago* se abre sobre un fondo negro y blanco donde lo metapoético ya procura borrar la disforia que supone el silencio del Objeto. Toda la carga poética del libro, toda la soledad del ser se libera en este verso para prevenimos de la árida territorialidad temática hacia la que se va a encaminar nuestro sujeto lírico. Muere el amor cuando germina el arte. Así, dice:

Estos versos nacen de tu ausencia.  
p.11

Para entender dicha ambigüedad, curiosa presencia-ausencia visible en dos obras del mismo año, hace falta remontarse, pues, al <<Poema de la belleza cautiva que

perdí>>, perteneciente a *Preludios a una noche total*. Al final de ese poema ya se le recuerda a la destinataria —cuya identidad no-ficticia desvelarán más tarde unos datos paratextuales y extratextuales— que entre en el espacio mnemónico, universo por excelencia del escribir, que haga buen uso de su memoria, y que piense, en el nombre del amor, en los ya añejos *veranos de oro*:

Pequeña mía, amada, no olvides que por ti,  
una noche de julio, olvidé la aventura  
de salir a buscar la belleza cautiva.  
p.57

La “belleza cautiva” a la que el poeta sale a buscar una tarde de verano representa como en *Junto al lago* la imagen de lo fugitivo, “la hermosura sin rostro”. En ambos fragmentos se vislumbra el porvenir de un poeta que ya sabe que escribir es repetirse pero de otra manera:

Otra vez probaría la hermosura,  
sin rostro, de tus labios en la sombra,  
y el cálido temblor de aquellas últimas  
palabras, sólo un sueño o un murmullo,  
sólo un rumor de viento, sólo hondura.  
En la sombra del cuarto descansabas,  
suspirabas, movías tu figura  
con pereza, con gozo, lentamente,  
mientras ibas diciendo las más puras,  
las más suaves palabras del amor  
p.28

Es indudable que arrecia en estos poemas un viento amoroso de corte neorromántico o románticamente alemán. Los primeros poemas de Colinas dialogan con determinados pasajes de la obra finalista del Premio Adonáis y van trazando, en miniatura, huellas de la gran aventura por venir, sendas y puertas que abrirán mejor claves futuras. Recuerden el pasaje de *Preludios* en que el poeta describe el paisaje y se pregunta por qué han fallecido los pájaros, y por qué también el amor con la llegada del invierno. Recuerden el primer verso donde se nos dice después de a la destinataria:

Traes contigo una música que embriaga el corazón  
p.47

Lejos del lago romántico pero cerca del tiempo de la vivencia, el poeta renace al amor. Mediante lexemas acertadamente articulados como astro, lado, lago, nieve, noche, agua, hoguera, vena, bosque, roca, boca, fronda, la tan señalada naturaleza de sentido abierto recrea, a lo Garcilaso o a lo Manrique —y sin embargo de forma pura y original— el espacio mágico donde se revive la ilusión de los instantes de amor, su transitoriedad que trata de rescatar, finalmente, la memoria. Así, la preciosas combinaciones del endecasílabo con el alejandrino dan al canto II de *Junto al lago* un nivelado valor temático-estilístico:

Si a mi lado viniera esta noche  
como el agua del lago hacia las rocas,  
otros versos mejores gozaría  
con la presencia tierna de tu boca.  
Amor, entro en los bosques y pregunto  
por tu voz, mientras suena temerosa  
de tu ausencia, la mía y los murmullos

apagados del viento entre las frondas.  
Un corazón de música, unas venas  
fluyendo en armonía silenciosa,  
cinco estrellas perdidas en mis manos,  
una hoguera de nieves o de rosas,  
de fuego enamorado, te persiguen  
más allá de los montes y sus sombras.  
La lluvia fría de los astros puros  
acaricia mi frente.

Amor, si ahora  
vinieses a mi lado, cuánto gozo  
libaría la noche temblorosa  
en mi pecho encendido, cuánta música  
destilarían estas cumbres hoscas.  
De un lado para otro, interrumpiendo  
el sonido del aire, van las olas,  
la canción de la noche, larga, eterna.  
Sobre la yerba siento cada hora,  
cada instante fugaz que deja el tiempo,  
el rocío de los astros, los aromas.  
Pongo mi oído sobre el pecho en calma  
de la tierra que gira y suena sorda  
la sangre de tus venas.

Y, turbándome,  
pasa noche, amor, por mi memoria.  
pp.12-13

Y la noche de la que se habla aquí es la ya lejana noche amorosa que vuelve a la mente. Pues, por su amor o desamor, su presencia y ausencia, la mujer se nos está presentada como instancia clave, como inevitable signo que activa el dinamismo mnemónico y por tanto, literario ya que la memoria —antes y después de la aventura proustiana— siempre ha sido una de las armas esenciales del escritor. ¿Arma secreta, invisible y eficaz? En Antonio Colinas —también nos lo advirtió

José Luis Puerto— la memoria desempeña un rol importante. No es que ésta sólo esté ahí, en filigrana, como un actante borroso o secundario que induciría al poeta a actuar, a ordenar sus contenidos desde una perspectiva retrospectiva.

Tanto en *Junto al lago* como en *Leyendo en las piedras*, lo mnemónico se da como un referente clave que logra convertirse, en un elemento sobradamente patente en el espacio de la enunciación. De aquí que tal protagonismo que envuelve el conjunto de los dieciséis poemas no pueda darse sino en aquellas estrofas en las que el uso de la sinonimia no consigue borrar esta fijación en la retrospección (Poemas X y XI). Pero en realidad, se trata de un libro unitario de corte amoroso salpicado de ausencias y presencias. Si la ausencia se asimila a la distancia y la presencia a la *belle époque* que actualiza el acto discursivo, la que triunfa no es la distancia, el presente, ese mismo presente que evoca sin cesar Colinas tanto en sus escritos en prosa como en los de tonalidad poética.

Triunfo del amor sobre la distancia. Entonces, nos parece muy funcional la ya mencionada dedicatoria de *Junto al lago* —que nos recuerda su otra obra de 1967— cuya relación con el texto queda más evidente. Como puede verse, ese paratexto es de por sí un intertexto. Si la memoria no nos falla, es, en realidad, una modificación consciente de la conocida fórmula:

Loin des yeux mais proche du coeur

[Lejos de los ojos, pero cerca del corazón]

O, recordando el pertinente paralelismo paratextual que aparece en la obra de Colinas:

[...] *lejos del lago cerca de aquel tiempo.*

Para este poeta todavía muy romántico y musical, es <<aquel tiempo>> el de la *armonía silenciosa*, el de la *presencia*, de los *labios abiertos*, del gorjeo de *pájaros*, del gozo y regocijo, de *los sueños mejores*, de <<la lluvia fría de los astros puros>>, *del sonido del aire*, del rocío astral y sobre todo el de los *aromas* que iban tejiendo la eterna <<noche de plenitud>>. Si todo fue bello, si el pasado fue a la vez espacio y tiempo dorados, es que hoy nada podrá alterarlo completamente. Lo hermosamente vivido renace y salva, al menos a medias, al alma que rememora. Recurramos también a nuestra propia memoria. Colinas dirá más tarde en *Sepulcro en Tarquinia* que << tengo un recuerdo, qué dulce y qué triste recordarlo>>

Ahora, o mejor dicho antes de que apareciera el libro sobre Italia, el poeta nos hace creer —y yo personalmente me sumo a esta concepción— que no es cierto el consabido aserto de que muere el amor con el tiempo y la distancia. A veces —creo que piensa Colinas—, la distancia sólo es una prueba por superar y para el poeta, un pretexto para crecer, para vivir cuestionando evidencias, recreando de modo original el tópico del amor y, si es necesario, sus diversas vicisitudes. Casi todo es trascendente en esta obra sorprendentemente estructurada. Todo en nuestro autor es armonía. Sus poemas, sus relatos y novelas sólo son aspectos varios de la misma Vivencia, de la misma Realidad, vista ésta también desde varias perspectivas, reelaborada al hilo de un equilibrio significativo.

La trascendencia es, en particular, de índole textual y, en general, de carácter intratextual y genérico. No hay por qué volver sobre los matices de dicha terminología. Entre el paratexto y el texto nos interpela un silencio expresivo y del

extratexto al texto apenas hay una línea en blanco porque en Colinas siempre intercomunican poesía y sentimientos. Por poner un solo ejemplo, basta, de momento, con señalar que la narrataria doble y paratextualmente nombrada desde 1967 es M. J. o “María José”, o sea, la de *Preludios*, la de siempre, la que desde entonces acompaña al poeta en su vida de mansedumbre y a la que se dirigiese así, de forma rotunda:

Para María José,  
hoy y ayer: siempre

De ahí que haya que expresar el paratexto tal cual, esto es, completando ahora la información que expresamente retrasamos:

*A M. J., lejos del lago,  
cerca de aquel tiempo.  
p.9*

Además de lo textual y lo paratextual, puedo presumir de que hasta ahora, la biografía de Colinas y el inefable provecho intelectual que he sacado de la ya entrañable relación que mantengo con el poeta y su familia enriquecen, por así decirlo, no sólo el universo extratextual, sino también mi propio horizonte de expectativa. Quizá por todos esos elementos no siempre subsidiarios a veces se nos aparezca menos subjetivo — aunque casi siempre inestable— el asedio textual, aunque nuestro afán de eclecticismo crítico << pueda quedar justificado por lo que Roland Barthes llamaba *actividad estructuralista* y que venía a implicar una doble tarea >>, a saber, por un lado, un desmontaje consistente en aislar, describir y clasificar los elementos que conforman el enmarañado tejido textual y, por el otro, un montaje que implica la elaboración sintética

de un simulacro revelador de la supuesta unidad de lo segmentado ( Echenique-López Casanova y otros, 1997: 36).

Como componente de la enunciación, mediante la obsesiva imagen del lago, la memoria expone el aparente dolor del yo lírico, que cree en el milagro del amor. A partir del momento en que se le dice a la narrataria —tan sólo nombrada en el paratexto y que pasaremos a considerar como María José si se asumió ya la justificada conexión entre ficción y realidad—, el poema X se abre en una nota de certidumbre en la que el yo lírico confía en la evidencia de una cierta vigencia de lo vivido. Es el triunfo del tiempo de la enunciación sobre las flores y espinas del amor. Luego, confía el sujeto lírico en que la destinataria recuerda su *historia*. Vieja y otoñal historia de amor, probablemente la misma que, paralelamente, cobra dinamismo desde el poema *incipit* de *Preludios a una noche total*, antes de cuyo estallido final —«cuando llegó el otoño, nacimos al amor»— el poeta nos avisa así, en cursiva y dialógicamente, lo que podemos llamar prehistoria de aquel unión:

*Traes contigo una música que embriaga el corazón*  
le dije, y en mis ojos rebosaban las lágrimas.  
Llenos de fiebre tuve mis labios, que sonaban  
encima de su piel. Por la orilla del río,  
trotando en la penumbra, pasaban los caballos.  
De vez en cuando, el viento dejaba alguna hoja  
sobre la yerba oscura, entre los troncos mudos.  
Mira: con esas hojas comienza nuestro amor.  
*En mí toda la tierra recibirá tus besos,*  
me dijo. Y yo contaba cada sofoco dulce  
de su voz, cada poro de su mejilla cálida.



Volviendo a la cita de *Junto al lago*, el poeta recurre al elemento órfico y la impresión que tenemos apunta a que quizá escribiera ambos libros simultáneamente o, al menos, volviera más tarde sobre *Junto al lago* para pulirlo, esto es, claro es, cuando ya había aparecido la obra finalista del Premio Adonáis. En todo caso, la metáfora musical remite a la amada, la <<María José>> la de <<hoy y siempre>>. Ese tropo rige dichas conexiones intratextuales y traduce la permanencia del amor, su inmutabilidad. Quizá sea banal, menos larga, más física o estratégicamente ficticia la distancia de la que <<estos versos nacen>>, la ausencia cuyo recuerdo recupera y reaviva el poeta, con un *iluminismo* que recuerda el léxico ígneo-luminoso del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz, leído y meditado durante la adolescencia, como cualquier poeta español despierto nacido bajo el franquismo. Aunque <<lejos, en la distancia, sólo hay dudas>>, al cerrarse el poema décimo de *Junto al lago*, la confianza pasa por la misma anáfora, muy reveladora del clímax poemático, estando este último cargado, a su vez, de dualismo existencial: preludeo del futuro y sobradamente explorado simbolismo místico. Fuera de la ficción, diríamos que bien sabe <<María José>> que, <<aunque es de noche>> (San Juan de la Cruz; Colinas), aunque pasaron los años, no pasaron lo suyo (Julio Iglesias):

Bien sé que aunque estás lejos no me olvidas.

¿Cómo vas a borrar de tu memoria  
cada instante apurado en mi presencia,  
las palabras amargas, las gozosas?  
Dormidas en tus labios guardarás  
mis promesas mejores.

[...]

Bien sé que aunque estás lejos no me olvidas.

[...]

Sigues siendo la música de entonces,  
el fuego que sentí, la llama roja

que alimenté con besos encendidos,  
la llama en la que ardí, tan melodiosa,  
cántico en plenitud que puebla el aire  
con el que vivo y muero en tu memoria  
p. 22

Si la paloma en *Preludios* representa a la amada y al tiempo a la muerte que al atardecer se anhela a lo romántico, en las ruinas de los camposantos, <<loma recamada de tumbas>> ¿no es acaso la que aguarda el mismo pájaro de *Junto al lago*, pájaro de horizonte tan desolado como el del poeta?. Sí que lo es porque si no:

Esta paloma triste, llena de desconsuelo,  
ha buscado un rincón donde encontrar, segura,  
la muerte que precisa.  
p.16

Pero antes, como veremos, en la misma estructura, esto es, en la de la página 22 anteriormente citada, la fijación en lo carnal —cuerpo, poro, sangre, vena— recuerda no sólo el léxico —corazón, ojos, piel, voz, poro y mejilla— del recién citado poema liminar de *Preludios*, sino la estructura tropológica <<pan del amanecer tu blanco cuello>>, fragmento de “Poema de la belleza cautiva que perdí”, perteneciente a la misma obra premiada, así como:

Pequeña de mis sueños: por tu piel la paloma,  
la pálida presencia de la luna en el bosque  
p.57

Pues, dicha fijación recurre a una imagen cromática cuyo simbolismo se ampliará en libros posteriores, tomando del invierno su elemento más concreto y simbólico: la nieve, metáfora obsesiva cuyo rastreo ya mereció renglón aparte. De

momento sólo nos interesa la corporeidad —femenina— cuyos matices se convierten en constantes léxicas, ratificando el aserto de que es la misma música amorosa la que repercute en ambos poemarios. En general, los cuarenta y cinco poemas juveniles tienen como referente el *cuerpo* femenino cuyos *poros*, cuya piel *blanca* obsesiona al vate, en cuyas *venas* corre la misma *sangre*. En la ilusión de la ficción se sella un pacto que debilita la distancia instauradora de la anemia amorosa-símbolo del vacío situacional:

En tu cuerpo —tan blanco— cada poro  
es eco de mi vida, voz sonora,  
murmullo de la sangre de mis venas,  
Hoy secas de tu ausencia, deseosas.  
p.22

El fragmentarismo que ya anticipé también se ilustra en el poema XI, donde oraciones en modo imperativo aparecen como en muchos poetas modernos, sin puntos de admiración. Casi a lo Vigny y, lo mismo que en “Zamira ama los lobos”, el poeta invita a la amada a la soledad de la madre naturaleza, re-presentada, como en *Preludios*, como placenta capaz de iluminar al ser considerado como oscura e ínfima parte del gran Todo:

*Ámame* en estos *valles* solitarios,  
*ámame* en esta tierra de desvelos.  
Lejos, en la distancia, sólo hay *dudas*  
y el llanto cotidiano del *recuerdo*.  
Como la tierra oscura da a la rama,  
con su savia, la gracia y el sustento.  
Yo te daré, dormida entre mis brazos,  
cuanto en mis venas es savia y es fuego.  
p.23

Ya germina en *Junto al lago* el gusto por la dualidad y la madurez estilística del que escribe sabiendo que el poeta debe lograr en sus primeros versos unir al sentido el suave sonido. Sabe que poesía no es forzosamente rima perfecta, o rima simplemente. Pero cree aún en la belleza del endecasílabo a veces combinado, rematado por el único verso con el que pueda sintonizar esta articulación: el verso heptasilábico. Poesía es brevedad, oda al vacío que se anhela y que salva, amor, abandono, repetición, paralelismo, contraste, metáfora, evasión en el tiempo y en el espacio, llanto o grito pero todo ello coordinadamente llevado a cabo, sopesado, nivelado:

Quiero tu dulce sombra, quiero el fruto  
maduro y luminoso de los besos.  
Ámame en estos valles solitarios  
donde estás y no estás.  
p.23

Antes, en VII, se refuerza el poder del amor, esa meta fantasmal que una lleva dentro y que uno puede invocar, el amor que es *alianza* y *condena*, misterio y conocimiento, realidad y delirio. Este amor es, por su ambigüedad, su curiosa consustancialidad y fugacidad, a la vez tiempo y abismo. Por eso, sigue reavivando el tiempo del recuerdo, hasta culminar en una suerte de estoicismo sin límites:

Nunca supuse que el amor tuviera  
la madurez de un sueño tan perfecto.  
Dentro de mí has sembrado una alegría  
y una desdicha que yo no acierto  
a explicar con palabras verdaderas.  
Un día te encontré y te pertenezco.  
Estoy en deuda con tus ojos vivos.

Deja que, una vez más, yo sienta el peso  
tan dulce de tus manos en mi carne  
ebria, rendida y esperando el beso.  
Nadie podrá robarnos la riqueza  
de estos instantes encendidos, plenos.  
Nadie podrá arrancarme la memoria  
ahora que te busco y te encuentro.  
Aunque no estés, voy por tus venas mudas,  
por el aire que cruza por tu pecho.  
Olvidarse del llanto y aceptar  
que, en la separación, no existe el tiempo.  
p.18

En *Preludios*, el invierno es el tiempo de la ficticia separación. El vacío que supone la *ausencia* liminar implica la presencia de la vivencia mnemónica y por tanto, el decrecimiento de la angustia disfórica debida al mero acto de poetizar que recoge en su dinamismo lugares rumorosos de aves. Es más, el tiempo sin límites se abre a la evasión a través del espacio montañoso o montuoso asimilado al eterno órfico. En el libro correlato también se trata de ver en lo alto un lugar propicio a la ensoñación, ameno e inspirador. La cumbre se convierte en espacio desde donde cobra cuerpo la enunciación. Nombrado enfáticamente —«aquí en la cumbre»—, este referente simboliza el espacio de la soledad y la añoranza. Es también el lugar donde asciende el ser para superar el dolor. Para realzar temáticamente el silencio femenino, eso pese al poder meliorativo de la cima donde aparentemente se encuentra el vate, en tan sólo cuatro versos, la [p] aliterada —pertinente en *pero, pesa, espejo, paisajes*— dibuja el sitio de otra ruptura, de otro horizonte vedado por la mala quietud: el sentirse frente al catártico vacío del límite, el insistente peso de la ausencia de unos ojos que ya son, hiperbólica, metafórica y metonímicamente, todos los ojos del mundo:

Aquí en la cumbre, amor, el mundo tiene  
resonancias de ti, pero me pesa  
la falta de tus ojos, ese espejo  
de todos los paisajes de la tierra.  
p.26

Pero la lenta penetración en el paisaje, en la *línea* vertical de los *álamos* o la subida al aire puro de la cumbre insiste en salvar al poeta de su soledad, pero tan sólo sana, una vez más, a medias. Por eso, la armonía depende de la unificación de ambos referentes, uno de semia humano (la amada) y otro a la vez vegetal, mineral o geológico: el paisaje cuya urgente personificación mejor se entiende, ahora:

Este paisaje  
lo llevaré a tu lado.  
Si estuvieras  
aquí todo sería diferente.  
Nunca mi dicha puede ser completa  
en esta soledad, donde el silencio  
me habla constantemente de tu ausencia.  
p.26

A diferencia de los montes, los bosques y los <<sotos musicales>> preludiados, aquí, en *Junto al lago*, donde el monte es cumbre hosca también musical, si el hombre no es nada ante el valle, es este paisaje el que simboliza el macroespacio natural. Si bien recuerdo, lo que no se da en *Preludios a una noche total* es esta visión escatológica de la corporalidad humana, verdadera consagración de la nada a través de la prolepsis, la anáfora y la antítesis, nada modulada por el dinamismo eólico-vegetal que brinda una nota de optimismo al desenlace del canto XI, luego, claro es, de los tanteos, de la búsqueda esencial:

Quiero tu dulce sombra, quiero el fruto  
maduro y luminoso de los besos.  
Ámame en estos valles solitarios  
donde estás y no estás.

Como un poseso  
te busco, y no te hallo, y te persigo,  
estás en mí y no estás mientras te ensueño.  
Quiero que un día, cuando sólo queden  
en amoroso abrazo nuestros huesos,  
haya encima otra rama que reciba  
el soplo y la esperanza de este viento.  
p.23

Sin embargo, debemos advertir que sí se anticipa en *Preludios* —donde se busca la paz en la muerte de los camposantos— la visión sepulcral que se densificará en *Sepulcro en Tarquinia*, visión que nos recuerda lo que Paul Van Thieghem llama, hablando de la actividad de ciertos románticos <<poesie de la nuit et des tombeaux>>. El morir ahí preludiado, el atardecer que anuncia sombras los traduce mejor la metáfora del lago que esconde otro símbolo: el del cisne. Como el fondo del pozo o el bosque impenetrable, además del misterio, el lago simboliza en Colinas el abismo, el fin provisional del tiempo amoroso, su inestabilidad. A diferencia del poema XI, en los versos siguientes extractos del IV, lo escatológico sólo está sugerido, aunque la muerte ahí poetizada implique, como en el primero, la desintegración final, el horror de la osamenta, pues la metamorfosis irreversible. La despedida o la marcha de la que se habla tiene cierto parecido con el “Zamira: partamos. No regresemos>> de *Tiempo y abismo*, si bien el destino, en el presente caso, apunta a otro no-lugar poco nublado, algo definido:

Una noche de junio, en que la luna  
cruce por los ramajes, partiremos  
también nosotros de las aguas mudas  
hacia la tierra de los muertos.

Pero

no seremos los mismos.

p.15

La muerte deseada, el *misterium fascinans*, el motivo de las ruinas, la desacralización de las tumbas más patente en *Sepulcro*, programan en su conjunto una aventura que va más allá de lo terrenal y lo empírico. Lo que conviene destacar de entre ambos libros y sobre todo del libro poco estudiado es el ya penetrante apego a lo metafísico, a los altibajos del amor, a <<las dudas>> que quedan <<a lo lejos>>, << la misma música,/ temblorosa y fugaz, que detenía / la confusión del corazón, sus dudas>> nuevas y obsesivas, la tempranísima fascinación del misterio a través del ideal femenino, uno de los símbolos que descubriremos en otros apartados:

He aquí que esa mujer viene de no sé dónde  
y duerme bajo el puente esta noche de luna.  
Con ella están los perros, las piedras, las estrellas.  
Con ella está el olvido, el desamor, las dudas.  
La recia pesadumbre de la encina se muestra  
en su rostro cansado, y se ha quedado muda  
su boca como un humo, como una sed que espera  
eternamente el labio jugoso de la lluvia.  
Bajo la piedra firme, desgastada, del puente,  
a un paso de las aguas del río y de su música,  
ved su sangre quemada cómo suena en la sombra,  
cómo deja un murmullo sobre la yerba oscura.

Esta paloma triste, llena de desconsuelo,



ha buscado un rincón donde encontrar, segura,  
la muerte que precisa.

He aquí que esa mujer  
deja escapar su vida lejos de nuestra ayuda,  
mientras arden los astros, mientras baña su cuerpo  
la lumbre fría y clara de esta noche de luna.

p.16

Lo que también sorprende en el primerísimo Colinas es la incipiente teoría de la armonía, la apuesta órfica, la mitológica imagen de la <<Venus sobre aguas>> (p.14) o la ya intuida <<mansedumbre de las aguas oscuras >> (p.14) a la que debe sumarse la metonímica presencia del mundo en el amor, esto es, lo que se tornó más tarde en varias dialécticas de carácter innegablemente ideológico. A lo largo de estos centenares de páginas, más de una vez hemos visto que había detrás de estas dialécticas un principio ontológico de fusión, la cual articula la solidaria lógica del dar y el recibir, de la alianza y la condena, de lo local en lo global y viceversa, la de lo uno y lo múltiple de la trilogía final, también visible en Manuel Torga, cuya obra ha dilucidado Antonio Colinas.

Como en el sintagma de estructura metonímica <<la presencia del mundo en mi invernal presencia>> segmento que abre la segunda y penúltima parte de *Preludios a una noche total* —donde, abrazados, estaban sentados los enamorados <<sobre un tronco caído>>, <<mirando la hermosura de plenitud henchidos>>, <<atesorando dichas, horas de paz, ensueños (p.63)—, desde el tercer poema de *Junto al lago* persiste la hermosura y la visualización del todo en el vacío de la parte, esto es, del corazón desestabilizado, del enamorado sin amor, amor que dejó de pasar, como se nos recuerda en la obra finalista del Adonáis <<de una mano a otra (...) mientras iban los pájaros cruzando hacia el ocaso / más bello coronado de nubes rojas>> (p.63).

Véanse ahora cómo la metaforización de la *belleza remota* o *fugitiva* cobra —nocturnamente— sentido en el dinamismo de la naturaleza que nos recuerda una vez más ese amor de *Preludios* que <<a caballo>> <<deja las calles y sale a la frescura de los huertos>> (p.48). Dinamismo que se ve más en la acción que en el agente animal anteriormente sugerido. Dinamismo cósmico que comandan las ondulaciones del humo, de las olas, de la caña y la barca del solitario pescador y que ya señala, en filigrana, la dicotomía descenso —a la tierra— y ascenso — a los astros—, el temblor del amor ausente que actualiza una presencia y hace ver, de otra manera, la realidad que lo multiplica todo:

Cabalgando en los montes llega la noche cierta.

Lejos arde el pinar.

Hasta nosotros viene

el humo, la frescura, los rumores, la plena

canción del pescador perdido en la laguna.

Golpeando están las aguas sobre las rocas negras.

Un día te hablaré despacio de este sueño,

de este intento imposible de acariciar la tierra

y sentir su temblor, su corazón de nube.

Y arriba, más allá, las remotas estrellas.

Nunca pude ofrecerte tanto como la noche

hoy deja entre mis labios.

Muy turbado se encuentra

de amor todo mi cuerpo.

Se yergue, aspira hondo,

resiste la hermosura, se acalla, escucha, tiembla.

Permite que me muera solamente un momento

lejos de tu mirada, y sienta la presencia

del mundo entre mis manos.

Sólo en él te rescato

y pierdo para siempre bajo la noche eterna.

En la página 16 la hermosura se ve reforzada por otros elementos de la naturaleza de los que está sembrada gran parte de la poesía de Antonio Colinas: la encina y las piedras por un lado y, por el otro, el puente y la lluvia que, viniendo de arriba, se funde en la música del río, reflejando, en el horizonte fluvial y mineral, dos imágenes verticales. Fundamental es, a este respecto, ese cruce de imágenes. Detrás de esas abscisas se ordena, a mi ver, un pensamiento embrionario donde se dan cita el dualismo existencial, el pre-encuentro entre lo terrenal y lo astral, lo abismal y lo cimero. El resultado es, estilísticamente hablando, una preciosa estructura alejandrina hecha de isostiquios —o hemistiquios irreprochables— de los que yo destacaría, por su nitidez, la armonía interna —recia-muestra-espera-piedra-yerba; humo-muda-lluvia— la aliteración —en [s] y [c], [I], [II]— y la personificación del componente vegetal que se da desde:

La recia pesadumbre de la encina se muestra  
en su rostro cansado, y se ha quedado muda  
su boca como un humo, como una sed que espera  
eternamente el labio jugoso de la lluvia.

Bajo la piedra firme, desgastada, el puente,  
a un paso de las aguas del río y su música,  
ved su sangre quemada cómo suena en la sombra,  
cómo deja un murmullo sobre la yerba oscura.

p.16

Igualmente, cautiva el orfismo liminar e incluso la nostalgia y la fluidez del tiempo que alberga hermosamente el poema II o que percibimos en los admirables

endecasílabos del canto noveno. La visualización de este poema hace del joven Colinas un poeta ya comprometido tanto temática como estilísticamente. De este empeño juvenil se afila el metro cuya perfección roza, junto a otros tipos de correspondencias, la belleza de naturaleza realzada. El poema y, por antonomasia, el libro, es la prueba, por medio de la metáfora paralela de los enamorados tumbados a orillas del lago, de que el muy coliniano y ya disecado sentimiento de fusión o sintonía del ser con la naturaleza viene de muy atrás. La tenacidad del poeta ante la soledad, el poder de la ensoñación y el contemplar logran cerrar perfectamente el movido círculo amoroso cuya ruptura se nos advirtió desde el primer verso del libro y cuyo espacio mítico-titológico aún se recrea aquí:

Vivir, amor, tendido junto al lago  
como el zarzal a orillas del arroyo;  
sentir las aguas claras y sentirte  
discurriendo muy pura ante mis ojos.  
Amor, suplica el labio estremecido,  
los labios que te buscan temerosos.  
Amor desde la nada hasta la nada,  
desde aquel sueño nuestro sin retorno.  
Quizá te has ido lejos y para siempre  
dejándome penando en lo más hondo.  
Te has ido y la mirada se ha quedado  
herida, ¡y tan herido cuanto toco!  
Ven hasta aquí, retrona hasta este espacio  
del que huyeron los pájaros del gozo.

Apenas si, al calor de los recuerdos,  
quedan ya trinos claros, armoniosos.  
Vivir, amor, soñarte desde el fondo,  
subir hasta tus labios, despertarme  
soñando con ser sueño de tus ojos.

p.21

El acto erótico ahí descrito se articula léxicamente en torno a un paradigma que realza en el eje vertical una serie de palabras de simetría sorprendente. Si en el plano sintagmático se combinan amor y labio, amor y nada, herido, herida y tacto, pájaros y gozo, calor y recuerdos, trinos y armonioso, sueño y ojos, vivir y amar, es que desde aquí empiezan a sonar las campanas de la dualidad, la poética de la aceptación de los pros y contras, de cada fragmento dispar de la realidad existencial: el amor con sus ventajas e inconvenientes por un lado y el desamor con las mismas medidas complementarias por el otro o, en todo caso, la nada con su presencia o la plenitud amorosa con su vacío.

También empieza a perfilarse una gradación muy característica de la estilística coliniana. La mujer en estos poemas es el pilar a cuyos pies el poeta procura sentar las bases de una poética que podríamos calificar de cinético-simétrica. En *Junto al lago*, la materialización del amor implica un dinamismo corporal que va desde arriba hasta abajo y viceversa, desde el *fondo* dice el poeta, hasta la *cumbre* labial o, si se quiere, desde el centro de la mujer, el supuesto lugar clave del placer donde ambos abisman su soledad, ese fondo que es lo más hondo y lo más lleno y lo más hueco. De ahí la nueva perspectiva circular porque parte el poeta <<de la nada a la nada>> que es todo, que es a la vez tiempo medido y espacio concreto donde cuerpo y almas se buscan para liberar sus pulsiones salvajes.

Igualmente, en el poema XVI brotan otras metáforas y metonimias. El amor —cuyo significado multiplica y matiza— metamorfosea al poeta. En su doble vertiente ausencia-presencia, el amor parece envolverlo todo, corta como el frío de invierno,

esclaviza y calienta al enamorado, lo aturde y libera, lo trastorna o desestabiliza, lo eleva y lo vacía y vuelve a edulcorar su dolor, a caballo entre euforia y disforia. Creo que de todas estas ocurrencias nacen estos versos también sometidos a la técnica fragmentaria:

Tu amor me ha dado alas.  
He llegado  
a la cumbre después de larga espera.  
Miro las nubes.  
Tengo ya su altura.  
Esta noche podré ver las estrellas  
hundidas en mis ojos.  
Ahora el sol  
Estalla sobre el lago, sigo lenta  
la línea de los álamos, las brucas  
heridas del paisaje, las tormentas  
del cuarzo y de los robles centenarios.  
Sueño el trigal, respiro las praderas.  
He crecido en amor.  
Este paisaje  
Lo llevaré a tu lado.(...)  
Aquí en la cumbre, amor, el mundo tiene  
resonancia de ti, pero me pesa  
la falta de tus ojos, ese espejo  
de todos los paisajes de la tierra.  
p.26

La ausencia de la amada desemboca en la falta de luz interior que justifica el objeto del deseo, la búsqueda del tiempo a través de la memoria. El deseo de claridad justifica tal planteamiento que surge en un acto de habla que toma del vocativo su tonalidad dulce y interpelativa. A lo metapoético se suman lexemas como labios, poro,

secos, solos, para hacer del poema liminar el espacio donde añorar la fugitiva corporalidad femenina. Así, se convierte la mujer en signo clave:

Estos poemas nacen de tu ausencia.  
Mira mis labios: están secos, solos.  
Tantas noches pasaron a los tuyos  
unidos, apurando cada poro  
de tu ser, que hoy no tienen ya razón  
para existir aquí, en el abandono.  
p.11

Quizá debamos advertir la posible polisemia que entraña en otro lugar la palabra *labios* que puede connotar tanto la boca femenina como las demás zonas erógenas sólo visibles en la llamada *noche oscura* del placer. Placer celosamente compartido en claras tinieblas donde el actante enamorado sigue venciendo a la muerte, único verdugo que conseguirá según él detenerlo en su movimiento, en sus elucubraciones diurnas y nocturnas, en sus vaivenes cuya poetización logran desordenar el sentido para arrojarnos al reino onírico:

Pongo el alma en los labios, pongo el beso  
más allá de la luz de tus dos ojos  
y se estremece el aire, y tiembla el pecho,  
y amparado en el tuyo aspira hondo.  
Crece el aroma de la yerba, mueve  
las copas de los álamos frondosos  
este inmenso verano, pero nada  
siento en mi interior.  
Espero sólo  
de tu cuerpo la vida, la alegría  
que encendí con los sueños más hermosos.  
El agua que esperó mi sed, la fuente

que canta por tus venas, hoy la agoto  
en la aventura de ensoñar.  
p.29

Luego dice que <<abraz[a] lo que ayer fue ilusión>>, es decir, verdad o  
sustancia concreta, corporal, plena

:

Mujer, quiero apurar hasta los posos  
este esperado encuentro con tu boca,  
y el fuego lento, y el ocaso rojo.  
p.29

<<Ocaso rojo >> de la quimera, esto es, de vuelta a la nada primera, <<a los  
hoscos / momentos de otros días, cuando el gozo / no era sino una espera ilusionada>>  
(p.29) Hay más. Interesante aún es ver cómo poemas fechados en 1967 indagan en lo  
popular, preludiando claves finales como la otra dialéctica monte-meseta, ascenso-  
descenso o sima-cima, tiempo-abismo o vida-muerte, ceniza-música-silencio:

Y dicen que en las Noche de San Juan  
cuando la luna vaga por el cielo,  
del fondo de las aguas sale el son  
de una campana: sólo bronce y sueño.  
Del fondo umbrío de las aguas surgen,  
Poco a poco, las sombras de los muertos  
Y todo el monte se amedrenta y gime.  
Son los ahogados, los que prefirieron  
El abismo fatal, la sima oscura  
de la laguna a este sufrido suelo



en que tú y yo buscamos la alegría.  
La noche de San Juan, cuando es más bello  
Asomarse a los astros, nos reclama  
La fuerza poderosa de los muertos.  
[...]

Esta historia

(¿de amor?) quizá la habrá borrado el eco  
de otra campana oscura.

Será el fondo

del lago la morada donde habremos  
de reposar eternamente juntos.  
Y, a nuestro paso, seguirá el silencio.

p.15

En el poema XII que pudo haber sido, a mi parecer, el fin de este viaje a la laguna, el poeta gira por el vacío y su plenitud de memoria, intenta remendar los retazos de su corazón, indaga en el sentido del silencio, en el recuerdo de la ausencia, en el ya apagado <<aire de la noche posado en sus cabellos>> (p.24) de imagen o hermosura casi anónima. Se refuerza el llanto, la tonalidad del poema se asemeja a la de una suerte de romanticismo, a la más trágica que a muchos indujo al suicidio. Es que, alejada la amada, parece que se enmarañan todas las referencias. Ya nada tiene sentido. La anáfora trata de traducir la depresiva y obsesiva condición del que ya no sabe a qué realidad concreta ni abstracta agarrarse puesto que al fin y al cabo, el arte es una ilusión y la memoria, sólo un ardid que no consigue restituir a lo inmediato la corporalidad perdida, símbolo de la mujer contemplada como nuevo centro, descrita como piedra angular de todo proyecto existencial:

No sé qué voy a hacer sin tu sonrisa.  
Mira qué desolado está el paisaje.  
No sé a dónde mirar con estos ojos

(...)

Mujer, estoy vencido en la distancia.

Sin ti, ya no hay razones, y esta tarde

no sé si va a servir tanto recuerdo

para apagar el llanto de la carne.

p.24

Efectivamente, todo parece írsele de las manos. La desolación del paisaje se traslada lentamente al paisaje del alma. Estilísticamente, el verbo *arde* procura representar este drama interior aunque la crisis es tan aguda que se pierde el autoestima y se vuelve *provisionalmente* poco meliorativo el simbolismo ígneo-luminoso: Así

En mi [ ya inútil ) recuerdo, las palabras arden

pero está el pecho sordo y las desdichas

comienzan a sembrar duda en la sangre.

No sé qué voy a hacer sin tu sonrisa

ahora que está lejos y no vale

contemplar con amor los montes quietos.

Se va la luz.

p.24

Con el último adverbio quise decir que tal situación no era definitiva porque cuando se asume la lógica de los contrarios y la emancipación de lo sagrado, pues, se acepta que en lo fugitivo está el tiempo feliz, en la luz que huye la paz de la penumbra, en la muerte corporal el renacimiento o, al menos, la ilusión de saber que nos eternizamos en el trazo o que se salva y nos salva siempre el alma porque nuestra desaparición, como la de Cristo, sólo es una prueba:

Triste yunque de amor es este cuerpo

que murió en la pasión y en ella nace.  
¡Pobres labios heridos por la sombra!  
p.24

Se da en el mismo poema la dicotomía luz-sombra. Algo inocente pero contundente era el verso “se va la luz”. Pero como acabamos de ver, están <<los labios heridos por la sombra>>. La luz simboliza la plenitud y la sombra el vacío que acaba envolviendo el poema no sin, claro está, sugerir lo que supuso esa evasión a la cresta de los montes. Por más que rime valle con vacío, por más que duela la ausencia, la reconciliación del poeta no con lo fugitivo, sino consigo mismo ya tuvo lugar en el mero acto de recordar, por lo que la salvadora intro-retrospección sólo depende de la intensidad de esa *resurrección*.

La focalización en el referente acuático restablece la euforia supuestamente rota ya que todo empieza desde el caos de la ausencia. El nacimiento del libro al poeta ya le da *bula* para decretar su propia salud, esto es, en el mismo acto de nombrar tan humilde y mágicamente su conflicto. El poeta ya sanó al decir “estos versos nacen de tu ausencia”, ya sacó a flote las hermosas “horas vividas”. En este sentido, parafraseando al poeta, ensayista y lector de Manrique podemos concluir que es sano recordar cualquier recuerdo dulce. El poema XII termina, recuerden, donde pudo haber concluido *Junto al lago*:

Aquí queda en el valle  
un vacío de ti y un viento oscuro,  
cansado, por las copas de los árboles.  
Fundidos, a pesar de la distancia,  
no puedo en realidad reconciliarme  
sin las horas vividas junto a ti.

Quiero dejar, al fin, de atormentarme  
y olvidar dulcemente junto al lago  
y saber que en mí muere cuanto amaste.  
pp.24-25

Y la posibilidad de que en cada desenlace de canto podamos ver la esencia de toda la obra muestra que estamos una vez más, ante una escritura circular, ante un poemario cuya unidad madura, de otra manera, en *Noche más allá de la noche*. En todo caso, el libro no podía cerrarse de otra manera. Pero hay que ver en el verdadero final no el aparente triunfo de la muerte, sino la certidumbre de que lo que acaba salvando al personaje poemático en su búsqueda de quietud es el mismo vacío, la misma ausencia liminar, la imagen meliorativa de la amada ausente cuyo recuerdo basta para adentrarse en los arcanos del orbe. Entre estos misterios destacaría lo amoroso cuyo agridulce aroma ha perfumado de cabo a rabo lo que se puede llamar la otra primera obra de Antonio Colinas.

Hasta aquí, se ha visto sobre qué acto de habla se abría el poemario *Junto al lago*, qué matices temático-estilísticos tejía en su desarrollo ambiguo ese planteamiento, qué relación creímos que esa obra pudiera mantener con *Preludios a una noche total*, y a qué otros sustratos o símbolos remitían dichos matices dentro del macrocosmo poético de Antonio Colinas Lobato.

Al configurarse desde el espacio de la ausencia y el delirio poético, el discurso va llenándose de contenido erótico y platónico. En el corazón de la naturaleza se consigue dar a lo profano caracteres flexiblemente místicos. De esta sacralización del amor carnal y platónico nacen, entre muchas figuras, antítesis, metáforas y metonimias.

La finalidad del destinatario ha sido ir introduciéndonos en su hasta ahora breve aventura, advertir desde la sombra la razón de ser del sincretismo. También ha querido poner de relieve algunos binomios que ya intuía quizá, como claves de la etapa final.

Antes de rematar, mencionemos entre esas claves la posibilidad de hallar en una espacialidad menor lo global, la consideración del presente como dulce prolongación del pasado, de los pares plenitud-nada o vida-muerte vistos como realidades ecuánimemente meliorativas, igual que la pareja ausencia-presencia que modula, a lo largo de toda la obra del bañezano, el acto de recordar <<lejos de aquel lago y cerca de aquel tiempo>>, de respirar *cerca* o *lejos* de la amada, con la única certidumbre de que *mientras haya vida* (Bécquer) y poesía, mientras ambas se hermanan, nadie podrá perturbar el sueño epicúreo de los enamorados; porque —como veremos más adelante en el desenlace de *Geometrías del fuego*, un texto publicado cuarenta años después— el poeta nunca termina de descubrir las claves del mundo en el cuerpo de la amada, ese cuerpo que seguirá venciendo <<a la muerte que da vida. Aún >> (Colinas, 2007:88).

Creo que *Junto al lago* es la manifestación del amor pasión cuya madurez inefable se dará en la ya mentada obra de 2007, o sea, la nueva correa que cierra y abre el círculo amoroso (1967-2007), obra cuyo análisis he querido retrasar porque sus componentes están en la encrucijada de dos géneros literarios dispares y complementarios. Como *Preludios a una noche total*, *Junto al lago* es ante todo y sobre un himno a la hermosura femenina y paisajística, una oda a los amores juveniles, poco fusilados, ejemplares u honorables:

Después, sólo a la muerte le permito  
que una vez, se lleve de mis ojos

el sueño de los tuyos, la ternura  
de tus labios abiertos, donde poso  
toda la fe del mundo, donde aprendo,  
por fin, a comprender lo que es el gozo.  
p.30

Después de este viaje a la prehistoria poética de Antonio Colinas, a la primavera del amor, sólo nos queda pasar a la tercera parte del trabajo donde procuraremos explorar, por vías varias, las manifestaciones de la tan sólo sugerida trascendencia genérica. Pero antes, cabría, a guisa de despedida y de resumen muy parcial, poner de relieve el aspecto mnemónico de la escritura. A través de las referencias textuales e intratextuales, se ha visto que la memoria activa un dinamismo de índole intro-retrospectiva. Por supuesto que es partícipe del drama del emisor en la medida en que le sirve de testigo a la experiencia amorosa. Lo mnemónico no sólo se refiere al yo lírico —alter ego del poeta—, sino al tú lírico, alter ego de otro alter ego del poeta, esto es, ya no a la narrataria interna —pragmáticamente interpelada mediante el uso del *vocatus casus*—, sino, a la Maria José que, con su amor, <<ese puente echado entre el hombre y las cosas>> (García Jambrina), le infunde credibilidad y más realismo a la ficción. Tal perspectiva refuerza la polisemia terminológica y se convierte, junto a la anáfora y la metáfora lacrimonal, en verdadero exponente de la vivencia amorosa.

**TERCERA PARTE (DINAMISMO 2º: ENTRE PROSA Y POESÍA)  
LA TRASCENDENCIA GENÉRICA: *LEYENDO EN LAS PIEDRAS*  
(HIPERTEXTO DE LA TRILOGÍA) Y OTROS ESCRITOS Y  
RECUERDOS DE COLINAS**

**CAPÍTULO VII: TRAYECTORIA INTERGENÉRICA. DELIMITACIÓN Y  
JUSTIFICACIÓN: DE LOS TRABAJOS DE LUIS GARCÍA JAMBRINA A LOS  
PLANTEAMIENTOS PROPIOS**



Si hasta ahora he preferido, pese al frecuente intento de hurgar en lo hermenéuticamente ecléctico, quedarme fiel al estatuto de los objetos semióticos, o sea, no a su textualidad cerrada que siempre traté de superar yendo del texto al extratexto pasando por los paratextos o al revés, sino más bien a su estatuto literario, es decir, a los problemas de géneros, el paso a la tercera parte del trabajo supone un cambio de rumbo, una ilustración de lo tan sólo aludido. El análisis es, en efecto, una prolongación de los resultados derivados de los planteamientos anteriores hacia las otras literaturas de Antonio Colinas.

Este asedio postrimero supone una urgente inflexión sobre todo aquello que prefigura o define a la obra del bañezano como una estructura sometida a una norma propia, genéricamente descriptible, rodeada de títulos, subtítulos, epígrafes, pero una estructura que sólo existe en tanto en cuanto está en el centro de un mecanismo una vez más *inter* o transtextual en el que desempeña un rol primordial la Tradición literaria hasta aquí desarrollada a través de siete representantes de la cultura —Juan de la Cruz,

Fray Luis de León, Hölderlin, Bach, Pasternak, Claudio Rodríguez y José Hierro— pero a medias porque todavía no podemos pretender haber descrito a nuestro poeta en todo lo que hay de verdaderamente complejo y arquitectural en él. De ahí que debamos bajar a los espacios semióticos donde persiste lo poético pero aún más como categoría que engendra otros motivos mejor rastreables no sólo en territorios parecidos, sino en producciones apriorísticamente apoéticos, esto es, prosaicos, ensayísticos o aforísticos. Por eso, con autores como Proust, Machado u otra vez Jung, esta inflexión hacia lo transgénerico también resucita, de alguna manera, la intertextualidad en su grado más amplio. Aquí rima más intertextualidad con arquitecturalidad y ambos activan un mecanismo donde dialogan los binomios poesía y pedagogía, poesía y premonición, poesía y Biblia, poesía y técnica mnemónica, poesía y cuento, poesía y novela, poesía y diario y aforismo, relato y autodeconstrucción o cuento y ambigüedad, poesía y lenguaje geométrico, poesía y anatomía humana, poesía e hipertexto o poesía y deuda, entendida ésta ya no como reconocimiento de Colinas respecto de la tradición anterior, sino como posible deuda ajena con el Colinas más maduro, ya maestro.

Supone abordar la trilogía vista —como sistema monolítico— <<no desde un punto de vista inmanente, como entidad cerrada en sí misma, sino como eslabón de una cadena de producción dialógica [no sólo respecto de otros textos poéticos como vimos, sino respecto de escritos prosaicos en general] De este modo, es posible leer en un texto literario la proyección variablemente visible de otras prácticas textuales, sin que esto lo desvalorice, como entidad que carece de originalidad>> (Reis, 1995:21)

Y la intertextualidad como la define el Profesor Luis Miguel García Jambrina (1994: 17) se inscribe en una suerte de dinamismo abierto tendente a prolongar hacia fuentes más complejas las posibles conexiones que se puedan establecer entre un texto y

su incipiente historia o *prehistoria* por un lado y, por el otro, entre ese mismo texto y su *poshistoria* —por así decirlo o porvenir literario—. Aplicada a la poesía de Claudio Rodríguez como a la de Antonio Colinas, aquí también, <<[llamaremos] INTERTEXTOS tanto al conjunto de relaciones existentes entre un TEXTO determinado y otros textos precedentes como a las relaciones que textos posteriores establecen con ese mismo TEXTO. Se trata, en principio, de eso que normalmente se denomina “fuente” e “influjo”, pero extendidos ambos aspectos en un sentido amplio y de forma flexible y no dogmática >> (García Jambrina, 1994:17)

Como pudo verse, la tesis doctoral titulada <<La trayectoria poética de Claudio Rodríguez>> también indaga en el viejo concepto de *influencias* que más tarde recuerda a su manera Martínez Fernández (2001:31) cuando, antes de destacar el término hoy más *a la mode*, reconoce que <<Las relaciones entre textos se estudiaron en torno a las “fuentes”; hoy se habla de intertextualidad (cada obra transparenta todas aquellas que la precedieron, etc.), de dialogismo, polifonía, términos de Bajtin. La intertextualidad sienta las bases para la consideración de toda una cultura como un texto único.>> Pero la misma tesis lo supera en un intento que se sabe acertado de —después de circunscribir y describir sobradamente el contexto en el que surge la obra del zamorano— mostrar hasta qué punto pudo influir la pluma de ese autor en poetas inmediatamente posteriores a él —poetas de los sesenta y ochenta— a ejemplo de Antonio Colinas, cuya deuda advirtió en el primer volumen de dicho estudio.

Este capítulo no pretende volver a subrayar la ya contraída deuda de nuestro autor con Claudio Rodríguez. La adelantamos en el capítulo cuarto de nuestro Trabajo de Grado y, a guisa de prueba más eficiente, la profundizamos al comentar el poema

titulado “Ocaso en Zamora” y otros textos donde, a pesar del no-empleo de la dedicatoria explícita —técnica que suele reforzar o empobrecer el estudio de la paratextualidad— el poeta utiliza fragmentos que son verdaderos intertextos reconocibles por cualquier lector del autor de *Don de ebriedad* o *Alianza y condena*. Al incluir —sin cursivas ni comillas— en su léxico poético palabras como “alianza” y “condena”, “don” u otras como “música”, “círculo”, “esfera” u “ofrenda”, —cuyos rasgos se pierden en la *oscura noche* de los mismos místicos locales de la que ambos curiosamente bebieron—, Colinas hace alarde de una voluntaria y muy honrada asimilación del ideario de uno de los autores más contemporáneos de su “Tradición literaria”.

Este apartado no tiene por objeto entrar a discutir en tales pormenores intertextuales, pero sí, recuperar parte de los planteamientos de Luis Miguel García Jambrina. Pero para señalar hasta dónde se extiende nuestra deuda y en qué medida lo que queda por desarrollar se relaciona con las demás partes de la tesis, cabría puntualizar que:

- 1) En perspectiva metodológica —no hace falta recordar que estamos en 1994 mientras que el concepto de transtextualidad poco aplicado a la poesía data de 1982 y su raíz (la intertextualidad) que debemos a los trabajos previos de Bajtín y Kristeva se remonta a los años sesenta—, sobre lo que podríamos llamar línea intertextual se sitúa, en el centro, el punto de partida de la investigación o el TEXTO objeto del estudio. En terminología de Genette, ese texto lo llamaremos hipertexto o texto B, esto es, en su caso, la obra de Claudio Rodríguez. A la izquierda ( punto A o hipotexto) estarían las obras que supuestamente influyeron

en la elaboración del texto de llegada, es decir, aquel que las transformó e incluso las asimiló. El polo derecho abarcaría todas las posibles relaciones que el hipertexto mantendría con los escritos posteriores. El dinamismo intertextual se ampliaría hasta un posible *infinito* de la *poshistoria* del Texto de referencia y del hipertexto. Por eso, sus trabajos oscilan entre la tradición entendida en su sentido literal de realidad anterior y pertinente al despegue de su autor y la consideración de ese autor como parte de una nueva tradición en la que él deja de ser deudor para convertirse en prestamista, entrando así en una nueva tradición, esto es, en la de los poetas españoles que nacieron alrededor de los años 70 o, precisamente, cuando Colinas empezó a publicar sus primeras obras.

- 2) En cuanto al después de la trilogía de la mansedumbre, a diferencia de García Jambriña, no estudiaremos las relaciones que nuestro corpus mantiene con obras posteriores a él pero sí trataremos de rastrear las conexiones que hay entre la trilogía y la última obra del escritor bañezano. También buscaremos en otros escritos tanto ensayísticos como biográficos (diarios) elementos que, por su frecuencia casi obsesiva, apoyan la consideración de toda la obra de nuestro autor como un monolito disperso donde se han ido depositando y sedimentando al hilo de sus dulces delirios, de su vehemencia o ímpetu poético, cristales referentes a los mismos sustratos.
- 3) Nuestro verdadero objetivo no es mostrar —también— la influencia de la obra de Colinas en escritores coetáneos o poetas más jóvenes que él. Podría ser objeto de estudios posdoctorales. Por lo que nos limitaremos a la poetisa en cuya obra creemos que repercute la voz de Antonio: Mercedes Marcos.

- 4) Al mermar de esta manera el campo de investigación, no sólo pretendemos abarcar poco y salvarnos —quizá por pura prudencia o estrategia— del coste y sobre todo de la larga soledad o, en mi caso, de todos los funerales faltados y otros eventos tradicionales que suponen para muchos expatriados estudiar fuera de su continente de origen —lejos de su gente, sus esposas e hijos—, sino ahondar más y más, desde el punto de vista de los métodos elegidos, en otro aspecto clave de la textualidad coliniana: la consabida intratextualidad que apunta como ya dijimos capítulos atrás, a cómo algunos fragmentos, fórmulas fetiches o metáforas obsesivas (Mauron) viajan a lo largo de diversos poemas pertenecientes a distintas obras de la misma instancia enunciativa.
- 5) Dicha noción nos permite mostrar cómo el dialogismo transtextual puede romper efectivamente la taxonomía genérica para dar constancia de que después de beber de la gran tradición literaria y antes de formar parte de la misma tradición, el poeta se autoinfluye, de un texto a otro, de un poema al cuento y viceversa. Que no hay ninguna equivocación entre el eclecticismo ideológico de Colinas tal como aparece en los metatextos o extratextos y las verdades que se pueden rastrear en sus obras de ficción consideradas en su conjunto. Así, se vuelve autorreflexivo el diálogo, otra vez circular. Colinas se encuentra en el centro de un proceso literario donde la noción de género literario pierde su rigidez porque poeta y cuentista no son más que las manifestaciones —en aparentes planos diferentes de la escritura— de una misma competencia. Además, el trabajo de Colinas sobre el dogmatismo genérico es la prueba,

mediante el ensayo, que cada libro suyo es un riachuelo que da al mismo mar, el de su pensamiento, permeable, ecléctico.

- 6) La llamada trascendencia genérica apunta al apriorístico movimiento circular. Una vez exploradas en capítulos ya cerrados las relaciones que también existen entre la trilogía y ella misma, y entre ella y determinados poemas de Colinas, una vez admitida la nueva y susodicha incursión en lo intratextual, nos vemos obligados a limitarnos a *Leyenda en las piedras* (2006a), aunque nos conste comunicar aquí que en abril apareció no *La ofrenda silenciosa* como previsto, pero sí *Los desiertos de la luz* (2008<sup>a</sup>), el ultimísimo poemario de Antonio Colinas (n. 1946), que sale no se sabe si para conmemorar el cierre de un ciclo existencial de sesenta años o para completar, curiosamente, los ya cuarenta años de intensa labor literaria, labor que fue concretada en la Exposición que tuvo lugar en la Casa de las Conchas del 4 de marzo al 13 de abril de 2008. Cabría señalar que cada nuevo libro de Colinas ratifica una vez más la idea de que la característica fundamental de toda su obra es la unidad, la búsqueda de armonía ético-estructural. Publicado por la Editorial Siruela, la presentación de *Leyendo en las piedras* fue el viernes 23 de noviembre de 2006 en el Teatro Liceo, a cargo de José Luis Puerto para quien en los relatos se dan cita muchos sustratos como pueden ser lo arqueológico, lo legendario o lo ancestral, lo personal y lo temporal, sin olvidar lo ecológico, lo personal, lo misterioso. El libro es un retorno a las ruinas del pasado, a la casa sin abuelos, donde las piedras a pesar de la aparente desintegración, siguen mirándole, hablándole, inspirándole y haciendo que el poeta se siga haciendo en los escombros del recuerdo. El retorno del poeta maduro a la casa familiar sita en Petavonium reabre las cicatrices del

pasado que metaforizan las ruinas, igual que lo ya poetizado en *Preludios a una noche total* y más precisamente en el poema titulado “El poeta visita la casa donde nació”. La publicación del libro viene *como agua de mayo* y refuerza la unidad de un pensamiento, aunque de varias maneras, se elabore y se desarrolle en forma de bloque monolítico. El concepto de género literario pierde su lógica reductivista en este mismo hombre que de joven visita poéticamente la casa donde nació, exactamente —o casi— como hará una vez maduro: regresar a Petavonium en un intento de ir cerrando dos ciclos a la vez: el de la escritura y paralelamente el de su *belle époque*. “Más allá de la noche” y las piedras, quedará su palabra cristalina, la palabra “escoria de la luz”, el veros ahora amasijo de piedras revisitadas, cuestionadas y pulidas, arrojadas al mar de la vida para ser leídas y meditadas, en forma de relato. Al fin y al cabo, <<no perecerá / quien sabe que no hay más que la palabra / al final del viaje >>, observa su coetáneo Guillermo Carnero (1975:205-207) en “Ostende”, viaje que ya prelude otras noches e incluso nuevas flores de febrero aplazadas: *Los desiertos de la luz*. Pero el vacío fue colmado por una versión aumentada de *El sentido primero de la palabra poética* (2008b).

- 7) Como se ve, *Leyendo en las piedras* se publica casi un mes antes de su cumpleaños, que tuvo lugar el 30 de enero de 2007, inicio de otra década de vida debida sobre todo a la poesía que es <<razón de ser de mi vida, en la medida en que siempre he creído en la relación existente entre la experiencia de ser y la experiencia de crear. Poesía y vida siempre han ido en mí fundidas>>, confiesa el poeta de la Bañeza a Francisco Estévez (2007:95) en la entrevista que titula <<La palabra nueva>> y que se recoge en el muy detallado *Inventario de*



*Antonio Colinas* de Susana Agustín Fernández a la que también debemos la pertinente estructuración de la bibliografía exhaustiva de Antonio Colinas. La elaboración de esta obra bibliográficamente esencial contó con la aportación crítica de otros tres especialistas a saber José Luis Puerto, Francisco Estévez y José Enrique Martínez Fernández en cuyos estudios nos apoyamos y glosamos el año pasado, en el marco de nuestro Trabajo de Grado de Salamanca, igual que el aporte de Mercedes Gómez Blesa y otros (1997), recogido en *El viaje hacia el centro la poesía de Antonio Colinas*.

- 8) Resumiendo, el dinamismo segundo que marca el fin de la aventura circular implica lo siguiente: el tríptico de la mansedumbre se contemplará, en adelante, como una fuente pertinente de la última obra de Antonio Colinas. En perspectiva semiótica y siguiendo siempre la terminología de Genette en cuyas propuestas clave se centra esta tesis doctoral, a partir de ahora, *Los silencios de fuego*, *Libro de la mansedumbre* y *Tiempo y abismo* dejarán de funcionar como HIPERTEXTO dentro de la trayectoria poética de nuestro autor, convirtiéndose así, igual que poemas anteriores a 1992, en HIPOTEXTO del nuevo hipertexto: *Leyendo en las piedras*. Pues, en el camino profuso de la escritura poética y cuentística de Colinas convergen temas, asoman imágenes de los seres queridos, fantasmas de escritores o pensadores meditados desde la adolescencia a los sesenta años, se diluyen o se cuajan, casi borrosas, visiones del mundo e incluso rasgos clave de sus técnicas de escritura. La mirada analéptica sobre lo ya vivido, el hermoso mundo de la infancia, la plasmación del idílico y decadente núcleo familiar —padres e hijos, tía y tío— tanto en los poemas como en los relatos, la evocación del ámbito cultural, ese otro espacio familiar donde asoman

figuras tan paternas, tiernas y cercanas como Jung o Proust, y su implicación en la cosmovisión de nuestro autor: he ahí algunas de las constantes arquitecturales que justifican la llamada trascendencia genérica, que podría extenderse a futuras obras poéticas o prosaicas de Antonio Colinas Lobato, siempre que se intente buscar y justificar qué es lo que hace que se piense que en realidad, tanto en el poema como en el relato —breve o largo—, de forma cada vez más madura, Antonio seguirá explorando en distintos libros y géneros los mismos temas, las mismas claves. Siempre que el lector camine con él, codo a codo, poema a poema y piedra a piedra, relea con él o le escuche hablar siempre en silencio, fuera o dentro del discurso, de los discursos, con la eterna certeza de que << [I] a poesía es el sustrato o nutriente de [sus] libros aunque éstos hayan sido escritos en otros géneros>> (Estévez, 2007:95)

**CAPÍTULO VIII**  
**POESÍA Y PEDAGOGÍA. EL ESPACIO FAMILIAR COMO NÚCLEO DE**  
**SENTIDO TRIAL: DE LOS LLAMADOS POEMAS *DOMÉSTICOS* A LA**  
**EDUCACIÓN PARALELA**

## VIII-1. INTRODUCCIÓN PARCIAL

En sus <<Apuntes sobre “La tumba negra”>> Francisco Aroca nos recuerda lo que ya mentó nuestro poeta en febrero de 2000, en una entrevista que él concedió a Don Lázaro Álvarez<sup>70</sup>. <<Creo que este afán mío de ir hacia esa poesía de un tono más humanista madura en este *Libro de la mansedumbre* [...] En el fondo no he hecho otra cosa que lo que decía Machado de dejar que el ánimo diga lo que simplemente tenía que decir, y decirlo con sinceridad. La mejor prueba de ello es una serie de poemas que

---

1 <<Antonio Colinas, poeta en el que poesía y pensamiento se tocan. (*Lento respira el mundo en mi respiración*)>>, Entrevista realizada por Lázaro Álvarez en la versión electrónica de la revista venezolana *Verbigracia*, n° 40, Año III, 5 de febrero de 2000, Caracas, Venezuela, p 5, [en línea]. Disponible en: <http://w.w.w.eud.com/verbigracia/memoria/N88/>. El texto —de 28 páginas doble espacio— nos lo mandó Colinas el viernes 14 de diciembre de 2007, después de la presentación de su libro *Cerca de la montaña Kungang*. Gracias a él supimos que se había hecho un artículo fundamental sobre el largo poema “La tumba negra”. El autor de esos apuntes es *Agrégé de l’Université Lycée Albert Camus, Bois-Colombes* y ha hecho un estudio pormenorizado de dicho poema. Lamentamos no poder darles en este momento la referencia ya que no ha sido objeto, que sepamos, de una posible publicación oficial.

podríamos llamar domésticos, que hay en este libro. Poemas sobre los hijos, sobre los padres, sobre mi perro.>>

Sólo nos queda discurrir sobre el rol que desempeña el amor a los padres e hijos en la obra de Antonio Colinas, no sin recordar —como ya señaló tan sólo de paso o a guisa de pinceladas Aroca— que aquella entrevista realizada por Lázaro Álvarez <<fue publicada en 1998, es decir antes de la salida de *Tiempo y abismo* (2002), poemario en el que encontramos igualmente poemas sobre la vida familiar del poeta. En realidad, la presencia de poemas « domésticos » no es un hecho completamente nuevo puesto que, en el poemario *Astrolabio* (1979), ya encontramos textos dedicados a su padre: « Un tiempo de rebaños, de hornos olorosos » o a su hija: « Para Clara » y « Caballos y molinos en el pinar » (estrofa II), sin olvidar, claro está, la alusión a su perro en «Invierno tardío »>>, perteneciente a *Jardín de Orfeo* (1988) y ubicadas respectivamente en las páginas 204, 254, 213 y 261 de la antología que manejamos, esto es, *El río de sombra* (Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002).

“A nuestro perro, en su muerte” constituye el octavo poema de *Libro de la mansedumbre* y penúltimo de la primera sección titulada “Aunque es de noche”. Obra de amor tardío a un compañero fidelísimo, este poema forma parte de los llamados textos *domésticos*. Pero por puro afán de coherencia ya decidimos excluirlo del presente apartado no porque sea el perro un actante de poco valor actorial, sino porque el segundo referente —de carácter vivencial— del título sintonizaba mejor con el ya desarrollado apartado referente al motivo de la muerte, vista ésta como leitmotiv intratextual.

Entre padres y [ti@s](#) se establece la mediación de Colinas en cuanto sujeto lírico a la vez hijo y padre, antiguo receptor del conocimiento paterno y pendiente *maestro* o transmisor de saberes atesorados. Lo que triunfará en las posibles combinaciones —Colinas-hijos, Padre-Colinas y Madre-Colinas, Tía-Colinas y Colinas hijo-tío— es, a mi modo de ver, otro tipo de mansedumbre que revela la dimensión didáctica de la obra última de Antonio Colinas. En el marco de este planteamiento cuyas bases tienen algo que ver con una suerte de *filosofía* de la *educación*, aunque aquí, precisamente, la deuda con Zambrano no sea de ninguna manera muy manifiesta, ni voluntariamente asimilada ni asumida, se podría, rastreando, llegar a la conclusión de que determinados textos de Antonio Colinas desprenden ese aroma educativo, ese sabor a perpetua moraleja: tarea que pasa por un acercamiento sencillo al discípulo trocado en hijo, en un intento de anticipar tormentas o huracanes, de advertir algún comportamiento manso y social y psíquicamente decente y catártico, alguna que otra actitud susceptible de conducirle a la quietud.

Comencemos por lo que un padre manso y poeta puede dejar a sus hijos como legado de oro no material pero tan vital como ese tesoro moral que entraña la famosa fábula “El labrador y sus hijos” de Jean de la Fontaine, aunque, en vez de una exhortación a la búsqueda de quietud sin límite, la obra del fabulista francés sea más bien un himno a las virtudes del esfuerzo o del trabajo agrícola, ese etéreo *tesoro* que halla el hombre precavido en la prueba, en el fértil sudor de su frente. Lo que viene a ser simbólicamente lo mismo ya que individual será el esfuerzo que tengan que hacer esos seres que por amor y en el amor engendró el poeta, y que a su vez, como muchos, <<desde más allá de los confines de la vida visible, llaman por ser nacidos>> (Casado-Sánchez-Gey, 2007:50) y que, una vez salidos a la luz, deben encontrarse a sí mismos, buscar en su interior su propia vía, su propia luz, su propia salvación para, llegada la

madurez, obtener a su vez aquello que Zambrano considerase capaz de conducirles a la << realización plena >> (Casado-Sánchez-Gey, 2007:30) de su persona.

## **VIII-2. DESDE LOS POEMAS, LA RECOMANDACIONES A LOS HIJOS: LA POÉTICA DE LA TEMPLANZA COMO FILOSOFÍA EDUCATIVA**

La perspectiva circular no nos deja fijarnos en los versos de la trilogía sin remontarnos a aquellos que escribió el poeta antes de la mansedumbre y bajo el fulgor de un referente titulógico traspasado de esfericidad. Por tanto, debemos contemplar la mansedumbre como un proceso también traspasado de circularidad, esto es, como una verdad cuyo centro se puede encontrar, al menos en parte, en textos escritos antes de 1980. Entre estos poemas destacaría, por su fuerte referencialidad familiar o filial y por su simbolismo luminoso “Para Clara”, perteneciente a *Astrolabio*.

“Para Clara” descubre a un padre afectuoso y agradecido que a su primogénita le dedica unas pocas palabras. Así lo hace también, no sin realzar al gran Rilke, al abrimos en 1997 las <<Páginas del Diario>>: <<Confusión de los sentimientos para comenzar el

año. Mala fiebre de las pasiones ciegas. Y, para huir hacia la claridad, de nuevo, la claridad de las obras de Rilke. Duermo, por las noches, a mi hija. A veces, nos decimos algunas palabras de hermoso y grave afecto. Y en nuestros abrazos aún germina el mundo esperanzado, se amordaza toda duda.>> (Colinas, 1997:31)

Como si de una carta se tratase, en “Para Clara” se establece un diálogo natural entre padre e hija. El texto, de tan sólo once versos, recupera de otra manera el motivo de la nada con la que se llena con demasiada luz, elemento que reaparece décadas después, en “Si a vuestra vida llegase un día el huracán”, incluido en el *Libro de la mansedumbre* y, como se sabe, en varios poemas del bañezano, siempre a punto de trazar y alimentar cuadrados semióticos, siempre en sintonía con su reverso que tampoco carece de claridad como esa misma luz que tampoco carece de sombra. “Para Clara” dice así:

Precisamente ahora que no sé qué decir,  
que no sé qué decirte,  
quiero ponerte aquí,  
al lado de estas páginas  
que escribí con la luz.  
Aquí quiero dejar, sencillamente,  
unas pocas palabras circundando tu nombre,  
envolviendo tu nombre  
y tu luz  
con la luz.  
p.254.

Pero el poema de paratexto también pertinente es “Si a vuestra vida un día llegase el huracán”. Dedicado a sus hijos Alejandro y Clara, el poema exterioriza la noche de la prueba y le ofrece a la descendencia armas morales con que enfrentarse a



todo cuanto pueda oponerse a la existencia feliz del ser. En la referencia al huracán, cuya impetuosidad eólica gira dibujando círculos capaces de desestabilizar al ser y las cosas, hay que ver una metáfora de la dificultad, de la prueba y por tanto, un desplazamiento hacia horizontes más síquicos que físicos. Como el bosque del poema “La prueba” (p.458), el huracán prefigura lo impenetrablemente *retable*, el mal metafísico al que se debe oponer un poco lo que Ghandi llamara no-violencia, tacto, sabiduría. Pero antes, para señalar la razón de ser de esa correspondencia, el poeta o yo lírico finge contestar a una pregunta que se le habrían planteado los dos destinatarios internos. Sin esa simulación no se hubiera justificado este *incipit*:

Me pedís que os diga cómo sois  
a mí, que con la luz os definí,  
a mí, que como la luz os contemplé.  
Nada debiera haber más allá de la luz,  
de esa luz vuestra.  
p.539.

Leyendo entre renglones, uno se da cuenta de que “esa luz vuestra” y todas las demás referencias —por descubrir— a la propia ipseidad de los hijos-educandos implica una cierta desviación en el sentido de inversión aparente de roles en el proceso de educación. Aquí es donde creo que Colinas coincide con María Zambrano cuyo pensamiento considera al educador, aquí el padre, como el que media. Y mediar no es imponer una directriz por más católica que sea porque, a juicio de Zambrano, a la que comentan Juana Sánchez-Gey y Ángel Casado (2007), el mediador, en buen tutor, sólo es un *acicate* o un *estímulo* que no le da sombra al educando, que no le acosa ni por más paterna que sea la misión, pero que más bien sabe que la llave del educar está en otro lugar, que es el territorio interior del iniciado. Sabe que la finalidad de este diálogo

es que éste llegue a descubrirse como persona, que aflore en él lo que sólo de él depende.

Se trata de dar alas a la pequeña ave dormida en lo ontológico, atizar un fuego desde la propia entraña del ser inmaduro. De ahí que, más allá de las supuestas y múltiples preguntas, dieciocho de los cuarenta y tres versos de Colinas exterioricen una fuga estratégica, que ya es, por supuesto, la más sutil y completa respuesta posible, es decir, que ya es todas las respuestas. A priori, el personaje poemático no aporta ninguna respuesta a la duda filial, la elude y casi lo silencia todo en las tres primeras estrofas. Colinas casi recurre a largos espacios en blanco para expresar la sustancia de su pensar. Casi cunde el vacío simbólico en este alejandrino sintagmáticamente logrado, curioso acto de habla tan sencillo y rotundo que también rimaría verticalmente si se intentara realzar los dos isostiquios. Tal fragmentación haría que en los nuevos heptasílabos se estableciera también, en el mismo plano paradigmático, una relación epifórica:

No os diré cómo sois, pues simplemente sois.

Vacío que impone en las líneas 36 —<<se quiebran>>, 40 —<<y esperad>>— y 42 —sed flexibles— estructuras de una brevedad muy notoria. Pero como veremos con más detalles en otro lugar, el tetrasílabo casi final ya es una estructura instauradora de armonía eufórica, anunciadora de respuesta definitiva. Y con el permiso de Zambrano, <<entre la pregunta y la respuesta debe de existir, de mediar, un vacío, una detención de la mente, una cierta suspensión del tiempo. Por varias razones que procuraremos ir manifestando, mas ante todo por ésta que ahora señalamos: que el corazón debe de asistir en todos los sentidos de la palabra al acto de responder de algo, presentarse ante

algo, porque responder es ante todo responder ante algo, presentarse ante algo. Y sin la asistencia del corazón la persona nunca está del todo presente>> (Casado-Sánchez-Gey, 2007:48)

De hecho, antes de comunicarles a sus hijos y eso en las tres últimas unidades poemáticas lo que él considera la piedra angular de todas las respuestas, el yo lírico les remite a su propia conciencia, a su propia sabiduría, quizá porque, según descubre la hondura de la misma metáfora atmosférica, en pleno torbellino, en pleno huracán se sabe que suele cundir el pánico y ni el más gregario instinto familiar haría que un padre o una madre pensara primero en sus hijos. Volviendo a otro sentido —tómelo como otra dirección semántica complementaria— muchas de las dificultades a las que nos toca enfrentarnos en la vida requieren una responsabilidad personal. En todo caso, ante la verdadera madurez, por más que nos haya amado una madre o un padre, los consejos sólo pueden ser como mucho un libro de memorias u otro tesoro celosamente guardado en las tinieblas de una memoria que luego se nos fallará.

Tanto en la segunda como en la tercera estrofa vuelve en forma de anáfora el acto de habla liminar, poco reduplica el componente luminoso aunque acabe persistiendo el paralelismo. Si bien comience como la primera, esto, anafóricamente, se perfila en dichas unidades una primera recomendación: buscar en ellos mismos la llave de la armonía. El aeropuerto como lugar de encuentro y espacio abierto se opone al bosque impenetrable del poema rotulado “La prueba”, aunque como en éste también se pueda extraviar el ser. Pero este desvío remite a los hijos y traduce a mi ver la idea de

inmadurez. Aquí, la soledad tan sólo es una realidad aparente porque más allá del alejamiento del padre, de la incapacidad de seguir guiándolos en la muchedumbre de la urbe o en el bosque de la vida, hay seres invisibles que velan por ellos. La evocación de los ángeles desplaza el discurso hacia el reino de lo invisible, es decir, que es casi lo mismo, hacia la psique del educando, hacia la intimidad en la que éste debe buscar cualquier salida frente a la noche de la prueba, noche de inmadurez a la que deben superar los hijos, esa misma noche que ellos metafóricamente encarnan:

Me pedís que os diga cómo sois  
hoy, que os extraviasteis por las salas  
de un aeropuerto  
y que, al andar, me pareció que ángeles  
os iban alejando de mí,  
más allá aún de mí.

Me pedís que os diga cómo sois  
cuando esta noche larga he velado  
pensando en cómo sois  
pensando en cómo soy,  
y en vuestras manos con nieve,  
y en vuestros ojos con noche.  
No os diré cómo como sois, pues simplemente sois.  
p.538.

El paralelismo dialógico que se crea entre el yo y el tú lírico desdoblado o plural genera en el plano semántico una equivalencia entre las tres instancias en presencia. Equivalencia que es en realidad una suerte de equilibrio sapiencial que hará que el padre no se considere más sabio que el hijo. Probablemente, si la imagen de las inocentes manos con nieve, la de los ojos *con noche* evidenciaría no sólo la angustia de existir y

sus pruebas, sino también el misterio del saber que es consustancial a los hijos. Un saber del que todavía no se han dado cuenta y que el poeta tan sólo quiere estimular. Por eso, el poeta piensa siempre respecto de ellos, piensa en cómo es y en cómo son ellos.

En <<Las dos preguntas>> (1964), artículo escrito para la revista *Semana* y rescatado del olvido por Juan Sánchez-Gey y Ángel Casado (2007:48), María Zambrano ha dicho que <<en la tradición no desaparecida de la sabiduría o saber de experiencia, el que sabe presenta la cuestión, el enigma que puede hasta tomar la forma de un modesto acertijo al que no sabe, el hombre maduro o el anciano al niño, está enseñando, “entrenando”, a sostenerse ante situaciones enigmáticas que la vida se cuidará de irle presentando. Siempre quedará algo de esto, de esta situación en la otra pregunta, cabeza visible de una especie de preguntas, la puramente intelectual del pensamiento filosófico. Pues que se trata siempre de una pregunta. Mas la radical diferencia entre las dos preguntas estriba en que la pregunta filosófica es la que entre todas, el hombre se ha hecho a sí mismo, a solas consigo mismo; en un vacío sin sobresalto, pero aún mayor. De todo ello, se seguirá hablando.>>

En cuanto a la cuarta estrofa en la que adviene una ruptura de la anáfora manifestada tres veces antes, el poeta contesta a la *petición* justificando mediante el verbo *querer* el objeto de su dicción o de esa incursión en lo que él cree que debe hacer su progenitura: la armonía o quietud que, como le pasó a él, desembocará más tarde en mansedumbre. El fin de dicho verso todo anafórico va a ser sustituido por otra de carácter mnemónico que, como veremos, traduce, una vez más, pero de otra manera, la importancia de la memoria.

A diferencia de los hijos del “Labrador” de La Fontaine, la descendencia ha de saber que el mejor regalo que un hijo puede legar a sus hijos es enseñarles a reconocer que la felicidad está en nosotros mismos, en la manera en que todos reaccionamos ante los hechos de la vida cotidiana, en el equilibrio. El poema gana más en simbolización porque ya se emplea lo geométrico y la simbología vegetal y geográfica para desmontar vicios como la terquedad, las limitaciones del unilateralismo.

El álamo remite al mundo del norte y el naranjo al sur de su adolescencia y de la isla de Ibiza. A los componentes eólicos se suman dos árboles que participan de esa poetización. Estos árboles encarnan la misma espacialidad española pero trocada en regiones o territorios opuestos. Tal perspectiva va trazando el eje de la oscilación existencial y esencial, eje que es también el de los viajes que ha hecho Antonio Colinas y que, probablemente, prefigura una de las trayectorias por las que *un día* transitarán los destinatarios internos del poema. Sobre esa línea se establecen los vaivenes del ser, sus tanteos seguros. Todo hace pensar que la búsqueda de armonía es una lucha personal. Aquí es donde el poeta, taoístamente, asimila al ser a la planta que logra, en su flexibilidad intrínseca, desafiar a todos los huracanes de las malas temporadas. El ser como el junco debe oscilar si quiere sobrevivir a todo posible vendaval. Ante cualquier situación en la que se le aparece la realidad en forma de dualidad debe adoptar, simplemente o casi a lo Confucio, actitudes medianas, evitando crecer en una sola dirección ya que tal filosofía no conduce sino a la perdición, lo peor que un padre puede desear que le ocurra a su familia:

Sólo quiero, por eso,  
deciros lo que habréis de recordar:

recordad y salvad vuestra quietud;  
si en el norte, a la sombra del tembloroso álamo  
si en el sur, en la brisa del naranjo;  
recordad cómo pasa el huracán  
por el junco, y el junco no se inmuta,  
y el junco no padece.  
Porque el junco es flexible.  
p.539

A guisa de corroboración, sobre la vegetabilidad del poema que comentamos, *a posteriori*, Colinas nos dijo —en nuestra larga entrevista— que <<uno es un árbol más austero y el otro es un árbol más exuberante. Pero no importa. A la sombra del uno o del otro lo que importa es la conciencia, la flexibilidad. Es un poema de iniciación como es “La prueba” también. La prueba o “Si a vuestra vida un día llegase el huracán” son dos poemas de iniciación. Luego también se puede analizar el tema del junco. Es un tema de raíz muy oriental, muy taoísta porque el viento lo dobla pero no lo rompe. Hay otro poema de iniciación que es “La visita del mal”>>

La urgencia y lo siempre palpitante de la cuestión hace que, aparte del “recordad y salvad vuestra quietud” y el “recordad cómo pasa el huracán” de los verso 21 y 24, en las estrofas postreras se prolongue la exhortación a la quietud a través de otros actos de lenguaje de índole imperativa. En el tercero —esperad y sembrad [...] sed— que dará a otros cuatro finales —respirad, esperad, sed, el tesoro o fruto por cosechar lo vaticina el otoño y la luz y el aroma en los que ha de fundirse para no perder el equilibrio. La identificación del ser con todos estos sustratos generan símiles y bimetraciones, antes de que los mismos símbolos y concretos y abstractos vuelvan a cerrar de forma circular el poema, recordándonos el título del mismo y actualizando más la posibilidad de que se

cumpla —*hoy mismo, ahora, más que nunca*— el acto objeto del poema, el acontecer del acto condicional así establecido:

Si a vuestra vida un día llegase el huracán,  
si hoy llegó huracán a vuestras vidas,  
respirad en su furia con quietud, hondamente,  
y esperad.  
Ahora, más que nunca,  
sed flexibles,  
sed junco, aroma, luz.  
p.539.

Pero antes, pragmáticamente, en la penúltima estrofa, al acto *imperativo* sigue el *promisivo* del otoño. El poeta sabe que por educar se entiende el acto de cumplir con un deber, supone una responsabilidad que puede tornarse en ley no escrita pero por cumplir. Sabe que su deber como poeta es, más allá del ámbito físicamente doméstico, aconsejar, responder de una preocupación aún no manifiesta para completar el arco que irá trazando en sus hijos los dones de la cultura o *dovelas* que ya heredaron y seguirán heredando de la naturaleza (Ortega Muñoz:2007). Sabe el bañezano que aunque no le preguntaran nada, la actitud filial suele ser la de la taciturna espera, la del hijo que se siente pequeño ante el padre y que sin embargo debe salir, emanciparse con y sin él. De ahí la necesidad de recurrir a actos de lenguaje imperativos:

Esperad y sembrad  
como siembra el viento las estrellas,  
Pues llegará el otoño de los frutos.  
Si mantenéis en calma la mirada,  
sed flexibles, respirad con paz  
como la luz respira.  
Ni el junco, ni el aroma, ni la luz,



se quiebran.

p.539.

En perspectiva intratextual, además del poema a su hija, se pueden rastrear en “Fe de vida” (p.542), “La visita del mal” (p.505) mensajes que tienden a realzar el culto a la quietud ya sin límite, aunque sea “Letanía del ciego que ve” el poema que manifieste mejor esa filosofía de la templanza.

En el segundo correlato, la concepción del mal como una realidad armoniosa se entiende siempre y cuando no se nos escape la lógica de los contrarios que se compenetran para nutrirse. En el poema su consideración como dulce huésped reactiva el mecanismo armónico y nos muestra el lado más tierno, más estoico o positivamente masoquista de Antonio Colinas. Aceptar la realidad tal cual, como viene y se va, nos humilla o aliena. Tal es, a mi ver, la primera lección del poema:

Hoy hemos recibido la visita del mal,  
pero [en vez de reaccionar] hemos decidido acogerlo  
como huésped fecundo.  
Llegó el mal de repente, como cepo o veneno,  
y le hemos abierto  
de par en par las puertas de la casa.  
p.505.

Empieza enseguida una verdadera analítica del vicio inamovible, examen de conciencia que descubre las sinrazones de éste, la tranquilidad de la víctima y la evocación del jardín que simboliza la justicia de la naturaleza que, a través de sus elementos imparciales, logra limpiar la sangre del desamor u odio, con el fin de restablecer el orden quebrado por el prójimo:

Como siempre, el mal  
viene ciego, desnudo, sin razón,  
y aunque perros y gatos han salido huyendo,  
conservamos la calma plenamente  
y lo hemos conducido hasta el jardín.  
Allí, el dulce día, el sol tan fuerte,  
abrasaban las llagas y pesares,  
resecaban la sangre en las heridas,  
borraban el espeso hedor del aire.  
p.505.

Al poder del sol y a la ternura del día se opone, metafóricamente, un léxico sombrío y belicoso que apunta a diversas manifestaciones del mal que, de entrada, supone la falta de luz, el acecho, el advenimiento del vacío de la hermandad al que siempre debe oponerse la energía tranquila e inquebrantable de la no-violencia, el poder de la serenidad y el perdón. De esta nueva dualidad sale victorioso la instancia pacífica, cuya estrategia acaba ahuyentando, al compás de lo órfico, a ese referente abstracto muy personificado a lo largo del poema: el mal que:

Nos ha llegado [...] como un cuchillo airado  
en sótanoS de sombra,  
más casa y corazón están abiertos.  
Una vez más tuvimos que poner  
amor donde el amor no se encontraba.  
Y no hay mordaza, dardo, aguja, hiel,  
que no pueda fundir la hoguera musical  
que, de monte a monte, hoy propaga el otoño.  
He entrado unos momentos en la casa  
para sacarle el pan y la bebida  
al huésped iracundo.  
Quise alegrarle el corazón, poner  
un poco de calor en su cara de hielo.  
Con sosegada paz volví al jardín

para abrazar el mal, pero no pude,  
pues lo encontré caído y moribundo  
de luz y de silencio entre la hierba.

Hoy hemos recibido la visita del mal,  
mas pronto hemos tenido que enterrarlo  
debajo del naranjo y de su aroma,  
donde zumban abejas.

A solas nos tuvimos que beber  
el vino que sacamos para el huésped,  
el dulce vino del más hondo olvido.

pp.505-506.

Si bien termina con clemencia, *olvido* y mansedumbre, el poema de la visita mortuoria, de la misma manera, se nos plasma esa misma actitud vital en el tercer poema al que aludimos al principio de apartado, o sea, en “Letanía del ciego que ve”, poema de, como se ve, paratexto muy revelador y dualista, poema que precede a las cinco canciones finales de *Tiempo y abismo* y, por tanto, de la trilogía de la mansedumbre. Quizá sea éste el poema en que más se contempla a la templanza y a la filantropía como dos actitudes exclusivamente salvadoras.

Es demasiado fácil remarcar, leyendo al Colinas de “Letanía”, que la tonalidad de este poema envía a la de cualquier libro de sabiduría de envergadura bíblica. *Grosso modo*, ante una poesía autorreflexiva y pertinentemente intratextual, aquí, diré por no repetirme que el léxico del poema nos recuerda la religiosidad de carácter ígneo-luminoso a lo San Juan de la Cruz, el ya descrito girar de los planetas y el orfismo de un Fray Luis de León, el simbolismo místico de la semilla y la eucaristía, la actitud del que recibe una bofetada y le tiende al agresor la otra mejilla, la actitud del que nunca guarda rencor, del que, en cambio, como ocurrió en “La visita de la muerte”, trata de darle

comida al huésped maléfico. El lenguaje reanuda con la búsqueda de centro, se burla de la muerte, anuncia las evocadoras bellezas del cromatismo de Darío, el triunfo final de la mansedumbre sobre la insistente muerte y, una vez más —de aquí la última interrelación con el primer poema analizado— la omnipotencia de la energía interior a cuyo cultivo ya invitara a sus hijos en “Si a vuestra vida un día llegase el huracán”.

Escogido no de forma azarosa, este vocabulario traza de manera distinta y paralelística el arco de la dualidad, urna en que cabe y se embalsama todo cuanto puede, como el mal, la plenitud del ser humano. El anhelo de superación de toda mala ocurrencia impone el uso del imperativo encabezado por el segmento anafóricamente vertebral “que” —reiterado doce veces a lo largo de los cuarenta y ocho versos— sobre el que se dibuja los cuatro compartimentos de la macroestructura poemática. La dualidad estilística y temáticamente pertinente se da desde el *incipit*. De hecho, en la primera estrofa, ya se articulan binomios como fiereza-pureza, estío-invierno y, por supuesto, cardo-escarcha.

Si nos detenemos a cuestionar la architextualidad de este poema, llegaremos a la conclusión de que bajo esta también serie de invocaciones tanto a la divinidad como a la humanidad, el concepto de letanía guarda gran parte de su sentido primitivo. La retahíla coliniana se desgrana como si fuese sagrada canción o suma de deseos enunciados uno tras uno, hasta el clímax donde se convoca a la poderosa imagen de llama que lo funde todo y donde todo se funde y parece fundamentarse. Admitida aquí, como en la baudelariana “Las letanías de Satán”, como un subgénero poético a ejemplo de la oda o la elegía, admitida también su sintonía parcial con lo sagrado, esto es, con Dios, el hombre y las cosas, sólo nos quedaría preguntarnos cómo organiza Colinas sus

estribillos, si es que los hay. En realidad, no existen, a menos que cada primer verso de cada una de las cuatro unidades estróficas desempeñen este papel, por su rítmica motora basada en la ya definida clave anafórica “Que”, muy distinta a la estructura de Carlos Baudelaire encabezada por la interjección “Oh” y donde, gracias a la libertad y el poder revolucionario de la poesía, se da una ruptura del convencionalismo católico que, en otros tiempo, hubiera conducido al auto de fe. Pues, “Las letanías de Satán” así subliman al llamado Demonio:

Oh tú, el más sabio y bello de los Ángeles,  
Dios traicionado por la muerte y privado de alabanzas,

¡Oh Satán, apiádate de mi enorme miseria!

Oh príncipe del exilio, a quien se ha agraviado,  
y que, vencido, siempre te vuelves a levantar más fuerte,

¡Oh Satán, apiádate de mi enorme miseria!

Tú que todo lo sabes, gran rey de las cosas subterráneas,  
familiar curandero de las angustias humanas,

¡Oh Satán, apiádate de mi enorme miseria!

Tú que, hasta a los leprosos y a los parias malditos,  
enseñas mediante el amor el sabor del Paraíso,

¡Oh Satán, apiádate de mi enorme miseria!

¡Oh tú, que de la Muerte, esa mirada en torno al cadalso,  
serena y arrogante, que condena a un pueblo entero,

¡Oh Satán, apiádate de mi enorme miseria!

Tú que sabes en qué rincón de las tierras ansiosas  
El Dios celoso ocultó sus piedras preciosas,

¡Oh Satán, apiádate de mi enorme miseria!

Tú, cuya extendida mano oculta los precipicios  
al sonámbulo que vaga al borde del edificio,

¡Oh Satán, apiádate de mi enorme miseria!

Tú que, mágicamente, haces flexibles los viejos huesos  
del borracho regazado al que atropellaron los caballos,

[...]

¡Oh Satán, apiádate de mi enorme miseria!

Padre adoptivo de aquellos a quienes en su negra cólera  
Dios Padre expulsó del Paraíso terrenal,

¡Oh Satán, apiádate de mi enorme miseria!  
(Baudelaire, 1999:255-256)

La apuesta ecléctica y el modesto deseo de querer ir siempre al fondo de ese objeto inefable llamado poema nos obliga a incurrir en ciertas matizaciones, a recordar que hablamos de estribillo como movimiento secundario del que se ocuparía un posible coro porque toda letanía supone, en sentido literal, orar, invocar, mediante un discurso ordenado y modulado dirigido a Jesucristo, María o a los santos.

Estamos ante un poeta que pretende erradicar el mal, aleccionarnos después de a sus hijos, sobre cómo actuar ante el caos del corazón, de las almas misántropas. En el caso de que cada primer verso de estrofa no pudiera ser considerado como posible

estribillo, entonces lo sería cada una de las unidades secundarias finales de los doce bloques encabezados por “Que”, esto es, por limitarnos a la primera estrofa, los versos <<me alimente hasta el último suspiro”, <<me sean buenos, cada día más buenos>> y <<que al llegar el invierno / los sienta como escarcha en mi tejado>> y otras más creaciones donde, aparte del pan divino que colma el vacío terrenal, de la virtud que vence al vicio, del cardo trocado en escarcha, asoman, progresivamente, estructuras en las que se cuajan las ideas de superación y ensimismamiento *céntrico* ante cualquier caída, el pasivismo eficiente ante oprobios ajenos, lo celeste frente a lo terrestre, la esperanza divina frente a la evidencia de la desintegración ontológica, el deseo de recomenzar y soñar ante cualquier despojo repentino y no arrepentido, la debilidad de la propia enfermedad y la de la muerte ante el esplendor del sol —nieve suspendida— o de la nieve, “sol abatido” u oro astral sobre veredas de fuego.

La posibilidad de que el poema pueda ser canción implica, asimismo, que lo podamos leer en coro, o que lo puedan recitar al menos dos personas. “La letanía del ciego que ve” pretende ser pura estrategia susceptible de, como las conocidas recomendaciones bíblicas, llevarnos a desarrollarnos completamente, a convivir en el respeto mutuo. Ya que no pertenece al *Libro de la mansedumbre*, sino a *Tiempo y abismo*, el poema es la otra prueba, a través del motivo de la más madura quietud, que las obras últimas del bañezano tienen muchas cosas en común. Es la prueba, en este apartado, de que todo o parte de lo que se transmitió a los hijos sintoniza con la imagen del ciego sabio que ve, de que la poética de la mansedumbre nos invita a abordar toda la trilogía como si fuese un solo libro, un solo poema, una pocas recomendaciones sobre lo mucho que nos pueden traer la flexibilidad, la quietud, la inteligencia, el tacto, la

Clemencia garante de sociabilidad, la humildad e incluso el estoicismo que apunta a una suerte de *autosacrificio* o masoquismo ideal.

Como si se les cantara a los hijos y a cualquiera de nosotros y, por tanto, esperase a que del dialogismo naciera una toma de conciencia o revolución interior, fíjense ahora en cómo Colinas nos presenta cadenciosa y generosamente ese otro regalo del corazón, con toda la sencillez y concentración que ya sabemos propias de su última trayectoria, de toda su alma poeta, aquí puesta, irreversiblemente, al desnudo. Hasta aquí la lectura. Pues, así se abre y se cierra, circular como siempre o casi, el arco imperativamente desiderativo de su alter ego lírico:

Que este celeste pan del firmamento  
 me alimente hasta el último suspiro.  
 Que estos campos tan fieros y tan puros  
 me sean buenos, cada día más buenos.  
 Que si en tiempo de estío se me encienden las manos  
 con cardos, con ortigas, que al llegar el invierno  
 los sienta como escarcha en mi tejado.

Que cuando me parezca que he caído,  
 porque me han derribado,  
 sólo esté arrodillándome en mi centro.  
 Que si alguien me golpea muy fuerte  
 sólo sienta la brisa del pinar, el murmullo  
 de la fuente serena.

Que si la vida es un acabar,  
 cual veleta, chirriando en lo más alto,  
 allá arriba me calme para siempre,  
 se disuelva mi hierro en el azul.

Que si alguien, de repente, vino para arrancarme  
 cuanto sembré y planté llorando por las nubes,



que torne nube yo, me torne en planta,  
que sean aún semillas mis dos ojos  
en los ojos sin lágrimas del perro.

Que si hay enfermedad sirva para curarme  
sea sólo el inicio de mi renacimiento.

Que si beso y parece que el labio sabe a muerte,,  
amor venza a la muerte en ese beso.

Que si rindo mi mente y detengo mis pasos,  
que si cierro la boca para decirte todo,  
y dejo de rozar tu carne ya sembrada,  
que si cierro los ojos y venzo sin luchar  
(victoria en la que nada soy ni obtengo),  
te tenga a ti, silencio de mi cumbre,  
donde la nada es todo.

Que respirar en paz la música no oída  
sea mi último deseo, pues sabed  
que, para quien respira  
en paz, ya todo el mundo  
está dentro de él y en él respira.

Que si insiste la muerte,  
que si avanza la edad, y todo y todos  
a mi alrededor parecen ir marchándose deprisa,  
me venza el mundo al fin en esa luz  
que restalla

Y su fuego

me vaya deshaciendo como llama  
de vela: con dulzura, despacio, muy despacio,  
como giran arriba extasiados los planetas.

pp.652-653

Sucede que la reiteración de la palabra “despacio” refuerza el aserto de que el poema es un himno a la templanza. Del mismo modo, también se puede apreciar, en “Fe

de vida” (p.542), que ser templado o aprender a serlo, siempre comienza por un viaje a las profundidades del ser, un viaje psicosomático por la hermosura de los espacios abiertos como ese firmamento nombrado en el *incipit* del texto recién glosado, es comprender el lenguaje de la naturaleza, arrodillarse en su centro para poder conectar consigo mismo, con su propio centro, es permanecer en lo rojo de la tarde y ver cómo vuela el ave , o, desde una isla inspiradora, mirar al mar y seguir, extasiado, el dulce zambullir de los delfines *sentenciados*, hasta cerrar los ojos y perderse en *libertad*, <<en los labios de una mujer>> (p.543).

Colinas sabe como Zambrano que <<el hombre es un “ser encubierto” que necesita de continuo revelarse. Pero antes que en la mujer o en cualquier otro elemento colinianamente sagrado, la revelación pasa por una lectura personal, una flexión y reflexión sobre su propio cuerpo con toda su alma. “Existe —dice Zambrano— un trabajo aún más inexorable que el de “ganarse el pan”. Es el trabajo de ganarse el ser, a través de la vida, de la Historia”>><sup>71</sup>. Igualmente, sabe que, como la borgiana Biblioteca laberíntica, aquí también la vida es un círculo grande en cuyos contornos se superponen muchos más módulos, en cuyo centro hay cada vez más algún que otro mentor de rol decisivo, conforme cada una de las cosas que precisa el ser en determinados momentos de su existencia. Entre estos círculos colindantes está el de la adolescencia o de la infancia que ya sabemos receptáculo de todas las etapas del crecimiento humano. Pero —matiza María Zambrano— <<existe una diferencia entre el crear espontáneo de la niñez y el modo de creación que en la adolescencia irrumpe. En el niño el “YO” no está revelado; la niñez es un proceso de separación en que el individuo como tal se va descubriendo a sí mismo. En la adolescencia este ser separadamente, esta soledad propia

---

<sup>71</sup> Juan Fernando Ortega Muñoz, en su “Introducción” a *Filosofía y educación (Manuscritos)*, edición de Ángel Casado y Juan Sánchez-Gey (2007:16).

del hombre se presenta avasalladoramente. Se produce pues la revelación del individuo, y el individuo humano es por necesidad creador o por lo menos hacedor [...] produce vértigo: que la vida se presente como “toda la vida”, toda la vida con la que hay que hacer algo. Por eso tan a menudo el adolescente la quiere dar toda ella, lo que puede dar origen al heroísmo o bien a una acción destructora contra la sociedad y contra sí mismo. La adolescencia lleva consigo la sombra del posible suicidio al lado. Educar la adolescencia es salvarla, salvar su poder individualizador y creador del caos que le acecha. Y conviene recordar que a mayor poder creador corresponde mayor extensión de caos. El maestro no puede olvidarlo>> (Casado-Sánchez-Gey:50).

### **VIII-3. LA BIOLÓGICA FIGURA DE LOS PADRES: POESÍA COMO PRELUDIO A UNA LENTA DESPEDIDA**

No se puede hablar de plasmación de la imagen de los padres sin transitar lugares donde cobran vida intensas vivencias poéticas. Para buscar la paz del alma, tanto en el Colinas poeta como el cuentista se emprende una aventura física hacia espacios donde aún titila la voz de los seres queridos porque fue allí donde <<atisb[ó] por vez primera la luz.>> Otra forma de circularidad se daría a ver o a apreciar si antes de continuar volviéramos a contemplar esos labios femeninos evocados tan sólo líneas atrás, desde el motivo de la desnudez femenina. Volver a pisar las piedras de Petavonium o como quedó dicho en la poesía y como tornaremos a constatar cuando analicemos los últimos relatos de Colinas es <<regresar al huerto de la infancia>>

perdida y <<al desnudo de mujer / que es todos los desnudos>>, recordar la sonrisa de los mayores, volver también, simbólicamente, a la cuna donde asomaban el rostro de la madre de imagen venerada y mistificada.

El poema que habla de la muerte del perro, de su entierro y del dolor que cunde entre poeta y parientes muestra, una vez más, que estamos ante una poesía que no se cierra a lo familiar ni intenta encerrarse en sí misma. Además, se ha visto, en el estado de la cuestión, que la trilogía de la mansedumbre tiene mucho que ver con el dolor, la experiencia de la muerte del padre en su sentido literal. Pero la misma trilogía entraña, paratextualmente, nombres que remiten simbólicamente a otra consideración del padre.

Antes de alcanzar la madurez, la educación del poeta le habrá llevado a matizar la imagen paterna. La palabra *padre* se llena de connotaciones y el poeta debe asumir su destino, esta vez de manera más consciente. Según sugieren los versos de Colinas, nuestra consideración del padre se extiende desde lo literal a lo figurado, pero limitando a pura hipótesis de trabajo la posible lectura freudiana, prueba de riqueza, de complejidad y de la inagotabilidad del sentido del lenguaje poético, considerado por Machado (1988:347), y por boca de su *heterónimo* (Echenique-López-Casanova:32) Abel Martín, como una de sus características esenciales ya que <<mientras el artista de artes comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significación de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación. La palabra es, en parte, valor de

cambio, producto social, instrumento de objetividad (objetividad en este caso significa convención entre sujetos), y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo. Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. El poeta hace joya de la moneda. ¿Cómo?>>> Pues, plasmando de otra manera sus vivencias, puliendo como si de un cuchillo de flor se tratara, buscando la palabra justa, la intensidad justa, el justo medio entre sonido y sentido para conmover, crear una sensación de armonía más que una ilusión de verdad, de naturalidad u objetividad como revelan los últimos poemas de Colinas donde, tras el cultivo de la poesía más pura, el verso tiende a lo ordinario para tratar de recrear, precisamente, hechos propios de su experiencia personal o ajeno-familiar.

Antes de incurrir en otras connotaciones, hemos de mencionar que planea sobre la poesía de Colinas la lenta despedida de sus genitores. Luego del poema de tonalidad didáctica dedicado a sus dos hijos —Clara y Alejandro— por “ si a [su] vida un día llegase el huracán” (p.539), el *Libro de la mansedumbre* recoge otro poema de índole muy familiar que arranca —ya no desde el subtítulo— sino desde el inicio del poema con una interpelación a los padres cuyo progresivo adiós ya intuyó, junto a la Zamira que “ama los lobos” (*Tiempo y abismo*) en los pasillos de aquel hospital —¿recuerden?— que olían a quirófano (p.569). En realidad, el intento de superación de dicha separación tan evidente se concreta mucho antes mediante un estoicismo que indaga en lo metafísico. El paratexto de ese otro poema doméstico a saber “Los últimos veranos” denota el instinto de un ineludible final, la doble desaparición que señalaría hoy en día cualquier biógrafo de Colinas. Así es cómo el poeta exorciza sus futuros fantasmas:

Padres: aunque intuyo un vacío  
que sólo con dolor podrá el tiempo llenar,  
estos últimos años vuestros  
son, en verdad, los más bellos años míos;  
porque aunque hay un final que puede amenazarlos,  
los va intensificando el verdadero amor.  
p.540

Si el amor intensifica el triste final, es que curiosamente, la muerte, piensa Colinas, nos acerca más a la verdad, nos permite deshacer el nudo de las grandes evidencias, esto es, dirimir toda angustia de vivir o de hallar en parte la clave de lo metafísico. La ausencia en este sentido es don, oportunidad para ahondar en lo sagrado del amor:

Sí, por maduros y temibles son  
los instantes más bellos de mi vida,  
porque al irse abriendo en mí el vacío  
de vuestra ausencia  
definitivamente cierro cada duda  
del ser y no ser.  
(No hay dudas ya en el tiempo del amor)  
p.541

Tal certidumbre anula todo temor a la muerte. La despedida es tan probable que el poeta se resigna ante la evidencia de esa breve luz crepuscular y fronteriza, la que precede a la más misteriosa e infinita noche. Vuelve la angustia y a la ya asumida certeza se suma, de repente, la evidente inquietud que traduce el uso de la duda retórica, a través de la que los poetas suelen presentar en forma interrogativa lo que piensan sin necesidad de crear en el discurso ninguna polémica (Amon-Bomati, 1990:118): <<¿Y

qué daría yo por detener / esta luz de los últimos veranos, las auroras de oro en nuestras vegas? >>. De la lenta agonía llegamos poco a poco a la *noche oscura*, a la apoteosis y perfecta unión sombra-luz. El yo lírico habla de los narratarios como si éstos ya hubieran cruzado <<la frontera infinita>>. La noche oscura tan sólo es *augur de la luna* (Marcos). Detrás de lo cruzado apenas queda dolor. Se asiste así a un proceso de purificación de las cosas. A través de unas metáforas se plasma la perfección del desconocido más allá. Hasta se dulcifica todo recuerdo del más acá. La palabra *nido*, asimilada a la infancia, la adolescencia y a la casa familiar se nos aparece como símbolo del espacio ameno. En esa esfera plateresca, todo obstáculo se vuelve periférico, secundario e incluso anodino.

Y si en la periferia sólo crecen zarzas, es que en el centro de la casa, del huerto o del prado es todo *verde y dorado*. León se convierte en macroespacio de todos estos microespacios y representa un nuevo lugar cuyo recuerdo sólo apunta a la beatitud. Desde el punto de vista temático-estilístico, el uso reiterado del imperativo se junta al paralelismo para describir los espacios de la vivencia y sosegar a los seres más queridos, y para convencerles, como si de repente hubiesen regresado, con la edad, a su lejanísimo estado de inocencia, de que sólo hay buenos fantasmas debajo de su cama, de que dulce es la línea a la que se acercan más y más, de que no habrá soledad en la morada que los aguarda desde que vinieron al mundo, cita a la que él también, tarde o temprano, tendrá que acudir:

Así que esperadme en el fuego o la nieve  
de aquellos cielos fríos,  
de aquellos cielos puros.  
Sabed que ya no quedan  
espinos en los nidos de otros días



(son tan sólo zarzas que rodean  
los huertos y los prados de León;  
los que tienen un fondo de espadañas,  
de cicatrices de piedras ferrosas,  
de adobe enfebrecido,  
y humedades de tréboles y juncos  
flotando en madrugadas de silencio).  
Esperad y que sienta  
Temblar un día más vuestras dos vidas  
Como temblaban álamos de junio  
(jóvenes pájaros)  
junto a los ríos de mi adolescencia.  
pp.540-441

Luego del rechazo casi catártico de las *dudas* que disipa el triangular *tiempo del amor* a la vez filial, paternal y maternal, para resistirse a la evidencia del adiós inevitable, se refuerza, formalmente, el recurso a la negación porque fuera del discurso, se esfuma la ilusión de la poesía. Sabe el poeta que en ambos casos, cuando ocurra, no habrá ninguna despedida que no suponga vacío. Consecuencia, cuando vuelve a asomar a la baranda del discurso, más consciente y rendido a la evidencia del final, la frágil euforia anterior da paso a una nueva ruptura. De hecho, la resignación o no-duda liminar desemboca en desasosiego. Pero una vez más, mediante la prohibición iterada la ilusión del verso consigue restablecer el equilibrio entre los binomios dolor-amor, más allá-más acá. Ante tales oscilaciones, el poema se cierra con una tímida nota de esperanza en la que ya no se trata de recordar el dulce fluir de la adolescencia, sino de intentar detener en la intersección de los contrarios el río de la agonía, el *entre-mundos* que prefigura el horizonte trazado por el tan sugerente verso final:

No vayáis más allá.  
Que perdure este instante  
perfumado de muerte y de amor verdadero.  
No atraveséis aún la frontera infinita.  
p.541

Más adelante, en *Tiempo y abismo*, vuelve lo veraniego con la imagen de los padres, pero ya no desde el vaticinio de “Los últimos veranos”, sino desde el recuerdo superado de la experiencia trágica. Tragedia de la tierra, soledad de la familia, enfermedad y muerte en *tiempos de silencio* (Martín Santos). Ahora, en “De repente, aquel 68”, título de referencialidad histórica pertinente, los padres simbolizan amor y protección, preocupación y desesperación por el hijo que deja el hogar por razones socio-políticas. La idea del exilio y la censura planean sobre este largo poema cuyo referente sigue siendo Francia, la vecina acogedora y tierra de Baudelaire y Stendhal por un lado, y la España todavía franquista, por el otro:

Hoy: cuando merodean en torno de nosotros  
(como invisibles lobos)  
la enfermedad, los años, la muerte.  
Ya se han ido muriendo nuestros padres,  
aquellos que con gritos y protestas  
de amor, parecían desangrarse  
cuando huimos de casa,  
cuando atravesamos la frontera  
deseando quebrar los límites de todo.  
p.614

Pero debo subrayar que en el *incipit* del poema, lo doméstico se desplazó hacia el terreno de lo amical, que no es muy diferente ya que si el perro acompaña al poeta en su manso vivir, la amistad parece ser tan fuerte como el amor a los padres. La amistad

parece ser el tema central en torno al que giraría lo paterno ya que con ella se inicia el poema y con ella sintoniza el título poemático. La amistad desempeña un rol de sustituto de la armonía en el proceso de crecimiento del poeta, resucita ese tiempo de la ruptura local que se remonta a las tres décadas nombradas, colma el vacío que supuso el irse fuera de su cuna, recrea, sobre todo, el ambiente parisino descrito como lugar placentero porque añorado o, al menos, como espacio agridulce porque la acogida implica la pérdida provisional de la verdadera tierra. De ahí el matiz que se da al final de esta estrofa liminar:

Precisamente hoy, en este día de la Semana Santa,  
vosotros (dos amigas y un amigo  
de aquel 68),  
habéis aparecido, después de treinta años,  
para volcar de golpe en esa mesa  
de mármol del café de nuestra infancia,  
los oros y la fiebre de aquel París perdido.  
p.614.

Está claro que ya se asumió, en este poema, la pérdida paterna. No cabe duda de que sólo el poder de la memoria consigue rescatar, en el presente de la experiencia poética, las ya añejas vivencias, las marchas sin sentido de ayer que sólo el porvenir —ahora presente— intenta cuestionar y problematizar, a golpe de preguntas retóricas como casi siempre. Se nos habla de la clandestinidad y la censura propias de la España de entonces:

Y a pesar del acíbar de los miedos,  
¿para qué la clandestinidad  
de aquella lejanía, que nos era tan dulce

como lo eran los libros prohibidos y buscados  
en el Barrio Latino?  
¿En dónde aquellos soles de miel, las espesuras  
y espacios del jardín del Luxemburgo,  
con los que nos quitábamos el hambre?  
¿Dónde el otoño de los adoquines  
(aún levantados) de las barricadas,  
las hojas muertas en estanques muertos?  
p.614

Como se ha visto, a través del imperfecto de indicativo que traduce el tiempo de la añoranza y de los sueños fusilados, se establece al tiempo unos paralelismos cuya finalidad es realzar el grado de vacío y alienación física —las barricadas— y psíquica —el dolor de exilio— de la época plasmada. Luego sigue la tonalidad metafísica y las preguntas sin respuestas, no sin transparentar, en su desarrollar, una vez más la huella de Claudio Rodríguez visible, sin lugar a duda, en la recuperación y la sugerente superación de términos como *ebriedad*, *canto* y *caminatas*.

¿Dónde la ebriedad del incienso y los cirios,  
los cantos melodiosos, melopea y duermevelas  
en la iglesia ortodoxa,  
donde recuperábamos las fuerzas que perdíamos  
después de agotadoras caminatas?  
¿Y los ramos de flores en los brazos  
de prostitutas que se sumergían  
en callejones morados?  
p.615.

Después, transitamos, con la memoria viajera del poeta, la otra Europa de acogida, cuya evocación expresa finalmente la situación del clandestino, la transitoriedad de su propia vida, su conmovedora inestabilidad, la huida que ilimita más

y más el uso reiterado de “más allá” y que hoy en día recuerda las riberas de Canarias, las nuevas inmigraciones del siglo:

Y había que escapar aún más allá,  
más allá todavía,  
quizá en autostop, a Londres, en aquellos  
camiones de verduras del mercado  
de Les Halles.  
(Luego, áspero posadero de Calais al despedirme  
unto a aquel mar verdoso y violento  
y el policía enhiesto de Dover, al llegar,  
nos sacudían con la misma frase:  
“No olvides —repetían— que sólo lleva encima  
dinero para estar sólo un mes en la isla.”  
p.615

Antes de cerrar el poema recordando otra *ilustres tumbas* u otras literaturas simbolizadas por escritores como Baudelaire, Stendhal, Wilde y Proust sobre cuya deuda volveremos cuando hablemos del cuento como lenguaje autodeconstructivo, vuelve otra vez la dualidad no sólo a través de la comparación toponímica y *culinaria* <<este café [que] no es / como eran aquellos de París>> (p. 615), sino también mediante este otro contraste tejido en torno a <<las lágrimas y el oro de París>> (p.616).

Lo que quizá haga falta mostrar siempre es el gusto por lo circular a lo que apunta el tema de esta tesis doctoral. En efecto, como en el primer verso, en la sexta estrofa, se nos vuelven a presentar los cronotopos, esto es, aquí, el *Viernes de Pasión* por un lado y, por el otro, el intervalo temporal que separa el tiempo de la vivencia del de la memoria que incluye el de la madurez del emisor, siempre que, para que se nos salgan las cuentas, a dicho enunciador se le considere como alter ego de un poeta nacido

en 1946, *supuestamente exiliado* en 1968, y en estado de ebriedad poética probablemente en 1998, aunque el tiempo de la escritura no coincide siempre con el de la publicación (2002). Tampoco faltan como en las estrofas 3, 4 y 5 la técnica interrogativa. El detallismo lírico de Colinas es otro exponente de ese deseo de objetividad, de depuración estilística y de entronque entre arte y biografía, dentro o fuera del terruño, donde, pese a la hospitalidad, el Viernes de Pasión no era tan dulce como ahora porque eran versos de nostalgia gastados entre amigos, entre copas y bromas, más lejos que cerca de aquellos seres queridos hoy cenizas de este poema:

¿Y todo para qué, nos preguntamos  
treinta años después,  
en este Viernes de Pasión,  
en la Semana Santa de nuestra cincuentena,  
aquí, adormecidos, en la cuna  
de las raíces de nuestra tierra  
y de nuestros muertos?  
p.615.

En la estrofa primera de “Libro de horas del amor rescatado” (p.580) del mismo poemario final, como en el *incipit* de “Los últimos veranos” (p.540), se realiza la imagen paterna, ya no desde la consabida intuición, sino desde la aún más asumida ausencia del padre. El denominador común que da la idea del amor que borra todo dolor, su plenitud que va colmando con recuerdos el vacío que dejaron los padres al otro lado de la frontera:

Padre: deja que pose ahora  
mis manos en tus manos.  
Ya no estás con nosotros, pero aquí tengo a salvo

el gran libro miniado y aljamiado  
que escribiste. Alegría  
y dolor para todos,  
las vidas de los otros en la tuya fundidas  
p.580.

Ahora que sé que ese libro del que habla Colinas remite, antes que a cualquier libro semióticamente justificable, a un libro real y gordo, el que heredó de su padre contable, también puedo decir que los últimos versos citados delatan claramente la vivencia paterna en cuyo cuaderno se reflejan otras muchas vivencias latentes en el texto que no pretende anular por completo el carácter impreciso del lenguaje lírico.

Como he dicho, reaparece la figura del padre en forma de interpelación liminar, pero en singular quizá porque, admitida la apuesta ecléctica y dicha imprecisión de lo poético, y más allá del libro que atañe menos a la madre que a él, el poeta le otorga al término rasgos sagrados, creando así una posible ambigüedad interpretativa que haría que, según una cierta percepción fenoménica, el padre realzado, principio y fin de lo cósmico, pueda ser contemplado también como Jesús. Ésta sería la visión de un lector cristiano desconocido de Colinas, que estaría investigando en un país lejos de España y, por supuesto, lejos de algunos datos no recogidos en libros verdaderos y virtuales. Para este posible lector ésta sería la más válida. ¿Y cómo se justificaría coherentemente tal interpretación?

Podría decir —no sin una cierta razón, ni tampoco con temor a que le dijéramos que la mayúscula es total en todas las palabras del rótulo— que su interpretación cristiana de la imagen del padre se justifica por el lexema —“LIBRO”— que encabeza el título algo extenso y que se repite a lo largo del poema. Como haría Colinas,

defenderíamos esta lectura, con tal de que no se convierta en palabra de evangelio, en única aproximación al poema. Tal actitud ecléctica hará que no caigamos “de bruces” en la trampa que nos tiende siempre la poesía, cuyo placer está precisamente en todos esos posibles engaños, en ese ludismo ético.

No obstante, habrá que matizar la lectura cristiana del texto, partiendo del supuesto de que, si así estuviesen las cosas, se podría tratar, una vez más, de otra manifestación de lo sagrado. Admitida esta matización, volveríamos al punto de partida. Pues, tampoco nos negaríamos a admitir que ese LIBRO supuestamente bíblico se refiere, entre otros más, al que escribió el padre, es decir, ahondando más ahora, a algo que simbolizaría simplemente la educación, siendo la familia el primer núcleo en el que el niño se relaciona con lo otro, con los otros. Los padres o el padre en este sentido, como el posible maestro, tutor o iniciador, habrá contribuido mediante sus consejos y su tutoría al desarrollo psíquico y social del que hoy escribe. Al hacerlo, éste le habrá entregado esa riqueza espiritual no recogida en ningún lugar pero que se puede asimilar al libro, al <<gran libro>> de la sabiduría que escribió un ser tan sólo mistificado o mitificado. Y se sabe que no toda enseñanza es escrita, no toda sabiduría ha sido transpuesta al plano de lo literario. Incluso la Biblia predica la supremacía de lo hablado sobre lo escrito. Hay más, en cada hombre hay una parte de oralidad visible en los cuentos populares o leyendas no transcritas, aquellas que jalonaron nuestras primeras noches y que son, en perspectiva coliniana, las noches de las primeras contemplaciones. Quizá se justifique tal argumento en la imagen del cuento como tema e imagen recurrente, la imagen de la tía y el tío a cuyo papel didáctico tan sólo podemos aludir en este lugar. Adelantarlo nos haría caer en la repetición no funcional.



Más allá del rótulo, aunque le fuese hasta ahora pertinente, curiosamente y tanto mejor para la hermenéutica del texto de Colinas, la lectura cristiana halla también su limitación en la morfología del lexema “libro” que aparece —esta vez en minúscula— cinco veces en ese poema de tan sólo cuatro estrofas y treinta y nueve versos. Ya que lo que pasa es que el poema pese a su sencillez se irisa, en los cinco primeros versos de la segunda unidad, la visualización del libro nos hace creer que estamos ante una metáfora de la enseñanza, con todo lo que supone: los cuadernos y colores, las pizarras pequeñas de la infancia, desde el parvulario a la educación secundaria, pues a todo lo relacionado con nuestros primeros miedos: a la grafía, a las matemáticas, a la astronomía, etcétera:

En este libro tú fuiste escribiendo  
laberinto de letras y de número,  
constelación de sumas y de restas,  
como quien va y revuelve y luego ordena  
las estrellas distantes.  
p.580

La idea de que se trata del padre biológico se irá perfilando en los tres versos siguientes. A mi ver, la imagen fragmentada del padre, la metonimia de su mano muestra la asiduidad de un genitor dibujando en casa, aleccionando a su hijo después del colegio. A través de una metáfora acuática, los versos revelan que dicha posible iniciación fue el principio de una aventura vital, esencial para el educando. En este sentido, el padre habría ido abriéndole camino al discípulo antes de que tomara él mismo las riendas de su vida, esto es, con la mayoría, o un poco antes, cuando Colinas cumplió quince y tuvo que ir a pasar tres años en Córdoba.

Los puntos interrogativos que suponen en español un movimiento dual parecen abrir y cerrar un ciclo, el de la vida en la que fue primordial la presencia del padre. Movimiento poemático ya que escribir es trazar o dibujar como el niño o el poeta-niño de Freud, movimiento que apela a dos fórmulas complementarias de carácter acuático —manantial=corriente de agua— y que se ejecuta con finura y concentración:

¿O ha sido acaso un manantial, una corriente de agua  
lo que escribiste con tus manos finas  
lo que trazabas con tus dedos claros?  
p.580

En la misma estrofa, la más larga de todas, se dilucida e intensifica a la vez la metáfora. Si el libro significaba lo previamente adquirido, de ese primer texto que pasaremos a llamar libro de aprendizaje básico, pasamos al gran libro que representaría al mundo. Entonces, nos damos cuenta de que con este nuevo dato podemos volver a la primera estrofa para mejor interpretarlo. Recuerden que los siete primeros versos señalan la ausencia del narratario internamente interpelado. Recuerden que dijo el poeta que <<Ya no estás entre nosotros, pero aquí tengo a salvo / el gran libro miniado y aljamiado / que escribiste [...]>>

Ahora, no hay por qué el gran libro no apuntaría al mundo, cuya interpretación dependería del pequeño que supone el aporte consustancial del padre, cuya ausencia se hace presencia a través del dinamismo de lectura, esto es, aquí, del recuerdo, de la memoria difusa: conciencia de saber que más allá de la ausencia queda, para el educando, la herencia que hará que supere cualquier prueba que se le presente <<el ensayo del cuento del poema de la vida>> (Monterroso:1972).

Para un lector estructuralista que renegaría de la biografía coliniana, se da otra ambigüedad. Aquí puede ser el padre cualquier otro mentor, escritor o pintor, pensador o profesor. Incluso puede volver a remitir al Señor. Lo más interesante queda pues, las páginas que pueda abrir gracias al tú lírico. Abrir dichas páginas es como nacer a otra vida. El acto de leer o releer consigue mermar las vicisitudes propias del *turbio mundo*. De ahí la dulce y rotunda súplica de la estrofa 2:

Deja que, aunque no estés,  
hoy vuelva a abrir las páginas del libro.  
Y, con ello, las páginas del tiempo.  
Y, abriéndolo, lo lea muy despacio  
y, al releerlo, interprete, acaricie y asuma  
ese otro libro turbio que es el mundo.  
p.580.

Circular será también el cierre de “Libro de horas del amor rescatado” porque como un leitmotiv vuelve la forma imperativa del verbo “dejar”, última orden dada a una instancia ausente que la ficción pretende reanimar. Tal desenlace nos hace visualizar una lenta escena de despedida que modula una gradación descendiente y otra gradación ascendiente—. Si bien lo más importante queda el movimiento vertical o ascendiente tras el abrir el libro o acaso simbólicamente la tierra, vuelve la imagen corporal, la de las manos que se tocan a guisa de reencuentro, inquebrantable unión del hijo con el padre ausente.

Como no podía menos de ocurrir, mediante otro tipo de simetría o paralelismo resurge la obsesiva idea de fusión con todo, rescatando y actualizando así, finalmente, el movimiento de la memoria, el recuerdo de los seres queridos, la ambigüedad entre lo

divino y lo humano, la misma equivalencia entre corriente y manantial, la búsqueda de la sabiduría tan fugitiva como el ya exorcizado y salvado mundo de los juguetes, es decir, la infancia florida:

Deja que suavemente pose ahora  
mis manos en tus manos,  
mis manos en el libro,  
y lo abra despacio y, al abrirlo,  
yo también me abra a todo y me abra a todos.  
Y así retournes tú (y retorne yo),  
a ser el manantial salvado de la infancia,  
firmamento en huida  
la corriente infinita.  
p.581.

Dije que circular sería el cierre poemático porque justamente antes de ese desenlace, en la penúltima estrofa, detrás del mismo acto de apertura libresca se abre otro círculo: el de la regeneración del iniciador cuyo dinamismo en el tiempo de su escritura era, por así decirlo, digno de ser beatificado. Por cierto, técnicamente, creo que hay *mise en abîme* ya que se sugiere otra imagen del “círculo del círculo”, como si —es así— el poeta en el último libro de la trilogía hablara —metafóricamente— del libro paterno de otro posible gran Libro. El libro del padre sería un fragmento del gran todo, de ese <<gran libro>> que ya no remitiría al de la contabilidad, o sea, a un libro repleto de símbolos matemáticos, libro que pudo haber sido cualquier tratado y que, en todo caso, evidencia de alguna manera algunos de los planteamientos deconstructivistas expuestos en los primeros capítulos de esta tesis doctoral o ratifica la importancia que se ha venido dando a la palabra escrita —respecto de la no escrita— desde el advenimiento

de la imprenta a nuestros días y siempre de forma cada vez más creciente como corroboran estas palabras de Ramón Pérez Parejo (2002:54-55):

Fernando R. de la Flor (1997:82 y ss.) contrasta la alegría de Erasmo o de Cervantes al encontrar papeles escritos en la calle con sobresaturación de escritura que encontramos hoy en las ciudades. Debemos ser conscientes de lo que significa en nuestro mundo contemporáneo la cantidad de textos que nos rodean, el murmullo ya impresionante del discurso escrito que está por todas partes. Ahora quizá lo consideremos normal, pero esa sobrecarga de textos (rótulos, calles, señalizaciones, propaganda, luminosos, bandos, precios, etc.) comienza tímidamente en el siglo XV ante la mirada perpleja del hombre renacentista y asciende progresivamente hasta nuestros días en goteo sin cese. Está bastante claro que el hombre contemporáneo necesita textos que nos guíen por el mundo que se convierte en un texto que hay que descifrar continuamente. Y cuando empiezan a aparecer los rótulos comienza a desaparecer la voz de la ciudad renacentista o al menos ese hecho comienza a anunciar la muerte de la voz. Según Derrida: Por oposición a las ciudades autosuficientes de la Antigüedad, que eran para sí mismas su propio centro y dialogaban de viva voz, la capital moderna siempre es monopolio de la escritura. Anda por medio de leyes escritas, los decretos y la literatura (1967<sup>a</sup>:330-381)>>.

Volviendo al poeta de La Bañeza, diré que en vez de una poetización sobre oralidad y escritura, estamos ante otra metonimia coliniana, ante otra captación de la Realidad a través de la realidad. Más que predominio de la literatura sobre la oralidad, es más bien el triunfo del todo sobre lo uno, de lo local sobre lo global. Aquí, donde el libro no tiene mucho que ver con el otro Libro Pobre evocado en otro poema, dentro del

círculo mundial se encuentra el círculo de la familia —que como se intuye puede referirse, por los matices de la connotación, a la familia literaria— y a muchas otras órbitas que Colinas va abriendo a lo largo de su obra. Volver a abrir —dentro del macrocosmo— el libro privado o localmente heredado es resucitar al *autor* de éste, burlarse del sepulcro. Dicha superación de la muerte se inicia en la tercera estrofa donde se pasa sin la apóstrofe, sin la interrogación retórica, aún menos sin el imperativo liminar. Lo que sí triunfa es el presente de indicativo cuyo uso responde a un intento de actualización de los hechos hasta aquí plasmados. En ese otro combate entre la ceniza —la muerte— y la música —trocada en libro de amor— acaba ganando la sombra. Curiosamente, no se trata sino de la victoria de la muerte sobre sí misma, la del amor que supone el silencio regenerador de lo amado, la tímida nota de misticismo que conlleva, en definitiva, la insistente sacralización del referente paterno:

Has vencido a la muerte.  
Y te diré por qué:  
tu trazaste estos símbolos y signos  
con amor.  
Era el humilde amor el que entramó  
tu vida en este libro,  
los signos (¿o son llamas?) de sus páginas.  
¡Y cómo germinaron con su luz estas sílabas  
en los desiertos de la usura!  
[en la luz de los desiertos, no *desiertos de luz*]  
p.581.

No se puede pasar por alto el que estamos ante una poesía que recurre a su propio material para poder enunciarse, poesía de gradación ascendente —claro que si tratamos de ordenar sus elementos— que sólo puede significar cuando se autorrefleja, se *semiotiza* sugiriendo plumas y silenciando muchas, nombrando manos, trazos,

sílabas, signos, símbolos, páginas que hacen libros, libros que reflejan pergaminos, otros tantos libros que nos inducen a pensar que los leemos todos como si estuviéramos ante una suerte de palimpsesto, un tejido bien unido y extraño porque a juicio de Carlos Kuri (1997:9), <<la unidad de una obra no ve lo que la hace posible. No hay idea de obra sino a partir de algo extranjero a la obra misma. Los pasillos que atraviesan una obra, que permiten ubicuidad como obra en el panorama inestable de lo que solemos llamar Cultura, imponen un enjambre de influencias, de invocaciones a determinados períodos, que en definitiva la dejan abierta de tal modo que corroen la unidad y establecen funciones fragmentarias de cierta autonomía, pero esta autonomía no corresponde a la autonomía de una Idea, responde más bien a la figura de un palimpsesto de lecturas y secuencias argumentales adheridas a los conceptos. (Aquello que escribía Boris de Schlözer pensando en la obra musical, anticipándose a la expansión del estructuralismo, da una buena medida del esfuerzo moderno por justificar la obra en su unidad: “Cuando capto una obra es cuando comprendo el conjunto de las relaciones sonoras en su unidad, capto lo que quiere decirme: se aprehende por inteligibilidad y no por sensibilidad, que sería una consecuencia...”)>>

¿Palimpsesto? Sí lo es de alguna manera porque se ha visto que una vez disecada y cuestionada, la obra unitaria de Antonio Colinas descubre decisivos recuerdos de familiares amados y callados, conservan voces y sendas ajenas, rastros de escrituras anteriores, *secuencias* que van de los místicos del capítulo quinto a los padres ahora mitificados, pasando por todos aquellos autores estratégicos cuyo perfil de mármol dibujamos en el capítulo sexto.

Como consecuencia de todo aquello, no se cierra, semióticamente hablando, el gran círculo libresco repleto de símbolos, por lo que la ya vencida muerte no consigue romper el puente de amor tendido entre padre e hijo, la armonía paterno-filial. Es que antes de perpetuarla a su manera, el hijo hereda de la sabiduría familiar, deviene eslabón de los nuevos mensajes, heraldo de esa *luz*. Visto al revés, más allá del viejo libro abierto, donde se immortalizan las huellas paternas, en el nuevo texto, el que vamos cerrando, captamos, al menos de manera oblicua, la imagen del padre, vislumbrando también una de las fuentes de la mansedumbre: el jardín de la infancia con sus dioses humanos.

Pero el dinamismo que pretendimos desactivar se abre de otra manera en la medida en que, a causa de la consabida inestabilidad semántica o semiótica, la referencialidad humana se dilata, diverge y converge hacia otros focos no menos decisivos por lo que al proceso de maduración del bañezano se refiere. Así, la domesticidad de la poesía coliniana dependerá de otras figuras familiares que tratarán de sustituir o acompañar a los padres en su dulce labor educativa. Sustitutos paternos lo serán el tío y la tía por la que re-arrancaremos, dos instancias ficticias que bien podemos adscribir a la flexible y coliniana territorialidad sagrada.



**VIII-4. DESDE LOS RELATOS, LA QUIETUD DE LA EDAD PRIMERA. LOS FAMILIARES COMO SUSTITUTOS DEL PADRE Y LA TÍA COMO ALTER EGO MATERNO: DESDOBLAMIENTO E INTERTEXTUALIDAD BÍBLICA**

Al cerrar el apartado VIII-3 se ha querido decir que la poetización de lo familiar se concreta desde varias perspectivas. Si en “Los últimos veranos” —de *Libro de la mansedumbre*— se fija la atención tanto en el padre como en la madre, si en “Libro de horas del amor rescatado” —de *Tiempo y abismo*— se da importancia al padre, justamente antes, en “Las dos madres”, el poeta recrea otra posible ambigüedad, un conflicto casi resuelto en la dualidad femenina del título poemático.

En efecto, imbuido en una sociedad de más derechos y de diversas orientaciones

sexuales, una sociedad que menos engendra y que desea, sin embargo, vivir como cualquier familia tradicional, el lector posmoderno y profano podría, al toparse con tal titulación, pensar que el paratexto remite a las madres biológica y adoptiva. Por su parte, acostumbrado a ese lenguaje oblicuo que es también *La Biblia*, el lector cristiano algo culto vería en esa dualidad la poetización de una determinada *escena* (Colinas) bíblica. Lo que es cierto y no lo es *stricto sensu*. Me explicaré.

En los dos poemas anteriormente comentados, se ha visto que la fijación titulógica recurre a indicadores de carácter temporal —verano— y vivencial —amor—. El deseo de claridad que no hay que confundir con banalidad o llana sencillez se ve en dos elementos onomásticos que mantienen entre sí equivalencias de carácter más consonántico y silábico que propiamente *rimático*. Pues, dicha correspondencia es de orden horizontal. María y Marta o Marta y María serían para él <<las dos madres>>, es decir, como por una tarde de duda nos confesó por teléfono el propio Colinas, la madre y la tía. Pero después, durante el encuentro de enero dijo esto: <<Hay una madre que educa pero hay una tía o una abuela o una vecina o una amiga que educa de otra forma. Y creo que son educaciones complementarias. Se educa de diferentes maneras. También se dice que son personas diferentes. Una es una persona más depresiva, más sentimental, la otra es una personal más fuerte, más racionalista; una es una persona más apagada, la otra más encendida.>> Se lo ilustraremos más adelante con citas textuales. De momento, demos prioridad a lo no-dicho, a lo que tan sólo sugiere el texto, a la coherencia de nuestros primeros tanteos.

Se asiste, como en el último texto analizado, a un doble proceso de mitificación-mistificación de lo humano, al tiempo que se procura sugerir y humanizar más a lo

divino, lo *mariano*, lo *inmaculado*. Recuerden a la Doña María extática de “En el Museo” (p.641), de la que hablamos en el capítulo quinto. La poesía de Colinas es el espacio de la plurisignificación, de las equivalencias obvias. Más que la superficie de un tronco serrado que descubriría fisuras circulares reveladoras de las posibles capas de sentido, a veces, esta poesía se torna en espiral cuando no es a la vez círculo y espiral. Así, cada idea se aleja, se desplaza más y más desde el centro hacia espacios más amplios y abiertos. Nace así una suerte de oscuridad no a nivel formal, sino al de la forma de los contenidos de asedio cada vez más ambiguo, poliédrico. Unas veces, como vimos, ilustra ese espacio vital el motivo del libro y asistimos a otras *mises en abîme* del libro o de los libros representados, igual que aquellos cuadros, recuerden, que afloran dentro del libro que nos pinta Antonio Colinas.

Lo más importante es sin duda esa constancia metonímica, esa densificación o perpetuo traslado de lo metafórico a los límites de la realidad, de tal manera que lo poetizado toma las dimensiones del orbe, las extensiones de un universo repleto de objetos parecidos y deviene, por así decirlo, el Libro capital que contiene la llave de la sabiduría, Libro circular no carente de misterio porque revela a la vez los borgianos *lomos* (Borges) de otro Libro que calificaríamos de *mayúsculo* y ortodoxamente católico, de místico y, por tanto, de Texto de acceso inagotable.

Si alguno piensa que el libro no puede ser cualquier cosa, que su grado de metaforización tiene algún límite o que la connotación no puede llevarnos a insondables corredores laberínticos porque la palabra Libro sólo puede autonombrarse o referirse a sí mismo, ese lector al menos deberá reparar en que admitida la necesidad de coartarse a la isotopía libresca, uno de esos desplazamientos nos conduce al binomio o a la relación

Libro → Biblioteca, que ya es, de por sí, un desplazamiento, o sea, una metonimia. Pues, volvemos a lo mismo. Tornamos a extraviarnos en la misma nebulosa semiótica. A su vez, la biblioteca, como signo, genera sobre otro plano metonímico peculiaridades aún más complejas.

Para asegurarme de que he tomado bastante mi cruz y que aún sigo de pie (Sánchez Zamarreño:2007) en el torbellino azul del poema que me sacude, destruye, alimenta y eterniza a la vez, de que todavía no me perdió ese deseo de asedio del tan difuminado sentido de la palabra poética, de que no incurri en demasiada contradicción, debo recurrir, ahora e inexorablemente, a la clásica autoridad de Borges (2005:465-466): <<Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: *La biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.*>>. E inaccesibles serán, por tanto, y más allá de la anécdota de clara referencialidad familiar, todas las demás facetas de Marta y María, todas las demás connotaciones que contendría el componente libresco.

Otras veces, cuando el viaje no sólo es interior y vemos caminar al personaje poemático, subir y bajar al castro, al bosque, al monte o ladear *cerca la montaña Kumgang*, llegamos a otro límite, al lugar de la totalidad, línea abierta hacia el vacío que es, según el consabido oxímoron, la *nada plena*. El centro —tómenlo como punto de partida semántico, esto es, aquí, *las dos narrativas íntimas*— deviene, en su dinamismo

imperturbable, inestable, provisional y polisémico, y esa plenitud se convierte constantemente en vacío.

Si es cierto que esta nueva territorialidad apunta a la huera plenitud del límite —*vacío del límite* diría Colinas—, podemos entonces considerar ese punto de arranque diegético como sutil metáfora de lo privado, de lo particular. Que nunca se les olvide que cada vez que Colinas aborda una realidad, por más minimalista que sea, tiende, casi siempre, a totalizarla. Y esa *totalización* debe entenderse como permanente deseo de romper las *paredes* (Torga) de lo local para darle *alas* a la parte, como al amor. Por eso, tanto en <<Las dos madres>> como en <<Libro de horas del amor rescatado>>, el elemento acuático reiterado —manantial y río— o el referente literario tan sólo modificado en el primer poema —<<Puede ser que una sea este poema / y la otra su música>> (p.579)— apunta a la totalidad del *Uno* y a la unidad del *Todo*, pues a la fusión que implica el amor en su sentido más amplio. Así, en el primero, <<las dos habláis / en una sola muerte>> (p.577). En el segundo, también transparente <<alegría / y dolor para todos>> (p.580) el *gran libro* que escribió el padre biológico, el padre que era contable según la anécdota biográfica que nos contó Colinas, ayudándonos a incurrir en otras matizaciones: <<Acabo siendo gerente de la empresa en que trabajaba. Pero antes fue contable. Entonces, yo conservo el libro mayor de esa empresa. Por eso se hablan de números y letras. Son verdaderas obras de arte. Son libros en los que no se podía ni borrar ni tachar.>>

Ideológicamente, de ser plausible esta lectura, tal actitud ilustraría con nuevos argumentos el rasgo más vertebrador de la poesía de Antonio Colinas: la apertura de función semióticamente meliorativa. Apertura que es mística aceptación de todo amor

tornado en dolor, de todo dolor tornado en prueba, en prueba de *fuego*. Dejando al lado la función denotativa de dicho elemento, haciendo caso omiso de lo que nos contó últimamente Colinas acerca de ese libro de cuentas que le recuerda a su padre, considerándolo ya no como *presencia funcional* (Pagnini), aun así, podría la lectura sugerir dos tipos de desplazamientos.

Simbólicamente, la noción de padre perdería su sema biológico para entrar en la esfera de lo divino. Sólo a partir de ese instante podría ser el nuevo Padre —de rostro sepultado en los textos— autor de un Gran Libro abierto al Ser plural. Apertura sapiencial y éticamente incontrovertible, a condición de que sus páginas también transparenten una sabiduría universal, pues que esta sabiduría apunte no sólo a *La Biblia*, sino también, por tan sólo coartarse al taoísmo, al sufismo y al budismo, a cualquier otra obra o doctrina religiosa o mística capaz de iluminar de alguna manera al ese Ser de desideratas profundas y complejas, a condición de que, hasta aquí, el análisis también haya supuesto, en su nueva fase interpretativa, una mínima y estratégica toma en cuenta de los orígenes de Antonio Colinas y, por supuesto, de sus posibles creencias religiosas o filosóficas.

Como se ve, en su escritura los objetos cobran sentido en su cinetismo inagotable y la forma de configurar dichos objetos en el espacio del poema. Este dinamismo va generando una especie de geometría semiótica que no termina de enriquecer la ya señalada <<mise en abyme>><sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> En francés, también se admite la escritura de “abîme” con la “y”, por lo que podría variar su morfología a largo de este trabajo.

Estilísticamente hablando, el lector de *Tiempo y abismo* se mueve por una superficie poco ostentosa porque al ponernos su alma al desnudo, el poeta se ha dejado de adornos anteriores, le preocupa más cosas íntimas y *sociales*. Pero *social* no lo es el poeta leonés si se entiende por *social* la actitud auténtica e históricamente válida de poetas de la posguerra española a ejemplo de Gabriel Celaya, si ser poeta supone <<liberarse del lastre que arrastraba consigo la poesía social porque la poesía puede reflejar la realidad social, pero no debe limitarse a eso y el mayor premio para un poeta es que su poesía se siga leyendo a lo largo de los tiempos >> (Bousoño (2003: 24).

Tampoco pueden pasar desapercibidos los trabajos de Luis García Jambrina en torno a <<La promoción poética de los 50>> ya que —si se nos permiten, claro está, la oportuna digresión—, antes que el cuatro, el primer apartado de su tesis doctoral nos ayuda a resucitar el consabido debate que apunta al *contexto poético* en el que nace y crece Antonio Colinas Lobato. Contexto <<dominado por la llamada “poesía social”, concepción poética que eleva la comunicación a fin primordial y, en muchas ocasiones, único de la poesía, con lo que ésta queda reducida a una mera función instrumental. Este proceso, propiciado por el peculiar contexto histórico de la España de posguerra, había desvirtuado, en gran medida, la génesis misma del proceso poético. Manifestaciones como el Postismo o el grupo Cántico quedan olvidadas ante el poder avasallador de una poesía de circunstancias, como ignorado contrapunto a una poética que inclina la balanza a favor de lo meramente temático en ostensible detrimento de consideraciones estéticas de cualquier tipo. Todo esto va a hacer que el proceso dinamizador de la poesía española de posguerra a partir de los años cincuenta se asiente en la dialéctica “conocimiento/comunicación”>> (García Jambrina, 1994: 64-65).

Sin duda, la señalada instrumentalización de la literatura se fundamenta en la consabida y celayiana concepción de la poesía como <<arma cargada de futuro>>, fórmula que de ninguna manera se aleja del motivo del compromiso tal como lo entendía Jean Paul Sartre (1948) y sobre todo la asimilación de *les mots* o palabras del escritor —el símil no es de Sartre a quien a veces se han atribuido sin razón esta cita de Brice Parían, al que el ensayista se toma la molestia de mencionar en su *Qu'est-ce que la littérature*— <<comme des pistolets chargés>> [como pistolas cargadas]

En efecto, luego de remitirnos a estudios anteriores sobre el tema, es decir, a los referentes a Fanny Rubio, José Luis García Martín y Carme Riera, Luis Miguel García Jambrina<sup>73</sup> recuerda los razonamientos de Vicente Aleixandre —al que se sabe amigo y maestro de Antonio Colinas quien como el guía gusta de creaciones aforísticas— al tiempo que subraya su coincidencia tanto con las tomas de posiciones de Gabriel Celaya << y de otros poetas sociales >> a las que se sumaron los planteamientos del autor de la seis veces modificada [sobra señalar que estamos en 1994] *Teoría de la expresión poética*.

A juicio de Luis Miguel García Jambrina (1994:66-67), además de la incidencia que tuvo incluso en el seno de sus *detractores*, la obra de Bousño brilla no sólo por su oportunidad dentro de lo que supuso el nuevo contexto literario español, sino también por <<la sólida argumentación de sus postulados, algo de lo que, como es lógico, carecían los aforismos de Aleixandre y las poéticas, casi siempre programáticas, de los

---

<sup>73</sup> En las notas a pie de páginas 113 y 114 de su tesis doctoral, el investigador menciona tanto los planteamientos de Fanny Rubio —<<Teoría y polémica en la poesía española de posguerra>>— como el de José Luis García Martín —<<La polémica con Bousño>>— y Carme Riera —<<La escuela de Barcelona >>—, el que no hace sino glosar, reavivar y prolongar como procuramos hacer la vieja polémica abierta por Rubio (García Jambrina, 1994:65)



poetas sociales>>. El ensayo de Bousoño al que irán dirigidas <<las principales andanadas de los poetas más aguerridos del grupo catalán>> —al que por cierto no valora en exceso Colinas<sup>74</sup>—, se convierte así en guía inevitable, en verdadero espacio de reflexión metaliteraria susceptible de sacar a los escritores en ciernes de esa especie de escepticismo artístico en el que estaban bañados y ayudarlos a vislumbrar mejor el camino, a través de un poeta y teórico de percepción más avezada. Entre las muchas flechas recibidas destaca la de Carlos Barral, cuyo artículo <<Poesía no es comunicación>> toma en tela de juicio, como se era de esperar, la bousoñiana concepción del *acto lírico* como <<transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica (unión de lo conceptual, lo afectivo y lo sensóreo), previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis, a la que se añade, secundariamente, una cierta dosis de placer>>.

Si Jaime Gil de Biedma evita tomar partido frente a si la poesía es sinónima de comunicación o conocimiento (García Jambrina, 1994:68-69) ya que la comunicabilidad de la experiencia poética no se basta a sí misma por no ser el criterio por excelencia, para definirla, Ángel González, <<el más social de los considerados escritores mayores de la “Promoción de los 50” >> (García Jambrina, 1994:71) admite, en un trabajo cuyo título —<<Poesía y compromiso>>— parece abogar, como se ve, por la instrumentalización del acto ficticio; reconoce que la poesía no es una realidad *ex nihilo* ya que brota de la inmediatez, aunque, matizando, no se la puedan llevar, temáticamente hablando, a conocidos *límites estrechos* o a lo que podríamos llamar, parafraseando a Colinas, *exclusivismo* testimonial.

---

<sup>74</sup> En sus conversaciones con nosotros.

Quizá sea Carlos Sahagún —poeta muy valorado por Colinas— el que mejor fluctúa entre la consideración de la poesía como un doble camino hacia lo formal y lo temático. Pero si fuese posible elegir entre ambos componentes consustanciales a la lírica, probablemente, el autor de <<Notas sobre la poesía>> se decantaría por la jakobsiana *función poética* del mensaje. Para él, tanto importa lo que se dice en el poema como la manera cómo nos lo dice el poeta. Coincidiendo Con Valente, Claudio Rodríguez —cuyos planteamientos tan sólo sobrevuela la pluma de García Jambina (1994: 72) en los prolegómenos de su tesis— insiste en la fijación temática de los llamados “poetas sociales” y hace del poema una especie de círculo cerrado para cualquier desvío de carácter no egocéntrico, siendo el egocentrismo (aquí) la capacidad del poeta para llevar a cabo aquello que Valente llama *afirmación de sí mismo* con vistas a multiplicar previas expectativas personales. El poema deviene el territorio de la experimentación total, el espacio donde el escriba (Barthes) echa un puente entre su vivencia personal y las cosas que lo rodean. ¿Cuál sería entonces la opinión de Antonio Colinas?

Sobraría recordar en este lugar que Colinas concibe el acto poético como una verdadera *vía de conocimiento*. No menos importaría subrayar que, en clara coincidencia con lo siempre defendido, en un libro de 2006, Colinas (2006b:21) vuelve a tomar posición sobre el tema de la literatura social sopesándolo todo como siempre y como impone su visión dualista de la existencia: <<[e]l ser humano enloquecería si fundase su vida sobre lo puramente real, sobre lo visible. (Con ello —esto lo recuerdo apresuradamente y entre paréntesis, no estoy renunciando a toda la carga de lo social, para entendernos— qué tiene y puede tener la literatura. No se puede negar la presencia

de la realidad-realidad en el arte, pero no todos los frutos del arte deben o pueden tener ese exclusivismo de testimoniar sobre lo que pasa en el mundo y que los ojos ven)>>.

Ese prejuicio formal constituye, precisamente, el abismo del lector que de mucho confiar queda, a veces, en la epidermis del texto y apenas repara en que leer al último Colinas es enfrentarse a un espacio permeable donde todo sentido inicial tiende a sedimentarse desde una perspectiva que yo calificaría de polisémicamente abismática. En vez de social, estamos ante una poesía que va de lo familiar a lo metafísico, una poesía en la que el abismo es otra metáfora del pozo, del misterio, y acaso otra manifestación del *río de sombra*, que en su cauce va sedimentando la muerte y la esperanza. Esperanza de hallarlo todo en la ausencia, de viajar al pasado, soñar con detener el tiempo para restablecer el quebrado orden de la infancia.

Recuerden aquella agonía paterna, aquel *amor rescatado* y —ahora— la evocación de la labor educativa de María y Marta, esto es, una vez más, de ese otro álbum familiar parecido al libro que el personaje poemático recibe de su padre. Como veremos después de la cita, en <<Las dos madres >> el poeta recobra fe en la catártica ilusión de la memoria. Como a su padre, puede decirles a María y a Marta que acepten su ofrenda y dejen que les acaricie suavemente las manos tan maternas, y abra el libro, <<ese otro libro turbio que es el mundo>> (p.580), el libro que ambas escribieron <<para todos>> y por amor, y, asimismo <<lo abra despacio y, al abrirlo, / [él] también [se] abra a todo y [se] abra a todos. / Y así [retornen ellas] (y retorne [él]), / a ser el manantial salvado de la infancia, / firmamento en huida, / [...] corriente infinita >> (p.581)

He dicho anteriormente que después de la incursión en lo social, volvería a la inmanencia textual para seguir describiendo con ejemplos concretos el misterio del binomio madre-tía. Pero dentro de la unidad hay discrepancia. Aunque las dos tienen algo en común porque en ellas se manifiestan lo sagrado, María no es Marta. La que da la vida es María y la que la prolonga es Marta, la tía. La tía aparece como la hermana ideal, la sustituta —veraniega— de la madre. María y Marta toman bajo la pluma del poeta caracteres sagrados. En el intento metafísico de abrir —«¿En que abismos de luz estáis morando?» (segundo verso)— y cerrar el poema —«si una es tiempo, / la otra es abismo» (p.579)— dando respuesta tanto a lo terrenal como a lo celeste; así se nos describe el clima del triángulo afectuoso que liga hijo a madre y tía. Tal deseo dual quizá justifique esta serie de interrogaciones que traducen el vacío que supone la maternidad tanto de la genitora como de la tía protectora, siendo ambas, como subraya el poeta, «las hermanas mansas del diálogo» (p.577).

Pero antes, el poeta está en busca de referencias existenciales. Siente vacío y, en un intento de volver a la niñez y arrojar luz sobre el rótulo de su último poemario, desde los primeros versos, incrementa la poética de la dualidad, el motivo del *abismo*, parte de un binomio que, como adelantamos, se completará de forma circular y paralelística, en los dos últimos versos del poema. Pero dos preguntas retóricas preludian desde el *incipit* esta falta de referencias:

Ahora, ¿en dónde estáis?  
¿En qué abismos de luz estáis morando?  
¿En dónde está la que me dio la vida  
y aquella para quien yo fui la vida  
que ella salvó?  
¿En dónde están ahora las que fueron,

como en la escena bíblica —como María y Marta—,  
acallándome, hablándome?  
p.577

El curioso y reduplicado símil (<<como en la escena bíblica —como María y Marta—>>) que se establece entre las dos madres por un lado y entre ellas, y los personajes de la esfera bíblica por el otro, impone una breve inflexión en el hipotexto cristiano. También nos lo impone la modesta lectura ecléctica. Según las Santas Escrituras, después de la secuencia en que Jesús se enfrenta a un hombre <<versado en la Ley>>, quien por probarle le pregunta <<Maestro, ¿qué he de hacer para heredar la vida eterna?>> (Lucas,10:27), después de que usase su conocida *maeútica* para deshacerse de la trampa <<mientras [siguiendo] su camino, él entró en cierta aldea. Aquí cierta mujer, de nombre Marta, lo recibió en la casa como huésped. Ésta también tenía una hermana llamada María, quien, sin embargo, se sentó a los pies del Señor y se quedó escuchando su palabra. Marta, por otra parte, estaba distraída atendiendo a muchos quehaceres. De modo que se acercó y dijo “Señor, ¿no te importa que mi hermana me haya dejado sola para atender las cosas? Dile, por tanto, que me ayude”. En contestación, el Señor le dijo: “Marta, Marta, estás inquieta y turbada en cuanto a muchas cosas. Son pocas, sin embargo, las cosas que se necesitan, o sólo una. Por su parte, María escogió la buena porción, y no le será quitada.>> (Lucas, 10:38-42)

Más allá de la anécdota y la onomástica similar, en el texto bíblico destacan algunas palabras que forman parte del léxico poético de Antonio Colinas: hermanas, inquietud o turbación, el escuchar que traduce la actitud del poeta niño que se deja *acallar* por voces maternas, lo unitario o las *pocas cosas* que se necesitan y que a veces son todas << las cosas ocultas, todo aquello que nos conmueve, lo que aún no sabemos

y nos turba>>, dice Colinas (2006b:28) en la ya señalada obra de 2006 titulada *A propósito de mi narrativa*.

La intertextualidad bíblica también pudo trasladarse a los cuentos de *Leyendo en las piedras*, donde la fijación onomástica recuerda estos pasajes muy conocidos de *La Biblia*: <<Jesús, de hecho, aún no había entrado todavía en el lugar donde Marta se había encontrado con él. Por lo tanto, los judíos que estaban con ella en la casa y que la confortaban, al ver que María se levantó pronto y salió, la siguieron, pensando que iba a la tumba conmemorativa, a llorar allí. Así que María cuando llegó a donde Jesús estaba y alcanzó a verlo, cayó a sus pies y le dijo: “Señor, si tú hubieras estado aquí, mi hermano no habría muerto” (...) Jesús dijo: “ Quiten la piedra”, Marta, la hermana del fallecido, le dijo: “Señor, ya debe oler mal, porque hace cuatro días”. Jesús le dijo: “¿No te dije que si creías habrías de ver la gloria de Dios? Por lo tanto, quitaron la piedra. Entonces Jesús alzó los ojos hacia el cielo y dijo: ”Padre, te doy gracias porque me has oído (...) Y cuando hubo dicho estas cosas, clamó con fuerte voz: “¡Lázaro, sal!” El hombre que había estado muerto salió con los pies y las manos atados con envolturas, y de su semblante estaba envuelto en un paño, Jesús les dijo: “Desátenlo y déjenlo ir” Por eso, muchos de los judíos que habían venido a María y que contemplaron lo que él había hecho pusieron fe en él>> (Juan, 11: 30-45)

Hasta aquí la cita. ¿Por qué? Porque los personajes que protagonizan la obra en prosa de Colinas tienden a tener, en general, alguna relación con el tipo de educación que recibió el poeta en su mundo infantil —asociado a la naturaleza—, <<esa fuente de la que todo parece manar para el escritor>> (Colinas, 2006b:21), mundo al que retorna el protagonista del cuento “Rita” perteneciente a *Leyendo en las piedras*; mundo en que

vuelve la imagen de la mujer ya no como madre, sino como misteriosa compañera —ambivalente— turbada por la muerte de su padre. Y es curioso que ese personaje recuerde, en perspectiva onomástica y vivencial, al hermano de la Marta bíblica. ¿Realidad o ficción o pura coincidencia? Para el análisis, poco importa lo que nos diga el poeta. Lo que sí importa es ver quizá cómo esa concepción muy suya de la vida como poesía y viceversa nos abisma en la ilusoria objetividad de los hechos narrados.

Volviendo al poema, que recupera a través de la retrospección lo femenino y el dolor de la pérdida, el poeta habla de ambas mujeres —como hablará de Rita y Lidia a lo largo de los mismos relatos cortos— como si constituyesen una sola entidad. Aunque el relato beba de lo misterioso, el poema debe mucho a la tradición mística del silencio expresivo:

Hoy ya las dos calláis, las dos habláis  
en una sola muerte.  
¿sois una o dos las que me habláis de lejos  
con silencio sonoro?  
p.577.

Ya que lo dicho por Colinas y la biografía confirman el carácter no ficticio de dichos referentes onomásticos, constituyen lo que Marcelo Pagnini llama <<presencias funcionales>> de esa simbología familiar: la imagen de la madre, la de la tía *cuentacuentos* (p.21) cuya respectiva cita aplazamos a otro lugar (IX-5-2), por no querer caer en reiteraciones inútiles. De momento, lo que ha de retenerse sin embargo es que se los contaba de cuando en cuando en períodos de vacaciones, durante la ausencia de los padres, en “Los veranos de oro”.

Años atrás, como en *Leyendo en las piedras* o en el poema “El poeta visita la casa donde nació” —perteneciente a *Preludios a una noche total*— el protagonista de *Día en Petavonium* (1994b), primer libro de relatos de Colinas, vuelve a hacer lo que ya es una constante en toda la escritura de nuestro autor: regresar a los espacios mnemónicos. A diferencia del personaje poemático, ahí no sólo encuentra soledad, ni sólo ruinas, sino que rememora a su abuelo que, como la tía, fue otrora otro mentor: <<Hay un momento en el que el protagonista, al volver a visitar después de muchos años la casa de sus antepasados, reposando en el polvoriento lecho de la casa tantos años cerrada, le viene a la memoria el recuerdo de aquel familiar —un abuelo— que en aquella misma habitación le contaba cuentos en las noches de su infancia. Cuentos, se precisa en el relato, “de lobos y de vagabundos” que seguramente cruzaban las noches de invierno allá en las tierras del norte>>, comenta Colinas (2006b:18) en sus notas en torno a su *narrativa*.

El carácter literariamente obsesivo del componente cuentístico puede verse en “Historias de lobos”, segundo relato de *Leyendo en las piedras*, del que extrajimos la ya mentada cita relativa a la tía. Lo que hay que puntualizar respecto de lo masculino es que el autor volvió a confesarnos que, más allá de su supuesta condición de huérfano —según la errónea percepción de algún lector suyo—, la desaparición de la figura paterna se debe a que el verano de su infancia supone, como sigue siendo para algunos, el tiempo de las vacaciones y, por tanto, el transitorio final del protagonismo del padre que le pasa a su genitor el mando, siendo éste garante de un didactismo más *humano* que *académico*, más manso que imperativo. Alega Colinas, no sin preguntar si pasa igual con las familias africanas: <<El abuelo enseña al niño cosas diferentes. El abuelo



enseña lo que no enseñan los padres. Los padres aconsejan o dan órdenes o mandan o enseñan determinadas cosas, pero el abuelo o la abuela [le brinda] otro tipo de conocimiento.>>

Aunque tanto el padre como las personas más mayores suelen aconsejar a los jóvenes, <<los abuelos tienen una sabiduría muy particular, muy bella. Hay la sabiduría académica y hay la sabiduría popular. A veces, la encontramos cada vez menos pero en los pueblos, entre los campesinos, nos encontramos a personas que [como decimos aquí] son verdaderos caballeros, personas sabias, que siempre han estado trabajando en el campo, que no tienen *cultura*, que no tienen estudios, pero que son personas sabias. Después también se puede encontrar a una persona con tres carreras, pero que no tiene, en modo alguno, *sabiduría*>>.

El recorrido inicial e iniciático del sujeto depende de sus primeras contemplaciones, de sus primeros paseos y viajes. Y uno no tiene por qué ser culto para transmitirle a su sobrino la pasión de subir a los montes o el amor a la naturaleza. Su intromisión —por así decirlo— en el misterio y la hermosura del paisaje, los primeros viajes, los debe el personaje a su tía. Así, en el relato titulado “Viajes”, vuelve la memoria a detenerse en esa figura sustituta de la madre, cuyo rol no deja de incidir en el escribir de Colinas:

Cuando ahora recuerdo algunos de los viajes que hice con mi tía en mi infancia, me parecen disparatados e impropios ya de aquellos años de mediados del siglo XX. Había en ellos algo de atávico, de inquieto vagabundeo; pero, quien sabe, acaso en aquellos duros años de la posguerra fuesen algo propio del medio rural y, lo que simplemente sucedía, es que finalizaba de golpe un tiempo, un *mundo*, en el

que las caminatas a pie o a lomo de asno, entre los pueblos del valle, eran algo natural. (p.51)

Pero lo que quizá más importe aquí es ver cómo Colinas consigue, en la mayoría de sus poemas y relatos, mantenerse fiel a lo esencial de su cosmovisión: ahondar siempre en una dialéctica de fusión, poética que, en general, yuxtapone, ya desde la simple y siempre meliorativa elección de los personajes —tío/tía, padre/madre—, en elementos contrarios y, como siempre hará, busca, ya en lo sagrado, ya en lo profano, qué es lo que sea susceptible de vincularlo todo, de hacer que tío y tía sean, más allá de su estatuto primario, actantes que contribuyan a la emancipación del sujeto.

Lo que destaca en dicho acercamiento es su sugerente misticismo sencillo. Misticismo que incurre, aquí y ahí, en los mismos símbolos —verano o invierno, abismo y tiempo, cima o cumbre, tiempo o memoria, muerte y vida o ceniza y música, monte, claustro, noche, ascensión, descenso y salvación—, en la misma dialéctica que siempre ratifica la escritura circular, los infinitos vaivenes del poeta, la búsqueda del *centro* a través de un sinfín de elementos re-unificados, a través de otros símbolos que tampoco dejan de reincidir: el mismo pueblo, los mismos muros, la misma habitación, lo abismal, el ascender, lo pastoril, lo cenital, lo mineral, lo órfico, lo nocturno, la infancia y las primeras curiosidades y un largo etcétera:

Como cada verano, me abismaré en olvido  
por salvar la memoria,  
rescataré el valor para seguir viviendo  
si asciendo por el castro y me pregunto  
qué le dice a las zarzas el viento;  
volveré a subir a leer en la tierra dormida  
por el silbido de las hoces,

a sentir la caricia en el rostro  
de las espigas que ya nadie siembra.  
Y si, agotado, llego hasta la cumbre  
un año más,  
si dejo descansar mis sienes en la altura  
y poso en gran roca mi oído, ¿qué oiré?,  
¿un eco de abubilla?, ¿la música, en la siesta,  
de las cigarras?, ¿una luna de búhos?  
p.578.

Asimismo, larga pero sugerente es, a este respecto, la sexta estrofa de “Las dos madres”, de la que no citaremos los nueve versos finales, porque volveremos sobre ellos más adelante. Por cierto, como veremos llegado el momento, la pertinencia de lo diferido se debe a que el poeta lo ha puesto entre paréntesis como si quisiera transmitirnos un mensaje diacrítico:

Cuando sea muy tarde,  
y pruebe a descender por los senderos,  
y vaya tropezando en los guijarros  
de cuarzo, será para perderme  
en una noche de adobe  
que aún es y que no es  
la de vuestras respuestas, que siempre me elevaban.  
[..]  
pp.578-578

Con vista a lo dicho en la estrofa anterior —acerca del abismarse como medio por el que se ha de *salvar la memoria* oral o escrita, sin olvidar el posible simbolismo profundo de la roca— debe mencionarse que el motivo de la memoria o la escritura como cura catártica es muy presente en la obra prosaica coliniana. Para dilucidar esta trascendencia genérica, habrá que desplazarse como los textos o con ellos, buscar su

justificación no en lo literario, sino en el género ensayístico. En su reflexión *A propósito de mi narrativa*, el autor reconoce así la deuda con la psicología jungiana:

[...] soy de los que pienso que, en los momentos críticos de nuestra vida, la escritura puede constituir una magnífica terapia, acaso la única vía para salir de momentos críticos o graves [...] Así que al fondo de los relatos contados oralmente o de los primeros cuentos leídos, uno se encuentra los símbolos que iluminan nuestra vida cotidiana y que tan decisivos son para nuestro desarrollo, bien de la psique del escritor o, simplemente, de cualquier ser humano. No voy a subrayar aquí toda la simbología que suelen contener los relatos contados o leídos, el depósito de los cuentos infantiles— y en la que ya ha reparado el análisis de la psicología profunda. Lo que tomamos aparentemente por una historia ligera y ficticia —el cuento— es en el fondo único depósito de símbolos y de arquetipos que se van fijando a lo largo de la tradición y que constituyen ese entramado determinante que es misma psicología profunda reconoce como “inconsciente colectivo” (Colinas, 2006b:10 y 18)

Volviendo al referente poético, veremos que lo que salva a veces no son las cosas, sino las personas implicadas en el proceso de desarrollo de esas cosas, de ese entramado. Así, el último verso citado, o sea, el que apuntaba a las elevadas *respuestas* de Marta y María, muestra la importancia de ambas en la formación del personaje poemático y, por supuesto, de Antonio Colinas. Como ya dijo en los cuatro primeros versos, las dos madres le permitieron elevarse y salvarse, crecer y ser. El uso del adverbio “siempre” prueba que, a la manera de los cuentos que contaban, siguen ayudándole a dirimir sus conflictos interiores, más allá de toda muerte. Es que al recordarlas —sus historias en el espacio de otro tipo de historia— la plenitud del pasado se hace presente y, como si de una hipnosis se tratase, sale el poeta purificado.

Detengámonos en un referente temporal o estacional que mencionó Colinas. a saber ese deseo de rescatar lo mnemónico abismándose en olvido; olvido que es, en mi opinión, el silencio que envía, curiosa y circularmente, a la reminiscencia, o sea —que volvemos a lo mismo—, a la salvadora palabra pronunciada o escrita. Y eso <<cada verano>> dice. Aquí debo incurrir en otras matizaciones diciendo que hablar de la figura biológica de los padres supone referirse sobreentendidamente a la simbólica o a varias de ellas.

Aparte de la otra familia coliniana, es decir, la literaria, se teje en los relatos y versos de Antonio una de las mejores proyecciones de la figura del padre: el tío, cuya sabiduría no es de índole libresca como la de los poetas-maestros cuyos consejos o directrices lograron introducir al joven en los mundos prehistóricos del conocimiento. Este pariente directo de la madre, forma parte de los habitantes de la memoria coliniana. Su protagonismo en *Leyendo en las piedras* nos devuelve al hermoso e incrédulo orbe de la infancia, con sus noches sembradas de cuentos y leyendas. Si los cuentos se los contaban la tía, con la que a veces viajaba, el sujeto, de ambos se dice esto:

He recordado en algún relato aquellos viajes que hacíamos a Armuz, acompañando a mi tío. Éste iba en su caballo, yo en un asno y mi tía unas veces a pie y otras montada a mi lado. A mí sólo me llevaban en verano, cuando el tiempo era bueno y lográbamos hacer el viaje hasta las negras sierras de Carpurias en sólo media jornada. Aún así, había que hacer noche en la destartalada casa parroquial de Armuz. Al día siguiente, tras officiar mi tío, cumplidas ya sus obligaciones de urgencia, volvíamos a casa.

El tiempo, como digo, era veraniego, pero de aquel viaje me ha quedado, sobre todo, el recuerdo inolvidable de las madrugadas frescas —casi frías— cuando salíamos entre los viñedos de Los Bacillares y veíamos despuntar el sol sobre la sierra, exactamente allí donde se levantan los peñascos del castro prerromano de Las Labradas. También recuerdo, en la hora de los regresos, el frescor del atardecer.

La noche nos cogía ya a la entrada del pueblo, sobre cuyas calles y huertos había por entonces más estrellas que luces. (pp.51-52)

Empieza así para el joven un recorrido que lo lleva a descubrir estos lugares que hoy describe en el relato. La casa ahí pintada o reformada es la *matriz* espacial, el punto nodal hacia donde convergen todos los posibles *hipogramas* del círculo temático. La casa sirve de pretexto para replantear, prosaicamente, el tema del misterio, las ruinas vivificadoras, el vacío que superar, los viajes, la memoria, etcétera. En cuanto sustituto prosaico del padre, tanto la tía como el tío no se contentan con ser para el niño un mero repetidor de cuentos. El tío es más que eso. Es un verdadero guía cuyo magisterio introduce al sobrino en el universo que más tarde va a dar cauce a su vida: el arte. Por eso, en el relato “El divino Morales”, relato de referente pictórico y proustiano, el personaje autodiegético —el que relata hechos referentes a la “exposición antológica del pintor Luis Morales” (p.31) y a su encuentro primario con la pintura— dice que aquello hizo que volviese a su mente la imagen de un tío consejero, todo tutor. La “interpretación” del cuadro por el tío agrieta en él aquello que pasaría a formar parte de su juventud y su vida: la innegable afición por la pintura y el incorporar en sus textos elementos pictóricos cuya historia se injerta en la anécdota principal:

Recuerdo la voz de mi tío y su mano señalándome en el muro un cuadro hacia el que yo había vuelto los ojos. Se trataba de un Ecce-Homo del siglo XVI que producía, a la vez, dulzura y patetismo<sup>75</sup>. Era un cuadro enigmático, que sobre todo cautivaba por lo que la mano del pintor había deseado expresar: la aceptación y la piedad de un hombre que va a morir.

---

<sup>75</sup> Del poema “En el museo” recuerden el intratexto del cuadro cuyos personajes <<hieren y, a la vez, nos da placer>> (p.439).

—Este cuadro que ves ahí es de la escuela del pintor Luis Morales, pero ¡quién sabe!, con ese rostro, con esas manos...¡es posible que hasta haya sido pintado por el Divino Morales...!— me dijo con voz susurrante, sacándome de la contemplación del cuadro. Tantos años después de aquel momento, visitando la exposición antológica de Morales, volví a recordar otras palabras que habían quedado dormidas en mi memoria, como adormecida había quedado la historia de aquel cuadro.

pp.31-32

Con vistas a todas esas citas, no cabe duda de que, por su grado de ocurrencia, el motivo de la memoria puede ser considerado como el alma de *Leyendo en las piedras*. Pero el catártico acto de recordar es una nueva prueba por la que ha de pasar. Lo demuestra el tercer movimiento de “Las dos madres”. Esta estrofa trata de especificarla mediante la enumeración caótica que termina en una pregunta, la cual alberga el único verbo de la tirada.

Pero el rasgo estilístico más sugerente del que sólo nos dimos cuenta tardíamente, esto es, al cabo de la última lectura del poema antes del comentario final, no es el polisíndeton, sino indudablemente, el carácter femenino de la mayoría de los elementos referidos, el simbolismo —nocturno y astral— de los últimos núcleos, su *feminidad* y la polisemia que sugiere el término “ellas”; núcleo que cierra, por cierto, la ya sugerente pregunta retórica.

La armonía de la estrofa está en la sospecha de que a Colinas poco le importan los dos referentes de género masculino empleados. El *humo* mentado poco importa por su letalidad y, en la estructura <<el zumo de la higuera>>, lo que prima para el poeta es el árbol mismo y no el higo, ni tampoco su zumo. En todo caso, es en el vacío del presente de la escritura que se basa la estructura de este trozo número cuatro, cuyos encabalgamientos marcan la ruptura interior del emisor. Ruptura debida a la fluidez del

tiempo y las cosas, fluidez cuya irreversibilidad e inestabilidad traducen la ausencia del punto y seguido, su sustitución por los tres puntos que avalan, finalmente, el carácter fragmentario de la estrofa ante la cual <<el lector es llamado hacia los silencios, es arrastrado por las voces de las sirenas y condenado él mismo a poetizar, a buscar un sentido en unos versos cuya marca es la ausencia de palabras, la inexistencia de un discurso, de un sentido [unívoco]>> (Blesa, 1990: 91-92):

La leche brava, el humo  
violento, la fuente con el agua ferrosa,  
las sierras del color de sangre,  
el zumo de la higuera, una miel  
de colmena o de jara, las bodegas profundas  
de mostos violáceos, la brisa  
que bajaba en las noches de verano  
desde la Vía Láctea...  
ahora, ¿en dónde están?  
¿Acaso estáis con ellas?  
p.578

Dada la paralela —y ya no bíblica— intertextualidad anteriormente señalada en <<Me habláis como en los versos del poema de Pascoli [porque] sois las hermanas mansas del diálogo: (..) >>, dado el dialogismo místico-biológico sugerido inmediatamente después de los dos puntos —<<—“De niña, yo adornaba los altares, / mientras que tú, María, siempre oraste ante ellos, / y callabas.” —“Callaba porque entonces ya sentía / el eterno pesar, que traspasé a mi hijo; / ese hijo al que salvaste la vida”>> (p.577)—, no cabe duda que el único núcleo verbal —“estar” en sus dos manifestaciones— remite a las narrativas internas, a las madres ausentes, a las que le hicieron crecer física y espiritualmente.



Si se admite la verdad de la ficción, si se acepta que Marta es la tía y María la madre biológica del yo lírico y, por consiguiente, del autor del poema, si se admite que ambas son “hermanas del diálogo” y en su actuar recrean —simbólicamente— la *escena bíblica*, más allá de la denotación, su ausencia-presencia en el espacio ficticio podría delatar, en perspectiva ideológica, lo que podemos llamar la verdadera religiosidad de Antonio Colinas, entendida ésta como una especie de *cristiandad* nunca dogmática, como cosmovisión que —al beber de varias filosofías— implica una constante y enriquecedora independencia.

En ese estar y ser, forma muy particular de abrirse a todo lo transitorio y lo definitivo, esto es —aquí—, a ambas instancias, parece importar tanto lo sagrado —que connota lo mariano— como lo terrenal que remite a lo genealógico ficticiamente beatificado. Lo que une a ambos actantes es, finalmente, dicha sacralidad y su —casi parecido— papel respecto de las inocentes aspiraciones del ya maduro *hijo* colectivo: el que ahora recuerda y escribe, con una cierta distancia e identidad que no le inducen nunca al marianismo.

Metafísico y fiel a su eclecticismo, nuestro poeta da a esos personajes un lugar etéreo e ideal, no sin tomar de la astronomía y la mitología parte de su simbología. Para realzar el papel de Marta y María, es decir, plasmar lo que pudo presuponer cada una de esas respuestas tuyas que dice que lo elevaban, Colinas utiliza la técnica parentética junto a los dos puntos que aclaran la actitud de alguna de las narratarías. Así, como no hay solución sin problema, la ya troncada —recuerden— estrofa número cinco terminaba así:

(Al firmamento yo le hacía preguntas.  
Marta me respondía, ebria de vida:  
Levantaba su mano y, con un dedo,  
recorría la trama de las constelaciones.  
Y mirando hacia Venus, María se callaba  
en la sombra aún con fiebre de la tierra.  
Una era el brillo de esa estrella grande.  
La otra era su lento declinar sobre un monte  
de colmenas y lobos.)  
p.579

El fragmento que diferimos realza el motivo de la contemplación y muestra que uno de los núcleos verbales más recurrentes en la poesía de Colinas es el segmento *recorrer*. Hay como una suerte de contagio entre la actitud celeste del binomio María-Marta y la actitud habitual del poeta fuera y dentro de la ficción. Crea una simetría visible en el dinamismo que se inició desde la tercera estrofa y culmina al final del poema. El yo lírico se presenta como un ser angustiado desde la infancia. Pero hay que ver en esta angustia una de las marcas más indelebles del oficio de escribir, oficio que implica una cierta metafísica del existir, una búsqueda materializada por viajes físicos e intelectuales, un deseo de crecer o elevarse que abre en su pensamiento una eterna dialéctica también teñida, en “Las dos madres”, de misticismo habitual, de paralelismo y, sobre todo, de catarsis, puesto que la idea de *salvarse la memoria* se llega a otra similar y más completa: sanar o *sanarse* simplemente a través de las salidas y vaivenes por un espacio de gran simbolismo paisajístico y vertical. Esta verticalidad marca el trayecto que se ha de recorrer para satisfacer ese deseo —simbólico y esencial— de crecer que incide en la personalidad adulta del poeta. Por eso, dice la tercera estrofa:

Mas no es la infancia de ellas, es mi infancia

la que ahora me turba.  
Por sanarme, yo iba y venía  
desde un río hasta un monte,  
desde María a Marta,  
como niño que lleva  
inocencia de muerte en sus ojos.  
Y regresaba siendo árbol de pájaros.  
pp.577-578

Tal dinamismo, que se extiende desde la horizontalidad del río a la oblicuidad del monte, justifica nuevamente la idea de unidad y la lógica de la escritura circular. Hay que ver en esas nuevas salidas la interminable búsqueda de sabiduría a través de lo físico —la madre biológica— y por todos los demás caminos trazados en otros versos o relatos. Aquí, lo sapiencial remite a todo cuanto pueda contribuir en la emancipación sicosomática del ser pensante, poeta, novelista, cuentista o ensayista. Pero dicho saber supone el no-saber, el deseo de conocerse a sí mismo y al prójimo; supone ahondar en lo divino insondable, abismarse en el tiempo de la infancia, cuestionar la noche y sus constelaciones, asumir con estoicismo o con naturalidad los altibajos de la vida. Recordemos que lo que se ha hecho hasta aquí sólo ha sido partir de la consabida dualidad femenina para llegar a este punto climático que no es sino la búsqueda de sabiduría total. Además del verso leitmotiv, liminar y circular <<Ahora, ¿en dónde estáis?>> (V.1) y la idea de salvación que se percibe en el segmento <<por sanarme>> y <<por salvar la memoria>>, tal interpretación se ve justificada, en conclusión, por el uso de palabras como *don, saber, letras, escribo, poema, música, misterio*:

Ahora, ¿en dónde estáis?  
¿Quién me devolverá el don del no saber,  
y del saber, de un niño?  
Acaso desde el fondo de las noches perdidas

y ganadas, acaso desde el fondo  
de mi noche, María me está hablando en mi silencio  
y Marta en estas letras  
dolientes, que una sea este poema  
y la otra su música.  
Una es los años plenos que me esperan contados.  
La otra es el misterio  
de cuanto sé y no sé de mí.  
p.579.

Llegados al fin de este apartado, también conviene puntualizar que, por motivos de complementariedad educativa, mientras que la figura materna no siempre está sustituida aunque acompañada sí, reforzada por la imagen de la hermana, la imagen paterna tiene como suplentes al abuelo y al tío. Estas *desviaciones* propias del dinamismo existencial de Colinas se darán más en el espacio del cuento, donde se prolonga el pensamiento poético. Igual que bajo el yugo de los maestros, el tío —sobre cuya figura nos detendremos en particular— como mentor inolvidable, contribuyó desde la infancia, en fraguar, como el abuelo y la tía —a los que añoró e inmortalizó el poeta— la personalidad moral e incluso artística del creador de *La Bañeza*.

El próximo capítulo pretende demostrar lo dicho, no sin indagar, paralelamente, en las estructuras profundas de los últimos escritos de Colinas y las relaciones de éstos respecto de algunos poemas anteriores a la trilogía de la mansedumbre. Estamos convencidos de que tales vaivenes traduceN un asedio circular, un empeño susceptible de mostrar cómo las estructuras temático-estilísticas exploran lo onírico y hasta qué punto se puede, partiendo de la evocación aparentemente superficial del autor de *A la recherche du temps perdu*, contemplar la escritura cuentística coliniana como deudora

de la técnica narratológica de Proust, autor al que leyó —como adelantamos— y meditó probablemente en su primera juventud.

**CAPÍTULO IX: LA FAMILIA CULTURAL DE ANTONIO COLINAS:  
DE LAS NUEVAS ESTRATEGIAS U HOMENAJES OBLICUOS  
A LA ASIMILACIÓN Y MADUREZ ÉTICO-ESTILÍSTICA**

## **IX-1. INTRODUCCIÓN PARCIAL**

Luego de acercarnos al texto como expresión de la vivencia tan personal como *doméstica*, luego de bañarnos en lo que ya podemos considerar como el primer afluente de la trascendencia genérica, afluente en el que las olas, todas bellas y educadoras, venían, a su vez, de otros arroyos arquitectualmente distintos, o sea, tanto de la poesía como de la prosa ensayística o cuentística de Colinas, ahora resulta que el asedio definitivo del pensamiento circular pasa por una aceptación constante e incondicional de esta perspectiva multidisciplinaria. Si el mar es ese inmenso y maduro *río de sombra*,

hacia ese río fluyen y refluyen los mismos arroyos. Hacia él confluyen también los todavía no descritos riachuelos.

Lo difícil será, creo yo, procurar justificarlo todo en un centenar de páginas, ser el que medie entre estructuras tan divergentes como convergentes, el que descomponga, superponga, compare y recomponga los objetos, en un intento de restituir al texto la supuesta coherencia anunciada, porque ante tanto enmarañamiento, ese *tejido* por desmontar y re-montar (Barthes) no es presa que se deje fácilmente cazar (Franco Farías). Navegamos en pleamar y sólo nos salva esa ilusión circular, la que intenta persuadir al lector al que invitamos al viaje final, esto es, al del poeta que no deja de estimular, con nuevos matices, nuestra propia travesía, la percepción que tenemos de la realidad, de su realidad también, tan compleja y unida y, sin embargo, considerada por la exégesis como macrocosmo fragmentado e infinitamente sugerente.

Sólo nos consta recordar que la relación que se va a establecer a continuación, pretende ser original, dado que —después de la presentación de *Leyendo en las piedras* (2006a) y *Cerca de la montaña Kumgang y Geometrías del fuego* (2007b), su segunda parte considerada a la vez como libro aparte y como poético cierre circular del texto epónimo— no ha habido, que sepamos, ningún trabajo que apunte directamente a una lectura con tal enfoque, menos aún en perspectiva comparatista. Esa —digámoslo por ahora— otra posible trascendencia textual presupone un compromiso algo ambicioso ya, que disminuye la influencia de los críticos que nos podrían acompañar en esta recta final.

Pese a ese coeficiente metatextual casi nulo —a lo inmanentista o estructuralista— trataremos que hablen por sí solos los textos superpuestos, y luego, a la manera postestructuralista, desearemos que sólo ellos —los mismos textos, la misma lectura y sus limitaciones— nos lleven al extratexto cuando proceda o a cualquier otro elemento —ajeno al corpus de trabajo— que pudo haber participado, de una manera u otra, en aquello que he venido llamando *semiosis* u operación generadora de signos poéticos. En ese caso postrimero, serán en su mayoría signos relativos a la prosa, siendo la prosa coliniana, cabe adelantarle, una nueva realidad por emancipar, un nuevo espacio donde lo poético no desaparece por completo, puesto que sólo está aparente, circunstancial y provisionalmente supeditado.

Lo lírico siempre habita en Colinas y siempre estará allí, en sus relatos, en sus diarios o en sus ensayos. Como telón de fondo inalterable y como modalidad estilística lista para aflorar en cualquier momento a la superficie textual, el lirismo albergará y velará la discursividad más narrativa de los objetos que ya superpusimos. Sólo nos queda interpretar, no sin pedirle al lector especialista que acepte nuestra pobreza o nuestras limitaciones, que recuerde que a lo largo de esta larga aventura, <<la existencia de un centro estructurador>>, circular en mi caso, no ha sido más que <<el fruto de nuestro deseo de orden. Pero sin la ilusión de la coherencia, lo único que queda es el miedo.>> (Rotger, 2003:204).

Con la esperanza de no perder dicha cohesión en esta fase final de la tesis doctoral, solo deseamos que se deje más aprehender ese curioso tejido que ya sabemos “presa difícil” de cazar (Farías). Dicho esto, deseamos también que deje de modificarse el plan de trabajo aunque aproximarse al *tejido del cuento* <<del poema de la vida [que



sea también] un movimiento perpetuo>> (Monterroso), una aventura metadiegetica llena de curvas imprevisibles. Es más, el mismo acto de tejer admite disgresiones más o menos pertinentes en la medida en que, para exponer sus ideas, Colinas recurre, con frecuencia, a componentes paralelos de diversa índole, componentes nuevos o ya elaborados independientemente del género literario elegido o la anécdota contada.

Ponerse a escribir es para él ir rellenando círculos de sentido donde lo que más sorprende al lector quizá sea el carácter poliédrico de cada objeto poetizado o novelado, tendente a obligarnos a desandar de forma coherente el camino, a reparar en el carácter provisional de cada interpretación que intentemos dar a partes de esos objetos. Tal poética, fundada de manera muy consciente en una especie de geometría del sentido —muy visible en el último Colinas (2007)— se debe a su conocida afición por la arquitectura y la pintura, disciplinas que, junto a la música, hacen que los textos se vuelvan arquitectualmente más pertinentes. *Ponerse a tejer* <<es tarea placentera, cuando todo está por hacerse, cuando imaginamos la prenda que hemos proyectado, sabiendo que, mientras vayamos escogiendo las madejas, combinando los colores, seleccionando los puntos y diseñando el dibujo de nuestra obra, también tendremos que contar con la aventura de lo inesperado. Mientras se va tejiendo, es decir, escribiendo, crece el placer del texto: el hilo de la escritura fluye y, en el camino, surgen nuevas ideas que, tal vez, no habíamos visto al principio, pero que allí estaban esperando su oportunidad para salir a la luz>> (Martín Taffarel, 2001:10).

A guisa de conjetura final, arriesguémonos a decir que, además de muchos otros sustratos de carácter secundario, temas como la poetización de la memoria, la fascinación del misterio, la ambigüedad, la exploración de lo onírico, la asimilación o

evocación explícita de otros autores —prueba de que persiste el reconocimiento de deuda y una cierta fijación en la dilatada figura del maestro— la representación del remansado espacio de la infancia y la remota imagen de la casa familiar sustentan tanto a la poesía última de Colinas como a los relatos más recientes, así como a sus ensayos y diarios antiguos.

**IX-2. LA AVENTURA PLURAL. DEL VIAJE FÍSICO A LA AVENTURA  
INTERIOR. HACIA UNA POÉTICA DE LA MEMORIA:  
DESDE LA ADOLESCENCIA ANDALUZA**

Leyendo a Colinas, uno se percata de que el poema “En el museo” entraña la idea de inmortalidad a través no sólo del poema, sino del arte en general. Durar es perdurar, eternizarse en cada mirada transitoria, peregrina, esto es, por extensión también, y como quedó dicho en el capítulo quinto, durante cada posible acto de fruición pictórica. Fruición que es otra vez fusión del ser en lo uno del todo artístico;

prueba por la inmanencia y no por la extratextualidad que estamos ante una poesía irreversiblemente abocada a la totalidad estética, una poesía que quiere *abrirse* y *desplegarse* hacia cualquier territorio, hacia todo cuanto dé o añada belleza a la Belleza.

Abrirse es siempre un intento de dibujar círculos dentro del gran Círculo del Orbe, ensanchar simplemente nuestro epicentro de partida. Para Colinas, abrirse implica casi siempre, en parte, viajar a otros mundos, a otras mentes, a otras obras. Esta idea comanda un movimiento continuo de ida y vuelta, un dinamismo simétrico de progresión vital y existencial por un lado y, por el otro, de regresión de carácter verbal y nostálgico a las luces del pasado, entre las cuales podrían aflorar, de forma inconsciente, imágenes de la adolescencia, los tres años pasados en el suave sur de Córdoba, el *decisivo* e iniciático ciclo vital durante el cual —según confiesa Colinas a Francisco Estévez (2007:101)— <<uno renace a muchas cosas: a la creación artística, al amor al arte, a lo sagrado, a determinadas lecturas>>. La nostalgia siempre traduce en el escritor una cierta fijación en lo remoto idealizado, un rechazo parcial e implícito del ahora, como si todo *pasado* fuese dorado o *mejor*, como si el poeta siempre estuviera, proustianamente hablando, <<en busca del tiempo perdido>>.

Cabría arrojar algo de claridad sobre lo dicho reproduciendo en este lugar lo que Colinas dijo en 2007 en la ya aludida entrevista con Estévez. Hablando precisamente del viaje, nuestro poeta —en cuya personalidad yace siempre un afán de simetría y dinamismo físico-psíquico, exterior e interior— se decanta por los caminos que llevan a la armonía del alma, a aquel estado de serenidad inefable que implica previamente una búsqueda.

De la *experiencia de ser* depende una constelación de *luces físicas* que las obras literarias o ensayísticas procuran transparentar: <<Pero el viaje esencial es siempre un *viaje interior*, ese que nos ayuda a cada uno a ser lo que debemos y tenemos que ser. En muchos de mis poemas hay, por eso, una doble figura del viaje. En el primer volumen de *Del pensamiento inspirado* he recogido un largo ensayo que titulo “El viaje de sentido trascendente”>>, nos advierte Antonio Colinas Lobato. A guisa de aclaración y en referencia al viaje y a la exploración de lo mnemónico, que también participa de esa búsqueda trascendente a través de la intro-retrospección, nos consta señalar que la aparente *imposibilidad* poética —de la que advirtió con toda razón Francisco Estévez— de volver al sur o a su *Córdoba adolescente* —tal como sugieren a priori los poemas “Veinte años después” y “Carta al sur”— no implica inmovilismo físico, un no poder o no querer coger un vuelo para ir a ese lugar. La imposibilidad nace de la conciencia del ser que sigue caminando, alude a la angustia lógica de no poder volver a experimentar exactamente lo mismo por razones propias del *fugit irreparabili tempus*. Colinas dirime así cualquier posible mala lectura: <<Luego, he regresado y regreso siempre a ese sur concreto de Córdoba, pero como sucede en mi poema “Veinte años después”, ese sur ya no es aquel de entonces.>>.

El paisaje gongorino parece haber despertado en Colinas sentimientos entrañables. Poema de descriptivismo garcilaciano, “Carta al sur” entraña, a mi parecer, el deseo de, a la manera del poeta romántico Lamartine, gritarle al tiempo <<oh temps suspends ton envol>> [Oh tiempo, suspende tu vuelo], de llorar ante el paisaje y las vivencias quebradas, ante la música del agua que acaricia la piedra, o el gorjeo de los dulces pájaros que todavía no anunciaban la llegada del cisne. Nadie podrá dudar de la

estructura circular de este poema. Mediante unos endecasílabos preciosos rotos por un verso de siete sílabas que apunta al ficticio deseo de quebrar el curso irreversible del tiempo y otros tres heptasílabos que cierran el poema, denotando, una vez más, la verdadera ruptura que supone la pérdida del paisaje descrito, se teje en plena naturaleza el poema de la adolescencia. Dicha disforia se refiere, entre otros, al calor de las amistades entabladas.

Por eso, a la cita de Colinas o, mejor dicho, al significativo texto “Veinte años después” debe adscribirse no sólo sus “Dos” y muy sentidas “[...] notas sobre Córdoba”, sino también, por supuesto, la ya aludida (en el apartado V-2-2-1) “Carta al sur” en la que la que lo que se añora son las hermosas sierras andaluzas, las piedras machadianas o gongorinas, los abrils resplandecientes y la melodía de los ruiseñores de mayo. El poema intenta divinizarlo todo, en el ya citado y (ahora) más acuciado intento de, como el autor de *Meditations poétiques* (Lamatine:1973), apostrofarle al tiempo y gritarle a sus <<horas fugaces>> que detengan su *curso* para que podamos todos <<disfrutar de los placeres más bellos de la vida>>:

[Oh temps, suspends ton envol]  
et vous heures fugaces, suspendez votre cours  
laissez-nous jouir des plus beaux plaisirs de nos jours.

Además de la fugacidad temporal y de la belleza paisajística, esa otra carta dedicada no a Pasternak, sino a toda una región de España, una carta que, sin nombrar directamente a algún que otro amigo procura detenerse más bien en el tiempo de la ya entrañable amistad. Al nombrar esa <<amistad verdadera>>, en su conjunto de 18 versos, “Carta al sur” trata de reconciliar al referente con el remitente y viceversa. El primer verso, que tira de todos los demás, marca el inicio de una perfecta

correspondencia temático-estilística donde se advierte el uso de la anáfora, el símil, la hipérbole, la personificación, la metáfora:

Cuando agua verde horade negra roca  
allá en la umbría de los avellanos  
y sonámbulo vuelva a vuestras sierras  
como el adolescente que fui un día,  
cuando el agreste trino y el sofoco  
del desvelado rui señor de mayo  
haga temblar la sombra de las ruinas  
y sangre herido el tronco de los pinos,  
cuando mansa y espesa la nevada  
de las flores resacas de la acacia  
caiga con su perfume en vuestras manos,  
que el tiempo se detenga,  
que la dicha en vosotros nunca pase  
y que con mi recuerdo emocionado  
arda, inagotable, una hoguera  
de estrellas fugitivas  
allá en vuestros jardines  
de amistad verdadera.  
p.373

Como también adelantamos en el capítulo V de este estudio, ya hubo atisbos de la experiencia andaluza en “Dos notas sobre Córdoba” cuyos dos primeros versos citamos por su tonalidad pictórica. Los catorce versos restantes del primer bloque subtítulo “Julio Romero” es una rememoración del río rumoroso de tristeza viril frente a voluptuosas mujeres inspiradoras:

El río, recostado en su tristeza,  
arrastraba los líquenes,  
los muertos,

un sueño de palmeras.  
Recuerdo juncos fríos en la orilla y hombres negros  
más graves que la muerte.  
Conservó mucho tiempo aquel armario  
y el de un espeso vino  
que se nos corrompía.  
Mujer, no tenías fondo, pero sí lascivia,  
y en tu piel frutal  
un laúd.

En la segunda parte de las mismas “notas”, subtitulada “Medina Azahara”, el diálogo literario se articula en torno a este paratexto de índole toponímica y a un poeta cordobés que, como el propio Colinas, también ejerciera traducción en torno a obras de Chateaubriand, Claudel, Gide, Aragón, etcétera. No se trata sino de Ricardo Molina Tenor, poeta al que enaltece Colinas hasta desviar hacia él lo que hubiera sido un canto más íntimo a Medina Azahara, asumiendo y borrando a la vez la referencia homenajística del paratexto, en un intento de dibujar una vez más el arco del significado irisado. Significado o mejor dicho pensamiento cuyas orlas traspasan otra obra de Colinas.

De ahí que tal trascendencia se desplace hacia el plano de lo novelesco donde vuelve lo interautorial de forma explícita. Antes de destacar la referencia poética a Molina para mostrar la coherencia del pensamiento de Colinas a través de lo que nos confesó a propósito del grupo *Cántico* y la presencia de poetas andaluces en sus trabajos, es preciso recordar o glosar lo que ya dijimos en el apartado VI-1-4 referente a los poetas del 50. Resumámoslo así: uno de los protagonistas de su novela liminar *Un año en el sur* llamado Augusto Tenor, no es más que el alter ego de Ricardo Molina Tenor.

Pero lo que más sugiere en el poema es que, para lograr expresar la belleza del objeto espacial enfocado, se ha de transitar, una vez más, por un poeta anterior, leído y meditado. Los cinco versos que vamos a reproducir transparentan no sólo la ejemplaridad y humildad del poeta, sino también la ya obsesiva conciencia intertextual y, sobre todo, huellas de su labor como *dinamizador* (Puerto) o promotor cultural. Es más, “Linteo” —una Colección que dirige el escritor leonés— hizo una reedición de *Corimbo. Elegía de Medina Azahara*, del poeta cordobés. Pues, como queda dicho, Molina es para Colinas no sólo el más importante de los poetas de *Cántico*, sino la breve pasarela por la que hay que pasar para llegar o redescubrir al sur de la adolescencia porque —escribe en la página 104—:

Si Ricardo Molina no te hubiese cantado  
hubiera sido cosa de dedicarte un canto,  
oh tú Medina Azahara de los mármoles rotos,  
de arrayán espeso, de la noche  
sin fondo

Para ahondar en el onirismo coliniano, conviene que insistamos ahora en la penúltima estrofa de “Veinte años después”, en la que el poeta, en diálogo consigo mismo, trata de captar o retratar las ya alteradas calles del sur español. Espacios de la adolescencia, de música e iniciación a la poesía, de deseos y sueños hoy difuminados porque siempre <<el tiempo existe y nos marca / y detiene nuestras gotas .../ hasta la próxima vez>>, escribe Corina Moscovich (2006:11) una poetisa argentina, oriunda de Rosario, y autora de *Vía Remington*, poemario a dos voces, dividido en dos partes escritas en español y en inglés. Y <<la próxima vez>> nunca es la primera o la otra vez. Para Colinas, regresar a la ciudad del adolescente es un fantasma, un sueño diurno, un miedo al espacio revisitado, un vano intento de recobrar, en los *retales del tiempo*, la



sonrisa de aquellos que ya no son o tampoco reconocerán en nuestras arrugas vagabundas aquella *belle époque* marchita.

Como era de esperar, en el espejo de la reminiscencia está el sujeto que recuerda, monologa, busca el feliz rostro juvenil de los dieciséis años, las huellas gongorinas y personales, las sierras del sur, sus amaneceres preciosos y sus ocasos rojos. Como sucede con Borges y Pessoa, el acto de recordar engendra, en el plano discursivo, aquello que Jesús Maestro (1998:314) llama —en <<La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J.L.Borges y F. Pessoa (Hacia una crítica de la razón dialógica)— <<desdoblamiento textual del Yo autorial [que] expresa la capacidad del emisor para presentarse simultáneamente como objeto y sujeto del discurso. Lo esencial de la comunicación es el intercambio en la facultad de emisión y recepción, con objeto de transformar y mejorar un determinado estado cognitivo, afectivo, emocional, discursivo, etc., por lo que cabe preguntarse qué razones determinan el dominio del desdoblamiento del Yo (Yo→yo), frente al dialogismo hacia un destinatario inmanente (yo→tú), o frente a un diálogo directo (yo ↔tú), modelo semiótico de expresión dialógica que supone la renuncia de las funciones y mecanismos de intercambio a favor de una disposición frecuentemente reflexiva. El *tú* no puede ser considerado al margen de una situación interlocutiva ideada por el *Yo*. No hay *yo* actual sin *tú* virtual. No hay *yo* sin (un) doble posible>>, porque todo pasa en la mente del emisor, se inicia, va y viene y termina, circular y precisamente, allí mismo donde todo empezó.

Así, el acto de recordar deviene conciencia de la desintegración de lo humano y lo cósmico, curiosa huida de la conciencia algo dormida y poco olvidadiza; evidente

escapatoria desde el anhelado lugar de la algo vacía reminiscencia, el oscilar del sujeto lírico ante el espejo introspectivo y retrospectivo, entre el sueño y la vigilia. De ahí quizá, en perspectiva estilística, el uso de paralelismos de carácter lineal o enteramente versal, sintagmático y paradigmático, anafórico y epifórico, y la referencia —en la cita del final— al ser sonámbulo. Así, por ahora:

Como un furtivo  
en estrechas callejas.  
Temes quizá que alguien reconozca  
en este cuerpo cansado de ahora,  
en estos ojos cansados de ahora  
aquel claro fulgor de sus dieciséis años.  
Caminas y te esfuerzas  
en recordar perfumes de los patios,  
en reavivar colores de los muros.  
Mas sigues avanzando y de todo  
—árboles, plantas, rejas, celosías—  
ruidosamente van precipitándose  
las máscaras del sueño  
[Veinte años después].  
p.371

A diferencia de lo que sucede en el ya adelantado correlato —ver apartado V-2-2-1— dedicado a Federico García Lorca, esto es, “En Granada” (p.370), poema decisivo del que no se puede prescindir ya que sirve para completar el círculo de la poesía de tema andaluz, la nueva perspectiva poemática es la de un alma también meditabunda pero no muy lírica, una instancia desdoblada que al no decir ya <<Una vez más me hundiré en el sueño. / Cerraré los ojos y los labios / para escuchar la música misericordiosa>>, habla ahora en segunda persona.

Advirtamos que el fragmento “una vez más” podría ser considerado como una estructura obsesiva. Viaja a lo largo de los poemas y relatos de Colinas y siempre preludia un deseo de describir un nuevo intento, un nuevo viaje, físico o espiritual, de ahondar en el tiempo de la memoria y, a veces, se deja sustituir o complementar por fórmulas semánticamente cercanas como “otra vez ...” seguidos, claro está, por determinados núcleos verbales que apuntan al movimiento: “pisar” como se ha visto, “tornar”, “volver”, “regresar”, caminar, ir, subir, ascender, descender o recorrer como veremos. Tras varios intentos, el poeta no consigue ver ni entre sueños la immaculada imagen de su pasado andaluz. Así, volviendo a la estrofa final de “Veinte años después”, dice el poeta, ya carente de referencias exactas, turbado y a la vez consciente de que al menos existe la certidumbre de que algo hay detrás de la puerta que da a los recuerdos dorados, vagabundo, sonámbulo e incapaz de deshacerse de los agrídulces fantasmas, del peso denso de ese otro pasado de oro o de círculo borroso:

Tu voluntad te arrastra hasta el pasado  
pero tus pies no hacen otra cosa  
que llevarte a través de las callejas  
de una ciudad que nunca contemplaste,  
que recorrer una ciudad soñada.  
Sonámbulo, das vueltas, te extravías.  
Sabes perfectamente, que existe aquella puerta  
del pleno y puro amor adolescente,  
mas ya nunca podrás reconocerla  
nunca más la abrirás  
para vivir cuanto entonces viviste.  
pp.371-372

Y la conclusión a la que llega el poeta no se enuncia en forma de moraleja. Pues, en la misma entrevista de Estévez, Colinas Lobato afirma, como hubiera hecho Proust, que <<[n]adie regresa al tiempo esencial del pasado si no es a través de la creación, de la memoria>>, la misma que según Carmen Ruiz Barrionuevo (1994:48) <<encierra el valor del saber; según Hesiodo es omnisciente y es madre de las musas, sabe el pasado, el presente y el futuro. Y la diosa Mnemosyne personifica la memoria, cuya ciencia es el conocimiento de los orígenes, de los comienzos. Una de las cualidades es la recuperación del pasado inspirada por las musas>>.

Creo que es aquí donde se perfilan, de otra manera, huellas de la proustiana poética del tiempo perdido cuyo cultivo remonta a siglos remotos, más allá de otros símbolos que, por la tradición personal de Antonio Colinas y por las verdades que hallamos en los textos, podemos calificar como clara referencialidad de corte proustiano. Dicha realidad en la que iremos ahondando se vislumbra en la estrofa liminar del ya mentado poema a través de una fórmula proléptica muy frecuente en la novela y el relato cinematográfico. Pues, dice así la primera y única estrofa todavía no reproducida hasta aquí:

Veinte años después  
has vuelto a la ciudad que amas  
y, entre tantas confusas sensaciones,  
pretendes acercarte paseando  
hasta la puerta del amor perdido.  
¿perdido o soñado?  
p.371

Frente a este segundo proceso poético, que consiste en remontar al pasado para añorarlo o soñarlo, al lector más avezado podría parecerle algo contradictoria la actitud del poeta que siempre ha dicho considerar el pasado, a diferencia de Jorge Manrique, como una temporalidad *peor*, esto es, en sentido muy estricto, como espacio nunca añorable. Es curioso ver cómo el asedio del léxico de su obra entera revela la centralidad del verbo *volver* o *tornar*. En la obra de Colinas desempeña un papel importante la espacialidad, de cuya plasmación depende la configuración discursiva. El elemento familiar aparece tanto en los textos de factura lírica como cuentística y novelística. Pero ¿a dónde se *torna* o *regresa* exactamente, desde dónde? En su hasta ahora última obra en prosa —*Leyendo en las piedras*, que publicó Siruela— el cuentista nos habla de la imposibilidad de prescindir de <<ese amargo trago final de regresar al solar de los sueños deshechos, al valle y a la casa en la que, en un tiempo, los veranos fueron de oro” (Colinas, 2006a:13).

El intento de asedio de lo esfumado se nota en varios poemas donde, en vez de dialogar con autores o familiares, sella un pacto con microespacios como la casa o la iglesia. Como no podía menos de ocurrir, en el poema que podemos considerar como hipotexto o correlato inmediato de *Leyendo en las piedras*, se nos presenta la vivienda familiar con la misma simbología y con el mismo calificativo. Habla por sí solo el poema “La casa de los veranos de oro”. Igual que en los cuentos colinianos, la meditación poética sobre la vieja casa apunta a la nostalgia e implica probar a captar lo que queda de ella, recuperar en las ruinas el amparado lugar de la inocencia, como quien escribe, cual Miguel Marquez (2004:58), una carta de amor a Berta Antonieta Mason, <<con la intención de cercarla amablemente>>, de rescatarla y mantenerla viva en la blanquinegra urna de la memoria. Así se dirige el bañezano a dicha casa:

Debo escribirte para no perderte  
pequeña casa de la infancia de los veranos de oro,  
en la que lo más negro de ti siempre será  
para mí lo más blanco:  
el muro del corral de piedras negras,  
el suelo de éste, con el manto oscuro,  
crujiente de las hojas de la encina  
y el horno con su fuego y sus cenizas,  
pero siempre al amparo del hollín de su cúpula.  
p.575

Se trata, en el presente del acto poético, de reconstruir desde el espacio mnemónico el ruinoso espacio de la que fue otrora un horno de oro. Y reconstruir es, en el caso de Colinas, *convocar* con una dosis de nostalgia ficticia o verdadera. Así, el *espace du poème* [espacio poemático] se convierte, gracias al poder retrospectivo y retroactivo de los procesos de memoria, en el lugar donde se pretende recomponer los cristales rotos de lo remoto. Y para Bernard Noël (1998:155), autor de *L'espace du poème*, este espacio, *orage o huracán* verbal, es el territorio del que debe adueñarse el lector, un territorio donde se teje algo que se nos aparece como una realidad a priori descosida. Y toda reconstrucción trata de actualizar mediante el lenguaje y de manera más o menos subjetiva un suceso que se ha verificado en el pasado, <<el punto de vista o el pensamiento del presente>>: <<Toute reconstruction met au présent un évènement qui a son lieu dans le passé, donc elle y met en usage les mots, le point de vue et la pensée du présent, ce qui bien entendu relativement son exactitude, encore qu'elle puisse être exacte dans d'autres termes que ceux qui furent les siens>>.

Como en una estructura anafórica del “Poema de la belleza cautiva que perdí” de *Preludios a una noche total* (1967) —<<Pequeña de mis sueños: por tu piel las palomas / [...] Pequeña mía, amada, no olvides que por ti, / una noche de julio, olvidé la aventura / de salir a buscar la belleza cautiva>>— en la penúltima estrofa del poema de *Tiempo y abismo* se reitera el segmento “pequeña” no para recordar juvenilmente el cuerpo de la amada y la plenitud vacía que supuso en 1967 su presencia, sino para describir ahora —más de treinta años después— el *tiempo sin fin* de otro objeto de amor: a saber, la casa *donde nació* y vislumbró la luz. En todo caso, es plausible el desplazamiento semántico-sentimental ya que los dos referentes —casa o amada— comparten tanto el pasado de la ocurrencia como en el presente del recuerdo el mismo sema: el género femenino:

Pequeña casa de la infancia pura,  
refugio de los veranos de oro,  
hoy eres negra y mansa en mi memoria,  
negra y hermosa como el firmamento,  
pues en ti parecía estallar  
la luz de cada estrella.  
Eras negra y profunda como tiempo sin fin.  
p.576

La idea de infancia ligada a la luz primera no sólo aparece en “Riberas del órbigo” —<<Aquí en estas riberas donde atisbé la luz / por vez primera dejo también el corazón>>(p.36)— perteneciente a *Poemas de la tierra y la sangre*, sino en “El poeta visita la casa donde nació”, de *Preludios a una noche total*:

Cuando salté la tapia rota y entré en la casa  
donde un día atisbé la luz por vez primera  
p.79.

Es la misma luz pura o dorada, la misma que invade la última estrofa de “La casa de los veranos de oro”, la misma luz etérea y corpórea que habita el poeta, marca y matiza, desde entonces, su existencia:

Y, sin embargo, como la noche,  
también eras finita, presagiabas el alba,  
la luz primera, pálida y suave  
que siempre hubo y que habrá en mí  
mientras aún tiemble  
cual pabilo de vela  
mi vida.  
p. 576.

Ya que la intertextualidad puede ser visible incluso en poetas de horizontes geográficamente alejados, como nos recuerda Luis García Jambrina (1994) citando lo que le había confesado Víctor García de la Concha antes de que cerrase su tesis, conviene detenerse a señalar que la carta que el autor de *Linaje de ofrenda* le escribe a Berta Antonieta Mason rompe, estructuralmente, con el minimalismo coliniano de la epístola al sur. Como veremos después del comentario y a guisa de corroboración, el poeta venezolano escribe interpelando y personificando a su manera al referente. Y acabaremos reparando en la poeticidad del engaño ficticio ya que cuando en la famosa carta dice, antes del final, que *todo lo dicho hasta aquí es mentira*, no se refiere directamente al acto poético propiamente dicho, pero sí nos quiere comunicar parte del enigma cuyo velo se empeña en mantener hasta la última frase del relato epistolar. Quedamos atrapados en las redes del diálogo que entabla con una mujer paratextualmente nombrada.



Semióticamente hablando, lo más placentero en el sentido bartiano de la fruición textual es el ya definido desambigüamiento pero de algo que, aquí, por cierto, no ha sido intuido por el lector ni convenientemente adelantado por el autor. Este proceso de decodificación de lo que llamaríamos segundo sentido de la carta a la supuesta mujer surge en el desenlace, justo donde se suele prolongar el suspense provocado. La revelación de este detalle constituye, para mí, el clímax del poema en prosa, nos induce a percatarnos de lo mucho que el poeta ha estado, (con perdón), tomándonos el pelo, nos produce placer y al tiempo, tenemos una sensación de círculo muy cerrado o muy completado no, precisamente, a lo Colinas. Tampoco tienen por qué parecerse *ad litteram* cosmovisiones de poetas que sin duda no se han cruzado nunca, ni en las calles, ni en los libros. Pero las cosas hubieran sido distintas si de nuestro poeta fuese la carta a Berta Antonieta, el velo misterioso no se hubiera desvelado hasta que el lector tomase conciencia del engaño y de su papel de *cogenerador* de sentido, más acá o más allá de lo narrado, en su soledad o en compañía del texto, lejos o cerca del mensaje segundo o subyacente.

Nosotros tampoco haremos lo que haría Colinas ya que el lector (que ya asumió desde el umbral el esquema hermenéutico allí diseñado) estará pendiente de que, en este lugar, y en su dinamismo circular, el viaje metadiscursivo se base en planteamientos poéticos viables y de sentido siempre confuso. Querrá asegurarse de que siempre hay debajo del mensaje lírico un texto plural o varios textos difusos que leer o tantear, de que al margen del doble eclecticismo propio del objeto y de su exégesis, cualesquiera que fuesen las estrategias metadieéticas hasta aquí empleadas o apeladas —deconstructivas, históricas, pragmáticas, políticas, psicoanalíticas, etc.— toda pesquisa es bienvenida en este aventura metadiscursiva.

Es más, más que nosotros, este lector sabe algo o mucho de la fenomenología de la recepción; sabe mucho o algo de lo que ya dijo Juan Ferraté (1968), cuyas palabras recupera Arturo Casas (1998:181) en su <<Evidencia, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico>>, ensayo recogido en *Teoría del poema. La enunciación lírica: <<la significación última de la poesía no debe buscarse en la peculiar interpretación de la experiencia en que consiste en cada caso sino en el hecho de que el espíritu imponga una interpretación, cualquiera que ésta sea. Lo permanente de la poesía es lo inevitable de ella, no lo provisional. Y si es inevitable que la poesía sea significativa, es, en cambio, provisional cada significación>>*. Larga es la carta del poeta latinoamericano, algo largo también el fragmento citado y reducido, sin embargo, a lo más esencial. Por favor, léalo ahora, como nosotros, con paciencia, de cabo a rabo:

Son las diez de la noche y acabo de releer sus palabras. Ahora me dispongo a contestarle. No por costumbre ciertamente, pues son muy pocas las cartas que he escrito y enviado. Le escribo (...) Escribirle, además, es un atrevimiento, como si bastara con conservar ciertas predilecciones, subrayar correspondencias, desplegar anécdotas que deriven hacia una tentación exacta, explicativa como las obsesiones (...) Asimismo, no se me escapa la sucesión de impedimentos que convoco al escribirle, con la intención de cercarla amablemente, y no logro desaparecer la bruma de una resistencia parecida al tiempo (...) Cierro las puertas del duelo de haberla abandonado, y la vuelvo a ver tendida, cercana como el vino joven de mañana. Rica y sin atavíos. La seda desparramada de la arena sobre el blanco plumaje de sus nalgas. Arena y canela y sílaba de ágata (...) Todo era inconveniente, imposible, y el perfume de sus cabellos en el amor fue inútil como el baile desnudo de los cuerpos en la iglesia. He pensado mucho en la casa grande y deshabitada, en paisajes admirablemente desiertos, en las ventanas, todavía más pobres, por donde pasan inadvertidos tanto el calor como el aire con toda certeza un hombre, pálido como la costumbre, piensa en los lugares comunes del final, olfatea la mesa sin curiosidad, evade sin esfuerzo el licor de las fruterías. La tibieza entonces ejerce su voluntad y la curiosidad se desvanece sobre las cosas. Me inclino a verlo como

alguien decidido por los años a reverenciar el pasado, las colinas apagadas donde un día ardió la belleza, y siente instalada en sí la calma helada de la aceptación. Todo está bien. Dice o diría, cómo saberlo (...) Lo que ocurre conmigo es que su infancia y adolescencia me llevan a esa zona donde creí reconocer a mi hermana: la muchacha enajenada, errante, egoísta, abandonada, muy imaginativa, hipersensible (...) En fin, te escribo porque conozco de cerca el cementerio amontonado de alcatraces ciegos, condenados con rigor, disciplinadamente, sobre la página de las vacilaciones; el fogonazo espectral al fondo brumoso de las avenidas; los gatillos matemáticos del duelo y el exilio. Te quiero mucho Berta (por cierto, Berta se llamaba la casa de mis padres). Y no te olvidaré jamás. (Márquez, 2004:58-61)

La conexión que hay en la estructura de ambos textos estriba más bien en el referente espacial, el uso de la técnica mnemónica y onírica, el sentimiento de fugacidad de las cosas, el retorno a las ruinas que sin duda se densifica más en otros textos de Colinas, el diálogo entre el emisor y el objeto personificado, el uso —algo metapoético— del verbo “escribir” y la añoranza. Volvamos al poema de Colinas. El uso del presente de indicativo desde el *incipit* —«debo escribirte para no perderte»— contiene un acto de habla promisorio, ya que promete o se compromete el emisor en recordar la vivencia andaluza, aunque dicho acto de lenguaje se enuncie en presente y se cumpla casi en el mero hecho de emitirlo.

La vuelta a los símbolos del pasado trocado en obligación personal supone una fijación en el presente físicamente apagado, una estancia en la ceniza. «Muerte llama a muerte» dice Colinas. Intertextualmente, es casi la misma muerte la que ronda las clásicas *Coplas por la muerte de mi padre* de Jorge Manrique. Pero no hay posible paradoja en el juicio de Colinas para quien «más allá de todo dolor, de cuanto hemos perdido, de los años gastados», se trata de vivir intensamente lo presente, presumir del instante o mejor dicho, revivir —aquí está el matiz— en el ahora los gozos ya apagados

porque <<en el presente respiramos la esencia de todos los goces pasados y la luz purifica todo posible pesar>>.

Si ese lenguaje se autodeconstruyera, si fuese contradictorio, tendríamos que aplicar este calificativo a toda su reflexión poética y metapoética, basada en la temperada proyección hacia la Tradición literaria. Tendríamos que recapacitar, encauzar el hilo hermenéutico. Si fuese así, ¿qué diríamos de su clasicismo moderado? ¿Qué sería de la llamada aventura circular, la idealización del maestro y la simetría vital que anunciábamos tan sólo líneas atrás, simetría que, más allá del recién citado libro de cuentos reaparece en otro hipotexto poético escrito entre 1988 y 1992, pero relativo al retorno al sur de la adolescencia novelesca, re-evocada en *Los silencios de fuegos*?

Tal actitud implica un lento y progresivo movimiento transtextual que hace posible la casi consciente unificación de los objetos semióticos compuestos entre 1967 y 2006, ya fuesen de carácter ensayístico, poético o novelístico. En algún lugar de ese gran Círculo, hay el añorado y reducido cerco de la adolescencia algo *bohemia*, la cual sólo es, tópica y lógicamente, la inmediata prolongación del redondo mundo de la infancia. La infancia es madre de la edad adulta<sup>76</sup> o, recordemos mejor a (Wordsworth), <<l'enfant est le père de l'homme>>, algo que ya dijo Kenneth Burke. Es, según Sigmung Freud, la fuente de nuestra personalidad adulta. Y reveladora es la respuesta del poeta a la pregunta de Puerto (2007:68) sobre la importancia de ese tiempo primordial en su escritura en general. Para el poeta leonés, <<[e]s obvio que en la niñez y en sus espacios se halla la raíz del ser. Yo siempre he dicho que la memoria infantil es como una fuente de la que no cesan de manar dones para el futuro escritor. En la niñez

---

<sup>76</sup> Nuestra es por supuesto esta idea, aunque la tomemos de un poemario nuestro titulado *Horizontales* (2005).

están también los símbolos y los signos primeros, que son los que nos iluminan en momentos de crisis. Mis primeras vivencias están muy estrechamente ligadas a estas tierras donde La Bañeza se asienta: tierras de cruces de caminos en el noroeste, tierras de transición geográfica: de las riberas a los montes galaicoleoneses, con al fondo su cima más alta, el Monte Teleno. Son unos espacios muy desnudos, sacudidos por un clima muy riguroso (al menos en aquellos días, pues ahora el cambio climático también es evidente en esas zonas), pero a la vez muy puros.>>

Veamos cómo la idea de redescubrir un mundo cerrado induce al poeta a recurrir a lo mnemónico para anhelar un universo idílico cuya fabulación se adapta, métricamente, a la casi perfección del endecasílabo. Su apreciación —en esta obra de versificación demasiado flexible— está sujeta a bastantes licencias poéticas como son por ejemplo las referentes a la diéresis o sinéresis. Lo que consigue hacer Colinas mediante ese onirismo poético es dibujar el espacio de la añoranza, exactamente, o casi, como en el ya citado cuento titulado acertadamente <<Los espacios de la memoria>>, donde lo macroespacial —Petavonium—, lo microespacial —la casa— y lo paisajístico —el valle— apuntan a la misma apagada luz visible en todo lo que une a esa supuesta prosa la segunda estrofa de *En el museo*, esto es, como se verá, la espacialidad que traduce, por extensión, la infancia metaforizada e idealizada, la Roma de siempre cuyo dulce recuerdo avala la posibilidad de que de tanto repetir su nombre, de tanto añorar la felicidad allá vivida —ver otros libros de Colinas— se pueda cumplir, en la realidad, el deseo físico de otra ida. Infancia, libido, viaje y arte se funden en siete estructuras endecasilábicas para expresar la añoranza de lo esfumado. Así:

Regresaría al huerto de la infancia  
que perdí, al desnudo de mujer  
que es todos los desnudos, a los pinos

de Roma o a esas calles italianas  
donde me extravié y fui dichoso.  
¡Fundirse en arte para no morir!  
p.439

La ya aludida *bohemia* coliniana sólo debe reducirse al dinamismo contemplativo de éste por las tierras de España u otras tierras del orbe. Este dinamismo lo traduce, creo yo, la evocación romana, la cual puede connotar más de lo se intuye, o sea, todo lo hasta aquí recorrido por un joven que quizá fuera otrora más viajero que hoy. Convalidar este otro simbolismo significaría que hemos aceptado entrar en uno de los juegos semióticos que caracteriza al corpus de trabajo y, por ende, a todo el lenguaje poético de Antonio Colinas. Significaría que nos hemos apuntado a esa lógica siempre generalizadora muy propia de su obra. Pero frente al motivo de la memoria y sus manifestaciones infantiles, sumado al posible simbolismo patente en la desnudez materna en parte sugerida en el poco aprehensible y definido estado de *lubricidad* de aquella dama que es, por metonimia y como de costumbre, una dama planetaria, ya se nos está agrietando más y más el mundo de la psicología profunda, en cuyo centro se erigiría, según diría Antonio Colinas Lobato, la figura cenital y obsesiva de Carl Jung; figura que traspasa y de la que están traspasadas tanto los versos como la obra en prosa del poeta ecléctico.

**IX-3. DE LA POESÍA AL RELATO, UN ITINERARIO PSICOLÓGICO E  
INICIÁTICO: LAS PRIMERAS HUELLAS DE YUNG  
O HUELLAS CIRCULARES**

Aunque nos incumba mostrar, como previmos en el capítulo metodológico, que es indiscutible el aporte de Freud a la evolución del conocimiento, e innegable su alcance a la teoría y crítica literarias, el buen sentido nos obliga a no corroborar a ciegas ningún principio que no se adapte de manera justificable a la poesía de Antonio Colinas. Llegó la hora de incurrir en muy discutibles consideraciones psicoanalíticas. La figura de la mujer —presente como veremos en *Nuevo tratado de armonía*— cuya

desnudez representa, según opina también el Colinas poeta, a otros desnudos femeninos o/y masculinos, podría ser interpretada freudicamente si la poesía del leonés —jungiano— no valorara constantemente el tema del “eterno femenino” no la madre, de significación normal, como me confesó en momentos de escepticismo hermenéutico.

En “Freud en Pompeya”, perteneciente a *Astrolabio*, el bañezano vuelve sobre las limitaciones de Freud y tras la sutileza de su sátira queda el hondo poder evocador de un léxico que, analizado detenidamente por un especialista en la materia, revelaría con más claridad la propia conciencia del que lo emplea. Este léxico gozaría de una carga innegable de arcano psicoanalítico. Pues, a lo largo de los 52 versos se distribuyen estas palabras: *socava, espíritu, escruta, vida, ruinas, imágenes, ecos, abandono, escarba, bosque, lenguaje, idea, extrae, relámpagos, tormentas, moral, atrios, dogmas, confusión, enredaderas, pasiones, charcos, agua, gusano, sagrada, fobias, resucitado, inestable, turbión, gases, surcos, vacío, cráter, lava, discurre, pecado, entraña, losa, cavernosa, curada* y —la que no podía faltar— *alma* (pp.257-258). Del poema algo largo reproduzcamos tan sólo la estrofa final por su valor onomástico y la crítica que se hace más dura justamente en el último y hermosísimo endecasílabo donde la aliteración consigue expresar, temáticamente, el *fúnebre* fracaso de Freud:

Porque sólo el vacío nos recibe,  
(La ciudad cancerosa está curada,  
por la Parca, del morbo del espíritu.)  
mas quien aún vive es cráter, y su lava  
por la entraña discurre, y o se hiela,  
ni quiere ver la luz en los olivos,  
la paz de la paloma entre las viñas.  
Con sus teorías Freud no abrasa aún  
la cavernosa idea del pecado,  
aunque, como alacrán, mordieran éstas



la desolada losa de las almas.

p.258

Pero de momento, habrá que decir un “no” rotundo a la posible pregunta semiótica de saber si planea sobre los escritos de Colinas la huella aun latente del complejo de Edipo. Sólo *una mala lectura incorrecta*, un cierto rechazo de la capacidad de concentración poemática puede disuadirnos a que barajemos esa otra hipótesis. Aquí no se advierte ni de lejos una suerte de parricidio poético o literario de Antonio Colinas, por más que la —ya de por sí condensada— evocación o desaparición de la figura del padre biológico se limite a aquellos poemas que comentamos, por más que más allá de lo doméstico, la centralísima figura la mujer tienda a infundir en el lector, por el conocido desliz mítico, la primacía femenina. Aún cuando la polifacética imagen femenina remitiera sólo a ella, tan sólo se convertiría —que ya es mucho— en mito, en diosa terrenal, en eternidad repartida en cada una de aquéllas evocadas en el espacio del poema y del relato.

En la escritura de Colinas se percibe no un rechazo, sino un protagonismo menor del padre biológico. Pues no hay rechazo o supeditación de la imagen ya que tampoco aparece de manera recurrente la palabra “madre” en su sentido biológico y metafórico. En general, más allá de algunos paratextos propios de las personas a las que van dedicados los cantos —hijos o familiares— o de aquéllas en cuyas obras se inspiró de alguna el poeta, en los textos propiamente dichos, advertimos, sin embargo, un léxico que incorpora términos como chico, muchacha, hombre, mujer aunque ésta tenga, en algunas ocasiones, una connotación más sublime que en aquellos versos referentes al entorno familiar.

Sólo el deseo de apertura hacia lo no individual, lo antropocéntrico justifica la supeditación de la toponimia de raíz familiar —hermano, hermana, padre, tío, tía, abuelo, madre—. Eso no significa que no exista en la obra anécdota que beba sustancialmente de ese entorno más cercano al poeta. Con las pocas y densas referencias poéticas y cuentísticas que la lectura consideró pertinentes, creo que intentamos demostrarlo en los últimos planteamientos. Hablar de dicho ambiente supuso una incursión en el primer núcleo social que fraguó la personalidad del bañezano. De ahí que, para ahondar en aquello que no deja de sugerir e irisarse, debamos ir rastreando en los textos otros segmentos, otros sintagmas u otros lexemas de implícito valor —ahora— psicológico.

Ya que nos enfrentamos a un poeta total y de pensamiento muy poroso por lo que se refiere a la filosofía y a los géneros literarios en general, esta búsqueda trasciende el espacio poético para abarcar una categoría literaria afin donde se siguen sedimentando las preciosas *pedras* de sus palabras. Es el cuento o, por usar un término más genérico, la prosa a veces muy lírica de Antonio Colinas Lobato.

El paradigma de partida será su ya citado y más reciente libro de relatos titulado acertadamente *Leyendo en las piedras*. Esta obra de ficción con sustrato autobiográfico nos servirá de pretexto para indagar en las peculiaridades de lo personal, pero también en lo que el autor de *Domaines thématiques* llama “souvenirs d’enfances” (Weber:1963) [recuerdos infantiles] propios de cada escritor. De la misma manera, su indagación hará que, desde el punto de vista de la teoría de Weber, nos acerquemos más a la temática global de la obra cuestionada o a lo que el padre de la *Semiotics of poetry* calificó de *matriz* de los objetos superpuestos. Eso se debe a que, como ya adelantamos antes, el

alma de la escritura, por así decirlo, está en ese uso casi impulsivo del segmento <<recuerdo>>, en la definitiva e irreversible focalización en lo mnemónico. Es más, curiosamente, esa expresión de Charles Weber sobre la memoria infantil aparece, de forma muy obsesiva, en el libro que volveremos a analizar, ya no desde el punto de vista de lo meramente doméstico.

Lo que da unidad a nuestra reflexión ecléctica es sin duda el hecho de que, paralelamente, hablar de ese delicado período de la vida es poder arriesgarse a asentir, siguiendo a Freud y Wordsworth, que gran parte de la personalidad de Colinas se moldeó durante ese episodio de su existencia. De ahí la esperanza de que todos esos reiterados recuerdos infantiles y el asedio de otros posibles hipogramas nos vayan trasladando o, al menos, aproximando a un mundo psicoanalíticamente pertinente.

*Leyendo en las piedras* es un intento de mostrar que el devenir del ser humano depende de los seres y de los lugares de su infancia, de la educación que recibe, de cómo se va forjando su personalidad durante los momentos más frágiles de su existencia. Y <<“educar —nos dice Zambrano— será ante todo guiar al que empieza a vivir en esta marcha responsable a través del tiempo”>>. La misma palabra “educación” entraña, etimológicamente, una idea de conducir, guiar, ayudar a caminar. Asomarán a la baranda de este mundo unos personajes o actantes<sup>77</sup> (Greimas) cuyo papel contribuyó, fuera de la realidad ficticia, en la formación moral e intelectual del joven Colinas. *El río de sombra* arrastra en su desarrollo la sombra de un posible maestro de origen francés

---

<sup>77</sup> En un sentido más bien extra e intratextual, visto como personaje cuya ejemplaridad, vida o escritos inciden de manera notoria y pertinentemente dialógica en el curso circular del relato, contemplado aquí como todo aquello que cuenta el poeta y que tiene mucho que ver con su vida y la relaciones que mantiene con los personajes tan ficticios como histórico-literarios. En todo caso, el —más aplicable a la prosa— esquema actancial —al que recurrimos en nuestro estudio previo— tan sólo <<tiene un valor heurístico si se llega a hacerlo “hablar” ya que comunica, entre otras cosas, la estructura de las relaciones entre los actantes y, en consecuencia, entre los personajes>> ([www.robert.marty.perso.cegetel.net/semiotique/preg37.htm](http://www.robert.marty.perso.cegetel.net/semiotique/preg37.htm))

cuya mención “explícita” en la página 31 del texto delataría implícitamente, más allá de lo que pueda decirnos Colinas, una especie de reconocimiento de deuda estilística.

La finalidad de la semiótica intertextual no puede limitarse a unos moldes trazados por el autor. Comparar es analizar dos o más libros a la luz de un método con el fin de establecer sus semejanzas o/y diferencias. El proceso de cotejo puede superar el mero hecho de descubrir lo convergente o/y lo divergente. A mi juicio, lo importante del cotejo consistirá en buscar en dichas estructuras aquello que una vez *superpuesto* y aislado justifica las similitudes o disimilitudes.

En nuestro estudio previo (pp.206-207), intentamos mostrar que el fenómeno intertextual depende de <<los paralelismos que pueda establecer el lector>> (Larousse:1995). Al recordar en un ensayo titulado <<Intertexts and allusions as aids to meaning in Montero’s Temblor >>, que <<Gérard Genette prefers the wider term “transtextuality”, which includes the intertext as one of its five mechanisms of textual manipulation>> Thomas R. Franz (1993:264) subrayaba —siguiendo a Robert Alter, autor de <<The pleasures of reading in an ideological Age>><sup>78</sup>— que la intertextualidad depende más de —*se arraiga* más en— la voluntad y aptitud del crítico literario —para relacionar posibles textos— que de la mera descripción del conocido proceso de lectura-escritura. A su parecer, lo intertextual <<does not have its roots in an accurate description of the reading-writing process, but is “solely” the product of the critic’s decision to bring together texts, and where, presumably, the chief interest lies in the ingenuity of the critical argument itself >>. De lo que se trata no es de saber si lo que se está relacionando verdaderamente existió. Por cierto, se sabe de sobra que en materia de

---

<sup>78</sup> New York, Simon and Schuster, 1989.

poesía, no hay verdades que valgan sino verosimilitudes. Lo que importa no es la cosa relacionada, sino la misma relación, la posibilidad de que la podamos establecer no sin, claro está, darle al asunto sustancia, arte. Lo que importa es el artificio en sí mismo, *la ingenuosidad del argumento crítico*.

El freudiano rechazo del padre tiene poco relieve en la poesía de Antonio Colinas, a no ser que lo haya transpuesto a la dulce territorialidad del arte, condensado y sublimado, es decir, convertido en un sentimiento positivo, trascendente o profanamente sagrado. Si ese conflicto subyaciera en los poemas del bañezano, no nos enfrentaríamos a una obra cuyo léxico realza la importancia de la toponimia en la que aparece, magistral, la figura del nuevo padre, esto es, del maestro al que precede otro sustituto paterno más familiar: el tío. Tanto en la ensayística como en la lírica coliniana, surge la imagen del preceptor que queda explícita e intransferiblemente aceptada, nombrada, homenajeadada.

La inexistencia del duelo edipal, el no-rechazo patente al supuesto *padre opresor y castrante* (Martínez García, 1990:39) que le hubiera inducido a renegar lo ya fue visible en el joven para quien no siempre es verdad que <<la presencia de un fuerte padre puede impedir un correcto y libre desarrollo personal del hijo o, en su caso, anular su personalidad>> (Pérez Parejo, 2002:140) porque la personalidad del hijo, en este caso la de Colinas, no puede entrar en conflicto con la conciencia del remoto padre. Y Colinas lo sabe. Lo que importa es la correcta manipulación de aquel tesoro que se hereda y que lo simboliza todo como el sobradamente glosado libro de cuentas. Libro de cuentas del padre biológico y *Libros* de “mansedumbre” donde se rinde cuenta y homenaje a los maestros.

Como dijo Claudio Rodríguez<sup>79</sup> —citado y glosado por Luis García Jambrina (1999<sup>a</sup>)— lo que importa es la *asimilación*, la actitud del nuevo poeta ante la imposibilidad de no poder inscribirse fuera del intertexto, de no poder usar un lenguaje que escape a lo ya dicho o en determinados casos, una realidad —la pintura por ejemplo— genéricamente exterior al mundo de la poesía y perteneciente al remoto y añorado mundo de la infancia, cuyos paisajes no dejan de reincidir.

Pero el no poder vivir siempre en la infancia, el paso a la adolescencia y a la edad madura no supone una ruptura total con el mundo de los juegos. El niño es un poeta que fantasea ante sus juguetes, crea un mundo en el que cree aunque como advierte Freud, lo distingue muy bien de la realidad. Y hay en el poeta el recuerdo de aquél que jugaba. Y por eso, seguirá jugando, esta vez, con las palabras. Se creará un mundo onírico que recuerde el religioso tópico paradisíaco. Y parece que en ese nuevo juego, el poeta no olvida a aquella que podía bañarse ante la inocencia de sus ojos, mientras jugaba dentro y fuera de la cuna.

Una lectura intratextual basada en esos regresos a estados primarios revela correspondencias temático-estilísticas entre las últimas prosas —todavía no cuestionadas— y poesías de Antonio Colinas. Volver —cuentísticamente— a las ruinas de Petavonium, al amparado hogar o <<solar de los sueños deshechos>> donde resurge la imagen del abuelo, el tío, la tía, Rita y Lidia, sin olvidar la de otros parientes de evocación algo secundaria son unas constantes que ya habían sido poetizadas, de alguna manera, en la trilogía de la mansedumbre e incluso en poemas muy anteriores a ella.

---

<sup>79</sup> Ver nuestro trabajo de grado (pp.229-230) donde se señala que las afirmaciones de Francisco Martínez García y Ramón Pérez Parejo se inspiran en la obra de Harold Bloom (1973).

Tanto en prosa como en poesía y cualesquiera que sean las experiencias plasmadas en ambos géneros, Colinas siempre tiende a acrecentar y mantener abierta la tensión misteriosa, sobre todo en aquellas estrofas o secuencias donde lo que se hace no es sino pintar al ideal femenino, el eterno femenino.

Sugere es, en este sentido, la obra de 2006a. El regreso del narrador-autor y de Lidia <<al origen, al centro de su memoria, a los espacios de la infancia>> donde, en filigrana, aparecen el rostro de la abuela y, misteriosamente “de espaldas” como en ciertos poemas, la imagen de una mujer aquí trocada en Rita, una de las niñas-amigas de su infancia, a la que encuentra, llorosa, en la iglesia —aquel pálido templo de hoy desprovisto de búho y lechuzas— en la que el ya modernizado e irreconocible pueblo se ha reunido por el funeral por Lázaro, el padre de una mujer también cincuentona a la que el narrador-autor había visto jugar, <<alegre y vivaz a la puerta de su casa>> (Colinas, 2006a:67).

En este relato epónimo, como el búho y las lechuzas, Rita simboliza más bien el misterio que el conocimiento aquel que también se adquirió a fuerza de vivir fuera de sus fronteras, en un país extranjero en el que debo volver a detenerme para realzar, en pocas palabras, otra sintonía intratextual. Es que Colinas le habla al lector avezado sabiendo que éste, a través del personaje del relato, podría remontarse a otros personajes, reales o ficticios, novelescos o cuentísticos. Por eso, le habla como si Rita formara parte de aquellos cincuentones cercanos y entrañables cuyas suertes y desgracias contara en el poema “De repente, aquel 68”, es decir “treinta años después”, ya de vuelta a sus raíces, y cuando el alma retorna a los oros bermejos de un París hoy

polvoriento, recordado desde un “Viernes de Pasión”, ensimismado <<en la Semana Santa de nuestra cincuentena>> p.615.

El espacio de la ficción se convierte en una suerte de escena cinematográfica por donde van y vienen, somnábulo, los habitantes del pueblo. La narración refuerza desde dentro los elementos de su ficcionalidad. De la circunstancial muerte de Lázaro se llega a la inmensa soledad de Petavonium. Lejos de ser mero pretexto novelesco, como veremos, el macroespacio revisitado y rememorado parece ir transformándose en verdadero pueblo fantasma donde las pocas caras que siguen resistiendo al naufragio de la edad ya no tienen casi nada de humano, de real o vital porque pronto pasarán a mejor o peor vida.

El relato se abre con una interrogación retórica que supone una regresión hacia la lejana y hermosa sencillez del pasado histórico y, al tiempo, la vuelta a una temporalidad arquitectónicamente nostálgica donde el hallazgo de un tesoro de monedas no es más que la <<prueba más de que nuestro pueblo ya había sido en el pasado, como lo fue todo el valle, territorio romanizado>> (p.66). Pero ahora como ya hemos dicho, el pueblo es la prefiguración escénica de un vacío enorme. El relato se hace onírico como si la idea de volver o, mejor dicho, de haber vuelto ya —puesto que el libro es la materialización no de un deseo, sino que es poetización de un acto cumplido— a las raíces provocara en el narrador un efecto de carácter opiáceo. El relato es la lenta representación de una población sonámbula, una muerte colectiva que programa o prolonga la muerte de Lázaro: El relato rotulado “Rita” empieza así:

¿Qué ha sido de los rostros de entonces? Casi todos han desaparecido, y los que aún no han hecho son como apariciones irreales. No puedo creer que sean



verdaderos. Son seres pertenecientes a un sueño y ellos pasan como sonámbulos ante mis ojos. Veo cruzar por el pueblo a las personas como seres recién aparecidos, que vagan de aquí para allá, acaso no existen, porque la transformación ha sido muy brusca. Como tantos rincones sin vida del pueblo de hoy, esos seres están a punto de morir. O están ya muertos. Como Lázaro, un amigo de mi familia al que hoy hemos tenido que dar sepultura. Pocos días después de mi último regreso he tenido que pasar por la prueba de volver a la iglesia para un funeral y ver, de golpe, los rostros de los aparecidos, de las personas que aún quedan de los años de entonces>> (Colinas, 2006a:65)

Autobiográfico, el mismo cuento nos va descubriendo, a través de numerosos cuestionamientos, el estado anímico del protagonista principal. Asimismo, nos informa acerca del simbolismo de algunos lugares como las iglesias que constituyen, como vimos, la referencialidad de muchos poemas de la trilogía.

Curiosamente, en Antonio Colinas, casi todo propende al enigma, a la incesante dificultad de poder captar lo que desde el espacio discursivo se le comunica al interlocutor. En estos relatos algo líricos, puede ser de indiscutible interés semiótico una frase simple como un adiós en la muchedumbre o una nota tan banal y, sin embargo tan rotundo y sugerente como la secuencia rítmica y heptasilábica —«siempre te esperaré / donde se pone el sol»— que da riendas a la fascinación del misterio y que el autor pone en boca del personaje epónimo llamado Lidia. Esta frase es uno de los puntos climáticos de la leyenda de *Leyendo en las piedras*.

Se ha visto que en la prosa coliniana, la plasmación de lo misterioso apunta a un léxico onírico y dualista: «aparición, aparecidos, vivos, difunto, sueños, presencia, tumba, cadáver, enigmática, misterio, ruinas, cambio, transmutar»». También caben planteamientos y expresiones muy propias de su universo poético, ideas como el no

saber, el no poder llegar nunca a la meta perfilada. Otros sustratos remiten, por lo general, al ya matizado carácter abismático de las cosas.

La constante poetización del no saber en sus manifestaciones varias hace que su obra esté traspasada de fórmulas como “no sé”. Fórmulas que implican un saber siempre borroso, unos personajes a veces cercanos y lejanos. En el relato “Rita” por ejemplo, lo dicho por la huérfana le lleva al narrador intradieético a emprender un monólogo en torno al incisivo “yo sé bien quien eres” (p.67), réplica de inmenso simbolismo que se va a repetir como una larga pesadilla a lo largo de las tan sólo cinco páginas del relato. Todo convoca al enigma, al tormento, al recuerdo, al intertexto e intratexto.

Que no se olvide que la fijación en lo onírico, o la transición del sujeto por lo real y lo ficcional es ya de por sí el reconocimiento de deuda con los planteamientos de Jung. Son psicoanalíticamente pertinentes la lectura de algunos símbolos infantiles que pueblan el horizonte de *Leyendo en las piedras*. <<Son símbolos que aún permanecen en mi memoria, como la espada y la lira que se hallaban dentro de un arca, en el desván>> (p.104). Son —independientemente de las fronteras genéricas— símbolos interiorizados que afloran de modo casi inconsciente a la superficie de los textos por cuyos títulos quisimos empezar, quizá con el —inconsciente— fin de mostrar que en el paratexto, zona más visible y previsible del objeto literario, ya afloraba, de modo más o menos latente o patente, aquello que iba a condensarse o concretarse en la estructuras profundas de los objetos.

Si la casa como microespacio se repite, también reduplica una serie de iconos que hacen que la misma esté en el punto de mira del poeta y se convierta en una de sus

fijaciones espaciales. De ahí que sea relevante reproducir dos de las seis estrofas de “La casa de los veranos de oro” donde se remonta a la infancia para recordar el *oscuro manto crujiente* de la encina:

O aquel otro negror de la amplia campana,  
la de la chimenea, por la que ascendían  
el humo y el calor de nuestra sangre.  
Te imagino negra, negra como las losas  
que arrastraron nuestros antepasados  
desde las ruinas de los castros celtas,  
para fundar el lar  
donde adormecían las llamas de las jaras.  
p.575.

Pero en perspectiva intratextual, la estrofa más simbólica de este poema de *Tiempo y abismo* es sin duda la tercera en la que se vuelve a poetizar el simbolismo instrumental, animal, infantil y familiar:

Y la escalera que ascendía brusca  
al cuarto en penumbra en el que se guardaban  
en secreto mis sueños:  
*una espada, una lira, una lechuza.*  
*Hasta la cuna azul en que dormí,*  
-la cuna más humilde,  
*la que talaron con ternura y calma*  
*las manos de un herrero-*,  
hoy me parece negra.  
p.576-576

Antes de volver a los cuentos para seguir con otras correspondencias intratextuales, cabría señalar que otra posible metáfora fetiche de Antonio Colinas es “la mano de herrero” o “mano de un herrero”. En realidad, dado la tendencia del poeta a

decir las cosas siempre a medias, ese herrero o esas manos de las que se hablan mucho son las de un personaje que sólo pueden revelar, en el espacio del cuento, una figura que siempre era, en verano, otro sustituto del padre. De un género a otro vemos a la misma figura cuya importancia se traduce por su dinamismo. El referente onomástico que silencia el poema talló con ternura la cuna del joven poeta. Ahora : <<Parece que podré salvar los dos escaños de madera que hay en la cocina. Los que construyeron mi abuelo [...] ¿Se puede rescatar el pasado? ¿Se puede rescatar la memoria de entonces a través de este mueble humilde? ¡Lo que construyeron, lo que labraron las manos de mi abuelo el herrero...! >> (pp.14-15)

Los versos que antes subrayé —en la referencia poética y en sus respectivos signos— reaparecen de forma no muy alterada, con más claridad y antes de la ya citada página 104, en el *incipit* de *Leyendo en las piedras*. Desde el punto de vista de la teoría, ya que ambos textos —el hipotexto poético y su hipertexto cuentístico— pertenecen a la misma competencia emisora, no se puede hablar o seguir hablando sino de intra y no de intertextualidad. Se vio cómo se reiteraban los intratextos *espada* y *lira*. En cuanto a la imagen de la *lechuza*, casi sobra en el cuento titulado “Rita”. Al volver a los lugares de la infancia —esto es, al lugar del mito y las leyendas— el poeta constata, a pesar suyo, que <<Seguramente este de ahora es un templo sin búhos ni lechuzas. El de entonces era para mí, además de otras cosas, el lugar de las lechuzas. Se decía en el pueblo que cada noche salía de su escondrijo en el interior del templo para beber el aceite de la lámpara que ardía permanentemente junto al altar mayor>> (p.66).

La imagen de la lechuza asimilada a lo nocturno y a la luz surge del remoto pasado para planear sobre varios textos de Antonio Colinas. Por eso es por lo que en

“El valle, frontera de los siglos”, sexto poema de *Libro de la mansedumbre*, también se pinta a esta criatura blanca y gigantesca cuyo saludo alado augura el arcano:

El búho grande y blanco se despide  
rasgando la humedad, haciendo signos sabios,  
que no logramos descifrar aún.  
p.509

Dicha imagen acaba trascendiendo las fronteras arquitectuales convirtiéndose en muy posible *metáfora obsesiva*. Como no quedan fronteras entre verso y cuento ni entre ensayo y diario, en *Nuevo tratado de armonía*, seguimos al *otro del mismo* (Borges) personaje poemático, otra vez noctámbulo y reflexivo:

Regresando al valle muy tarde, casi de madrugada pero aún con la noche plena, veo una gran lechuza blanca —una nival— volando majestuosa entre los árboles. Más allá del doble simbolismo de su presencia —sabiduría, lo fatídico— ver su blancura en la noche ha sido simplemente un don. (Colinas, 1997:20)

Hay más. Vuelve la referencia al ave nocturna en *Los silencios de fuego*, precisamente en el poema “La encina”, en el mes de diciembre, cuando la invitación a la naturaleza lleva al poeta a buscar la paz a la sombra del <<robusto tronco>>. Ahí es donde el personaje poemático advierte otra lechuza. Lo que el *tratado* trataba de dilucidar se convierte en metáfora poemática. El aceite que acecha la lechuza, tal como se nos hizo creer en “Rita”, reaparece para reforzar y prolongar lo acuñado en los *tratados*.

Entonces, cotejando lo disperso, sólo a partir de ahora podemos entender mejor al poeta cuando asimila sus propios ojos al líquido que busca la lechuza. Detrás de una

suerte de metonimia subyacente, el poeta se transforma en lechuza —actante reducido al objeto de búsqueda, o sea, al aceite— y beneficia así, simbólicamente, de los caracteres del ave rapaz. Ahora el poeta ya es lechuza, es decir, el que sale a buscar el óleo de la sabiduría. Su *inquietud* es igual a la del ser alado. De hecho, *el centro del páramo* por el que éste merodea, deviene el centro de la casa donde posiblemente escribe el poeta, el centro de la ciudad o del universo.

La nocturnidad del actante <<de ojos grandes y redondos, cara blanca en forma de corazón, y pico corto y curvado>> (*Diccionario del estudiante*, 2005: 839) remite a la conocida noche del oficio de escritor. Noche supuestamente espléndida y majestuosa. Se suele decir que el poeta o el escritor en general trabaja más de noche, quizá por el silencio y la soledad creadora. La pluma, la tinta y la noche —como espacio y tiempo a la vez— confieren a su magisterio saber y misterio, tenacidad y una cierta tristeza *fatídica* debida a la monotonía del mismo, a la búsqueda casi *sísifca*, pues a la imposibilidad de encontrar de una vez, bajo la intemperie *oponente*, la tentadora sabiduría. La soledad consustancial y el deseo de saber, de beber del agua fría de los elementos, lleva al poeta a acercarse a la encina de ramas añejas y tutelares para decirnos que:

He venido a cobijarme  
bajo la doble noche de la encina  
porque era mucho el frío que desprende  
el manto de esta tierra tan inmensa.  
Me inquietaba también un vuelo de lechuza  
en torno a la ruina de un palomar.  
(Sospecho que mis ojos pueden ser el aceite  
que el ave busca con inquietud  
en el centro del páramo.  
p.493

Invierno, frío, soledad, tanteos en las tinieblas, sospecha e interminable angustia que desemboca en un proceso de simbolización simétrico caracterizado por la personalización del pájaro y, al revés, la mítica animalización del personaje poemático. Se sabe de sobra que la escritura la define siempre Colinas como una grieta a través de la cual el poeta intenta acceder a una especie de sagrada “segunda realidad”. También sabe qué otras connotaciones entraña la palabra “sagrado”.

Al ahondar en el misterio, al bajar al abismo donde se está deshaciendo el tiempo de felicidad, al buscar la paz en la sacralización del instante como un ser perdido en las ruinas mudas, como esclavo en simbólico estado de *ebriedad*, de “báquico delirio” (Jambrina, 1999b:25), el poeta no deja de hacerle un guiño a su lector para que éste no se olvide de que el tiempo de la escritura no debe confundirse con el tiempo de la historia, esto es, el de los relatos.

El buen escritor siente primero, experimenta el caos o goza de sus mejores momentos, deja que se sedimente lo vivido —tiempo que para un poeta como Colinas puede durar más de tres años— antes de volver a la mesa de la escritura cíclica. Aquí, escribir es siempre un modo de cerrar un viaje físico a la tierra llena de milagrosos símbolos y dobles sentidos, una aventura interior capaz de liberarse como nos hace ver el autor en un texto *camaleónico* que, como se ve, se abre también, más o menos en filigrana, a una reflexión metaliteraria.

Antes del desenlace de *Leyendo en las piedras* —como nos dijo al cerrar el largo poema “La tumba negra”— Colinas dice que escribe desde <<[su] casa>>, es decir,

después de ese descenso a las cenizas del ayer, desde el catártico movimiento del instante o en el periódico sosiego del escribir. Pero antes, se vale de una oración enfática para describir con un tono más subjetivo que objetivo los matices de su alma, desde la distancia que le separa de Rita, vista literal y narratológicamente “por detrás”. En estas *visiones* diurnas, está en juego el destino y la linealidad de la propia historia que se nos cuenta, la sustancia de la misma, la dialéctica ficción/realidad o realismo/onirismo:

Ya he dicho que, desde que he llegado al pueblo, la realidad me parece más llena de trascendencia y de misterio que los propios sueños. A pesar de tanta ruina y de tanto cambio, la realidad de entonces se me muestra como a través de grietas que se entreabren en cada vivencia y cada momento. Y así ha sucedido hoy. Yo sabía, al verla de espaldas, ante el altar, que Rita no era una aparición más sino que, por alguna razón no era otra que la de la frase enigmática que me iba a decir a la salida: – ¡Ya sé bien quien eres (pp.67-68).

El misterio origina en el narrador confusión e incomodidad. Su turbación se ve en la frase <<Confundido, he abandonado la ceremonia de la inhumación>> (p.68). Como se ve, estamos ante un discurso que quiere ser lineal y que al tiempo gusta de la fragmentación, porque antes de aparecer en su sitio normal, o sea, al final del cuento, el narrador nos adelanta esa <<frase enigmática que me iba a decir a la salida>>. Al hacerlo, está anticipando simplemente el enigma que prefigura la femenina imagen-símbolo de una infancia sobradamente añorada y sublimada: el eterno femenino. La imposibilidad de no volver a estar en conjunción con el objeto genera la idea de una cita, de un posible paseo símbolo de reminiscencia. Pero entre el encuentro fortuito y la próxima cita planea la duda que preludia una disyunción casi definitiva entre ambos sujetos: <<Intuyo que no volveré a verla nunca más>> (p.69).



Terminado el *sepelio*, el poeta sale del *templo* cuando Rita aún está de espalda. Al despedirse “a la francesa” (<<está de espaldas, así que cruzo fugaz, salgo del pequeño cementerio sin que ella me vea>>); al salir del camposanto, se cruza con <<dos personas que hacen comentarios sobre Rita.>> (p.69). Al detenerse en lo dicho por esos personajes para quienes la enlutada vendría <<de una ciudad del sur>>, asistimos a la inserción de otra historia en el relato. Pero el gusto por el misterio hace que el narrador pierda su *omnisciencia* para convertirse en una instancia *deficiente*. Su deficiencia narratológica se ve colmada por lo que saben y cuentan personajes secundarios, aunque el estilo directo no consiga siquiera dilucidar el misterio que ronda el retorno de la compañera al posible sur donde vive. Por eso, nos dice el poeta <<[D]icen que ha llegado de una ciudad del sur, donde vive, y a ella regresará, supongo yo, mañana. U hoy mismo>> (p.69).

Esta especie de bruma semántica que surge de las ruinas de los recuerdos parece fundirse en el interior de la Iglesia al que ha vuelto el narrador después del entierro. Encuentra la paz en la <<señal de vida ensoñada>> que percibe en el templo. El espacio que al principio sólo le traía malos recuerdos se convierte de repente en lugar ameno, en espacio amigo. De la disforia pasamos a una ilusoria euforia pasajera visible en las frases siguientes: <<el aroma del incienso en el templo vacío se une en mi mente con la frase que me acaba de decir Rita. Sin saber muy bien lo que ella ha querido decirme, me siento por unos instantes feliz>> (p.68). La eufórica ilusión se ve claramente en las palabras finales. Pero nunca, como hemos dicho, desaparece la duda. El no saber supone siempre un conocimiento raro, difuso, problemático, un conocimiento que es conciencia o proyección del ser hacia su propia interioridad, hacia su exterioridad artística, hacia su personalidad pública. Saber bien lo que es el heterónimo de Colinas puede remitir al

amigo de toda la infancia o al ya famoso adulto de los periódicos y telediarios. Pero la misma frase simple y turbadora origina una meditación de carácter ontológica y metafísica, una verdadera lucha por descifrar el enigma del enunciado y por ende, el del propio ser y su estar en el mundo. Esta reflexión integra e incluso nombra las tres dimensiones de la historia. Otra vez pero distintamente <<el aroma ha dejado en el templo su perfume y con ello en mí se han unificado el pasado, el presente y el futuro. [...] ¿O sí sé lo que ella me ha querido decir? ¡Quién sabe, acaso se haya referido no al niño que fui sino al hombre que ahora soy ! Quizá al decirme que sabe quién soy se refería a ese personaje del que ha podido oír hablar en alguna radio o del que ha visto una foto en los periódicos. Ese personaje que, esencialmente, tampoco soy yo >> (pp.67-68)

Con la introspección o indagación del yo, se afianza en esta prosa, limpia y enigmática, el aserto de que estamos ante un escritor metafísico, una escritura sumamente transtextual que se nutre de lo filosófico, lo religioso, lo literario, lo arquitectónico, lo arqueológico, lo geológico, lo ecológico, lo psicológico, etc.; una escritura total que, como se ha visto, traslada a lo novelesco los *hipogramas* clave de su poesía, la cual bebe, desde su dinamismo circular, del pensamiento simbólico desarrollado en ensayos como *Tratados de armonía*.

En este sentido, después de llegar a los sugerentes puntos “suspensivos” del final, antes de dejar el libro para cuando entre otras soledades nos convida sus páginas a la paz de otra aventura, también <<podemos pensar, con Michel Torga [y a la luz de lo que apunta Siruela en la solapa del libro] que lo más local se convierte en lo más universal cuando se contempla desde la desnudez y la sensibilidad del alma humana. La

búsqueda del protagonista de *Leyendo en las piedras*, su abismarse en un pasado turbador, responde, en definitiva, a las preguntas últimas de cualquier ser humano>>. Aplicando esta cita al texto en el que se ha inspirado, la asección se puede justificar de sobra y de otra manera en un pasaje donde la frase oscura de Rita le lleva al sujeto a *autocontemplarse*, a cuestionarse como ser que ha sido, que se está siendo y cuyo devenir escapa a todo raciocinio:

Cuando me quedé detrás del gentío en el cementerio, no tuve más remedio que preguntarme en silencio a mí mismo: <<¿Quién soy yo?>>. O, para ser más preciso, me repetía: <<¿Quién es ese ser, por ella aludido, que ya no soy?>> (p.68)

La disforia que le empuja a enfrentarse a la muerte de Lázaro y que le obliga a tomar distancia en un movimiento de marcha atrás hacia la sacristía se disuelve lentamente en otro enigma: <<el aroma que ha permanecido a incienso ardido>> (68). El perfume de lo quemado traduce la salvación de congoja dirimida, la posible pero fugaz elevación del alma hacia los símbolos de un espacio sagrado del que sólo quedaría el evanescente aroma. Lo más importante, anímicamente, es que en algún momento, pasamos de la ruptura interior a un estado contrario.

Dicha mansedumbre es la savia que sigue dando vida a los últimos cuentos donde una vez más, como en “La dama blanca” o “En el museo”, todos pertenecientes a la trilogía de la mansedumbre, vemos al escritor abrirse a todo lo que puede, en parte, contribuir progresivamente a la ascensión hacia lo sagrado, a la armonía del ser consigo mismo, con las aporías del mundo y, finalmente, con las tres dimensiones del tiempo. Tal actitud apunta a un misticismo reciente que no deja de contemplar lo sagrado como una realidad a la que se puede acceder fuera o dentro del círculo de la custodia, como

descubre rotundamente la conclusión que nuestro narrador saca de sus disquisiciones cuando, habiéndose alejado de la *ceremonia de la inhumación*, porque es <<en este día de funeral en el que la memoria se revuelve incómoda en medio de difuntos y de aparecidos>> (pp.66-67), se retira platónicamente al silencio del templo. Ahí, en el templo, como otrora, el incienso despierta en él perfumes de horas dulces, igual <<que suele unificarlos en mí el aroma en el hogar de las jaras y de la encina ardidadas.>> (p.68)

Pero al final será el respirar, esa otra clave silenciada del libro, el que se imponga. Aunque el descenso a las ruinas de Petavonium haya supuesto un agotamiento del protagonista del relato, la subida al monte que prefigura el andar implica, asimismo, el respirar, el acto centrífugo y centrípeta que liberará al poeta de sus fantasmas. Más allá del adiós “a la francesa” y del enigma, queda también, en el desenlace, una luz salvadora. La pizca de esperanza que suscitó el ceremonial aroma del incienso parece mermar toda la tormenta textual y llevarse el tormento del sujeto, toda su disforia. Lo más seguro y romántico, lo más breve y revelador es sin duda ninguna aquello que quedará en la memoria de los que buscan en cualquier discurso literario algo más que una mera anécdota. Justo antes de cerrar de forma circular con la misma frase de Rita <<!Yo sé bien quien eres!>>, el alma poeta que duerme en el narrador autodiegético, murmura otra frase que sería, en un contexto de poesía pura, un alejandrino sin hemistiquios, ya que el intento de fragmentarlo nos llevaría a un verso de quince sílabas. A esta frase precede otra circular que es, como suele ocurrir en poesía, la reiteración de una idea a la que ya aludimos. En el desenlace del relato su centralidad estriba en el hecho de que ambos fragmentos constituyen, estructuralmente, dos brevísimos párrafos que casi suenan a alejandrinos. Los realzaremos como hizo Antonio Colinas en la página 69:

Intuyo que no la volveré a ver nunca más.

El sol es como la miel en este atardecer.

El sol que pasa como *la miel* acompaña al narrador en su lento caminar hacia la catarsis final y, en un movimiento inverso, lo saca de su ensimismamiento para devolverlo, en definitiva, a la madre naturaleza que va más allá de lo local. En el texto, se activa varias veces un dinamismo de índole casi siempre circular, pero esta vez circunstancial e irregular, dada, sin duda, la inestabilidad del poeta y su regreso de las ruinas reformadas. Podemos aventurar, partiendo siempre de las imágenes evocadas, que ese dinamismo lo simboliza la intrahistórica geometría cóncava del claustro revisitado, del *tiempo recobrado* a lo Marcel Proust, esto es, aquí, de la —casi reencontrada— infancia buscada desde las primeras palabras del libro. Lo cierto es que ese paseo del cierre traerá sosiego al alma antes en ruinas como la casa. Por su propia cuenta, dará ese paseo, aunque en el texto quede casi intacta la sombra del misterio, que prolonga, como pronto apreciaremos, la subversiva y suspensiva puntuación final; porque en realidad, el no poder concluir de modo tradicional este discurso supone utilizar el lenguaje con el fin de comunicar una experiencia inasible, una realidad que escapa al conocimiento humano, que existe y no existe, que se da a conocer, a leer tan sólo en retales, de modo deformado, fragmentado como sucede en la lírica.

Como en la iglesia, cuando lo fundía todo el persistente aroma del incienso, “Rita” se cierra con una nota lentamente musical donde la quietud parece provenir no ya del espacio sagrado, pero sí del hermoso paisaje vespertino, como si el narrador, tras un largo día de meditación en la realidad no ficticia, hubiera reanudado con sus consabidas andaduras por el altozano imantado, donde otro misterio estuviese a punto

de esperarlo la mañana siguiente, otra vez a la vuelta del atardecer o, como dijo Rita, cuando se pusiera el sol. Así podría seguir “leyendo en las piedras” los —así— novelados e infinitos signos de lo apagado:

Echo a andar hacia la mole trapezoidal del castro, el símbolo por excelencia de aquella infancia que perdimos. Me basta con ese símbolo para rescatar la infancia perdida en esta hora del atardecer. Y también me basta con la frase enigmática de Rita, que repito en mi interior, secretamente, mientras veo oscurecerse el monte morado en la lejanía: —¡Yo sé bien quién eres ...!

Estas andaduras del ya maduro Colinas resucitan esos “souvenirs” de la infancia perdida de los que señalábamos desde el umbral, una innegable obsesión. Delatan para mí una vida intensa y positivamente indagadora. Dicho afán por *viajar* o caminar que recuerda a Claudio Rodríguez, viene de muy atrás y se nos está presentado tanto en la poesía como en la prosa considerada en sus distintas manifestaciones. La poética del andar y el contemplar, la búsqueda de lo oscuro a través de la Naturaleza placentera, se difunde incluso en otros espacios donde se relativizan o se flexibilizan los moldes genéricos y subdivisiones afines. En adelante, la trascendencia genérica supondrá la posibilidad de seguir al mismo ser plural, a la misma conciencia dispar tanto en el espacio del diario como en el del ensayo. Aunque la poesía sea el lugar donde se condensa mejor la visión del mundo de nuestro autor, en estos nuevos territorios, escucharemos la misma voz, más nítida y deslumbradora. De ahí que conviniera buscar en otros paisajes todo cuanto pudiese despejar más la noción de circularidad del pensamiento de Antonio Colinas. Antes de en la poética telúrica, el siguiente apartado trata de ahondar en lo psicológico para mostrar hasta dónde se extiende lo mnemónico y qué puede esconderse detrás de algunas palabras o metáforas aparentemente simples —

y de posible carácter fisiológico o sicosomático— como el camino, la placenta o la serpiente.

#### **IX-4. ASPECTOS PSICOLÓGICOS Y POÉTICA DEL NOROESTE**

##### **IX-4-1. ASPECTOS PSICOLÓGICOS EN OTROS ESCRITOS DE COLINAS. ENTRE EL DIARIO Y EL ENSAYO: LA MACHADIANA METÁFORA DEL CAMINO Y OTROS SÍMBOLOS**

El presente apartado trata de mostrar que la aventura transtextual es tan compleja como la imagen misma del palimpsesto. Aquí no sólo está en juego la trascendencia genérica, sino también un conjunto de saberes heredados aquí y ahí, reelaborados y sometidos a la apreciación del lector cuyas limitaciones nunca podrán desentrañar los

matices que presidieron la realización de los objetos literarios, o aquellos ensayos cuya temática rescucita el contenido de lo poético. Intentaremos mostrar cómo a partir del simbolismo del camino el escritor consigue elaborar un discurso en prosa tendente a sugerir imágenes sinusoidales; un discurso donde es posible, superponiendo algunos de sus aspectos claves, esbozar una teoría de la repetición que, además de a lo biológico y lo psíquico-filosófico, dé coherencia a lo aparentemente ambiguo o disperso y prolongue los resultados o contenidos desarrollados en apartados anteriores.

En todo caso, la idea —todavía circular— que queremos desarrollar aquí es la de la aventura transtextual entendida como proceso de densa asimilación de lecturas aún más complejas, cuyas clave pretendemos realzar, desde el texto en prosa al extratexto y —por qué no otra vez— de éstos a nuevos intratextos de índole poética. Todo ello con la esperanza de mostrar que tal situación multiplica e ilimita la interpretación de los nuevos enunciados no menos irisados. Pero el verdadero objetivo es seguir mostrando el carácter monolítico de todo el pensamiento coliniano, la imposibilidad de analizar cualquier trozo suyo sin caernos en la cuenta de que no es más que una parte innegable de su riquísimo aparejo literario, y que, por ello, el asedio más panorámico posible del “iceberg” sólo será factible si aunamos y cuestionamos en la medida de lo posible todos los burbujeantes puntitos que transparenta la superficie del Círculo.

De modo más exhaustiva, diré que aparte de la imagen figurada del padre con sus sustitutos respectivos y los ya rastreados y obsesivos recuerdos infantiles, se extiende la deuda con la sicología a través del onirismo coliniano, los matices de la luz, el uso binómico —razón/corazón, realidad/irrealidad— lo numinoso, la recurrente exploración de términos como sueño, la simbología del camino y de un sustrato hecho de “serpientes” —o equivalentes como *sierpes*— que también *pueden*, con o sin el



*veto* siempre justificable del autor, connotar en perspectiva psicoanalítica y según determinados aspectos del eclecticismo hermenéutico —perspectiva siempre provisional— una cierta manifestación inconsciente de lo fallado o lo fálico. También podríamos ver en este sustrato animal la apoteosis temática de algunos de los ejes cenitales de la escritura de Antonio Colinas: la dualidad, lo abismático, lo laberíntico, lo sagrado emancipado, el poder catártico de la de la palabra, prueba de que la obra del escritor leonés ahonda en las mazmorras de lo psicológico con el fin de explorar, a su manera, los *arquetipos* de la compleja *realidad del alma* (Jung).

Para averiguarlo basta con pasar revista a *Leyendo en las piedras*, considerarla como un solo relato que sería la aventura sicosomática de un sujeto alter ego de Antonio Colinas. Viaje iniciado desde el tan sólo aludido *incipit* de la obra, esto es, desde el relato liminar expresamente titulado <<Los espacios de la memoria>> donde se nos habla de la necesidad de regresar a las ruinas doradas de Petavonium, referencialidad que ya apareció en “Regreso a Petavonium”, poema anterior a la trilogía de la mansedumbre. Por no incumplir nuestra promesa, habrá que viajar a otros escritos del bañezano y más precisamente, a aquellos que abren la obra colectiva de 1997, a saber, <<Nuevo tratado de armonía>>, <<Los caminos del tiempo>> y “Páginas del Diario”.

Para empezar, reproduzcamos aquí lo que dijo el poeta hace veintidós años antes y más precisamente en las <<Páginas del Diario>>, recogidas cinco años más tarde en *El viaje hacia el centro (la poesía de Antonio Colinas)*. En el fragmento que citaremos, habla por sí solo el lenguaje de Colinas. A la vez narrativo, poético y ensayístico, no sólo declara el fin de la clásica taxonomía genérica, sino que delata en parte algunas de sus obsesiones literarias, motivos clave o espacios del mediterráneo. Entre dichas

obsesiones destaca el mismísimo espacio de la memoria, descrito con la pasión del que quizá asimile inconscientemente, la tierra —que es placenta— al río, a la mar cuya maternidad connotaría la sublimada imagen de la madre: << [...] hacia Vidriales, vemos el Monte Teleno y la Sierra de la Culebra completamente cubiertos de nieve. Verdes quemados, ocre salpicados de verdor pálido que, a veces, unas ligeras neblinas envuelven. Las piedras, las encinas de negra copa o los chopos desnudos de las orillas del río Eria, la leve huella de los caminos en la ladera de los montes... Todo es arquetípico y hondísimo, como una obsesión. Al fin, al fondo, como un sueño siempre recuperado, como en las apariciones de mi infancia, la cima trapezoidal de Petavonium, la infancia plena.>> (Colinas, 1997:31)

Al margen de las referencias toponímicas liminares o cronotopos si se admite que la nieve prefigura la temporada invernal, la evocación del chopo y la encina —árbol que ya dio título a un poema— nos obliga a citar de otra manera a Antonio Colinas. Pues, he aquí lo que nos dijo el poeta acerca del simbolismo vegetal en sus obras:

El árbol como la montaña tiene su propia ascensión. El árbol responde más al esquema de que hablaba antes, al esquema vegetal, a la siembra, el crecimiento, el desarrollo, la floración y también la muerte (ese árbol caído que es el árbol de la muerte). He escrito un libro sobre los árboles que Delibes dice que es mi mejor libro, *La llamada de los árboles*. Creo que me lo dice como una broma porque le gusta mucho la naturaleza. Ahí se dicen ciertas cosas como por ejemplo cuáles son los árboles de mis orígenes. El chopo y la encina. El chopo que es el árbol del río y la encina que es el árbol del monte. Son dos de los árboles emblemáticos de mi memoria. Cuando lo que aparece es el bosque suele ser el pinar. Hay en *Astrolabio* “Caballos y molinos en el pinar”. El bosque suele ser el bosque de pinos porque es el bosque mediterráneo. Pero cuando aparece el bosque aquí en estas tierras, es el pinar o el encinar. Luego la encina es un árbol especialmente fuerte y vigoroso. La encina es como una vida que no muere, es un árbol muy duro. Lo que pasa es que por lo contrario el chopo es un árbol de madera muy frágil.

Después de apreciar lo que escribió el poeta antes de que trajéramos a cuento otro fragmento de lo que nos dijo en la entrevista que le hicimos en enero de 2008, detengámonos en este —muy jungiano— final del texto referente al *Diario*: <<Todo es arquetípico y hondísimo, como una obsesión. Al fin, al fondo, como un sueño [o tiempo a lo Proust] siempre recuperado, como en las apariciones de mi infancia>>, la misma *infancia plena* de la que habla en *Leyendo en las piedras*.

Si con Freud —sin las matizaciones en las que incurrieran sus discípulos— se admite que ningún individuo está al margen del mito de Edipo, a la luz de los aspectos psicológicos de esas <<Páginas del *Diario*>>, podemos llegar a la conclusión siguiente: lo que podría ser considerado como germen de un complejo parecido pasa a sufrir un desplazamiento simbólico de orden metonímico. Aceptada la plausibilidad de tal lectura, la figura de la madre se supera, se extiende, en un dinamismo progresivo que va de lo femenino a la Naturaleza, del microcosmo al macrocosmo.

En Antonio Colinas se da de una manera u otra ese deseo de totalidad, esa eterna metonimia de lo uno por lo todo o, al revés, lo diverso por lo uno. En este preciso lugar y en otros espacios a los que recurriremos más adelante, el objeto transformado es la madre trascendida, simbolizada por su placenta, centro de la vida y del Todo. Hay que ver en la ya obsesiva tendencia a globalizarlo todo la huella de otro fantasma recurrente: la busca en cualquier sustrato existencial del camino hacia la armonía: <<Y, otra vez, apreciamos el equilibrio y la armonía del mundo al sentir, tras nuestro interior “temporal”, la mente en paz>> (Colinas,1997:12).

Se parte del simbolismo de la placenta, se juego con los matices de lo placentero, para ahondar en el don maternal, el don filial o —y por qué no edipal— que precede y excede a la vida. Más allá de la ósmosis vital, interior y exterior que connota, hay algo de libidinoso en la descripción embrionaria de la que parte el poeta. La visualización —por nosotros— del feto, del útero visto como camino originario o la imagen interiorizada del cordón umbilical nos puede remitir al nunca nombrado sexo masculino, a lo que prefigura (Chevalier) la evocación de ciertos animales tales como el caballo: ese <<caballo en el alba. La respiración del caballo. Aquella respiración abriendo la luz del camino. Ya era primavera, pero sentía frío y me apretaba mucho el anillo que llevaba en el dedo. Existía el dolor en el mundo, pero algo esperábamos del alba, cuando la surcábamos como buque en la niebla. No había dormido mucho y los niños deben dormir siempre; los niños no deben saber de caminos entre brumas>> (pp.26-27)

La evocación analéptica de “La respiración del caballo”, su dinamismo en la noche, su supuesta virilidad preestablecida, su presencia en un texto donde se habla de la indiscutible seguridad de la madre y la infancia y *la miel del jardín* puede constituir una verdadera materia prima para el sicoanalista. Si todo es *arquetípico* para Colinas, para Carl Jung (2003:91-92) *madre* y *caballo* tienen una simbología psicológicamente pertinente porque <<[E]l “caballo” es un arquetipo muy difundido en la mitología y en el folklore. Como animal representa la psique no humana, lo animal y, por tanto, lo psíquico inconsciente. Por eso el folklore representa a caballos clarividentes que a veces hablan. Como animales que llevan su prole en las entrañas, guardan estrecha relación con el arquetipo de la madre. (Walkirias que llevan al héroe muerto al Walhalla, el caballo de Troya, etc.) Por ser inferior al hombre representa el vientre y al mundo de

los instintos que suben de él. El caballo es dinámico y a la vez vehículo, lleva al hombre como un impulso, pero, al igual que los impulsos está supeditado al pánico, por carecer de la cualidad superior de la conciencia. Está relacionado con magia, es decir con los efectos irracionales, sobre todo cuando se trata de caballos negros (nocturnos que anuncian la muerte). <El caballo es pues, un equivalente de la madre>, con sólo un ligero cambio de matiz en lo que se refiere a la significación de “vida inicial”, en el sentido de la vida meramente animal y física [pero antes dijo] El término “madre”, que suena tan familiarmente, se refiere, según parece, a la madre individual, la más conocida, a “mi madre”, pero como símbolo representa un fondo que se opone tenazmente a una fórmula, a un concepto, que sólo muy vaga e instintivamente podría denominarse vida física, natural y oculta, lo que ya sería demasiado limitado, y excluiría muchos aspectos secundarios e indispensables de su significación.>>

Tampoco es secundaria la presencia de la ermita y el monasterio. Son unos símbolos que informan sobre el rol de la madre o de los padres en la educación del narrador, alter ego del autor. Antes de crecer y abrirse un camino propio, se ve que Colinas creció en un ámbito donde aún se daba crédito a lo cristiano. La presencia del monasterio o la ermita [lugares donde se manifiesta lo sagrado, espacios “fundacionales” según Eliade] quizá implique la institucionalización de la Iglesia y las prohibiciones, aportaciones e influencias de la educación cristiana en la existencia del sujeto, así como las de cualquier otra ideología (el taoísmo por ejemplo) o sistema social que habría fijado en él, sin o <<con clavos de rigor>>, sus fundamentos. Todas estas influencias habrían ido moldeando la personalidad hoy flexible de Antonio Colinas, empezando por el léxico literario sin el que no existiría ni creadores ni creaciones.

Es curioso saber cuánto puede connotar el erotismo del caballo, su aliento y su papel meliorativo en un mundo en donde reina el dolor. Ese pasar “abriendo la luz”, trayendo luz a la sombra o lo blanco a lo negro, al alba, curiosamente, como <<cuando la surcábamos como buque en la niebla>>. Surcar la tierra o surcar el alba. Da lo mismo si se entiende que la poesía apunta siempre a la desviación, a lo instantáneo, a la ruptura. Podría ser una metáfora del acto sexual. Y ¿dónde el sexo masculino? Sin duda en otro sustrato latente: las patas del caballo, su órgano de reproducción o, como se puede rastrear en otros fragmentos, en la imagen de las manos que cavan en busca de la nada plena. Se podría identificarse el niño al caballo. Entendida el alba como tierra o surco, antes que símbolo del universo, la madre, carne que perece y placenta que perpetúa la vida, es la instancia que hace *placentera* la vida del hijo.

Si el alba es la tierra, la madre biológica es metáfora de la *madre tierra, la diosa madre*. Se establece una curiosa correspondencia que sólo puede respaldar en todo su simbolismo este primer fragmento de *Nuevo Tratado de armonía*: <<¿De dónde nace la llamada de la tierra? Me refiero a esa tendencia que tenemos, en días perfectos y armónicos, a aproximarnos a ella, a cuidarla, a entreabrirla. ¿Qué originario misterio es este de sumergir nuestras manos en la tierra blanda y fértil? ¿Reconoce el cuerpo en ella a la madre primera? En el día en plenitud, las manos buscan en la tierra el vacío y la fertilidad, la nada y el todo. Y ese gesto reconforta porque unifica los contrarios>> (Colinas, 1997:9). Hay más porque <<esta visión debe ser complementada (para la felicidad del hombre) con otra: la de que el ser que ya ha nacido está fundido, flotando y entregado, en simbiosis, con otra “placenta”: la del Universo. Saber, una vez nacidos, que somos uno con la totalidad y que de ello depende nuestra felicidad y nuestra

armonía. No olvidar tampoco que hay otras “placentas” a las que nos sentimos unidos y en simbiosis, con las que somos felices: los seres que amamos, los espacios —placenteros— de la naturaleza, nuestro país, el mar inmenso...¿Qué mejor representación de nuestro primer goce que sentirnos flotando en la inmensidad marina? Entrega, comunicación, simbiosis, fusión con todo: ésta parece ser la primera verdad. El microcosmos del macrocosmo. El microcosmos del útero materno y el macrocosmo del útero materno y el macrocosmo amable del universo>> (Colinas, 1997:12)

Considerado como tabú desde la infancia y por una cierta decencia debida a la cosmovisión coliniana, lo masculino o la representación más referencial de lo fálico, estaría sepultada en los enunciados que sólo nos hablarían a medias. La serpiente, el cordón, el útero materno, el sendero, los ascensos y descensos del personaje, lo animal, lo instintivo, al emerger en la superficie textual, podrían apuntar, dada la muy evidente deuda con los teóricos de la actividad síquica, a un lenguaje subterráneo, borroso porque todo es, como dijo Colinas, *arquetípico y hondísimo*. Lo libidinoso, materia latente, sería aquí más expresivo y persuasivo que lo dicho, materia informe. Y el acto poético un intento de captar lo inasible, de dar forma a lo informe. Por eso, <<sólo la luz sale indemne de esa humedad corrosiva. La luz, que no tiene forma ni materia. La luz que es la Unidad inaprensible>> (Colinas, 1997: 10)

El poeta que recuerda los relinchos del caballo vuelve a la sensualidad del momento. Esta vuelta se notará en sus eternas idas y vueltas, en la evocación quizá salvadora de palabras como *regreso, asciendo, desciendo* y muchas más. Este léxico revela siempre un viaje hacia algún lugar físico y/o espiritual. No sorprende, pues, que la obra de Colinas esté llena de ondulaciones perpetuas, de caminos, ríos, mares, montes

y bosques sinuosos por los que perderse. Con ese ir y venir el poeta está en busca de una temporalidad fugaz, una espacialidad perdida, soñada o rescatada de las ruinas, unos pozos oscuros como <<profundas humedades del alba>>, abismos hermosos que llevan a la matizada luz de lo sagrado, trocado, a veces, en misterio.

Muchas veces se conjugan lo abstracto y lo concreto. Aún cuando la descripción parta de determinadas metáforas de carácter animal, adonde se quiere llegar es a una referencialidad abstracta, a un estado de conciencia o de ánimo. De ahí que, más allá del dinamismo equino, la serpiente simbolice dos situaciones distintas en que la segunda, por referirse a la realidad interior, domina y parece desembocar en esta moraleja: la armonía del mundo exterior incide y determina la del mundo interior. El camino hacia la quietud pasa por la superación de las pruebas interiores:

La serpiente tiene la condena de llevar el camino en su forma, el camino sobre sí misma. Por eso, reptar y reptar sin verlo. Se desliza la serpiente sin camino y sin meta. Más hay otra serpiente —kundalini— que saca todo el mal de aquellos hombres que tienen la suerte de hallar su centro. Sigue esta serpiente dentro del cuerpo los caminos de la médula y de los nervios, invisibles caminos. Va lenta despertando todos los corazones negros, enquistados, del hombre. Es como de semen y fuego. Al fin, estalla entre las cejas, sale con su luz a luz. Atrás —también de luz— queda el hombre salvado (Colinas, 1997: 26)

En este intento de acceder a lo perdido que supone un <<itinerario de purificación>> (Puerto, 2007), de buscar la plenitud fuera y dentro de la escritura, fundamental sería la palabra “sueño” y la llamada *cima trapezoidal* podría materializar la meta, el objeto del deseo y la irregularidad de sus lados la ruptura temporal, la imposibilidad de volver a esa temporalidad meliorativa y fugitiva, junto al casi paralelo deseo de amor del padre, junto a una mujer. Por cierto y << por suerte, iba a mi lado



una mujer y mi niñez era cierta>>, dice el escritor en <<Los caminos del tiempo>>(Colinas, 1997:27) donde al huir << hacia la sombra por caminos de noche>>, se describe una vez más la paz interior que supone la siempre cumplida dialéctica ascenso-descenso: <<Ascendiendo hacia el sol de poniente nos golpeaban las espigas de oro en el rostro. Hervía la luz en el horno del monte. El camino que ascendía y ascendía, arrojaba toda señal hacia el fuego>> (Colinas, 1997:25). Y en la página 27 <<la lluvia negra discurriendo sobre los árboles negros. Ascende y desciende la humedad en el ocaso. Todo será corrupción hasta que regrese la luz>>.

El reptar de la boa es el caminar del hombre. Los oscuros caminos del tiempo son los de la vida llena de pruebas. Y el bosque, microespacio vital, se da como un espacio digno de materializar dichas pruebas. El camino hacia la purificación pasa por sus senderos insondables. Palabras de carácter ígneo-luminoso como *oro*, *horno*, *luz*, *fuego* son como lugares comunes de la poesía de Colinas. Por eso, merece renglón aparte una inflexión en *Los silencios de fuego* donde por enésima vez asistimos a la poetización del camino símbolo del vivir, de la actitud del ser ante las vicisitudes de la existencia. Relevante es, a este respecto, el poema titulado “La prueba” donde la dicotomía cima-bosque trata de trazar la trayectoria del ser que parte de un lugar ameno a otro oscuro repleto de obstáculos, entendido éste como espacio propio del cuento tradicional, donde el personaje tiene que mostrar que es apto para llegar a la meta que se propone o que se le imponen otros actantes. De aquí esta interpelación de la p.458:

Mira: a punto estás de penetrar en el bosque.  
Vas a dejar la casa blanca de la cima,  
tan plácida, tan llena de música y sosiego,  
y ahí te espera el bosque impenetrable.

Contemplado *a priori* como oponente, el bosque se convierte en espacio vital y total, esto es, donde se tiene que transitar a toda costa y donde se puede topar con cualquier tipo de obstáculos y cualquier otro elemento capaz de contribuir al desarrollo personal del destinatario. En dicho espacio se la juega toda:

Irremediablemente deberías cruzarlo:  
el bosque que desciende por ladera escabrosa,  
el bosque en que no hay nadie  
y el bosque en el que puede haber todo,  
el bosque de humedades venenosas,  
morada de lo negro  
y de una luz que enturbia la mirada.  
p.458

El avance del ser parece conducirlo más y más al corazón del misterio, a la posible limitación del monismo e incluso del dualismo. Se fragmenta la realidad y poco a poco, a medida que se avanza por entre los ramajes, todo apunta a caminos sin salida, a miles de opciones, desde la horizontalidad a la verticalidad del Camino. Vemos en este omnipresente ascender-descender —que nos induce, en esta tesis doctoral, a ir ahondando en el sentido sin poder evitar la justificada repetición— la considerable e innegable deuda circular con Jung que a su vez bebe —entre otras fuentes como lo popular— del orientalismo y del pensamiento de Mircea Eliade.

Es mejor recordar en este lugar que para el autor de *Realidad del alma*, una de las conclusiones a las que ha llegado después de largos e intensos años de labor psicológica junto a otros investigadores ha sido <<considerar los fenómenos síquicos no sólo desde el anverso sino también del reverso. La experiencia demuestra que todas las cosas no sólo tienen dos facetas sino aún más. La máxima de Disraeli según la cual no

hay que considerar como excesivamente insignificantes las cosas insignificantes, ni demasiado importantes a las importantes, no es más que otro modo de expresar esa misma verdad [...] cada fenómeno psíquico queda compensado interiormente por su contrario, o según reza el proverbio: “Los extremos se tocan” o “No hay mal que por bien no venga”. (Jung, 2005:42-43).

En la ya citada primera estrofa de “La prueba” se advierte un léxico pertinente: la cima se opone al bosque no sólo desde la dicotomía espacial abajo-arriba o horizontal-vertical, sino también en cuanto a las características que se dan en sendos planos. La música de la cima nos recuerda la de las esferas celestes que describe Colinas en “El combate entre la ceniza y la música”. El espacio astral por así decirlo es un lugar aparentemente desprovisto de misterio, luminoso y numinoso, plácido y placentero. Su sacralización contrasta con la aparente oscuridad del bosque que acabará iluminándose tras la prueba. Se resolverá este conflicto cuando el actante, como un paciente guiado por su conciencia e inconciencia, por la razón y el corazón, entienda la única regla del juego: evitar las trampas del monismo y crecer en varias direcciones. Se trata de descender a lo abismático mirando hacia arriba, es decir, ascendiendo a la vez hacia la luz, principio que Colinas hereda del Taoísmo y de Carl Gustav Jung para quien <<La filosofía china clásica distingue dos principios universales opuestos, el claro Yan y el oscuros Yin. Afirma con respecto a ello, que cada vez que uno llega a la cima de su poder, despierta en él como un germen, el principio opuesto. Es otra fórmula singularmente plástica del principio psicológico de la compensación, que es por el contrario interior>> (Jung, 2005:43)

He ahí otro aspecto de lo que hemos llamado aventura circular o simetría esencial cuya ilustración podemos ver en esas palabras magistrales de Jung cuyos planteamientos, como los de Colinas y de cualquier otro escritor o pensador, peca por no ser absolutamente originales. La materia no se pierde. Todo es re-creación, fusión, *transformación*. Decía Lavoisier <<Rien ne se perd, rien ne se crée. Tout n'est que transformation >>

El personaje poemático, especie de narrador omnisciente, funciona como ayudante, se convierte en guía y advierte que en este escarpado camino hacia la luz, todo vale; o sea, que la meta de la prueba consiste en un prudente subibajas, un bajar con la cara volcada hacia arriba. Se establece aquí un dinamismo donde el poeta parece estar cansado de emplear el antónimo de descender, quizá porque siempre hay una fuerza trascendente que planea sobre nosotros, un más allá que hay que definir como espacio sagrado. De ahí la reiteración del lexema “arriba” que oculta, con el sobreentendido dinamismo ascensional, otro movimiento: el de la mirada del caminante, su ya obsesivo ascender. La tercera estrofa del poema es pragmáticamente sugerente. Como en la primera, se le ordena al narratorio no nombrado, pues al implícito lector, que actúe de una determinada manera:

Entra en él con cuidado y sal sin prisas,  
mas nunca se te ocurra abandonar la senda  
que desciende y desciende y desciende.  
Mira mucho hacia arriba y no te olvides  
de que este tiempo nuestro va pasando  
como la hoz por el trigo.  
Allá arriba, en las ramas,  
no hay luces que te cieguen si es de día.  
Y si fuese de noche,

la negrura más honda la siembran faros ciertos.  
Todo lo que está arriba guía siempre.  
p.458

Al cerrarse el poema se nos recuerda otra metáfora del camino, asimilado al río que sabemos propio de Manrique, al que ha leído y meditado nuestro autor. Si vitales son todos esos caminos colinianos, según reza la tradición manriqueña o machadiana, sólo son ríos que conducen al océano turbio de la existencia. Pero lo que da remate a la prueba, lo que da más armonía al ya ruidoso río es lo órfico, aspecto clave de la obra de Colinas, antes del sobradamente comentado orfismo. A algo de ello ya apuntaba el estratégico asedio paratextual.

En verdad, el poema podría cerrarse ahí donde dice el poeta que <<Todo lo que está arriba guía siempre>>. ¿Sobraría entonces la última estrofa final? No. Aunque pudiera ser considerada como mera profundización de lo ya plasmado, o énfasis en lo ya dicho, el desenlace sería una dulce llamada a alguno de los innumerables misterios del bosque. Es, como sucedió en *Preludios a una noche total*, la consagración de la embriagadora flauta con la que <<el dios Pan>> hiciera estremecer la noche (pp. 46,47), el bosque o más allá, <<sobre el monte>> de encinas. Esta incursión del elemento musical dentro de lo que supuso la “dura prueba” es fehaciente prueba de que el orfismo desempeña, muchas veces, un rol de ayudante en el proceso que lleva a la mansedumbre. Termina <<La prueba>> en una nota donde al motivo órfico se suma la perfecta articulación del endecasílabo, cuya majestuosidad apunta a isosilabismo, rompiendo así con la polimetría anterior; prueba de que después de los obstáculos y las oscilaciones del caminante llega la paz definitiva. En este sentido, se podría afirmar que la mezcla de distintos metros en las tres primeras estrofas sólo fue un intento de

mostrar —quizá sin querer— que en la dificultosa marcha hacia la armonía, uno va y viene, desciende y asciende hasta descubrir los puntos más resbaladizos del camino. En este momento, sale de él todo tipo de serpiente o demonio y adviene la hora de la bermeja luz, el reconocimiento del centro o equilibrio recobrado:

Mira, te espera el bosque impenetrable.  
Recuerda que la senda que lo cruza  
—la senda como río que te lleva—  
debe ser dulce cauce y no boa untuosa  
que reptar y extravía en la maraña.  
Que te guíe la música que dejas  
—la música que es número y medida—  
y que más alta música te saque  
al fin, tras dura prueba, a mar de luz.  
pp.458-459

Hablando de la cultura en general, si no atuviéramos a Jung, podríamos decir, parafraseando al gran psicólogo, que no existe para Colinas cima sin sima, no concibe río sin sol, tiempo sin abismo y abismo sin sol porque incluso en el más tupido *fondo* del bosque hay <<el germen de una nueva luz>> (Jung, 2003:43). En los últimos versos citados se ha visto que vuelve la imagen del reptil en forma de *boa*. Pero sólo fue una comparación en la que se densificó el simbolismo del camino visto, por extensión, como mera escenificación de la existencia humana. Difícil es la prueba, verdadera iniciación a la vida. La *senda* que serpentea <<como río [de sombra] que te lleva>> no debe resbalar como <<boa untuosa>>. La senda que es el río <<debe ser dulce como el cauce>>. Se podría advertir un deseo de enmascarar el tema a través del uso algo confuso de la metáfora sinonímica y el símil que acaba sugiriéndonos una sencilla definición matemática literariamente descifrable. Si vivir es caminar o reptar por un camino desconocido, si es discurrir hacia la dificultad, misterio y acaso muerte —ese espacio

adonde siempre se asciende con serenidad—, entonces, antes de cerrar, se podría establecer el esquema siguiente:

Vida = prueba = senda = río= cauce = mar= luz = muerte = misterio =vida

Tal definición logra matizar la aprehensión de esos otros posibles caminos de sentido hacia cuyos límites nos hemos encaminado a lo largo de este apartado. Pero aceptada la poesía como juego, se ve que Colinas estuvo, en estos versos, más atento a la función poética que a la referencial. De ahí el carácter especialmente aliterativo del enunciado <<debe ser dulce cauce>>. La elección de la palabra cauce se debe a la relación fonética que mantiene con el adjetivo *dulce* y éste con el verbo *debe*.

Si se admite con Jung el carácter polifacético de las cosas, diré que todo aquí encaja, todo se complementa. Al navegar en distintas aguas, Colinas casi nunca se aleja de su propósito. Quizá seamos nosotros los que, como la serpiente, nos extraviarnos en la maraña de tal densa poetización. Quizá no porque aquí también para nosotros <<todo es arquetípico y hondísimo>>; a mi modo de ver, y según otra grieta metadiscursiva que me acaba de abrir las palabras del bañezano, más allá de la sonoridad persiste en el binomio camino-boa, la relación genérica masculino-femenino. El camino como base, como superficie inevitable y, por ende, como una realidad trascendente es el acompañante de lo femenino, con tal de que no se rechace el hecho de que no puede haber fecundación normal sin emparejamiento —ya que de ello también se trata, literal y simbólicamente—, de que cualquier fusión supone el encuentro entre gametos o elementos distintos.

La finalidad de toda semiótica poética o, simplemente, de toda lectura (y, aún mejor, de todo acercamiento supuestamente ecléctico) es, probablemente, recorrer en la medida de nuestras limitaciones todos los recovecos propios del *Texto* objeto de estudio y, tras la travesía escarpada, advertir, de la misma manera y en la misma medida, cualquier hendidura o hilillo de luz capaz de conducirnos a un plausible sentido plural, pues ecléctico.

Por esa razón, recalcaré diciendo que en estos textos de Colinas el inamovible anhelo de fusión comanda el uso de elementos ya de por sí binómicos. Las parejas serpiente-camino o boa-camino son dos pares que mantienen entre sí una curiosa relación de oposición simétrica muy complementaria. En el texto en prosa vimos que reptaba la serpiente por el camino o el sendero con el que se confundía, por supuesto. Todo hace creer que sin camino no se movería la serpiente, la caminante. Del mismo modo, puede deducirse que sin serpiente el camino se quedaría vacío, sin sentido. Además, la conocida sinuosidad del camino le da un carácter serpentino. En este sentido, el verbo serpentear habla por sí sólo.

Quizá sea lo más importante lo más latente, lo no-dicho, lo que puede suponer ese contacto, roce amoroso que conduce a varios lugares tanto abstractos como concretos, diurnos o nocturnos, existencialmente *peyorativos* o *meliorativos*, sagrados o profanos. Creemos que ese contacto, que nace del movimiento del reptil sobre la tierra del camino es, admitido el coliniano afán de fusión y la indudable deuda con Machado, una metáfora del Amor, del *locus amoenus*, otra manifestación del fascinante misterio, del telurismo o de la madre tierra. Es también y sobre todo sutil plasmación de la meta



humana, la muerte agria y dulce a la que nos acercamos cada vez más y que como un *huracán* lo arranca todo: abuelos, padres, tías, tíos y compañeros de la dulce infancia.

Este tramo final nos arrojará hacia el *abismo* de un más allá desconocido, no surcado ni *surcable*, o hacia lo sagrado a lo que ya se puede acceder mientras se prolonga nuestro *tiempo* medido. En ningún espacio de su obra lírica, novelística, cuentística y ensayística se le nota, como en <<Los caminos del tiempo>> una preocupación por presentar sobradamente los matices del caminar. Nunca como ahora ha sido tan densa, tan expresiva y pragmática la fijación en el concepto clave que hemos venido analizando. Ahora, todo indica que, después de esta modesta reflexión en torno a la simbología del caminar y la persistencia de lo psicológico y lo mnemónico, transitaremos otros espacios donde poder ilustrar de otra manera la deuda de Colinas con otro guía u otros símbolos de la tradición literaria, la imposibilidad de salirse del círculo intra-intertextual y, por supuesto, del monolitismo arquitextual. Marcaremos una pausa después de reproducir la ya glosada cita ecléctica.

La redundancia expresa de ese fragmento nos descubrirá la máscara literaria bajo la que se siente mejor aquel que se expresa de modo muy coherente, como si tan sólo escribiese la misma frase o cantase el mismo verso con la misma voz variable y monocorde, con distintos aparejos y en distintos estados anímicos. Lo más esencial quizá consista en que la intensidad del supuesto texto en prosa entraña parte clave de la simbología de todo Colinas. Texto que se enuncia de otra manera, violando o subvirtiendo las pautas básicas del espacio narrativo, tomando de la lírica su estructura elíptica y su doble carácter anafórico-metafórico. Lo que no hace sino realzar la jakobsiana *función poética* del discurso e invitarnos al silencio y a la meditación, como

si nos hubiéramos vuelto a sumergir, más serenos que nunca, en el ardiente aroma del pinar, que alberga <<caballos y molinos>>, en la salvadora ascensión al castro o a la <<montaña Kumgang>>, en los espléndidos matices de los muros alemanes o de los *ónfalos* de piedra de “Diapasón infinito”, en el eterno oro de los lagos de amor, en los arrugados rostros de los habitantes de “la casa de los veranos de oro” o, finalmente, en la sabiduría llena de poemas como en “La hora interior”, “Paraíso de nieve”, “Letanía del ciego que ve”, “Con el dios escondido” y “Frente al mar”. Nada mejor que estos breves caminos —semánticamente exhaustivos— que cierran y abren nuestro comentario. Caminos de contrarios —incontestablemente conciliables y conciliados— que, a golpes de pincel, traza el poeta-prosista. En consecuencia, son caminos de luz sombría o de ceguera luz:

El camino en el alba y el camino en la noche. El ciego que camina y el niño extraviado en el camino. Caminos allá arriba, en los cielos. (¿Qué nunca surcaremos?). Terror a los caminos de la mar, que nos abren a todos los caminos que se cierran. Placer de recorrer ese sendero humilde del monte, dueños ya de nosotros, es decir, de nuestra soledad. El camino que cierran las zarzas y el camino que encharca el arroyo. Los caminos con sus luces planetarias, y sus luces de yerba, y sus luces de piedra. La luz y la verdad que hay al final de los caminos. La mujer que cruzamos un día en el camino y que ya no volvimos a ver, pero que no olvidamos. El inútil camino entre muros de piedra, pues el camino, cuando es verdadero camino, quiebra todo muro. Los caminos del fuego purificando el mundo. El camino que agota y el camino que exalta. Caminos que extravían. La boa del camino y el camino con alas. Caminos del cementerio y camino de la casa de amor. (Colinas, 1997:26)

**IX-4-2. DEL TELURISMO AL UNIVERSALISMO:  
COLINAS ENTRE TORGA, KO UN, PESSOA Y UNAMUNO**

Probablemente, la coliniana apertura en la que hemos incurrido más de una vez, o sea, su insistente y cotidiano “abrirse” a *todo* —estratégica apertura ante el mismo mar de la meditación— halla sus fundamentos en <<una poética de la tierra, una poética del noroeste>>, de la que Miguel Torga es el insigne paradigma. Por algo más que eso se recupera esta frase suya justo en el umbral de este estudio que se le dedica en *El sentido primero de la palabra poética* (Colinas, 2008b:235): <<Lo universal es lo local sin paredes>>.

En torno a esta frase que el leonés califica de *enigmática* se teje un aperturismo continuo e ilimitable, vital y esencial, miremos por dónde miremos, desde cualquier punto del iceberg. En este aperturismo llevado al territorio de otro ensayo se basan las claves literarias de nuestro autor, por lo que el acercamiento a la poesía de Torga es, como revelan otros metatextos colinianos, un reconocimiento no sólo de deuda, sino una estrategia textual que transparenta un claro deseo de mostrarnos, a través de otra figura poética, cómo se entronca el pensar con el poetizar, cómo dialogan lo particular y lo general. Es que, al quitarle las *paredes* a “lo local”, con esta imagen misteriosa, Torga retorna a la esencia del ser, haciendo que se reconcilie el hombre con el orbe, que rime lo global con lo personal, que apunta, en principio —al principio— a lo telúrico, y que reactiva la conocida metonimia de la parte por el todo.

Respecto del planteamiento coliniano, de lo que quiere demostrar tanto en sus ensayos como en toda su literatura, esa relación, que pasaremos a considerar como otra manifestación de nuestra teoría circular, tiende, simplemente, un puente entre telurismo y universalismo, entre poesía e intertextualidad, entre culturas opuestas e innegablemente fecundas. De ahí que el escritor leonés no pueda, después de subrayar la importancia de esa frase, deshacerse del enfoque comparatista, enfoque que también recupera las palabras de Ko Un, parte de ellas, transita por el paralelismo de apuesta existencial que se establece entre el “poeta de Occidente y las palabras del poeta de Oriente”. La reflexión desemboca en el simbolismo del *nirvana*, que nos conduce, poco a poco, a la epifanía final, la de la naturaleza con la que Torga se reconcilia y nos reconcilia, mediante su obsesiva y espléndida “tríada bendita”: obra traspasada de *amor*, de *verdad* y de *libertad*. Comienza así este diálogo intertextual e intercultural que antes

se concretó, pero de otra manera, en otro libro reciente titulado *Cerca de la montaña Kumgang*:

Cuando recuerdo esta frase y estoy escribiendo este texto también me encuentro con unos versos del poeta coreano Ko Un, el cual, con otras palabras, nos dice lo mismo que Torga: “Ya salió una estrella. / ¡Aquí el lugar se ha convertido / en universo! (Colinas, 2008b:235)

No cabe duda de que, como vio y quiere mostrar Colinas, la *estrella* nombrada emancipa el microcosmo del pequeño *lugar*, cuyas *paredes* al abrirse lo abre al macrocosmo del orbe. El círculo se abre y se cierra en torno a <<un mismo mensaje: el del sentido universal, último, de los seres humanos, y en concreto de algunos escritores, los cuales logran abordar su vida y su obra con lucidez extrema>> (Colinas, 2008b:235). En adelante, como casi siempre, como en el ensayo epónimo “El sentido primero de la palabra poética”, Colinas trata de dar el porqué del tema que se ha propuesto analizar, del enfoque titológico en el noroeste de Claudio Rodríguez, de Jesús Losada o de José Luis Puerto, otro poeta polifacético a cuya máscara metapoética sólo me he limitado en este trabajo.

Anticipando las dudas del lector, nuestro poeta nos habla del <<universalismo fértil de Torga>>, de su amor por <<el noroeste de Iberia, esa tierra de tierras, esa cultura de culturas que, haciendo referencia a un espíritu común, ha buscado y busca su modo de ser a través de caminos propios>>, esa tierra que <<fue, por cierto, una realidad en la que Torga siempre creyó y su libro *Poemas ibéricos* fue sólo una de la

materializaciones poéticas de esa creencia. La obra de Torga, y en concreto su poesía, está traspasada de lúcida universalidad, pero nada sería ésta sin sus *raíces*, que son las de su tierra de origen, las del noroeste de Iberia, las de Tras-os-Montes y, por precisarlas aún más, la del pueblo que le vio nacer, São Martinho de Anta; lugar en el que cifrará su pensar y su sentir, espacio al que será fiel a lo largo de toda su vida. El poeta refrendará este sentimiento por la tierra de sus orígenes con esta otra frase: “Todos tenemos un único paisaje en el alma: aquel que primero le dio a ésta su dimensión”>>, *tierra natal* en la que *Torga tendrá su centro y en sus raíces telúricas la raíz de su poesía* (Colinas, 2008b:235 y 236)

Por más “local” y coartado que parece, lo paisajístico va revelando la entrada del ser en la esfera global, su pertenencia al orden de lo infinito. <<Es, por tanto, el paisaje primero todos los paisajes para el poeta>> (Colinas, 2008b:326); porque mirando bien las cosas, pertenecer al mundo, a nuestro mundo primero, *donde atisbamos la luz por vez primera*, es renacer al magno Mundo, ese “pañuelo”; negarnos a creer que la tierra se limita a nuestros pies, como si la circunscribiesen fronteras geográficas, por más regionales o nacionales que fuesen.

Igual que su paisano Pessoa, que lo precede —y con cuya poesía sintoniza sobre manera—, Torga evidencia, para Colinas, el punto de intersección entre vida y canto, o, al decir del escritor leonés, en el portugués se concibe la poesía <<como una emanación de sus vidas, de sus modos de ser y de su concepción del mundo; algo que no suele ser usual en la contemporaneidad, donde la poesía acaba siendo, cada vez más, una mera tarea intelectual que el autor separa de su vida. Ambos también [...] son dos poetas en los que lo telúrico pesa muchísimo en sus vidas y en sus obras. En este sentido,

recordamos la espléndida antología de Torga *El espíritu de la tierra*, traducida recientemente por José Luis Puerto>> (Colinas, 2008b:236)

Luego, se abre el espacio de otra relación, en cuyo medio se sitúa Miguel Torga: la de la Historia y la *intrahistoria*. Pero parece que lo que otorga valor y trascendencia a la obra de Torga es el ansia de libertad, <<su radical amor a ser libre>>, aunque sea la *intrahistoria* la axiología por que se decanta férreamente el autor; lo que ratifica, como era de esperar, el espacio de una deuda, de otra *predilección*, la de Torga <<con nuestro Miguel de Unamuno>> (Colinas, 2008b:236).

Lo que más acerca al filósofo español del poeta portugués es la también zambrana consideración del poetizar como estrategia del pensar, o el pensar como sustancia del sentir. Así, Colinas insiste en que como “gran razonador”, <<La razón le lleva de continuo a la Historia y a sus lacras; la emoción, a sí mismo, a su interior: a un tipo de contemplar emocionado y pleno. Desconfía también del progreso que es sólo desarrollismo y anhela el que se experimente –en vez de con la energía nuclear- con “una nueva doctrina moral”. La moral entendida no como “moralina” sino como algo que atañe a la profunda conciencia del ser. De ahí que utilice la muerte del escritor francés André Gide para hacer una demoledora valoración de este autor y de su tiempo, para decirnos lo que debe ser, a su entender, un escritor>> (Colinas, 2008b:237). Pues, para Torga, poeta cuyo *afán de independencia* lo lleva a caer en una neutralidad fecunda, pertenecer a un partido significa, <<pasado el momento de la rabia, de la protesta>> verdadera, revelarse ahora contra su propia plenitud, renunciar a todo aquello por lo que tanto ha luchado y padecido bajo la dictadura de Salazar: la libertad, la absoluta libertad.

Ahora bien, el trabajo en prosa de Colinas tiene otro mensaje, más teórico que puramente metapoético. Pienso que este mensaje remite a la consideración del ensayo como el espacio donde mejor se descubren las diversas dimensiones del escritor, como espacio donde se vuelve a dar importancia a la tradición literaria, a la fusión genérica, al diálogo entre escritores o sobre la esencia de las influencias. Por eso, cuando —hablando de Torga— Colinas nos recuerda <<las heridas del clericalismo y del anticlericalismo, heridas muy propias de nuestro tiempo>>, cuando dice que Torga se <<padece la frontera cuando la frontera existía de manera más marcada>> e incide en <<esa idea tan al uso en la periferia española [...] de confundir a Castilla y a los castellanos con los ministerios de Madrid, con el poder centralizador>>, cuando nos habla del Torga anticapitalista, anticonsumista, pienso en sus últimas opiniones en torno a las relaciones entre poesía y poder o entre poesía y política.

Cuando aclara la palabra de Torga en torno a la *envidia*, “nuestra verdadera pobreza”, pienso en su consabido —fragmento de otra época— “dejad la envidia”. Asimismo, me remiten a su propia literatura, tan rica y compleja, las evocaciones del noroeste español, el *júbilo* de Torga, sus viajes a Francia y por el mundo, la vuelta decisiva y la obsesiva celebración del origen, del campesino y sus suertes y desgracias, de la vida pacífica en ese noroeste de *Geometrías del fuego*, el —recuerden— “de todos los olvidos”—; esa tierra repleta de símbolos, tierra sacralmente nombrada por Torga, mediante un léxico hecho de palabras como *anunciación*, *comulgantes*, *comunión*, etc. Un noroeste, en definitiva, <<en que vale la pena invertir en esperanza>>.



Cuando Colinas también dice: <<Tiempo sin alma, este nuestro –escribe->> (2008b:236), como avezado lector suyo, igualmente, pienso en su propia obra, en el Pasternak de *Los silencios de fuego* o, por extensión, de la “trilogía de la mansedumbre” en la que ya advertí, creo recordar, fragmentos como “Tiempo y abismo”, <<Tiempo sin tiempo>> o <<tiempo del descreer profundo>>. Además, aquí, el planteamiento geométrico ya no es exactamente ese <<comprometido triángulo de la poesía, la ciencia y lo sagrado>> (Colinas, 2008b:17), sino otro que, al apuntar al maridaje entre *sentimiento y pensamiento*, culmina en la ya señalada “tríada bendita”. En ella persisten, sin embargo, las resonancias de lo sagrado que, una vez más, lo sublima y lo fecunda todo, restituyéndonos al *centro* del mismo círculo, el de la vida que <<está hecha de nada>> a juicio de Torga, de *nadas* en cuyo *valor* se cifra y *cifra* Colinas *todo*. (Colinas, 2008b:247).

Por lo tanto, a la hora de valorar a Torga, debemos reparar en que al ensayar sobre su obra, el poeta-ensayista nos agrieta un claro por el que corre la savia vital de su propia obra. El trabajo sobre el poeta portugués evidencia, una vez más, la que he llamado trascendencia genérica; muestra que nuestro poeta no hace sino contemplar y prolongar, en distintos momentos de su vida y de su aventura plural, el mismo “río de sombra”. Río que parece llevarnos también a un mismo mensaje: el del telurismo vital, del simbolismo de los orígenes o de los espacios *fundacionales* —Elíade—, de las vicisitudes del vivir y, sobre todo, del maridaje entre pensamiento y lenguaje lírico.

En conclusión, diré lo siguiente: al escribir sobre Miguel Torga, Antonio Colinas teoriza, no sin aludir o analizar a otros autores de pensamiento filosóficamente pertinente. Se pone “el alma al desnudo” —se sabe que la idea es de Beaudelaire—

para, detrás de esa nueva máscara —que desemboca en <<El pensamiento inspirado de Octavio Paz>> (Colinas, 2008b:251-258)— *ensayarse* (por así decirlo) a sí mismo, para completar el círculo trazado, círculo que incluye, entre otras voces —que ahí rumorean y se sedimentan— a Torga, a Ko Un, a Pessoa, a Unamuno y a Zambrano. Círculo que integrará, más adelante, a los poetas del —y el— sur español, en un dinamismo que, al hacer que lo local se vuelva más nacional, se acerca más y más al universalismo artístico-cultural. Al revelar la magia de la metáfora espacial de Torga, al hablarnos de la esencia de esa poética telúrica, Colinas delimita, indirectamente, el espacio de una deuda de la que no podía prescindir nuestra propia aventura, cuya pretensión —transtextual— ha sido casi siempre, como estaba previsto, mostrar, disfrazándonos como él, que el mar del conocimiento no rehuye fronteras físicas o mentales, que el saber trasciende —como las mismas producciones culturales— la limitada infinitud de los artistas y pensadores— para bañar —bañarse y bañarnos en— cada rincón divino del macrocosmo universal. Y como en Torga, la estancia de Colinas en Francia incide sobre manera en su escritura.

## IX-5. DEL “EXILIO” PARISINO Y SUS CONSECUENCIAS EN LA ESCRITURA COLINIANA

Por su atávico deseo de avanzar o crecer, vimos que el hombre no puede cruzarse de brazos como si fuese un pasivo o *estéril espectador* o, según la idea que acabo de tomar del autor de *Cahier d'un retour au pays natal* [Cuaderno de un retorno al país natal], no puede cruzarse de brazos <<en l'attitude stérile du spectateur>> (Aimé Césaire) porque la vida —agrega acertadamente el poeta antillano— <<n'est pas un spectacle>> [no es un espectáculo]. En la encrucijada rumorosa de vida tan movida del ser caminante el último eslabón parece apuntar al retorno. De ahí que cerrara el fragmento con <<Camino del cementerio y camino de la casa de amor>> desde donde

taracea la iluminada mano del poeta, una vez madurada la leña de su pensamiento plural, después de los repetidos viajes a Italia, a Grecia, Alemania, a China, —recuerden y quizá sobre todo— a Francia y a determinadas tumbas de todos esos países.

**IX-5-1. LA MARCA FRANCESA EN EL COLINAS POETA Y PROSISTA. DEL  
MISTERIO A LA AMBIGÜEDAD MNEMÓNICA Y LA AUTOCONTEMPLACIÓN:  
ENTRE BAUDELAIRE, RIMBAUD, LAUTREAMONT, PERSE Y PROUST**

A finales de 2006, *Leyendo en las piedras* resucita y prolonga con dulce y extraña naturalidad la aventura personal del poeta, iniciada cuando sólo tenía 16 años, la cual nos permite ver hasta qué punto podemos matizar la modesta lectura freudiana. *Leyendo en las piedras* resucita la anécdota familiar y al ahondar en lo infantil se convierte en materia clave para la crítica biográfica y psicoanalítica de la obra de Colinas. En esta obra donde la simbología de lo arqueológico —huesos, trozos de metal o de cerámica, cenizas— (Colinas, 2006a:18) nos devuelve a la sintaxis de la materia que, redescubierta y cuestionada <<nos salva de la inseguridad del presente, del

terror de la Historia>> (Colinas, 2006a:18), todo deja pensar que en ese vertedero de la esencia, cogemos, efectivamente, el tren de la mansedumbre volviendo a los rediles en ruinas. Pero la lógica circular quiere que se regrese siempre a un *centro* al que se ha debido de alejarse, poco o demasiado, brusca o deliberadamente.

El acto de regresar a lo pasado o zambullirse en lo añejo es, en el bañezano, un acto habitual de muy posible virtud terapéutica. Por ello y por la persistencia de lo psicológico, hablamos de huellas circulares cuando por vez primera anunciamos desde el paratexto las resonancias jungianas (apartado IX-3) en Colinas. Sabíamos que volveríamos a advertirlas aún de forma oblicua en las secciones IX-4 o IX-5, por más que cambiáramos de motivo o tema, ya que zarpeamos dónde zarpeamos, estamos en tierras y mares complementarias, buceamos en mansas aguas hermanas, seguras y abalizadas.

Pero nuestro viaje es tan sólo es una simple exposición sobre travesías más abismales y atrevidas, es mera expedición al lugar de la ya madura semilla ajena: la otra *simiente sepultada* en temporalidades tan remotas como contemporáneas, esparcida aquí y ahí, a cámara lenta y a conciencia. Tal actitud —viajera, segadora y abismal— entraña, paralelamente, una voluntad de acudir a la vez al ombligo originario y a la *esencia* del mito.

En algún pasaje del libro que recoge sus últimos textos en prosa, el poeta nos lo vuelve a decir con una tonalidad que recuerda, curiosa e intratextualmente, la carga léxico-semántica que puede condensar el paratexto de su poemario final:

No sé por qué o dónde proviene este afán mío de *abismarme* en el *tiempo*<sup>80</sup> de Petavonium. Es una sensación consustancial a mi vida, que me posee desde que fui niño y que todavía, ayer, mismo, reconocía durante un último paseo por entre las viejas piedras del yacimiento arqueológico. Mitos, símbolos, signos, volvían a adquirir para mí un sentido profundísimo. (Colinas, 2006a:43)

Adentrarse en la narrativa coliniana será esperar a que cada relato sea una constante poetización del misterio que nos conduce a una baranda a la que asoma la huraña imagen de una mujer que el poeta trata de describir, de mostrárnosla pero bajo los auspicios de un perpetuo enigma. Un velo semántico enmascara los contenidos y como ocurre en poesía, la referencia se fragmenta, se multiplica para revelar más de lo que nos esperamos. Eso es la prueba que estamos ante una escritura que rehuye de la taxonomía arquitectural, que admite la sutil fusión de géneros, una narrativa que, como la poesía afín, obedece a lo que José Luis Puerto (2007:77) —en su “Conversación con Antonio Colinas” recogida recientemente en la obra de Susana Agustín (2007)— llama <<motivación unitaria>>, o “raíz común” (Colinas, 2007:77) que lleva a <<una suerte de trasgresión de los géneros, de superación de los mismos, como una fusión de todos en un territorio que yo llamaría de lo poético; como si toda su escritura partiera de un único foco irradiador>> (Puerto, 2007:78).

En ese ambiente difuso se nos muestra la nueva imagen —alterada— de una persona llamada Lidia, en sintonía con otra denominada en un cuento anterior Rita. El relato no deja de decir desdiciéndose, desdibujando un territorio que la norma básica del género quiere diáfano o sin tapujos. Sin embargo, se nota una clara conciencia del juego, lo que prueba que hay en el Colinas cuentista el alma de un ser que es ante todo poeta. Pero el dominio o deseo de no aniquilar por completo el nuevo género, de

---

<sup>80</sup> Por supuesto que lo subrayado nos da una idea de qué entiende Colinas por el título *Tiempo y abismo*.

recurrir a las pautas de otro de carácter monográfico buscando siempre el término medio se verá no sólo en las maravillosas descripciones del paisaje de Petavonium, sino en las numerosas transiciones y en las estructuras de carácter explicativo como <<he dicho que>>, <<Recuerda>>, etc., las cuales dan unidad, coherencia a las *andanzas* de ese narrador lírico algo quijotesco, cuyo permanente deseo de claridad y resumen roza, como quedó sugerido más arriba, el género ensayístico:

Los que hayáis seguido mis escritos y mis vagabundeos recordaréis sin duda la desdichada historia de Lidia. A los que no la conozcáis os diré, en síntesis, que ella fue la amiga de mis días de infancia. De ella no volví a saber nada hasta muchos años después, cuando ya era profesora de Historia Antigua en una universidad norteamericana. (p.139)

Pero la circularidad de lo narrado la garantiza el dinamismo mnemónico mediante el cual —pragmáticamente— se invita al lector desatento a un viaje interior de orden analéptico. El propio discurso advierte que protagonista y narrador deben hacer uso de su memoria. Como se puede apreciar, en el primer párrafo de ese cuento final, a la interpelación *mnemónica* — “los que [me] hayáis seguido [...] recordaréis]”— se injerta a la instancia emisora la paralela analepsis de, siendo ésta para nosotros prolepsis, ya que la profesión de Lidia es posterior a la información que nos brindó anteriormente el narrador intradiagético.

El narrador habla como si —frente a ese juego de ambigüedades que culmina en el relato final— fuese —y lo es— muy consciente de que el lector menos avezado podría dejarse el “sentido” ahí, donde sólo el lector “macho” cortazariano debiera ensayar su competencia, percatándose de que la prueba consiste en leer rellenando vacíos, pequeños misterios; porque sería mantenerse en lo superficial crear una línea de

demarcación entre los personajes femeninos que serpentean las piedras de Petavonium, como se nos ocurrió al cabo de las primeras lecturas.

A lo largo de *Leyendo en las piedras*, dichos actantes sólo se transmutan, quedando intactos, dentro. Lo que quiere alcanzar el escritor con esas paradojas es tirar más de la soga del misterio. Y ninguna etopeya carecerá de otro ritmo semántico, ese otro *voltaje* (Pound) que también constituye el *alma* (Paraíso) de los relatos, y que consigue mantenerse y mantenernos, entretenernos y angustiarnos hasta el desenlace, dejando al protagonista en una especie de estado de plenitud vacía. Nada se resuelve como lo esperaría un lector tradicional. El programa narrativo se cierra sobre varios enigmas que dan a esa obra un alto valor pragmático, que la convierte en posible corpus de referencia en materia de fenomenología literaria o por lo que a la puesta en práctica de la teoría de la recepción se refiere, esto es, la que privilegia el punto de vista del receptor cuya labor es prolongar, precisamente, el sentido de lo *abierto* (Eco).

Sobre toda la obra de Colinas planea de alguna manera la sombra del misterio, el cual evidencia, estructuralmente, la presencia permanente de un <<no sé>> <<no se conoce>>, <<no se sabe>> y construcciones afines que nos inducen, a veces, a intuir una espacialidad o referencialidad callada, no nombrada. Cuando el poeta no señala el referente descrito, como sucede en su poema “Almeida” (donde nos recuerda que <<este lugar está en el noroeste>>) (p.593), ese lenguaje indirecto usado en varios poemas se desarrolla en estructuras impersonales como la que indica vagamente la trayectoria del alma que sube al indefinido espacio —que cualquiera intuiría según sus propias creencias— al que ya referimos en otros capítulos; es decir, a <<ese lugar donde se asciende siempre>>. Tal técnica no hace sino enriquecer el asedio textual, ya que



detrás de la oración declarativa —<<el alma / descendió / como un relámpago, / a ese lugar / donde se asciende siempre>>— se esconde una interrogante que el escritor sólo resuelve a medias. Su poder pragmático reside en el hecho de que se le permite a cada lector intuir las cosas como le dé la gana, según sus creencias más íntimas. Para unos, el alma va a la gehena, al purgatorio, al paraíso o dónde sea. Para otros, el mero acto de morir supone el fin de toda aventura, la vuelta del ser a la materia científica.

Se ha visto también que el poeta recurre a ese adjetivo demostrativo que resurge en los versos <<Espero a esa mujer / que no he visto nunca / y que no sé quién es>> (p.582), estructura que rima, referencialmente con aquélla de la que se nos habló en el texto prosaico “Los caminos del tiempo”:<<La mujer que cruzamos un día en el camino y que ya no volvimos a ver, pero que no olvidamos >> (Colinas, 1997:26)

En su intento de irización perpetua, de escapar de todo asedio parcial, el texto coliniano no incurre en una *de-semiotización* de su proyecto semántico porque nos dibuja, al tiempo, senderos que nos conducirán al menos, a la razón de esta poetización, al porqué de esas “burbujas”, pues, al meollo de esa palabra que es, en determinados casos, la mera búsqueda de misterio —algo propio de la poesía y de ciertos relatos— a través de unos viajes a los que se nos invita a todos. En estos pasajes, leer a Colinas es abrirse más y más a la triste ternura del paisaje y su historia, es como ir desentrañando desconocidas mundos, partir —como escribe el vate en “Isla”— << para una cita sin hora y sin lugar, / donde mirar mucho más cerca el rostro / de la Misteriosa>> (p.609), que es la muerte de rostros diferentes e inasibles, la fugitiva <<belleza cautiva>> de *Preludios a una noche total*, la <<hermosura sin rostro>> de *Junto al lago*, <<esa mujer [que] viene de no sé dónde / y duerme bajo el puente esta noche de luna>> (p.16); u otra

vez el muy musical eterno femenino entre elocuentes ruinas, otra vez cruzado pero en otro camino, (camino a, de o en) “Coyoacán”, una noche de sueño y realidad, al hilo de los agridulces recuerdos que tratan de detener el tiempo sobre las lacras de la humanidad:

Como viento cruzaba también una mujer  
misteriosa y sin rostro,  
por allí, donde yo he debido de dejar  
razón y corazón, pues todavía  
vuelvo a soñar lo que en verdad viví.  
Ella iba caminando, clara, tierna,  
entre aquel vendaval,  
y su cuerpo sonaba como órgano  
en medio del osario de la Historia  
(los combates y exilios, ideas y cadáveres).  
p.518

*Leyendo en las piedras* será, a su manera, un intento consciente de ir *en busca del tiempo perdido*, de —como buen discípulo— seguir dando fe, teóricamente, de la imposibilidad de abandonar la senda que trazaron algunos de los escritores que lo influyeron, porque cada vez que hablamos de literatura, madura o inmadura, hablamos de mimesis, de plumas mentoras, de maestros y de embriaguez en todos sus sentidos. A este respecto me gustaría reproducir aquí el consejo de Hölderlin <<A los jóvenes poetas>>, intertexto que encabeza el número 39 de *Papeles del martes*:

Mis queridos hermanos, quizá va a madurar  
nuestro arte, tras un largo fermentar juvenil,  
y llegará a lograr la calma de lo bello:  
no dejéis la virtud, imitad a los griegos.

A los dioses amad, pensad en los mortales.

ni ebriedad ni frialdad, ni descripción  
ni lección; si os asusta algún maestro,  
pedid sólo consejo a la naturaleza.

Como bien se sabe, pese a su condición de poeta muy unido a la naturaleza, a Colinas tampoco le asusta nombrar o inspirarse en los maestros entre los cuales ya vimos que estaba Beaudelaire, “conocido” en aquel repentino París de los 68, poeta de cuyas recomendaciones no puedo deshacerme enteramente, ya que además de enriquecer la que podríamos denominar intertextualidad metaliteraria, éstas se dirigen a poetas aprendices, pertenecen a un libro titulado curiosamente *Consejos a los jóvenes escritores*. Me limitaré a los que hablan <<del trabajo diario y la inspiración>> y <<de la poesía>>:

El arrebató no es el hermano de la inspiración: hemos roto este parentesco adúltero. El súbito nerviosismo y debilidad de algunos jóvenes promesas son suficiente testimonio contra este odioso prejuicio.

Una alimentación sustancial, pero regular, es la única cosa necesaria para escritores fecundos. La inspiración es decididamente la hermana del trabajo diario. Estos dos contrarios no se excluyen más que todos los contrarios que constituyen la naturaleza. La inspiración sucede, como el hambre, como la digestión, como el sueño. Hay sin duda en el espíritu una especie de mecánica celeste, del que no es necesario avergonzarse, que consigue sacar el partido más glorioso, como hacen los médicos de la mecánica del cuerpo. Si se quiere vivir en una contemplación obstinada de las obras futuras, el trabajo diario ofrecerá la inspiración; como una escritura legible sirve para aclarar el pensamiento calmado y potente sirve para escribir de manera legible; porque el tiempo de las malas escrituras ha pasado.

En cuanto a aquellos que se entregan o se han entregado con éxito a la poesía, les recomiendo que no la abandonen nunca. La poesía es uno de las artes que más aportan; pero es una especie de inversión donde se alcanzan tarde los intereses, que a cambio son enormes.

Desafío a los envidiosos a que citen buenos versos que han arruinado a un editor [...] Todo hombre hecho derecho puede estar sin alimentarse dos días, pero ¿jamás lo hará de poesía?

El arte que satisface la necesidad más imperiosa será siempre el más honrado.>>  
(Baudelaire, 2000:27-29)

Antes de que nos paráramos a señalar las aportaciones metapoéticas pertenecientes a dos de los autores europeos de resonancias indiscutible en la obra de Antonio Colinas, no se les olviden de que hablábamos de otro escritor francés o, mejor dicho, ya aludíamos, a modo de introducción, al ya clásico título *A la recherche du Temps perdu*.

El análisis no lo motiva una voluntad de relacionar dos textos sino que refleja en la presencia explícita un segmento intertextual. El paralelismo tampoco parte de una mera intuición. Es más bien la intuición que parte de un indicio onomástico y semióticamente pertinente para reavivar, desde las estructuras narrativas que modula la técnica mnemónica, algunos aspectos del mecanismo transtextual.

También se trata de destacar las similitudes que caracterizan a dos mundos prosaicos cuyo denominador común parece apuntar temáticamente a una suerte de saga en la que el protagonista, de innegable apego al detalle, a la lectura y a la pintura, se abisma en el pasado en un intento de captar lo esfumado trocado en *ruina de toda memoria, en busca del tiempo perdido* a través de otra memoria, la del tío educador. Curiosamente —cabe citarlo aparte— escribe Colinas en “El Divino Morales”, cuarto relato de su *Leyendo en las piedras* (Colinas, 2006a:31):

Cuando volví a leer en el Catálogo este nombre [El Divino Morales], mi mente —a la manera impresionista producida por la magdalena *proustiana*— voló hacia el pasado; se revolvió la memoria y me trasladé de golpe a la casa de mi tío.

Como ya adelantamos apartados atrás, la imagen de Proust, junto a la de otros escritores reaparece en el poemario *Tiempo y abismo* y más precisamente en el poema de raíz histórica rotulado “De repente, aquel 68”. En este poema cuya lectura llevamos a medias, el poeta recurre a la memoria para resucitar y sublimar el parisino espacio de la adolescencia y dar constancia de lo que supuso para él y para muchos el encuentro no sólo con Ezra Pound o con los místicos nacionales, sino con otras grandes figuras de la literatura mundial entre los cuales destacaríamos más, en esta tesis, Baudelaire y Proust. Y lo hace desde una temporalidad que delata el momento de la escritura, sus 54 años cumplidos y la plena conciencia de la fugacidad de las cosas y la dualidad:

Allí, en ilustres tumbas, reposaba  
para nosotros la literatura  
más sublime avalada por la muerte:  
Baudelaire, Stendhal, Oscar Wilde, *Marcel Proust*.  
Fuera de aquellas verjas,  
lo demás era vida y sólo vida,  
nuestras convulsas vida  
de veinte años en llamas.  
Ya no es este café el de Paris,  
ni este año 2000 aquel 68.  
Ya se han tornado en cañas nuestras lanzas.  
La edad nos duele, abrasa la agridulce  
juventud, pero ahora no podemos  
desarmarnos de golpe la memoria, ignorar  
las lágrimas de gozo que hoy sentimos  
temblar en nuestros ojos  
al recordar el buen oro de entonces

Las lágrimas y el oro de París:  
unos meses de furia iluminada.  
p.616.

Dejémonos de colores grises del exilio, de furias y *disforias* e insistamos en sus oros y euforias, en las huellas galas en Antonio. Pues, readmitida la trascendencia *generalógica*, con la poco pertinente excusa del lector, hagamos un excursus y, como hizo Colinas ante el cuadro, trasladémonos nosotros a *Del pensamiento inspirado II*, a un ensayo donde de otra manera se prolonga el amor a la literatura europea y sobre todo, más allá de las plumas francesas arriba mencionadas, al encuentro no con Joyce y Pound, sino con Lautréamont y <<Rimbaud: otra vez lo prometeico>>:

Para mí, ante todo, el nombre y la obra de Arthur Rimbaud me sugieren una profunda experiencia personal; experiencia como lector y, a la vez, experiencia creadora. Recuerdo muy bien aquel otoño —que no mayo— del 68, en París, cuando por vez primera llevé a cabo una lectura en francés de la poesía de Rimbaud. Adquirí entonces la edición de Gallimard, un libro que años después —cuando en verdad ya no lo necesitaba— alguien se llevó sigilosamente de mi casa. Recuerdo también que otro de los frutos de aquella primera lectura, fue el hecho de que yo volviera de París con otra copia de las obras de Rimbaud para una persona querida.

Pero la experiencia más viva fue la de leer al poeta y deambular por las calles y parques de la ciudad descubriendo en los árboles unos colores intensos que parecían extraídos de sus propios poemas. Era una experiencia como lector que superaba a la que antes había tenido con la obra de Baudelaire y que se fundía, para desbordar mis sentimientos, con la que también aquel otoño, en París, me produjo la lectura de Lautréamont. Y si además, en esta decisiva etapa, la persona que leía estaba escribiendo sus propios versos ¿qué podía suceder?

Fue también en aquel otoño de 1968 cuando comencé a escribir en París los primeros poemas de *Truenos y flautas en un templo*, un libro cuyo título había extraído de otro amigo de los fulgores verbales, Saint-John Perse; libro, sí con el que yo me ponía en consonancia con la poesía de mi generación, pero que en modo alguno brotaba —como algún crítico despistado ha afirmado— de la poesía que por

entonces se comenzaba a escribir en España. Eran las lecturas —las lecturas comunes, Rimbaud entre otros muchos autores— una de las claves del nuevo lenguaje. Fueron las lecturas de Baudelaire, de Rimbaud, de Lautréamont, las que iban acidificando, distorsionando, corroyendo, el prosaísmo reinante, las palabras de mis propios versos. Y todo ello con unos lugares al fondo muy concretos, cargados de un —digamos la palabra tópica — “culturalismo” innegable, pero que para mí eran *vida plena* y no, en modo alguno, una experiencia puramente libresca: las salas del Louvre, el Bois de Boulogne, Versalles...

Hasta aquí, en síntesis, cuanto de personal me sugiere el nombre de Arthur Rimbaud. Luego, disponemos de ese mensaje nítido y terrible que nos transmite su vida y obra se funden estrechamente. El autor no escribe una obra aséptica, que es el fruto de un proceso tan frío como reflexivo, sino que su palabra brota de su carne y de su sangre, de su experiencia vital. Como en Hölderlin, como en Leopardi (y aunque a veces no lo parezca), Rimbaud es el autor de una obra inseparable de su vida. Es más, podríamos decir que lo fulgurante en este autor —por terrible— es su vida, hasta el extremo de que la obra parece como un “apéndice” de características, eso sí, maravillosas. (Colinas, 2001b:243-244)

Larga era la cita. Esperemos que sea la más larga. Pero no quisimos mermarla o glosarla más de la cuenta ya que expresa el elenco de escritores que nutrieron a Colinas durante el exilio parisino, o sea, desde donde ya había empezado a escribir obras como aquella cuyo rótulo debe muchísimo a las *flautas y truenos* de Perse. Antes de augurar la incursión del poeta en otro género, a saber, el de la traducción de textos en otra lengua; no del italiano, sino también de la lengua de Moliere —de ahí su edición y traducción de las *Iluminations*<sup>81</sup> rimbaudianas en 2007a—, la cita aclara cualquier duda acerca del culturalismo coliniano; la misma crea una línea de demarcación entre lo que se hacía en la Francia de entonces y allende los Pirineos, borrando, una vez más y poniendo como modelo a Rimbaud, la otra que se suele dibujar entre vida y experiencia estética.

---

<sup>81</sup> Fecha de publicación ya que el traducir tuvo lugar casi veinte años antes.

Cabría subrayar que más allá de los espacios que recorrimos con él, junto a poetas místicos y contemporáneos peninsulares por un lado y, por el otro al oriental Lao Tsé, al alemán Hölderlin, al inglés Byron, al italiano Leopardi, al rumano Elíade, a Rimbaud y otros poetas galos explícitamente mentados en otros tipos de acercamiento suyos, Marcel Proust es quizá, a mi juicio, el escritor francés que hay acompañado más a Antonio en su viaje desde la adolescencia al tiempo de la trilogía final; quizá, enfaticémoslo así, sólo desde el punto de vista de las técnicas de composición o al menos en lo que concierne a la técnica retrospectiva. Aunque no fuese el caso, leerlo y nombrarlo implicaría ya un acto de fe, una aceptación de la deuda —unas veces pública y otras veces latente en la superficie textual— porque asimilada o incluso sepultada en la honda noche del olvido inconsciente. Pues, hablar de todos esos autores supone una notable meditación sobre la importancia de la memoria, sobre lecturas cruzadas, esquemas descubiertos, asumidos o reprimidos, pero hibernados todos en el cerebro —palimpsesto— del poeta.

Estamos ante una reflexión sobre y desde lo mnemónico. La misma escritura descubre la lógica de su propio juego. Eso se da en el desenlace de ese libro de clara referencialidad a Perse, escrito hace casi cuarenta años: *Truenos y flautas en un templo*. La competencia del poeta torna, de forma más o menos conciente el material que se va almacenando a lo largo de la vida. No todo es don. Si los poetas no brotan de la tierra como hongos, al menos caen del árbol exuberante de su entorno, leen y deben mucho a los predecesores que las circunstancias existenciales habrán ido arrojando a la curiosidad de su mirada viajera. Después de la aptitud para contemplar y cuajar la *belleza cautiva y sin rostro*, el poeta desea que en el muro del corazón se alcen la *buena sombra*, <<el sol, los astros de la noche, la bondad de la luna>>, la esperanza (p.129). A



pesar de la dosis de tristeza que se desprende de los versos que citaremos a continuación, el oficio del poeta parece depender de la sutil reelaboración del material hipotextual, en un intento de sacar máximo provecho de lo leído, lo ya escrito, lo vivido, e incluso de todo aquello que, por no haber podido dar respuesta a lo anhelado en otros libros o por una cierta intuición de lo porvenir, se merece cualquier tipo de imprecación. Todo es introspección y retrospección, aparente imposibilidad de reencender la llama de la vida con la rica osamenta del pasado hecho de viajes físicos y literarios. En “Los cantos de Ónice” de *Truenos y flautas en un templo* vuelve la imagen de Marcel Proust con un elemento que lo caracteriza y que caracteriza a toda su escritura: el espejo. Antes de culminar en una suerte de homenaje a Lord Byron otro gran poeta de la talla de Baudelaire y oriundo de Inglaterra, la poesía se autocontempla en el tiempo de su dicción, cuestiona sus propios resortes, su propia materia, explora sus propios caminos hasta *automaldecirse*, en una suerte de examen de conciencia provisionalmente fallada. De hecho:

Todo es intensidad en la memoria pura que estruja cada ubre  
del instante.

Ay los lagos colmados, los tejados color canela de China<sup>82</sup>,  
los espejos de Marcel Proust hiriendo nuestros nervios,  
la mala soledad de los adolescentes enlutados,  
el cerezo que vimos temblar de madrugada  
y que ahora nos despierta a medianoche.  
Os maldigo insensatos, asesinos del tiempo.  
Quise con vuestros huesos hacer flautas, oscuros oboes de  
bruma,  
relucientes jeringas...  
Son bobos vuestros húmeros.

---

<sup>82</sup> Como en *Junto al Lago* (1967), en *Geometrías del fuego* (2007) en la novela *Larga carta a Francesca* (1989), casi cuarenta años después, precisamente en *La simiente enterrada* (2007:155), subtítulo <<Un viaje a China>>, Colinas vuelve sobre el simbolismo acuático y, entre mar río y lago, se detiene en el

Sólo entre las costillas tenéis risa y más risa.  
Byron le hubiera echado a las hienas  
los astillados cuencos de vuestros cráneos grises.  
pp.127-128

**IX-5-2. LEYENDO EN LAS PIEDRAS (2006): REALISMO, ONIRISMO Y TELURISMO,  
ANALEPSIS Y LENGUAJE AUTODECONSTRUCTIVO DE CORTE PROUSTIANO**

Sin tener que recurrir a la biografía o a las entrevistas a Antonio Colinas (ya que no pueden reducirse a simples adornos textuales las referencias explícitas a Proust) ésta debe, en cambio, servirnos de escalones para explorar el funcionamiento del lenguaje cuentístico de Antonio Colinas. Proust es ese fantasma cuyos *espejos* —considérenlos como modelos o esquemas— persiguen al primer y al último Colinas. De ahí que debiéramos activar nuestra propia memoria, investigar —en la medida de las limitaciones propias en lo concerniente a la literatura francesa— la presencia proustiana en los últimos relatos de Colinas. Y todo ello desde al menos una perspectiva: la técnico-estructural.

Muy evocadoras son las primeras líneas del último libro de relatos de Colinas:

He tenido que regresar, una vez más, a Petavonium. En esta ocasión es como si me reclamase la muerte [...] Después de la desaparición de los seres queridos, de nuestros mayores, viene ese amargo trago final de regresar al solar de los sueños deshechos, al valle y a la casa en la que, en un tiempo, los veranos fueron de oro. Mi estado de ánimo lo resumen muy bien esas hierbas salvajes que no se cortan desde hace años, la invasión de la yedra y de la parra, que no han cesado de crecer por todo el patio [...] Todavía hoy para mí, este cuarto del horno es como la esencia de la casa y de aquel tiempo definitivamente perdido de mi infancia y de mi adolescencia. El horno era y es, sobre todo, su aroma: aroma a brasas de jara, a pan tierno, a masa ácida. Estos tres aromas embalsamaban la casa los días que se hacía el pan o los dulces; se fundían en mi memoria entrañablemente, transformaban el mundo a mi alrededor. Hoy el horno se ha derrumbado totalmente y, con él, aquel tiempo dichoso. (Colinas, 2006a:13-14)

Basta con limitarse a estas placenteras palabras del *incipit* para reparar en que, en *Leyendo en las piedras*, la búsqueda del renombrado tiempo perdido está basada, como no podía menos de ocurrir, en la hermosa exploración de las virtudes de la memoria llevada a su máximo nivel de sugerencia. Pero, más allá de la memoria inmanente y sobradamente anaforizada, así como de la noción clave del tiempo histórico y cósmico, lo que también nos lleva a establecer un paralelismo entre Colinas y Proust es, desde el punto de vista estilístico, la continua fragmentación del discurso que apunta a una cierta poetización del lenguaje, verdadera labor sobre los signos cuentísticos, cuyo intento de semantización se multiplica al hilo de la narración, a medida que se vaya superponiendo o injertando en la anécdota principal varios relatos secundarios. Dado que el escritor bebe de fuentes muy varias y complejas, pensando en aquel *encuentro* dominical de *Sepulcro en Tarquinia*, aquí también se podría advertir de

paso la posible y paralela deuda con Pound, <<uno de los poetas más leídos, citados, presentes en la poesía española contemporánea>> (Blesa, 1990: 90)

Contemplada como llamada al lenguaje de los silencios, tal fragmentarismo discursivo —<<entendido éste particularmente en relación con el contenido y la exposición lógica>>— densifica los significados, los matiza y problematiza, sin renunciar, sin embargo, al subyacente deseo de unidad, a la circularidad que predomina, como se ha visto en la cita premonitoria, el muy reiterado uso de los deícticos. Dado el empleo de oraciones de temporalidad compuesta y el segmento “parece que podré”, tal actitud supone ratificar, por un lado, el recurso a la técnica mnemónica o *analepsis* —término crítico literario que Gérard Genette prefiere a *retrospección* o *flash back*— y, por el otro, la esperanza de que en un futuro próximo al presente del relato, pueda tomar un rumbo menos negativo el programa narrativo porque *al menos* se podría rescatar de las ruinas <<los dos escaños de madera>> que construyeron <<las manos de mi abuelo el herrero>> (p.15); ese abuelo que es como vimos, e igual que el tío, un sustituto del padre. En cuanto a la madre, la metaforiza la imagen de la tía que desempeña, como el tío, un rol importante en la serenidad nocturna del niño. Pero lo que no dijimos en el capítulo ocho es que, técnica y metaliterariamente hablando, su inscripción en la novela ya supone una verdadera fijación en la palabra relato, es decir, a otra forma de *mise de abime*, de juego de espejos [y recuerden lo que Colinas llamó aliterativamente *espejos de Proust*] donde las palabras, en su aparente sencillez comunicativa remiten a sí mismas, a sus correlatos semánticos, a sus semas, como si estuviéramos en una lírica donde primase la jakobsiana *función poética* sobre otras funciones. Y si poesía lírica es expresión de sentimientos o vivencias personales mediante el uso de la primera persona del singular, el carácter autodiegético del personaje es un signo pertinente que nos introduce, desde el pretérito perfecto del comienzo —o la mismísima palabra o

estructura liminar <<He tenido que regresar>>— en un universo donde la vuelta al origen supone un poco, en el plano arquitectural, la vuelta al <<sentido primero de la palabra poética>>, la vuelta a otra casa, a otro lugar; lugar donde el lenguaje no sólo se limita a resucitar los corredores del recuerdo, sino a sugerir, desde su ordenación interna, un verdadero trabajo sobre la estructura del sentido, sobre los matices del propio proyecto cuentístico.

Así, por comenzar justificando la última idea, el lector asiste a la inserción en el relato moderno del relato tradicional mediante el empleo de su conocido y universal comienzo “érase una vez”, por lo que, para mí, el regreso a Petavonium implica, además de al origen, al legendario tiempo de los cuentos o a la oralidad añorada, una vuelta a la cuna de la escritura poética a la que también se añora. Una escritura que acompañará al cuentista en su dolorosa travesía.

Ese juego se hace más patente en el segundo cuento del libro que, al titularse “Historias de lobos”, nos abre otros espejos ya que al *ensimismarse* —por así decirlo—, al girar sobre sí mismas para reflejar otros matices, estas “historias” van abriendo otros círculos de parecido denominador común —valga aquí la redundancia—, de parecido sema. Lo que a mi juicio permanece en el fondo de este paisaje son las varias consideraciones que luego suscita la no azarosa elección del paratexto.

Este diálogo plural también cuenta con los correspondientes guiones para coordinar un posible diálogo entre personajes, sino para ordenar los textos secundarios que los márgenes de un texto se imbrica en relato principal, que ya programa, curiosa y titulógicamente, este trozo aparentemente subsidiario en torno al que se articula toda la

narración. Al fragmentarse desde dentro y fuera, tal empeño delata, al tiempo, un deseo de orden o de diferenciación manifiesta entre lo presente y lo añejo, entre lo que nos dice o glosa el protagonista (párrafos 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13) y lo que recuerda que se le contaba su tía (párrafo 3), es decir, la breve historia *licantrópica*: estructura que surge para ilustrar lo dicho anteriormente —de ahí el uso de los dos puntos— y que se merece —*más*— renglón aparte dado que la muy consciente y ligera ruptura —especie de dualidad subgenerica— debe ser realzada.

Es más, la *intrusión* del párrafo —3— visto como relato explicativo y nuclear, marca el advenimiento de la narración tradicional cuyo círculo monótono suele abrirse y cerrarse como bien se sabe con fórmulas como <<Érase una vez...>> y <<colorín colorado...>>. Hasta este final iré, no sin elipsis, nuestra primera cita textual, o la segunda, ya que empezamos donde debiéramos, desde el primer cuento y no por el segundo —hasta aquí parcialmente comentado— que comienza con una indirecta interpelación pragmática —*veréis* [lectores cómplices o *hipócritas* (Baudelaire) que camináis conmigo (Espronceda)]—, y bajo el borroso espejo de la memoria emisora, en perfecta comunión con la nuestra, sobre la que se proyecta, la que verá en estos recuerdos el reflejo de unas historias al menos parecidas, reflejo de las mismas costumbres milenarias, los mismos miedos, las mismas mentiras dulces, aleccionadoras y ¿adormecedoras?, la misma y más que nunca apagada infancia que trata de atrapar ahora el tiempo de la retrospección:

El primer relato oral que escuché en mi vida fue una historia de lobos, aunque veréis que ésta —al recordarla hoy borrosamente— apenas llega a ser un simple cuento infantil.

Me lo contaba en las cálidas noches de verano, cuando ya habían regresado los rebaños, cuando después de cenar habíamos hecho la tertulia con los vecinos en

la puerta de la casa, bajo un cielo estrellado como yo nunca he vuelto a ver. Se apagaban la lumbre y el brillo de los candiles y, a pesar del cansancio del día y de los baños en la laguna, el cuerpo todavía se negaba al sueño. Era entonces el momento en que escuchaba con avidez aquella voz aterciopelada que musitaba el relato cerca de mi oído:

—Érase una vez un lobo muy grande y muy negro que se dedicaba a matar y a comer las ovejas de los rebaños. Nada podían hacer las ovejas para evitar los ataques de este animal, pues siempre empleaba una artimaña. Consistía ésta en aproximarse al rebaño cubierto con una blanca y engañosa piel de oveja muerta. Así que las ovejas del rebaño se pusieron a discurrir de qué forma podrían acabar con aquel lobo sanguinario [...] “Ya sé lo que haremos —dijo la más blanca y espabilada de ellas—, seguiré al lobo y cuando éste, harto de devorar, se eche agotado a dormir disfrazado con su piel de cordero, le untaré bien untada de manteca su panza a punto de estallar. Lo untaré tanto, tanto, que con el olor que desprenda —atraídos por el olor a manteca y viéndolo dormido— sus hermanos los lobos lo tomarían por una oveja y se arrojarán sobre él y lo devorarán. Así lo dijo la oveja a las demás del rebaño, y así lo hizo [...] Colorín colorado este cuento se ha acabado. (pp.21-22)

La obsesión por lo narrado y sus matices refuerza la repetición diseminada del referente que pierde, por su pesada costumbre, su función inmediatamente adormecedora. De ahí la duda que expresamos antes de la cita. El niño percibe pronto la importancia del cuento y entra en el juego del adulto, exhorta a la tía, sustituta de la madre, a que siga el juego. En realidad, a veces, contar cuentos no adormece. Y descubrimos porqué una vez descubierto el juego, el niño más despabilado y astuto entra en él y simula un sueño que realmente se cumplirá más allá de las tinieblas, cuando se haya ido crédula la *narradora* trocada en niña, engañada en su propio terreno, en su diario ritual nocturno. Descubramos a este niño adulto que nos revela a su manera la artimaña o astucias de la inocencia:

Como he dicho, se trataba del relato corto y simple que se cuenta a un niño que sólo tiene tres o cuatro años, pero yo rara vez me podía dormir con él; así que le pedía a mi tía que me lo contara el cuento de nuevo, y luego otra vez, y otra. Y me deleitaba, sobre todo con el énfasis lúgubre que ella ponía en una de las frases de su relato: "... Y untaba y untaba con mucha, con mucha manteca la panza del lobo". (p.22)

Más allá de la ya subrayada pertinencia visual a nivel de la disposición del intertexto o hipotexto oral y el texto o hipertexto que lo recoge, es posible que el relato de la tía dialogue de otra manera con la ya madura obra que leemos. En la petición de este niño que empieza a ser adulto se vislumbran quizá las vacilaciones de un poeta en cuya república placentera cuentan precisamente una y otra vez, el énfasis, los juegos de palabras y sus espejos, las aliteraciones, las anáforas y demás repeticiones, los paralelismos que se establecen —aquí también— entre lo que se aprende y lo que se escribe más adelante, o lo que se hace adrede o sin querer, como cuando miramos detenidamente las estructuras: <<Y untaba y untaba con mucha, con mucha manteca la panza del lobo>>, <<Y me deleitaba [y me deleitaba]>>. Los cuentos despertaban en él aquel placer que iban a madurar más tarde untuosas obras escritas u objetos ajenos de placer distinto y parecido.

Luego, se asiste a una de-ficcionalización de los hechos narrados y a una *onirización* de la realidad. Tal dinamismo es la prueba, por medio de la prosa poética, de que la vida, como escribe Colinas en el mismo cuento, <<nos enseña que la propia realidad es, a veces, mucho más poética que el mundo de los sueños>> (p.22). La vida no ha dejado de ser un sueño, sino que es el sueño el que empezó a cobrar más vida. Es el encuentro o la fusión de contrarios, el fin de las pesadillas que infundían en el narrador la leyenda del lobo real, es la asimilación del sueño a la realidad y la futura conciliación temprana del sueño nocturno. Aquí quizá se justifiquen mejor los



planteamientos previos. En la cita siguiente en la que persiste el motivo de la memoria, la escritura se asimila a una urna en la que toda paradoja se pondría *en abime*, en una especie de espiral psicológica que descubriría al desplegarse otros fantasmas, otros cuentos, otras escrituras. Es la reconciliación —a lo Jung— del mundo onírico y del de la vigilia, de la entelequia de lo palpable y con las verdades subterráneas. Breton ya nos decía que lo imaginario es todo lo que tiende a reflejar la realidad. Aquí pasa también lo contrario. El paisaje exterior y nuestros deseos transcritos dialogan con nuestra psique profunda. En este sentido, lo que creíamos leyendario o feérico se vuelve más concreto, tan frío y realísimo y catártico como un paraíso de escarcha:

Por eso, también recuerdo —como si fuera un sueño o el contenido de otro cuento—, aquella Navidad con nieve de mi infancia en que llegó al pueblo un lobo de verdad (p.22)

Más tarde, la densificación del onirismo delata una voluntad de escribir un relato de corte psicoanalítico donde los personajes creen en sus sueños, ven su vida ordenarse en cada detalle de la infancia, en cada fantasma y pesadilla, como si les guiara una fuerza superior a su conciencia, algo que les llevase a perder la menor lucidez, como si un niño dejara de repente de distinguir el mundo de sus juguetes del de su familia, lo que engendraría en el sujeto poético una especie de esquizofrenia pasajera provocada por la muerte del lobo real. <<Sobresaltado y maravillado ante la presencia realísima del lobo>>, el narrador observa que <<no sé si debido a estas palabras tranquilizadoras, yo me dormía de golpe. Me parecía que el lobo de la calle —solitario y hambriento sobre la nieve, bajo la luna— lanzaba dos o tres aullidos más y luego se iba a los espesos encinares. Era quizá ese silencio apaciguador que yo escuchaba tras el último aullido, el

que me dejaba un regusto de placidez y el que traía bruscamente el sueño a mis ojos>>  
(p.23)

La fantasía, al inundar por completo el mundo real del niño, hace que la ficticia y sinuosa horizontalidad del cuento siga manteniendo su poder anestésico. Texto y extratexto, biografía e inmanencia, le brindan al lector la posibilidad de seguir leyendo en Colinas ya no al hijo del que cuidaba la familia, sino también al adolescente o al ser maduro que, pura y celosamente, siempre pudo guardar, como de las leyendas de infancia, la sintaxis de lo sagrado, la instigadora memoria de un padre espiritual. Se incrementa así, con *Leyendo en las piedras*, la huella, hasta aquí innegable, del pensamiento jungiano —en armonía, como ya señalara el propio Jung (2003)— con la sabiduría taoísta<sup>83</sup>; el cual, para placer ahora nuestro, lo habitará e iluminará a lo largo de su vida y de su obra literaria y ensayística, como una dulce pesadilla, porque <<el lobo irreal del cuento y el lobo realísimo de aquella noche de invierno se acabaron mezclando en mi mente en años sucesivos. Por eso, en noches de invierno y en noches de verano, no sabía lo que había de real o de ensoñado en mis vivencias. Yo no sabía si soñaba los aullidos que oía, o que parecía oír; o si éstos eran sólo de perros; o si no existían los lobos [fijense en cómo Colinas utiliza —y lo subraya con los paréntesis— un lenguaje fragmentado, *autodeconstructivo* (Derrida), borrando, recuerden, su ya mencionado sobresalto ante lo que calificó de <<presencia realísima del lobo>> (p.22)] (porque yo nunca los había visto con mis ojos); o si existía y cualquier noche de aquéllas, regresaría al olor de la manteca que, después de las matanzas>>.

---

<sup>83</sup> Escribe el psicólogo en *Realidad del alma*: <<La filosofía china clásica distingue dos principios universales opuestos, el claro Yan y el oscuro Yin. Afirma con respecto a ello, que cada vez que uno llega a cima de su poder, despierta en él como un germen, el principio opuesto. Es ésta otra fórmula singularmente plástica del principio psicológico de la compensación, que es por el contrario interior. Cuando una cultura alcance su punto culminante sobrevendrá, más temprano o más tarde, la época de la dispersión [...]>>

Como haría el maestro del psicólogo, Colinas cierra el cuento con la ya asimilada certidumbre de que <<el error fundamental con respecto al carácter del inconsciente consiste, a mi modo de ver, en la suposición generalizada de que sus contenidos sean claros y tengan sólo sentido y un signo invariable>> (Jung, 2003:81). Al cabo de esta aventura pluralmente metadiscursiva —donde además del binomio cuento moderno-relato tradicional se da otro en torno a la sicología y el relato—, casi se niega, en nombre del pluralismo sígnico, el estatuto de los propios enunciados. Entonces, como si de repente saliese liberado del turbio mundo de los ensueños o de una especie de hipnosis compartida cuya clave salvadora sería el grito del chico no identificado de la página 23, todo parece ordenarse y recobrar la virginidad infantil, es decir, aquí, la razón de esa carencia que se intentó colmar desde la frase liminar no de este relato “de lobos”, sino del libro en general. Este vacío es la historia de una muerte de sentido también vario. Más que de la muerte de los seres queridos, se trata de la usura de un tiempo interior, ontológico: la infancia del sujeto. Por tanto, <<todos estos relatos, vivencias y ensoñaciones en torno al lobo se deshicieron de golpe un anochecer cuando un chico llegó corriendo al pueblo dando grandes gritos: “ ¡Han matado al lobo!”. Al parecer, el rebaño estaba a punto de entrar en el pueblo y detrás, sobre su borrico, el pastor traía cargado un gran lobo muerto, con la cabeza reventada por dos disparos. Yo no sabía si aquél era el lobo de mis sueños y de mis vigiliás, o el del cuento de mi tía, lo que sí supe es que aquel anochecer un lobo real, realísimo, llegó muerto al puerto, entre el asombra de todos. Con él había muerto el lobo que entretenía y que me aterrorizaba por las noches. Y sé también que, con aquel lobo muerto, comencé a dejar de ver la vida como un sueño. Ahora sé que, con la llegada de aquel lobo muerto, también murió mi infancia.>> (pp.23-24)

Algo de esa tendencia a utilizar la palabra con fines comunicativos y curiosamente *autodeconstructivos* (Derrida) quedó mencionado en el umbral de este estudio donde limitándonos a lo esencial, tan sólo quisimos sugerirlo al abrir aquel apartado que apuntaba teórica y modestamente a lo autodeconstructivo, que debe considerarse aquí como tendencia que consiste en narrar una historia desestabilizando perpetuamente su lógica compositiva, en ir hilvanando y descosiendo a la vez, dejando en el camino de la lectura vacíos por interpretar, suscitando, desde el mismo dinamismo de apertura, evidentes ambigüedades, como cuando se mezclan onirismo y realismo o cuando la escritura anticipa o cuestiona su propio estatuto arquitextual o genérico, cuando remite a su propio funcionamiento.

Todo nos hace pensar que Colinas quiere dejar constancia de que, a fin de cuentas, estamos en literatura, donde todo es flexible incluso la aceptación y sedimentación de todos los binomios posibles. La escritura de Colinas puede ser definida como una constante fabulación donde el tío o la tía, Rita o Lidia, o la imagen proyectada del autor sobre ese narrador que habla en primera persona y cuyo perfil y ecosistema pueden ser consideradas, según el tipo de acercamiento textual, como puras invenciones de un alma inspirada, meras fantasías o proyecciones de una conciencia angustiada, de un nostálgico niño-poeta maduro que necesita conocerse para sublimar los huecos que dejaron atrás los placeres apagados. Un niño que cree en las virtudes de <<la escritura que me salva>> (p.110). Un niño todavía aferrado a la freudiana sintaxis del juego, aunque si debiéramos entrar a pormenorizar, le situaríamos detrás de Jung (2003.80) para quien <<la teoría freudiana ha inventado el concepto de sublimación a fin de librarnos de las garras imaginarias del inconsciente. Lo que existe realmente no

deja sublimar de una manera alquimista, y lo que aparentemente es embellecido o sublimado nunca fue lo que parecía ser en virtud de una falsa interpretación>>.

Sea lo que fuere, como sujeto lector, somos << parte del objeto obra, como se ha dicho que el analista forma arte del inconsciente; es parte de la lengua en estado de teoría, nervadura de la obra que arremete el estatuto de la obra en su unidad>> (Kuri, 1997:22). En un espacio donde lo psicoanalítico sólo es un complemento de la literatura y por nuestras carencias en materia de sicología profunda, tampoco rechazaremos la posible lectura freudiana de la obra de Colinas. Pues, no podemos limitarnos a lo que dice el que debe la pertinencia de sus planteamientos a Freud, el <<creador de la teoría>> que califica, no sin razones, de *rígida* o *absolutista* (Jung, 2003:107) por considerar, entre muchos derroteros, al hombre primitivo “casi” como un ser diabólico. <<De acuerdo a su escuela>>, lo oscuro está visto con una lupa o luz no positiva y porque para él, <<los cuentos infantiles, respecto al terrible hombre primitivo, junto con la del inconsciente perverso, infantil, criminal, han conseguido dar apariencia de monstruo a ese ente natural que es el inconsciente>> (Jung, 2003:80), como si hubiera desequilibrio entre luz y sombra, entre plenitud vacío, como si la *escasez aquí* no produjera el *exceso allá*, como si no hubiese actitudes conscientes que condicionaran o compensasen tal o cual sueño. En todo caso, pese a las matizaciones de Jung y de otros de su escuela rupturista, sólo podemos señalar que ante una obra que, de modo general, bebe mucho de la terminología psicoanalítica y que, a la jungiana *compensación* se opone no siempre de forma radical la inventada (Jung) y freudiana *sublimación*, término que, flexibilizado y traspuesto a los relatos oníricos de Colinas, remitiría a ese intento, por parte del narrador, de elevarse a través de su viaje a las ruinas oscuras de Petavonium, de sublimarse o compensar el vacío nombrando estos lugares, reformando

lo ruinoso, reconectando con <<los espacios de la memoria>> desgarrada; espacios que ya apuntan a las creaciones culturales que, al decir de Carmelo Monedero Gil (1985:25) <<no son otra cosa que instintos sublimados, por lo que debemos interpretar que la cultura, en términos generales, es el resultado del rechazo y la sublimación de los instintos>>. Pero antes, definió <<la sublimación [como] uno de los destinos de los instintos rechazados, y constituye uno de los fundamentos de la salud psíquica, puesto que en todo ser humano existen pulsiones rechazables. [...] El placer estético está provocado por la liberación de energías libidinosas. Lo mismo que en los sueños, puede hablarse de una satisfacción de deseos manifiesta, que a veces puede no existir, y de una latente mucho más violenta, que, como ya Aristóteles había intuido, cumplía una función catártica>>

Además del léxico sugerentemente psicoanalítico que transparentan los últimos cuentos de Colinas, del simbolismo órfico, o cóncavo, o literario de elementos como la lira (p.104), la caja color de miel y su simbolismo sexual, la carta que <<alguien del lugar>> le escribe al alter ego de Colinas desde la tercera línea del libro —recuerden el motivo de la carta robada y la lacaniana <<capacidad “analítica” y deconstructiva del texto de Joyce>> (Zöpke:1997:52)—, además de la aristotélica consideración catártica de la obra de arte literaria, me consta que la idea de que puede que no existan como elemento más patentes o no coincidan forzosamente en el plano conciente los deseos expresados o, por extensión, todas las ideas y cosas que pueda decir un escritor son criterios textuales e intertextuales de los que no carece del todo *Leyendo en las piedras*.

Lo catártico tiene algo que ver con el proustiano *tiempo retrouvé* de la infancia oníricamente rememorada:

Entonces, durante aquellos regresos de mi juventud y de mi primera madurez, el tiempo parecía no haber pasado. Creía que aún el sol que filtraban las cortinas era de miel y que los aleros estaban llenos de golondrinas y de los vencejos que no cesaban de chillar jubilosos. Me parecía volver a escuchar, al anochecer, el sonido de las esquilas del rebaño de mil cabras, que volvían llevando en piel un perfume áspero de jara y de encina. Me parecía también que alguien llegaba para traerme un jarrito humeante de leche recién ordeñada y hervida, de esas mismas cabras. Su densidad y su sabor a monte me sumergían en el más plácido de los sueños. Como en mi más remota infancia, cuando escuchaba el último relato de lobos, en estos nuevos regresos me volvía a dormir profundamente. Y era, sobre todo, durante ese sueño cuando yo recuperaba mi infancia y mis vivencias perdidas. (pp.19-20)

Lo catártico tiene mucho que ver con la búsqueda de *centro*, con lo cerrado y lo abierto. Se trata de recobrar el orden, la humilde luz de la memoria, <<hacer de la casa un espacio interior y cerrado; hacer de la casa y de su patio cercado un monasterio pobre, un ermitorio, un centro del mundo>> (p.17). Pero la armonía psíquica vendrá de las virtudes de los varios sustratos de índole espiritual —la música—, intertextual o architextual —los versos de infancia que irrumpen y rompen un poco la horizontalidad del relato— y temporal —la nieve como sacral don de la naturaleza—. Así, en <<Esperando la nieve / esperando la música>>:

Comprendí que, a lo largo de aquellos días anteriores, había estado presintiendo su aparición. No podía creer que fuera cierto lo que tenía entre mis manos, con su caja de madera de forma prismática y de color de la miel, que brillaba misteriosamente a la luz del fuego —¡como los ojos de mi lechuza!—, y con sus treinta cuerdas como recién tensadas. Después de tantos años volví a pasar las yemas de mis dedos por ellas como con temblor y temor. Tuve entonces una sensación extraña. Comprendí que aquella música añorada que yo Creía plenamente mía no me pertenecía. Entonces, instintivamente, vinieron a mis labios unos versos que desvelaban plenamente el símbolo del instrumento de mi infancia, y su música ignota:

Tal vez la mano, en sueños,  
del sembrador de estrellas  
hizo sonar la música olvidada  
como una nota de la lira inmensa  
y la ola humilde a nuestros labios vino  
de unas pocas palabras verdaderas.  
las palabras son mi música

La mañana blanca y la noche blanca me habían traído y revelado con la nieve otro de sus secretos. Sí, la “música olvidada” de que hablaba el poeta se había hecho ya palabra entre mis labios. Aquella añorada, durante tantos años, música del salterio o era, e realidad, la de mi infancia, no era mía, no me pertenecía. Sólo me pertenecía el vacío que esa música había dejado en mí. El vacío que luego fue llenándose de palabras, el vacío que ha ido llenando la escritura. La escritura que me salva. Las palabras de la música. (pp.109-110)

El autor juega con las equivalencias, con sus sueños y recuerdos. Pero más allá de lo estético, de los significantes cuya subversión no aniquila del todo la dimensión ética y metafísica de los objetos narrados, se trata de un ludismo que lleva en sí la marca de la unidad visible en varios hipotextos poéticos, entre los cuales cabría citar la conocida <<hora interior>>. Detrás de ese intento de representar el acceso a la quietud mediante la complementaria clave del misterio, alcanzable mediante ese *afán* suyo de <<abismarse en el tiempo de Petavonium>> (p.43), reparamos en que el hipertexto prosaico recupera, y poco transforma, los semas de los términos —angulares— *unidad*, *plenitud* o *vacío*. Lo dice exactamente desde el umbral del relato clave y epónimo *Leyendo en las piedras*, donde también leemos aquello que ha pasado a ser un método personal de búsqueda de la mansedumbre a través de un paseo regular por los pedregales de Petavonium:



Si acaso lo que siempre me ha poseído vagando entre las ruinas de estos montes es la idea de la plenitud que supone la divina Unidad. Ella era la que parecía concederme esa plenitud de poseerlo todo partiendo de lo invisible. Aquel anochecer, volví a arrancar el coche y emprendí el camino de regreso en la noche fría y negra. Por fin, tantos años después de mi infancia, creía regresar con el secreto (p.48).

Desde el punto de vista de las relaciones entre la trilogía final y los relatos más recientes de Antonio Colinas, si es cierto que la Unidad de la que nos habla también remite al <<cuando Uno es Todo y Todo es Uno>> de *Los silencios de fuego* y más precisamente del último poema recién mentado, entonces, se podría considerar *Leyendo en las piedras* como hipertexto de la trilogía o ésta como hipotexto del libro de relatos. Ésta sería otra prueba de la cohesión del pensamiento colinano. En cuanto a la relación que une al poeta-narrador con el mundo, la centralidad de dicha axiología estriba en que no es el poeta el que crea esta unidad que vertebra su intensa labor, pero es esta totalidad la que sustenta su existir y su condición de poeta, la que le empuja y activa en él un dinamismo respiratorio donde lo que se inspira y espira no es sino el intransferible y ayer glosado (Puerto, Gómez Blesa:1997) *misterium fascinans*. En el siguiente trozo del cuento “Leyendo en las piedras”, cobra protagonismo parte de la simbología esencial de su poesía última. Ahí se dan cita el arcano, la dualidad, la plenitud, lo abismal y lo vegetal:

El misterioso Uno que nos da la plenitud y las borrosas huellas que los humanos vamos dejando en este mundo eran todo cuanto debía saber. Un Uno y un fluir de mi vida que me llenaban plenamente y en los que me seguiré abismando mientras viva. Atrás quedaba el negro encinar ocultando el secreto con el que yo huía. (p.49).

Y desde el punto de vista de esos relatos más recientes y la lírica anterior al tríptico, en ese continuo abismarse en los tiempos de Petavonium, en las cosas y las ideas, poco importa la riqueza material. La evidencia del triste final ya indujo a Colinas a buscar en la ilusión de otro correlato la misma quietud, la misma plenitud. En “Castra Petavonium” (pp.165-166), primer poema de los ocho de los que consta el penúltimo apartado de igual título de *Sepulcro en Tarquinia*, la búsqueda de serenidad pasa por el telurismo, la ensoñación, el calor de los parientes con todo cuanto queda de las amistades entrañables. La imagen de la tierra ahí disecada y la presencia humana ablandan todo dolor, tratan de recomponer las piezas del gran monolito telúrico, hasta divinizar a los mortales que sobreviven; todo ello tras una nostálgica andadura circular que recurre al presente y al imperfecto de indicativo, densifica el empleo del polisíndeton, figura respaldada por el uso parentético y los dos puntos, por la enumeración y el paralelismo sintáctico. El deseo de abandonarse al cauce de los recuerdos y detenerse en el tiempo de la infancia y de la adolescencia viajera cuyos restos revivifican el presente de la madurez, es sin duda lo que explica la ruptura morfológica que se da al principio de muchos poemas del famoso libro sobre Italia y la tierra del origen. Aquí y ahí, donde parecen sintonizar ambos mundos, hay mucha beldad, mucha verdad, mucho amor a lo ajeno y a lo telúrico. Aquí se abren *cancelas* y salen *caballos* a la noche (p.149), ahí <<[cabalgan] bajo la vía láctea>> (p.177). Aquí en Tarquinia sepultada, le embruja la ruina de un cementerio, le fascina algún misterio antes de que duerma el *tiempo* en el *astrolabio*. Aquí camposantos despojados y ahí “estanques”, “trasmontes”, “laderas de Peña Trevinca”, cortesías “a un brazo de bronce”, oscuros vientos y campamentos. Aquí donde el exilio eterniza la *delicadeza* de *Simonetta*, <<la tarde se hace lágrima / funeral oración>> (p.135) y *crece Bérghamo entre yedras*, ahí la densa añoranza del origen, dulce hemorragia de un :

cielo [rural] arrasado  
con heces de naranja  
y láminas de plata ennegrecida,  
el poco sol de invierno está en tu ojo, hermano,  
arde, arde, nos coronan las piedras y las águilas,  
castro áureo: campamento de sueños rojos,  
y pasaban rebaños al ocaso  
(miel de jara en mis labios, humo bravo, leche violenta)  
*Petavonium*: los caballos dentro de la cerca  
miran un amanecer con pus y luna llena,  
el músculo se afana con el cuero,  
horno bullente de oro, rameras, el estiércol,  
hoy qué arcaica la noche, qué risa el siglo XX  
(...)  
castra (fibulas), castra Petavonium  
(agua de estrella y nieve, los vaqueros  
a medianoche del Teleno,  
las palabras del techo del mundo),  
tu manto es de ladrillo de cien onzas,  
tus pies acariciados por rastros,  
dejad en paz la huesa, nadie mueva  
la losa inscrita,  
paste encima el ganado,  
hermano, ya que vamos hacia la muerte  
y nos abrasa el cierzo  
dure el sueño en tus ojos,  
llamea el cielo blanco de agosto,  
con la clava achicharrada / Rufus busca una sombra entre las peñas  
[...] ¡y decir que creíamos en las verdades escritas!  
Paco viene con vino y un saco de cerámica,  
Mara está en otro mundo ¡qué desgracia! Nosotros tres quedamos  
robando a Roma sueños destrozados  
(nos morimos de pobres y desnudos,  
pero estamos tranquilos,  
si llegaran los Dioses

no hallarían aquí equivocación)  
pp.165-166

De Petavonium a Roma y a otros lugares y de Roma a la Salamanca residencial y de Salamanca a Petavonium, se hace y deshace, lentamente la vida de nuestro poeta. La escritura de Colinas alberga una espacialidad varia diseminada en las estructuras tanto de los cuentos como de sus poemas. Su vida es un eterno volver al origen donde planea —como en el caso de Mara cuya ausencia deplora en el poema recién citado— la sombra de la ausencia, la desgracia tras la pérdida de familiares o amigos, la soledad de los lugares que suelen motivar esos viajes reales que provocan, más tarde, otras aventuras; esto es, las de la escritura que acaba aportándole paz y plenitud. Recuerden cómo empieza el cuento liminar de *Leyendo en las piedras*, titulado “Los espacios de la memoria”: <<He tenido que regresar, una vez más, a Petavonium. En esta ocasión es como si me reclamase la muerte [...]>>.

Estructuralmente, en el relato que da título al libro reaparece ese deseo de circularidad que implica desandar el camino de la existencia, vivir en/de un continuo viajar a los lugares donde se fraguó la memoria. La circularidad se ve en la manera cómo biografía y escritura dialogan en el espacio de la ficción dándonos una idea de cómo el poeta cuentista reelabora el eterno material de su arte. La escritura coliniana nombra el espacio natal, destaca, al tiempo, los símbolos que hacen de éste la materia idónea de su escribir. Su arte, diríamos parafraseando al profesor y filósofo Ebénézer Njoh Mouelle, <<nace de una conciencia angustiada>>, incapaz de adaptarse a una espacialidad extraña, inhabitual. Estamos ante una conciencia obsesa, una instancia nostálgica de inconsciente positivamente compensadora —en el sentido jungiano de la palabra— que subsana con paseos, con versos o cuentos sus dudas acerca de su propio

ser y estar en el mundo, del vacío del ser y el no ser. Conciencia que dice en la página 43 de *Leyendo en las piedras*: <<No sé por qué o de dónde proviene este afán mío de abismarse en el tiempo de Petavonium. Es una sensación consustancial a mi vida, que me posee desde que fui niño y que todavía, ayer mismo, reconocía durante un último paseo por entre las viejas piedras [de fuerte simbolismo jungiano] del yacimiento arqueológico.>>

En el mismo relato epónimo la totalidad de la que hablábamos antes se irisa y nos recuerda el modo en que ya estuvo desarrollada o poetizada en trabajos previos. *Embalsama* el aire de ese libro último un aroma oriental, un hondo sentido de la existencia que implica el paso de lo local —que sirve de base— a lo global, lo que ilimita la apertura del ser al multiculturalismo. Colinas parte de su centro estratégico, cuestiona la mitología grecolatina antes de abrirse a todo. Como un poeta, como un ensayista a la vez arqueólogo y paleontólogo, se inclina sobre el dorado mineral de polvo, divina materia hallada <<en estos campos del remoto y olvidado noroeste peninsular>> (p.46), lápidas que datan del siglo III d. C. La interpretación de esta geometría plural hecha de cinco símbolos destaca el simbolismo de <<la línea, el triángulo, el círculo, el cuadrado y el rectángulo>> (p.47). Lo que surge de esta analítica de la piedra enérgica y misteriosa es una vez más, la Unidad, la semiosis socio-cultural, religiosa e intercultural. Por eso dice el escritor que <<Todo en esta enigmática piedra votiva remite a un claro sincretismo, porque en ella parecen fundirse religiones y culturas, un pensar y un sentir seculares>> (p.47). Colinas asegura que es la piedra que aparece en la cubierta de *El río de sombra*, la misma que aparece en León, escrita en griego arcaico y alude a Tres dioses (Zeus, Serafis y Baco o Yaveh)

Entre deshechos sueños infantiles, misteriosas y reconocibles rocas del noroeste peninsular en el que asoma también, magistral, <<la otra cima>>, <<la que corona el viejo castro prerromano>> (p.44), corre el pensamiento de Antonio Colinas Lobato. Leemos con placer *Leyendo en las piedras*. Pero más allá del telurismo y del onirismo el placer de la lectura estará, finalmente, en esa expresa fragmentación muy propia de la también analéptica narrativa proustiana. Está en ese otro voltaje, verdadero vértigo del juego que nos instala en el corazón de un círculo firme donde no terminan de rondarle, sin embargo, los símbolos telúricos y ontológicos; es decir, aquellos que dan materia y sentido al arte, a la actitud del ente frente al fluir irreversible del tiempo, y su rehabilitación ante el evidente e inevitable orden del caos, ante el que debe inclinarse como Colinas, para escrutar la piedra símbolo de la Historia. Se trata de buscar en la ruinas la luz de todo misterio que alimenta lo sagrado y nos devuelve a la esperanza de poder recobrar, al menos oníricamente, la sonrisa de aquellos niños que todos fuimos.

La evocación proustiana, tanto en los versos como en los relatos, no puede ser contemplada como mera información subsidiaria. Es quizá la prueba para el inconsciente de que en realidad, más allá de los guiones, lo que está haciendo Colinas en toda esta obra en prosa es crear un discurso infinitamente circular y fragmentado donde en la anécdota de cada cuento se injertan, a la manera de Proust, varias historias secundarias. Además, aunque el denominador común de la macroestructura sea el personaje intra y autodiegético que trata de supervisar todos los relatos, e incluso aquellos cuyos títulos remiten, aparentemente, a una referencia onomástica como Rita (p.65), el último libro de Colinas ya apunta, desde el punto de vista paratextual, a la fragmentación. Aquí, lo paratextual remite al conjunto de los 18 rótulos de la obra, entre

los cuales destaca el sexto que da, por su carácter epónimo y simbólico, nombre a todos los textos.

Si no fuese muy relativa, la deuda con Proust nos la descubriría no el plano semántico, sino el estilístico. Cuando hablamos de lo formal, no nos referimos a las figuras retóricas, sino a la verdadera narratología del libro reducida a, si se quiere, algunas de sus técnicas compositivas. Estaríamos, pues, ante un narrador que, en su búsqueda personal del tiempo perdido, crea en el discurso un espacio autodiegético que apunta a la misma escritura, que informa sutil y paralelamente, sobre qué es el *novelar* o contar, sobre cómo se debería llevar a cabo una historia sin darlo todo al lector de cuya competencia depende precisamente el dinamismo plural del texto. De ahí también las varias entradas o acercamientos y, en mi caso, la perspectiva ecléctica.

Lo proustiano está en las perpetuas ambigüedades que entraña el tejido, en esos *espejos* de los que ya nos hablaron los versos-vaticinio de Antonio; está en el vacío constante que el lector debe, con Colinas, rellenar “leyendo en las piedras”. Está en la voluntaria imprecisión de un objeto que pretende ser prosaico, es decir, que se propone comunicarnos *a priori* y sin contornos, una experiencia íntima, paisajística. Para cualquier escritor maduro, el acto de escribir tiene mucho que ver con la memoria, la infancia, la adolescencia, consideradas como una referencialidad a menudo obsesiva. Y no es de extrañar que sea recurrente el léxico mnemónico y las numerosas referencias a lo infantil, sin olvidar la intratextualidad que recupera y reelabora fragmentos ya presentes en obras anteriores.

Esto es cierto: Colinas no ha conocido a Proust, pero lo ha leído y meditado hasta asimilar, como sucedió con otros autores ya estudiados o no, su poética laberíntica. En una especie de *mise en abime*, Colinas recurre a la fragmentación y asistimos a la inserción de la leyenda u otros relatos en las historias narradas —vistas como anécdota principal— y en el relato nuclear, el cuento en la anécdota. La escritura, que mantiene su unidad rompiendo al tiempo su normativa lineal, bebe de la oralidad, se fragmenta, se autorrefleja, apunta a su propio proceso semiótico, se abre y se cierra, explora el lugar de su propio origen, fomentando el pluralismo narrativo, la *plurivocidad*.

De igual manera, por su lirismo intrínseco, subvierte y cuestiona, una vez más —volviendo a la teoría— la genettiana arquitectualidad. De ahí que se percate el lector de que el lenguaje deja de funcionar, como prefigura el proyecto de ceñirse a un género determinado. A veces, como ocurre en general en poesía, el lenguaje, para girar sobre sí mismo, apunta a la función poética no sin mantener, sin embargo, el hilo de la anécdota, la cual está sometida, curiosamente, a perpetuos movimientos que conducen, junto al dinamismo que entrañan los mismos significantes, a una especie de ambigüedad plural cuyo velo iremos despejando.

En su dicción cuentística, el narrador actúa como si quisiera controlar dicha ambigüedad, e incluso dirimirla. Frente a esta escritura que parece y no parece ir al grano o aclararse, surge un vacío que, una vez nombrada, va llenándose al tiempo a medida que el lector intenta descifrarlo. A fin de cuentas, de lo que se trata, más allá de la nieve que se espera, es de perpetuar la esperanza que nace de la palabra, música del alma de este poeta cuentista. Estamos ante una escritura que nombra a otras escrituras,



invierte o subvierte el orden tradicional. Veamos, por ejemplo, como sencillez y misterio se entremezclan para realzar el fluir temporal, la remembranza, la nostalgia y la música o el arte que sacia toda nadería como vimos en la cita de la página 110, donde se nos habla del poder rescatador de la escritura o la música.

La técnica reiterativa que apunta a lo circular traduce la obsesión de todo lo perdido; pero el placer textual siempre proviene del espacio misterioso que traza incisivamente los contornos del lenguaje, a golpes de suaves contrastes, de complejidades sutilmente dirimidas cuando el cuento secundario se deshace dentro del cuento principal, nombrándose, en un tono donde fantasía y realidad se tornan binomio semántico; habitan y atormentan al narrador, hasta metaforizar el ocaso de su inocencia cuyas huellas no son, en realidad, nada más que la energía surgida de la visita a las ruinas, la que da cauce a todo el libro. Y si ha muerto la infancia ya, al menos queda en las ruinas la esperanza de la nieve y la música que parece, en lo presente, cerrar serenamente ese episodio. En ese instante, parece como si se hubiera vuelto real la música del recuerdo, ese <<sonido órfico>>, esa <<música abstracta y remota que luego se mantuvo vibrando en mí a lo largo de los años y de la que, a la vez me he sentido como huérfano. Se trata de un sonido que acaso he pretendido rescatar luego por medio de las palabras, por medio de los versos, pues ellos son como otra forma de música. Unos versos, mis versos, que ya eran un eco —sólo un eco— de aquel son perdido, de aquella otra música que siempre es irrecuperable: la de la infancia>> (pp. 105-106). *Música* o infancia *irrecuperable*, pero paz interior y “temps retrouvé”, de alguna manera.

Fin del caos. Catarsis durante y después de la experiencia de la escritura a través de la materia prima —sonido, palabra, verso, eco— de la propia escritura, la suya, las suyas; esto es, como se visto, a través de una introspección, de un retorno a sí mismo, al abismo del ser, a los fantasmas del pasado que habitan en los poemas escritos en aquel entonces. Escritura cíclica o circularidad de la escritura, reiteración, ritmo, interdisciplinaridad, autoinfluencia, intratextualidad, fluir del tiempo, añoranza y retorno a las ruinas inspiradoras y salvadoras.

Todo infunde paz. Muere la infancia pero persiste el orfismo de lo vivido, lo escrito, lo perdido. Aunque Colinas en vano prueba a <<desentrañar nuevos símbolos del pasado>> (p.104) porque <<tout coule>> (Héraclite) porque <<se hace y se deshace el tiempo cruel>> (Colinas), simbólicamente, nada muere del todo porque nada puede con el poder de la memoria, arma y desván de todo poeta o escritor. Lo recobrado o robado, lo perdido o lo deshecho, son la metáfora de un tiempo que se fue pero sin cuya incidencia no estaríamos glosando esta obra. Sin todo aquello, sin los objetos perdidos o rescatados de las ruinas e incluso sin la nada ambiental, lo arqueológico no hubiera sido pretexto de esta lectura de los signos <<que aún permanecen en mi memoria>>, esto es, <<la espada y la lira que se hallaban dentro de un arca, en el desván. Ellos son, seguramente, junto a un tercero —una pequeña lechuza—, los tres símbolos más vivos de mi infancia en aquellos veranos de oro>> (p.104)

Con el advenimiento de la nieve, se vuelve más positivo el programa narrativo ya que narratológicamente hablando, el hecho de hallar la espada y la lira o de estar en conjunción con lo buscado no sosiega completamente al sujeto que, por otra parte añora otros símbolos. Tal disyunción se da en estas palabras suyas:

Pruebo, una vez más, a desentrañar nuevos símbolos del pasado a través de los escasos objetos que aún quedan en la casa, pero algunos de ellos no los encuentro, han desaparecido hace años. Acaso alguien, en un día ya lejano, los cambió a chamarilero o a un anticuario por una mantelería, por unas sábanas o por un juego de toallas. (p.104)

Esta disforia parcial la compensa la euforia final simbolizada por la aparente vuelta del orden, la blancura de la nieve, el cielo de pájaros, el silencio. Es la otra vuelta a la mansedumbre, a la serenidad del patio sin maleza a la que se suma el ya meliorativo encuentro de la espada y la lira:

Ahora, la gran piedra ha sido *refundada* y el patio ya no tiene malezas, sino una pradera cuidada y muy verde. Ese verdor lucha en este día con la blancura láctea del cielo, del que sé que muy pronto va a llegar la nieve. Un gran silencio la está anunciando. Callan hasta los gorriones. (pp.103-104)

Hasta que no llega insatisfecho a las múltiples preguntas retóricas que cierran y abren miles de fisuras semióticas en esas *piedras* que se nos traen *leídas* y porosas, el lector no repara en la densidad de la carga compositiva y reflexiva que entraña *Leyendo en las piedras*: una prosa limpia que se niega, sin embargo, a dejarse captar en la sinuosa totalidad de su supuesta textualidad sencilla. Una prosa que, como su hermana la poesía, recupera recursos propios de lo epistolar, lo onírico, lo órfico, la mujer como fantasma, lo sagrado en su sentido misterico, lo metafísico y sobre todo lo metaliterario: una reflexión desde y sobre el espacio discursivo, sobre qué tipo de literatura nos puede

salvar de nosotros mismos, sobre cómo escribir, <<¿qué escribir? ¿Qué hacer? Me faltan las palabras. Sé muy bien que este relato puede ser el más ingenuo e incongruente de los que he escrito, pero ¡es tan verdadero! La noche está ahí fuera como la vida: sombría y misteriosa. ¿Perdurarán aún los símbolos? ¿durante cuánto tiempo voy a tener que seguir desentrañando por este valle?>> (p.146) Pero antes, sobre la otra carta, no la del *incipit* que le avisara de la ruina del sitio de la memoria o de la yerba demasiado reseca en el patio de la casa abandonada, sino la segunda, la de Lidia, la nota tan banal y sin embargo, tan seria que da título al relato final, tan preocupante como una pesadilla:

<<Siempre te esperaré donde se pone el sol>> ... Desde lejos, yo no sabía aún quién era aquella mujer, pero tenía ya la seguridad de haber dado con aquello que me había *llamado* desde el sueño de la noche anterior, y a lo largo del día, y a lo largo de meses, con aquello que no había encontrado leyendo en las piedras, ascendiendo por las montañas, escuchando el murmullo del viento en las cimas. En mi interior surgieron dos preguntas: ¿sería esta mujer la autora del anónimo? ¿Es que no estaba quieta, como esperando, y precisamente donde el sol se estaba poniendo definitivamente en aquel instante? —¿Lidia...? No sabía quien era aquella mujer sentada, pero la palabra me salió sin yo poderlo evitar, medrosa, musitada casi. Lo extraño del lugar y del encuentro me indicaba que aquel encuentro que iba a suceder en unos segundos imposibles, que la persona cuyo nombre pronuncié estaba muy lejos de aquí, al otro lado del océano. Y, sin embargo, estos valles seguían haciendo sus milagros. (p.144)

Como en *A la recherche du temps perdu*, obra de siete tomos muy difícil de resumir, y cuyo autor—como vimos— aquí sólo se menciona a guisa de símil, surge el motivo de la infancia. Pero a diferencia de lo que ocurre en “Por el camino de Swann”, primer volumen de la saga proustiana, no se trata de la vida de un sujeto que va creciendo pero sí de un adulto que intenta *decrecer*, detener el tiempo de la madurez para remontarse a lo remoto.

Dada la proustiana textura de *Leyendo en las piedras* y la innegable persistencia del léxico psicoanalítico y el sonambulismo coliniano —«de manera inconsciente he venido a este valle...he vagado como un poseso buscándola... Acaso haya sido ese monte el que nos ha traído inconscientemente hasta aquí a los dos» (p.147)— dado el carácter subjetivo de la expresión «a la manera impresionista producida por la magdalena proustiana», podríamos deducir que ante un caso *consciente* de *lapsus calami*, que quizá delataría al lector astuto el reconocimiento más explícito de que la estructura de *Leyendo en las piedras* debe algo a la de *En busca del tiempo perdido* —una de las mejores obras de todos los tiempos y que leyó, al menos en parte, todos o alguno (s) de sus siete tomos—, de que su aprehensión también depende de qué manera se enfoca la lectura, de que la impresión del lector puede cambiar según su propia sensibilidad o cosmovisión.

Si hiciéramos caso omiso de todas las referencias —poéticas y cuentísticas— a Proust, las cuales constituyen ya un claro reconocimiento de deuda como aquellas contratadas con Zambrano, Unamuno, Machado, Elíade, Jung, San Juan de la Cruz, Teresa de Jesús y por supuesto Miguel Torga —por no ensanchar la lista—, estaríamos ante un caso de intertextualidad consistente en lo que Laurent Jenny llama “brouillage de repères”. Esa técnica no nombra al hipotexto ni a su padre, hace del intertexto —que tiene, en este caso, una índole estilística— un elemento propio del universo hipertextual. En francés, el sustantivo *repères* significa *referencias* y el verbo *brouiller* que no debe reducirse a *effacer* o borrar, significa más bien enmarañar. El hecho de enmarañar no borra por completo la presencia, sólo la embrolla o enreda, haciendo que sea difícil asir o captar dicha presencia. Enmarañar no es borrar porque lo embrollado puede ser

presentido, intuitivo. Este proceso hace del texto literario ese tejido de que habla Barthes y sobre todo, un palimpsesto. Por cierto, cuando el cuentista incorpora en la narración el intertexto poético, dice haber creído, en algún momento, que el referente de seis versos le perteneciera (p.109).

En un capítulo de esa *interminable* y famosa novela francesa en la que cabe todo y donde la narración apunta, como la de Colinas a lo autodiegético, las numerosas reflexiones sobre la escritura en general hacen que —partiendo de su experiencia personal— Proust nos hable, entre muchas otras cosas, de la tarea del escritor o en qué consiste el proceso de elaboración textual. Como veremos, ya aparece en su decir la idea de *asimilación*: la consideración del escritor como instancia *vandálica* que *debe a todo* o que lo entra todo a saco (Goytisolo). Colinas se inspira en la inmediatez cotidiana, parece que va recopilando información literariamente pertinente cuando no es la mente la que lo hace al revés, nutriéndose desde sí misma, es decir, de los sedimentos de lectura, pues de todo lo que le es consustancial y exterior, casi *a la manera de Proust*, cuya *Recherche* fue el resultado de varios años de observación y “prise de notes”, hasta el punto de que los tres últimos tomos fueran publicados póstumamente.

En *Leyendo en las piedras* asoma la imagen de la familia que desempeñó un rol de primer plano en la formación de Antonio Colinas, cuyo primer relato oral fue aquellas “historias de lobos” (p.21) contada en noches veraniegas. A este respecto, de gran calado es la aportación del tío que también le hace descubrir, más allá de lo legendario, el mundo de la pintura. También se sabe que con el tiempo, la *paterna* figura de tío será, en parte, sustituida por la de los maestros, cuya sombra ronda, de manera más o menos explícita, toda la trayectoria ensayístico-literaria del bañezano. A

lo que queremos llegar es a lo que dice Proust, en cuyo caso la ya mentada asimilación va más allá de la familia representada por su abuela y Albertine para, precisamente, encaminarse hacia otras instancias socio-culturales que ejercieron sobre él una influencia difícilmente reconocible. Recuerden lo que la teoría quiere que hagamos en este tipo de trabajo: aunque Colinas no nos hablara del escritor galo, lo que importa aquí, no es la verdad de la relación o interrelaciones que establezcamos, sino la posibilidad de que sean justificables estas conexiones.

En tales incursiones estriba la importancia del escritor francés cuya novela plural, confundible e intransferiblemente teórica ya apunta —poniéndolo en práctica— a lo que más tarde, en los años 60, se habría de denominar aquí y ahí *dialogismo* (Bajtin), *intertextualidad* (Kristeva) o más recientemente *transtextualidad*. En esa obra que recupera, deforma, reforma, destruye, reconstruye, se *autodeconstruye* metafóricamente —de ahí su influencia en la obra del deconstructivista Derrida—, Proust considera el libro, comenzando por el suyo, como un lugar donde se han quedado sin epitafio los muertos que dieron vida a lo escrito: << [...] il n' y aurait pas que ma grand-mère, pas qu'Albertine, mais bien d'autres encore dont j'avais tant assimilé une parole, un regard, mais qu'en tant que créatures individuelles je ne me rappelais plus; un livre est comme un cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. Parfois, au contraire on ne se souvient très bien du nom, mais sans savoir si quelque chose de l'être qui le porta survit dans ces pages>> [No sólo habría mi abuela, Albertine, sino también personas cuyas palabras o miradas había asimilado, pero de quienes como personas ya no me acordaba. Un libro es como un cementerio en la mayoría cuyas tumbas ya no se puede descifrar la mayoría de los nombres borrados. A

veces, en cambio, ocurre que uno apenas se acuerda del nombre, no sabe tampoco si queda o sobrevive algo de aquél que lo llevó antes de fallecer]

La textualidad poética y cuentística descubren que Colinas <<se souvient très bien du nom>> [bien se recuerda del nombre] de Marcel Proust, aunque lo ponga, textualmente, entre paréntesis, como si quisiera mostrar cómo el novelista francés vería el cuadro, aislarlo, esto es, en el doble sentido, mostrar que lo subrayado sólo es una digresión que no añade nada a lo narrado o ponerlo de relieve. Para mí, lo que calla Colinas es más pertinente de lo que parece. Al no decirme mucho sobre Proust, al considerarlo sólo como puro adorno de carácter tropológico, Colinas no se niega tampoco a señalar su afición por lo pictórico, lo mnemónico y lo familiar. La pintura como intertexto sería el más explícito denominador común de ambas plumas. El impresionismo evocado aparece en algunos poemas de la trilogía donde el poeta se deja llevar por una arbitraria percepción de la realidad, bajo los auspicios de una subjetividad que consigue matizar las virtudes de lo ígneo-luminoso.

Además, esos paréntesis, esas digresiones sirven para sustentar una escritura que no quiere absolutamente lineal y que quiere, al tiempo, en sus sinuosidades, mantenerse en una suerte de subjetividad colectiva; ya que no sólo se trata de la historia del narrador intradieético cuyo relato nuclear implica la toma en cuenta de todas las demás historias que en torno a ella gravitan como *hipogramas* de una *matriz* personal: historia del ser, de la casa y los familiares, de los cuentos y leyendas, historia del tío que piensa que no le gusta parte de las historias que cuenta al sobrino que empieza a acostumbrarse a la que cuentan los cuadros sobre los que más tarde, en un correlato



poético de la trilogía se detendrá a meditar. Historia o memoria de cómo se construye el relato.

Según el autor, el libro puede leerse como una novela corta o como un libro de relatos autónomos. El juego discursivo está aún más compleja. Varias historias se imbrican dentro de la historia nuclear. Historia de las historias narradas, e incluso de sus componentes. Historia de los cuadros, de lo que siente el tío narrando la historia del cuadro; y eso dentro de la historia que cuenta Colinas y que llega hasta nosotros, la historia de las palabras y sus matices, que nunca faltan:

<< he hablado de una segunda historia [...]>> (p.28)

<< ese cuadro —continuó— tiene una historia curiosa [...]>> (p.32)

<< a mí —continuó diciendo mi tío— no me iba ni venía [...]>> (p.33)

<<La frase seguía quemándome [...]>> (p.143)

<< Qué escribir, las palabras faltan [...]>> (p.146)

El tono se hace explicativo, casi ensayístico. Colinas es muy consciente de la estructura del cuento moderno tal como lo conciben el autor del cuento “Los asesinos” (Ernest Hemingway) y “Del cuento breve a sus alrededores” de Julio Cortázar para quien este género siempre esconde una *segunda historia*. Es ésta la que suele escapar a la competencia de algunos lectores que se dejan engañar por la más visible o básica.

Ya desde el *incipit* traza el arco de su reflexión, trata de justificar el rótulo de su obra. Lo vemos dando argumento a su proyecto como si trazara el método de algún ensayo, como si hiciera falta meditar sobre determinadas claves o justificar esa aventura en el corazón de las piedras, las mismas que se nos presentan en los poemas como entes cargados de poder mágico. La estancia en el reino mineral activa un proceso mental que

le conducirá poco a poco a la ataraxia y a la curación, más allá de las ruinas también presentes en el poema titulado “La casa de los veranos de oro” (*Tiempo y abismo*) donde el poeta trata de captar los perfumes de los años marchitos mediante una figura clave que le permite resucitar y dialogar con el pasado: la personificación que se une al vocativo para replantear su teoría en torno a los colores y hacer del recuerdo una fortaleza, de la amargura un poema capaz de infundirle sosiego. En todo caso, nombrar la casa, poetizarla ya es rescatarla de su soledad, salvarla y salvarse:

Debo escribir para no perderte,  
pequeña casa de la infancia de los veranos de oro,  
en la que lo más negro de ti siempre será  
para mí lo más blanco:  
el muro del corral de piedras negras,  
el suelo de éste, con el manto oscuro,  
crujiente de las hojas de la encina  
y el horno con su fuego y sus cenizas,  
pero siempre al amparo del hollín de su cúpula.  
p.575

Volviendo a los cuentos y a la conciencia estructural que nos muestra Antonio Colinas, se establece una relación entre los objetos descritos que adquieren fuerza y dinamismo, una curiosa simetría entre el onirismo y la contemplación, una relación mágica entre los objetos y el estado anímico de los personajes, quizá un poco mejor que en los poemas. En esos “espacios de la memoria” se nos hace creer en el poder curativo de la escritura. Pero lo que se nos muestra en realidad es el qué hacer, cómo buscar o escrutar los símbolos del escribir, cómo obrar para dar cuerpo y sentido a sus deseos, e incluso cómo justificarle sutilmente al lector la referencia paratextual a la piedra. Pues, es ésta la estrategia:

Hay que partir de ese abandono y soledad de la gran piedra del patio, en la que debo encontrar energía, vida. Parecía que no me bastaba esa presencia fuerte de la piedra y busqué una soledad más profunda en la alcoba [en la que más tarde se va a autosicoanalizar]. Mi ánimo se devoraba a sí mismo. Por eso, he vuelto a salir al patio y a mirar fijamente la piedra. Cae la noche. Estoy solo y no sé qué hacer. Necesidad de revivir. ¿se puede revivir entre las ruinas propias y las ajenas? Entre la gran piedra y el sueño se debatirán esta noche mi tensión y mi vida. El tiempo pasa, pero la madrugada tardará en llegar. Afortunadamente, hay en el aire esa energía que va de la pesada llave de hierro que tengo entre mi mano a la gran piedra, de la gran piedra a la llave [que pronto encontrará tumbándose en la colcha] Esa energía me salvará.(p.20)

Si la escritura parte de la piedra salvadora de la que se alimenta, más tarde, será la energía ya no de la piedra, sino la escritura la que salve (p.110); será la energía de las palabras que, tanto en los poemas como en los cuentos, son su música o, igualmente, el vacío colmado por el arte (p. 110). También hay que partir del misterio y de otras correspondencias referentes no sólo a lo que viven los personajes o sus semejanzas —en realidad, con el paso del tiempo él y Rita vieron morir a sus seres más queridos—, sino también en lo concerniente a la lengua, los motivos y fragmentos repetidos y repartidos aquí y ahí, tanto en los poemas de referencialidad familiar como en la estructura de varios relatos. Ya se sabe que *Leyendo en las piedras* se abre sobre “los espacios de la memoria” y termina en una serie de interrogaciones retóricas que apuntan a la sustancia de la obra y nos hacen pensar que, en perspectiva narratológica, el llamado programa narrativo subyacente a todo el libro, queda en suspenso, a caballo entre la conjunción y la disyunción. Eso a pesar de la supuesta quietud que alcanza el personaje cuando se recoge en la alcoba. El hecho de haber regresado —una vez más— al pueblo no parece descartar la posibilidad de “otras veces”.

Creo que la ambigüedad del sujeto que nunca está en absoluta conjunción con el objeto, evidencia la modernidad del relato, que apela a la competencia pragmático-literaria del receptor. La aventura de los personajes es también la de la escritura de Colinas y sus lugares —personalmente— comunes, es decir, entre otros, el valle, el monte, lo femenino, lo misterioso, lo ascensional, el simbolismo mineral, el desdoblamiento, lo mnemónico, el regreso al *centro*:

No debo escribir muchas palabras más para explicar la presencia inesperada de Lidia, no en nuestro valle, sino en el valle que está detrás del nuestro. Lo importante había sido esa *llamada* que yo había sentido en sueños, que me obligó a ascender a la cima y luego a vagar hasta saber cuál era la causa. Lo importante era la fuerza de los símbolos y, ese gran símbolo que era la mujer que recibía el último rayo del sol en sus cabellos. Y sentí a mi alrededor un gran silencio. Y, en mi cuerpo, como un húmedo escalofrío. El tiempo detenido ahora se aceleraba. Decir que aquella incipiente ceguera suya de otro tiempo había sido curada, decir que tomó la decisión de dejar los Estados Unidos y de separarse de su marido, decir que tras su regreso a España había otro hombre al que ella estaba unida y del que tuvo aquella niña que jugaba entre la hierba, sé que son razones que merecían una más pormenorizada explicación, pero el que yo ahora os la dé no es lo más importante. [...] Lo importante es que ella también parecía haber recibido una *llamada* que era superior a todas las llamadas de su vida: la del regreso al origen, al centro de su memoria, a los espacios de su infancia (pp.144-145)

Luego, el narrador es consciente de que la narración se dirige a un lector al que trata de orientar como si fuera consciente de la fragmentación que supone la plurivocidad, la referencialidad biográfica, o el otro juego casi teórico entre ficción y realidad, lo que supone una clara conciencia autobiográfica que nos obliga a decir que estamos ante una obra donde la vida del narrador personaje se confunde con la vida del autor, de la que se pudo haberse distanciado. Estamos ante una escritura que se auto-

ausculta, que nos habla de <<una segunda historia>> y pretende, en su pragmatismo, convencer al lector dándole al testimonio más narratividad y objetividad:. De ahí que debamos recordar en parte su <<Como he dicho, se trataba del relato corto y simple que se cuenta un niño que sólo tiene tres o cuatro años [...]>>— (p.22) o este otro fragmento: <<Me ha quedado, en concreto, el recuerdo de dos de sus historias: una legendaria y otra realísima>>.

Asimismo, el narrador nos habla de <<la gran lastra de piedra>>, en la que <<de niño, nos servía para sentarnos>>, dice que es <<como un enorme trozo de tiempo congelado y ferroso>>, y después del símil, nos confiesa que <<es para mí, desde que he llegado, como una obsesión>> (p.15). Como si de una cura sicoanalítica se tratara, como si el escribir tuviera una función catártica, como si fuese un opio capaz de *sacar a flote* todos los fantasmas del pasado para mejor respirar hondo en el presente. El diván estará reemplazado por la cama o la piedra que ahora sirve de asiento: <<Me he sentado sobre la gran piedra a meditar>> como aquél del bosque de *Noche más allá de la noche*: <<Me he sentado en el centro del bosque a respirar>>. Y Sentarse <<sobre la gran piedra a meditar>> ( p.16) sobre las ruinas de la casa visitada, el recuerdo de la muerte de los seres queridos resucita el *tempus irreparabili fugit*, que se manifiesta en *Leyendo en las piedras*. Como dice el poeta, este <<transcurrir de la edad que no perdona, esta inestable y agobiada madurez, que no cesa en sus crisis, ese revulsivo que ha supuesto la muerte de los míos y que ha sacado a flote, con enorme realismo, el tiempo de mi infancia y de mi adolescencia.>> (p.15)

En ciertas ocasiones, ese narrador principal da la palabra a otro narrador, o a otra narradora, la retoma, la comenta, la cuestiona, la rechaza, la matiza. De la textura

depende el placer de la lectura que, por provenir oblicuamente de *ciertas rupturas o choques* (Barthes) revela perpetuos juegos narratológicos. Estos giros alimentan el punto de vista. Cada uno de los dieciocho cuentos se enuncia líricamente, es decir:

1) En primera persona: <<mis escritos>> (Cuento 18: Siempre te esperaré donde se pone el sol), <<En mi infancia>> (C.17: Calpurnia, un sueño de luz), <<me entretuve>> (C.16: San Bresme), <<me pierdo>> (C.15: Alguien me está observando), <<Espero>> (C.14: Esperando la nieve esperando la música), <<veo fugir>> (C.13: Aquel fulgor), <<nuestra guerra civil>> (C.12: De la memoria histórica), <<He decidido>> (C.11: El guardián de ruinas), <<nuestro encinar>> (C.10: Los corales), <<No puedo creer>> (C.9: Rita), <<he salido>> (C.8: Un zumbido de abejas), <<ahora recuerdo>> (C.7: Viajes), <<No sé>> (C.6: *Leyendo en las piedras*), <<regresé al pueblo>> (C.5: La fragua), <<Cuando volví>> (C.4: El Divino Morales), <<mi llegada>> (C.3: Huellas), <<El primer relato que escuché>> (C.2: Historias de lobos) y <<He tenido que regresar>> (C.1: Los espacios de la memoria).

2) Aparte de la omnipresente focalización en la primera persona de la que deducimos que estamos ante un narrador intradiégetico y autodiegetico si tenemos en cuenta el que ese narrador sin nombre es a *Leyendo en las piedras* lo que el pequeño Marcel es a la obra de Marcel Proust, los relatos están, formalmente hablando, plagados de recursos retóricos como las incesantes repeticiones y juegos sinonímicos, las correspondencias, la sinonimia, el descriptivismo, la adjetivación, la abvervialización del adjetivo y el uso, a diferencia de en *Preludios* donde no se advierte casi ninguno, de adverbios en “mente”.

El cuento coliniano quiere ser un poco más literario, nombra sus componentes, sus intertextos, intratextos y arquitextos; delata al tiempo algunos de sus procesos de fabricación y nos hablan, casi callando, de cómo acercarse a ellos. Frente a esa perspectiva varia que debe mucho a los mecanismos de transtextualidad y al reducido diálogo intratextual, prueba que Antonio Colinas, como todo poeta prolífico se autoinfluye, el lector disfruta doblemente cuando tropieza con varios planos, varias ciencias, varios mundos estéticos, cuando lee entre renglones, como cuando Colinas *leía despacio, muy despacio*, los cuentos, poemas y novelas de Pasternak (p.436); o aquí, cuando como un arqueólogo abre y afila milagrosamente (p.34) la costra negruzca del cuadro descrito en *Huellas*:

Me pasé todo el día limpiando cuidadosamente aquella costra negruzca que lo envolvía; primero, con avidez; luego, despacio, amorosamente, como quien puede deshacer entre sus manos un tesoro que acaba de descubrir / ... Yo limpiaba y limpiaba con avidez la superficie del cuadro y aquí iba surgiendo una mano dorada... A ratos, también descubría que la pintura se había levantado, porque veía con claridad la trama de la arpillera en algunos puntos; unas señales inequívocas que, hasta última hora, me hicieron pensar que se trata sólo de un saco. A medida que la noche avanzaba, continué la limpieza, cada vez con más cuidado, del cuadro —sí, del cuadro—>> (pp.34-35)

Los textos de Colinas manifiestan que nos desean, comunican que necesitan que los deseemos nosotros, que entremos en el juego para ordenar a nuestra manera los retales de una infancia alterada, para abismar en el tiempo de su intimidad y busquemos en su magma de palabras paradigmas de lo universal; es decir, aquí, los símbolos que, por remitir a lo ontológico, dan a su obra una dimensión a la vez psicoanalítica, metafísica y simplemente existencial.

La obsesión del pasado, la confusión derivada de la muerte de los seres queridos generan en él un trauma controlado, una fantasía trocada, en el plano del significante, en verdadera pesadilla lingüística. La traduce el uso reiterativo del segmento <<Me parecía [...] me parecía>>. Como una anáfora diseminada a lo largo de un largo poema, dicho sintagma ritma buena parte de los enunciados de *Leyendo en las piedras*. Así, en el primer relato, dice el narrador que le <<parecía volver a escuchar, al anochecer, el sonido de las esquilas del rebaño de mil cabras, que volvían llevando en su piel un perfume áspero de jara y de encina. Me parece también que alguien llegaba para traerme un jarrito humeante de leche recién ordeñada y hervida, de esas mismas cabras. Su densidad y su sabor a monte me sumergían en el más plácido de los sueños>> (p.19). En el cuarto, a pesar de que <<Han pasado muchos años para [él]>>, leemos también esto: <<me parece que todavía siento vibrar el sonido del carillón del reloj y veo flotar el humo azulado del cigarro, pero sobre todo el temblor de aquellas palabras de mi tío que son las que ahora me permiten a mí rescatar aquel momento>> (p.35)

Se acelera esta fantasía que conduce a una neurosis controlada. Este estado casi extático parece borrar la frontera que separa lo realidad de lo imaginario, haciendo que el poeta intente salir del laberinto para abrirse más y más al poder del inconsciente, que fragua como en sus poemas, el recuerdo de otro <<poder recuperable, salvador>>, el que viene de <<la intrahistoria, que nos salva de la inseguridad del presente, del terror de la Historia>> (p.18), de los resquicios de luz que brotan de <<esa misma muerte de las ruinas que, sin embargo, no deja de fertilizarnos en el aire que respiramos arriba, entre grandes peñas que coronan el castro>> (p.18), de la dulce contemplación del patio y sus piedras, del diálogo entre el hombre y la materia. A pesar de los pesares, de las anáforas vertebradoras de sus bellas prosas sonoras —<<me parecía volver a escuchar, al anochecer, el sonido de las esquilas— uno cae en la cuenta de que el viaje, la



aventura mnemónica y onírica que modula la escritura acaba desembocando en éxtasis y catarsis.

Narrativamente, de la disyunción liminar símbolo de búsqueda de quietud, llegamos a ese objeto de índole abstracta, espiritual. La quietud viene de una forma de introspección e hipnosis, intervención durante la cual el escritor, conocedor de la psicología, sustituye [como]el diván analítico por la colcha de una cama en el relato primero, elemento simbólicamente igual. El paciente aquí o sujeto literario se desdobra en psiquiatra o psicoanalista. El resultado de la hipnosis personal no sólo es una prueba, mediante el relato corto, de que literatura y psicoanálisis pueden ir juntos, sino que evidencia la pertinencia de los planteamientos teóricos referentes a la psicocrítica de Charles Mauron, a cuyas *metáforas obsesivas* deberíamos añadir u oponer quizá, en el caso de Colinas, las interminables anáforas perturbadoras sobre las que volveremos después de la próxima cita. No importa si la catarsis se realiza en el primer cuento del libro porque éste pudo haber sido, si así lo quisiese Colinas, el último. Hay más, el lenguaje onírico o psicoanalítico no es siempre lineal, el círculo o el iceberg puede ser contemplado o descrito desde cualquier entrada, desde cualquier cara. Además, si nuestra vida se fragua en la infancia, en la infancia del texto, en su *incipit*, como en su título, puede estar la *llave* de una obra. He aquí cómo el cuentista nos introduce en el onírico mundo de la psicología:

He probado a hacer lo que, ante todo, realizaba al llegar otras veces. Alguien me abría la puerta de la casa —quizá la mano de uno de mis tíos—, pero ahora ya no está esa mano. Luego, me gustaba quedarme solo en la casa, agarraba con fuerza la pesada llave de hierro y me dirigía hacia la alcoba y a la cama en la que yo había dormido de niño. Me tumbaba sobre la colcha, cerraba los ojos y me

parecía que el tiempo no había transcurrido, que la casa aún era un refugio plácido.  
(p.19)

Entonces podemos decir que después de la prueba que consistió en enfrentarse a la casa vieja y deshabitada como si se tratara de afrontar psiquiátricamente sus miedos o fantasmas para curar, el sujeto vuelve a la casa en ruinas para ordenar su caos interior. Al volver, desde el punto de vista de la teoría de la novela, se vuelve conjuntivo el programa narrativo ya que sujeto y objeto parecen coincidir en un mismo punto donde la disforia se hace euforia: lo que sería, en perspectiva comparatista, otra prueba de que, de alguna manera, como ocurre en la última parte del libro de siete volúmenes, con Colinas también, habremos pasado de una *infancia perdida* al proustiano “tiempo recobrado”. Después del autoanálisis del sujeto de “Los espacios de la memoria”, ninguna otra cita coliniana tan clara como ésta podría ayudarnos a ilustrar mejor tales coincidencias:

Creo que, en esos momentos, le pasaba algo a mi sangre; había en ella como una metamorfosis que alejaba desasosiegos o enfermedades. Cerraba los ojos y creía recuperar todo lo perdido (p. 19)

Otra curación, más creíble que la primera, se da en la ceguera curada de Lidia cuya evocación genera un juego con tres tipos de temporalidades: la referida a la infancia, a la edad madura y al tiempo de la narración, esto es, a la flexible linealidad del relato, al juego con la elipsis, la analepsis y la prolepsis, cuyo descuido trata de justificar un narrador muy atento a la estructura temática y estilística de los enunciados y, sobre todo, a las expectativas del lector como revela la ya mentada cita de la página 145.

Y la elipsis antes mencionada se refuerza en el segmento siguiente que pone de relieve lo que precedió y provocó su acto de leer en las piedras, de bajar a las ruinas y ofrecernos caprichosa y poéticamente lo siguiente. Lo más obvio es esta tendencia a la énfasis simbolizada estilísticamente por el segmento anafórico “lo importante”. Fijación de carácter onírico-explicativo consistente en querer mostrarnos a toda costa en qué detalles quiere o no incurrir, en hablarnos de las partes esenciales de su historia:

No debo escribir muchas palabras más para explicar la presencia inesperada de Lidia, no en nuestro valle, sino en el valle que está detrás del nuestro. Lo importante había sido esa llamada que yo había sentido en sueños, que me obligó a ascender a la cima y luego a vagar hasta saber cuál era la causa. Lo importante era la fuerza de los símbolos y, en concreto, de ese gran símbolo que era la mujer que recibía el último rayo de sol en sus cabellos rubios. Ya a su lado, el sol se había ido repentinamente. Y, en mi cuerpo, como un húmedo escalofrío. (pp.144-145)

Sea lo que sea, el paralelismo o la conjunción definitiva entre sujeto y objeto, su denominador común no es sino su tierra, su centro. Como por arte de magia, ambos habrán vuelto al capítulo cero de su existencia para unirse a lo telúricamente sagrado. En el capítulo final se aprecia que de todo ese largo viaje, <<lo importante es que ella también parecía haber recibido una *llamada* que era superior a todas las llamadas de su vida: la del regreso al origen, al centro de su memoria, a los espacios de su infancia>> o, mejor dicho, a lo que, por deseo de circularidad, ya llamara, desde el paratexto liminar <<los espacios de la memoria>>. Habrá que señalar, partiendo siempre de esta escritura que se aucontempla, que el tiempo de la escritura no coincide con el de la historia. Recuerden que el narrador como el poeta de “La tumba negra” dice <<escribo, como siempre, estas páginas ya de regreso a mi casa >>, lo que significa que Colinas nunca poetiza durante el tiempo de la experiencia, sino después, cuando madura

demasiado la idea, cuando lo haya pensado o pisado (Antonio Sánchez Zamarreño) varias veces.

La prueba que estamos ante una escritura de corte proustiano, una escritura que rompe con lo habitual, que dice desdiciendo, negándose o autodeconstruyéndose, es que al cabo de este recorrido, ese avance hacia el apenas cumplido desambiguamiento textual, lo importante no parece estar en el saber si el programa narrativo ha sido meliorativo por la conjunción final entre el sujeto y el objeto, sino en lo que hizo que fuese a buscar dicho objeto o que regresara a Petavonium.

Lo que importa no es el objeto de la búsqueda, no es el viaje hacia esa conjunción-quietud, sino la energía que pudo catalizar dicho proceso, los procesos sígnicos que ahí se dibujan. Y esta energía no es sino el misterio, la otra materialización de la maravilla de la escritura porque <<estos valles seguían haciendo sus milagros>>. Estamos así ante una de las múltiples manifestaciones de lo sagrado en la obra de Colinas. Según la semiótica de Greimas, el beneficiario o *destinatario* de esa búsqueda sería el mismo sujeto. Y lo más importante es que para el sujeto, cuyo objeto le permite alcanzar la paz, la curación, lo más importante es la fuerza empujadora del deseo, esto es, según el gremasiano esquema actancial, el Destinator —D1— o actante Destinator: <<actante soberano (rey, providencia, Estado, etc.), fuente y garante de los valores, los transmite por la mediación de un actante objeto a un actante Destinatario: es la categoría de la comunicación. El sujeto (que puede confundirse con el Destinatario [o Destinataria]) tiene la misión de adquirir este Objeto, de “conjuntarse” con él: es la categoría de la búsqueda. Para hacerlo, se ve contrariado por el Oponente y sostenido por el actante Ayudante: es la categoría polémico-contractual>>

Esa fuerza hija del *milagro* (Colinas) no viene de ningún Estado ni realeza, se arraiga en la naturaleza, telurismo visible en la novelada y ya citada obsesión del poeta por el término “tiempo”, “infancia” y por la “memoria” que le induce a <<vagar sin rumbo fijo por el valle y por sus montes>> (p.140), vagar que se asimila a las incertidumbres que transparenta la plétora de preguntas retóricas de las que está plagado el libro de relatos. Al hacerlo, al dudar como hará hasta el final de la obra —y como seguiremos viendo cuando pasemos al siguiente apartado correlato de éste—, al seguir alimentando una escritura que rompe con el consabido diálogo novelesco, Colinas nos hace creer que *Leyendo en las piedras* es un viaje interior o espiritual, verdadero <<itinerario de purificación>> como ya advirtiera Puerto hace años, itinerario de un ser que supo bajar al abismo para resucitar el tiempo de la infancia, para buscar en lo perdido la borrosa imagen de los seres más cercanos y queridos, desde los abuelos a Lidia, pasando por los padres, la tía y el tío, Rita y Lidia, sin olvidar aquello que da materia al sueño lírico: el viaje al terruño y la memoria como punto de partida, la naturaleza maduradamente cuestionada, desde el paradigma de la porosa piedra hermosa: “verdosa arqueología” que titila entre ruinas a medias salvadas.

**IX-5-3 *LEYENDO EN LAS PIEDRAS O EL DESENLACE COMO CÍRCULO*  
PERTINENTEMENTE INCOMPLETO**

El placer textual estriba en que hasta que el fruidor no llega al último cuento, no se da cuenta de que se ha enfrentado a una serie de relatos que mantienen una lógica dialógica. Los cuentos son como los retales de una vida también fragmentada pero concienzudamente unida. Semióticamente, parece volver a la disforia inicial otro

programa narrativo disyuntivo que se volvió conjuntivo con la rehabilitación de la casa. El narrador no parece haber resuelto su conflicto interno. De ahí la circularidad de lo narrado. El final se abre a varias interpretaciones y evidencia la posible deuda con Proust. El narrador, que se sabe de memoria su historia, vuelve sobre aquello que lo empujó a abismarse en las ruinas de Petavonium, esto es, en terminología greimasiana, sobre el *destinador*. Nada parece haber sido resuelto pese a las siempre inestables euforias. Después de las blancas y esperanzadas avalanchas del decimocuarto relato de referencia nívea, nada nos induce a decir que el sujeto alcanza de manera explícita su objeto. ¿No es acaso otra prueba, por medio de la prosa, que el misterio nunca se resuelve? Misterio del discurso también, autodeconstrucción de los cimientos a priori consolidados. “Siempre te esperaré donde se pone el sol”, último relato del libro, evidencia esa neblina escrituraria.

Pero antes de comenzar a narrar la nueva historia, que no es más que el callado episodio de otra ya narrada, el narrador —metódico, como un poeta que debe valerse de un esquema de correlaciones de carácter diseminativo recolectivo según la variante que acuña Dámaso Alonso (Barrientos) hablando de la lírica— se toma la molestia de llamar la atención del lector sobre el matiz de la nueva historia, la de ese personaje femenino que vino a ser, entre tanto, profesora de Historia. Además, en interpelación pragmática, tal recurso supone dentro de la gran historia, un dinamismo narratológico de índole analéptica y, al tiempo, una prolepsis. Después de decirnos que está seguro de que los que le han observado y seguido en sus *vagabundeos* recuerdan a Lidia, insiste en que si no fuese el caso, se habría de recordar que la que ya era profesora de Historia Antigua fue compañera de infancia. Luego dice que <<la despedida después de nuestro último encuentro tantos años después, en Petavonium, me pareció definitiva, a causa de la

desgracia de una enfermedad que se había abatido sobre sus ojos. Nos habíamos despedido con la certeza de que no nos volveríamos a ver. Y sin embargo, ¿qué pensaríais si os dijese que, diez años después de aquel fallido encuentro, me veo obligado a escribir de nuevo sobre Lidia. (p.139)

Se refuerza el dialogismo expresamente creado entre emisor y receptor. Pero por poco conduce al silencio la distancia que supuso la separación entre el emisor y el referente femenino. Por poco termina aquí el libro. Confuso, el narrador reconoce no saber <<por dónde comenzar a explicároslo>> (p.139). De repente, se funden misterio y realidad cuando de la realidad surge lo inexplicable. Todo apunta a una fijación en lo infantil. De ahí la infinita recurrencia del segmento <<recuerdos de mi infancia>> (p142) y nos hace ratificar una de las pautas de la crítica temática del autor de *Domaines thématiques*.

En *Leyendo en las piedras*, todo apunta a la memoria, a la escritura, a los géneros literarios, a la unidad y a la temperada sintaxis quebrada. Todo apunta a un perpetuo juego desde los lugares ocultos del propio lenguaje. Lo local es lo global, la poesía es la pintura. La historia es la Historia, el relato el Relato, la infancia del personaje la de la destinataria interna Lidia y un poco la nuestra. La circularidad de la obra se ve también en la importancia que tiene lo epistolar en el dinamismo narrativo. Recuerdo haber dicho que la obra de Colinas se abre con una carta. Lo que no he dicho es que así termina también la primera página del cuento final:

Desde hace varios días hay sobre mi mesa un extraño mensaje que me ha llegado por el correo. Dentro de un sobre he recibido una cuartilla doblada en la que está escrita una sola frase: <<Siempre te esperaré donde se pone el sol>> (p.139)



Luego, dice el narrador que <<al principio no le di importancia a este mensaje anónimo>>. Lo anónimo prelude el doble misterio al que se van a encaminar narrador y fruidor: <<ese mensaje me ha ido intrigando a medida que los días pasaban. He reflexionado sobre él y he intentado descifrarlo, atendiendo sobre todo a ese “donde se pone el sol”>> (p.140). Se densifica el misterio y si el narrador no puede descifrar del todo la carta que recibe, tampoco podemos hacerlo nosotros. Esta especie de monólogo interior y exterior acabará tiñéndose de interrogaciones retóricas. El intento de penetrar en el misterio no parece mermarlo. En cambio, da lugar a nuevas preguntas retóricas: <<Mientras continuaba la ascensión mi desasosiego iba en aumento. Veía con claridad que tenía que venir a este monte, pero no sabía por qué y para qué.>> (p.141). La lenta ascensión al castro <<por la ladera oeste>> por entre las malezas es una metaforización de la necesaria fascinación del misterio. Lo crea la perpetua ambigüedad enunciativa : <<Mi mente estaba esa mañana en este monte, pero a la vez parecía querer dirigirme hacia otros lugares>> (p.140)

Conduce progresivamente al clímax que programa, lo que ya es una clave fundamental de la escritura de Colinas, y que lo aleja de todo posible acerbo surrealista. Es la necesidad de dar sustancia a lo creado hasta justificar más nítidamente el rótulo y los elementos clave de toda su poética en general:

En esa ascensión suelo ir leyendo en las piedras, es decir, los signos y símbolos que éstas me desvelan de mil maneras. Hoy también ascendía observando las madrigueras de las liebres y las caprichosas formas del cuarzo, de los guijarros —como de prieta nieve o luz cuajada— que un gigante parece haber derramado caprichosamente por las laderas de los montes (p.141)

La justificación del rótulo toma cuerpo durante este proceso ascensional cuando descubrimos al poeta fundirse en los elementos, tocarlos o describirnoslos. El descriptivismo de lo arqueológico toma caracteres impresionistas cuando dice que <<no veía a nadie a mi alrededor en esta hora ya avanzada de la mañana y seguía intuyendo señales en las nuevas piedras; ahora, en las piedras negruzcas o verdosas, las que están oxidadas por musgos y líquenes. Otras veces, estas piedras son amarillentas y fogosas, o rojizas, como las tierras del valle.>>(p.141)

La cita revela que lo arqueológico representa también el espacio de la escritura, el palimpsesto de piedra que incita curiosidad, invita a la meditación, a la opinión crítica dentro del relato. Colinas dice que <<algunos especialistas creen que la cima del viejo castro sólo pertenece a la cultura prerromana [...]>> (p.141). La gradación ascendiente que conducirá a uno de los puntos climáticos de la obra sintoniza sin duda con el caminar y la progresiva elevación hacia la indefinible cima sagrada. Una vez en la cima, cuando el lector menos se lo espera —ya que el camino hacia lo alto era muy escarpado— sólo se olvida del lenguaje misterioso de las piedras comiendo viandas o respirando. Pero la naturaleza sigue abriéndose al pensamiento humano. Y como en los poemas, la respiración es la que importa y nos salva de la fugacidad cósmica, <<lo que impresiona [...] es el viento seco y aromado, una especie de energía que pasa a los pulmones y luego a nuestra sangre. Más tarde, la respiración nos sumerge en una especie de sopor que nos saca del tiempo, que no nos permite reparar en el transcurrir de éste.>> (p.142) Lo que no se olvida es la imposibilidad de poder con lo misterioso, con la frase misteriosa que pudo al menos hacer que el sujeto viajara a su pasado. De hecho, <<tampoco aquel viento me reveló nada, a no ser los consabidos recuerdos de infancia>> (p142).

Como se ve, el narrador omnisciente recurre a su memoria y nos invita, indirectamente, y mediante la palabra “consabida”, a no olvidar lo ya narrado, esto es, aquello en lo que se fundamenta su obra, aquel vivir que lo persigue, le obsesiona y fragua a la vez —como se está viendo y como advirtieron Freud y Wordsworth— su personalidad adulta. La obsesión propia de un comportamiento algo neurótico se ve en <<la frase seguía quemando en mi interior>> y sobre la fijación en la misma palabra *obsesión*, la que le hunde en una suerte de nebulosa de la que intenta escaparse. Así, nos habla de repetidas obsesiones encadenadas (p.140).

Pero como en la interpretación de los sueños, la luz puede resultar del simbolismo de las palabras consideradas como claves del sueño. De ahí que derive el clímax de esa ascensión que no desemboca sino en la cima del monte; es decir, en un lugar desde donde se puede ver ponerse el sol. Incluso aquí quedamos en la niebla semántica del texto. La conjunción del sujeto narrador con el objeto femenino no se concreta. La disforia persistente le lleva al narrador a intuir, mirando <<hacia el horizonte por donde iba a ponerse el sol>>, que <<quien me esperaba podía estar aún más allá >>. Esta frase es la prueba por la gradación de la imposibilidad de alcanzar el misterio y, sobre todo, la de los límites de toda andadura unilateral.. Lo uno convoca al otro, la cima convoca a la cima e inversamente: <<Por eso descendí de prisa del monte [...]>> (p.142)

La dialéctica subida-descenso es la revelación de lo sagrado, la puerta que da a la mansedumbre y que supone el misterio telúrico. Pero más allá de la geometría de la piedra, el narrador ha ido nombrando los lugares, ahondando en lo geográfico. La

toponimia no ficticia procura dar objetividad a lo narrado. Así, antes de declinar, <<el sol rozaba ya las cimas cuando superé el estanque de Ayo>> (p.143)

La descripción del elemento solar nos conduce finalmente a un lugar doblemente funcional, esto es, al parque en el que dice que cree haber desembocado (p.143). El parque se da como una espacialidad doblemente pertinente. Se describe como un lugar ameno, un paraíso terrenal por donde sólo transitó una inmensa minoría. Es un lugar puro donde vegetan varios símbolos colinianos, un espacio para evadirse —a lo romántico— donde <<el ser humano apenas había puesto sus manos en lo que la naturaleza pródiga ya parecía haber dispuesto: la umbrosa orilla del riachuelo, un pequeño puente de piedra, un molino, un plantel de grandes chopos. Entre la pradera abandonada y reseca se veían algunos bancos de piedra y un remedo de fuente ornamental muy tosca>> (p.143).

A medida que el lector avanza hacia el final, con el narrador se acerca más y más a la luz del sol que va cayendo al tiempo que descende, tan sólo en parte, el velo del misterio. La inscripción del parque en la narración impone la secuencia clave no sólo del cuento final, sino también de todo el libro. La sombra semántica se hace penumbra. Es precisamente en ese lugar casi virgen y de función meliorativa donde el programa narrativo siempre inestable cambia de rumbo. Es ahí donde mueren los rayos del sol —clave del misterio— iluminando e incendiando, al tiempo <<los cabellos rubios y desordenados de una mujer que estaba sentada en uno de los bancos>>.

Cuando creemos que el sujeto ha alcanzado finalmente el objeto, todo parece convocar a un nuevo misterio y siempre nos quedamos con la parte del todo. Todo

parece remitirnos a la fantasía que justificaría la obsesión de un acto casi reflejo, habitual, consustancial al narrador. Ese dato que puede corroborar la biografía de Colinas muestra que no hay total identificación entre narrador y autor. Lo justifica el reiterado o aliterado léxico onírico o psicoanalítico, visible en la página 140. El narrador, tan consciente de la teoría de la recepción o del carácter abierto de la obra de arte literaria, tan consciente de que se dirige a un lector conocedor de su obra y vida dice que <<[E]sta obsesión del sueño se transformó, cuando desperté de madrugada, con una nueva obsesión que ya sabéis que no es en mí nueva: la de salir de casa como llamado por alguien o por algo para vagar sin rumbo [*como un poseso*, diría en otro lugar] fijo por el valle y sus montes>>

Todo parece difuminarse en la penumbra del atardecer, hasta resucitar la duda, el no saber o poder situarse respecto de la realidad. El escritor juega con nosotros, consigo mismo, con la lengua y su estructura, con el misterio que no deja de planear sobre sus enunciados. Pero todo efectivamente parece volcarse hacia su interior, provenir de la ensoñación. Aunque aparece de repente el segmento << —¿Lidia?>>, cuyo guión nos hace sobresaltarnos y alegrarnos de que por fin vaya a empezar un diálogo entre narrador y la anónima Lidia, hasta ahora, sin duda, duda más que nosotros el narrador porque <<en mi interior surgieron dos preguntas: ¿Sería esta mujer la autora del anónimo? ¿Es que no estaba quieta, como esperando, y precisamente donde el sol se estaba poniendo definitivamente en aquel instante?>> (p.144).

Pero el mundo interior acaba dando al exterior y llegamos a la verdad, a lo que con la teoría hemos llamado más de una vez desambiguamiento. Lidia deja de ser un fantasma, un mero producto de la mente. Pero después de otros rodeos, como en sus

poemas, volvemos a la misma imagen fugitiva de la mujer: <<No sabía aún quién era aquella mujer [...]>> (p.144)

Colinas empezó su obra en tono lírico, igual que Marcel Proust, o sea con un “je” o con la desinencia “yo” que nos habla detrás de “he tenido que....” Pero por más que sea *verdadera* la historia como cuenta el narrador, por más que toponimia y onomástica remitan a un universo muy próximo al mundo real de Antonio Colinas, no podemos rechazar el aspecto ficticio de todo proyecto novelesco o cuentístico. En este sentido, junto a la dimensión metaliteraria de la obra, la memoria, perdida y recobrada y, sin embargo poco omnisciente, poco concluyente, al cerrarse con interrogaciones retóricas, ofrece al lector la posibilidad de escrutar las fisuras de las piedras y quizá a reparar en que, al fin y al cabo, esa memoria es la suya; esa reflexión sobre las piedras no es el reflejo ni de lejos ni muy de cerca de la vida del autor, sino una meditación sobre la *lectura* no de un paisaje; sino del paisaje no de un individuo, sino del ser en general, ni tampoco sobre los procedimientos compositivos de la obra, sino entorno a lo ruinoso lo telúrico, lo mineral, lo onírico, el narrar en general, sobre el binomio literatura-vida o sobre las verdades de la ficción y la ilusiones de la literatura. Entonces, podríamos autodeconstruirnos hasta disfrazarnos del autor y lamentar, como Proust, que <<’ai eu le malheur de commencer mon livre par le mot “je” et aussitôt on a cru que, au lieu de chercher à découvrir des lois générales, je m’analysais au sens individuel et détestable du mot>> [tuve la desgracia de empezar mi libro con la palabra “yo”, por lo que en vez de buscar ahí leyes generales, pronto se ha creído que yo me analizaba a mí mismo, en el sentido individual y triste de la palabra]

El lector, que antes de empezar a leer suele asegurarse de que sabe cómo termina el libro y cuál es la extensión del mismo, no tarda en darse cuenta de que la obra

empieza en la página 13 y termina en la 147, pese a nuestra andadura no muy lineal ya estamos a mitad de la 144 y Lidia hasta ahora sólo es un actante evocado. Hasta ahora cuando las varias lítotes y elipsis narratológicamente asumidas hacen que <<el tiempo detenido [también] se [acelere] >> (p.145); este personaje femenino no deja de ser para el lector y el narrador una referencia oscura, pero nuclear. Llegado a ese punto climático que hubiera supuesto —en un final de relato tradicional— la conjunción del sujeto con la instancia femenina buscada, el lector espera a que se entable entre ambos al menos una breve conversación antes del punto o *puntos* finales. Nada. Técnicamente, el narrador más bien desubica a ese lector, cuya impaciencia llega al límite. Al monopolizar la palabra, al no dársela a Lidia, cuenta sin auxilio la historia de ambos y otras muchas historias, controla a la vez la horizontalidad y verticalidad de los enunciados y, por placer nuestro y por la lectura-apertura, se cierra el libro con varias preguntas retóricas, dejándonos pendientes del mismo misterio, del mismo suspense, de la misma fascinación por lo pertinentemente inconcluso.

En narratología, no todos los programas narrativos son conjuntivos y en la vida real, no todos los viajes tienen un final cerrado, por más circulares, amistosos, *bohémios*, románticos o mágicos que parezcan. Novelar no significa solucionarlo todo y el escritor, por más geómetra o arqueólogo que parezca, no es ningún científico o historiador al que pedirle que haga o exponga un balance de su expedición. El horizonte de la dicción puede parecerse al del poema, puede ser ambiguo o nubloso como un cielo sin sol y con mucho sol. Si novelar fue en el principio el arte de inventar historias, acaso todo haya sido hasta aquí un cuento en el que una vez más se nos agrietan los caminos de la dualidad o tal vez una verdadera ensoñación como el narrador insiste en hacernos creer incluso en el desenlace del libro. De esta experiencia enigmática no saldremos

curados. Nos satisface y nos corroe esa impresión de obra *inachevé*, ese regusto de incertidumbre. Quizá de esas oscilaciones dependa nuestra propia curación.

Acaso haya sido ese monte el que nos ha traído inconscientemente hasta aquí a los dos. ¿Para encontrarnos sin encontrarnos? <<Siempre te esperaré donde se pone el sol>>...La frase es cierta, pero sin esperanza. Sólo sé que hoy la noche que nos separa es la noche que nos une. Y, sin embargo, hay una duda que aún me corroe en este continuo duermevela mío: ¿no hay algo más?, ¿no hay alguien más que me espera ahí, detrás de la noche? Hasta cuándo mi extravío? ¿Mientras viva ¿Por qué razón? (p.147)

Creo que es para señalar su concepción del arte como una búsqueda perpetua o como una metafísica de la alquimia del ser con su entorno humano y paisajístico que el libro acaba así, que entre esa nebulosa de dudas se esfuma el velo de ese personaje cuyo aspecto perentoriamente fugaz dista sobremanera del de la mujer recientemente descrita por Colinas; mujer cuya corporeidad, más palpable que ninguna otra, germina en *Geometrías del fuego*, obra que me propongo analizar minuciosamente en el siguiente apartado.



**IX-6. EL CUERPO FEMENINO COMO METONIMIA DE LA ETAPA MADURA. *GEOMETRÍAS DEL FUEGO* (2007): ANATOMÍA DEL AMOR SERENO O EL CÍRCULO DE CIERRE PERFECTO**

Como clave juvenil la temática amorosa reaparece sin demasiada desviación en *Geometrías del fuego*, título que se da a los dieciséis poemas en prosa que cierran el ahora penúltimo libro de Antonio Colinas: *Cerca de la montaña Kumgang* (2007). El método una vez más nos obliga a comenzar por el paratexto de la obra. Para captarlo

mejor hay que deshacer la primera metáfora del libro cuyo lenguaje se empeña, desde dentro, en negars de su contextura exterior. Para ir adentrándose en el sentido general de las nuevas estructuras, el lector debe sustituir al genitivo *fuego* por la única palabra clave con la que sintoniza a lo largo de toda la obra: cuerpo.

La obsesión por el cuerpo femenino va dibujando un mundo donde se incardinan e intercomunican sutilmente lo carnal y lo platónico, en una atmósfera de expresa trasgresión sintáctica de la normativa de la prosa. Esta ruptura no hace sino ratificar la intencionalidad lírica de los enunciados. Como en *El vuelo de la celebración*, obra que comenta el autor de *La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*, también podemos decir que aquí, en *Geometrías del fuego*, la madurez hace que más allá de la fijación corporal, de la obsesión por la palabra cuerpo que se repite veintinueve veces en dieciséis breves poemas en prosa o en tan sólo ciento veintiséis renglones, más allá de sus diversas metonimias (manos, dedos, pecho, ojos) y metáforas (amor, fuego, llamas, brasas), de forma sutil, aquí también, <<el amor se ha hecho entonces más platónico, en el sentido más profundo del término, sólo que, a diferencia de Platón, y aún a pesar de la renuncia, el poeta considera más verdadero el amor carnal>> (García Jambrina, 1994:354)

El amor como mediación le permite al poeta explorar la psique humana cuyo equilibrio depende, finalmente, de las innegables virtudes del cuerpo femenino. Así, se hace más poesía la salvadora carnalidad del eterno femenino. Pero cabría anticipar diciendo lo siguiente: al hacerse platónica la vivencia amorosa, la imagen de la mujer se volverá aún más múltiple y generosa, más poliédrica y divina. La mujer perderá su fugitiva cualidad carnal, perderá su cerrada singularidad conyugal para entrar en la

esfera del mito, para ser símbolo legendario, hasta devenir —como me confesó últimamente Antonio Colinas— puro mito, “eterno femenino”.

Trasladado a la esfera mítica, ese amor logra convertirse en principio y fin de la nueva aventura. El poeta recurre a la ígnea imagen mística que asume como se ve desde la periferia textual. Respecto de los demás poemas de amor escritos a los veinte años, *Geometrías del fuego* destaca por su forma interior y exterior. Es la más madura meditación sobre el sentido de la intimidad, la más escueta y profunda medida del amor, << ese puente tendido entre el hombre y las cosas.>> (García Jambrina, 1999b:126), entre el hombre y sus diversas vivencias y andanzas. Se trata de atizar las brasas de ese mismo fuego que calentara al poeta en las noches frías de *Preludios* y *Junto al lago*, aquel de la adolescencia y la memoria, lago que sería respectivamente la materia prima y referente paratextual del tardíamente publicado libro juvenil y el primer elemento toponímico descrito en la segunda novela de Antonio Colinas.

Pero además del empleo de lexemas como fuego, noche, sombra, río, mar, nieve, el anhelo de sacralización del amor hará que en el espacio lírico de estos poemas en prosa, cobren protagonismo sustantivos, verbos o adjetivos de semas, significantes y significados cercanos como *vivo, vida, lava, río, hervía, verano, llama, azul, encendidas, lámpara, hoguera, ardía, claro, clara, calor, oro, piedras, brillaban, quemaba, dilataba, zarza, ceniza, brasas, abrasa, inflama, luz y sol.*

Al tomar de la naturaleza determinados símbolos —como la nieve asimilada a la luz y también a lo blanquinegro— el poeta consigue exteriorizar la llama que lleva dentro, al tiempo que vuelve a examinar, como si se tratase de hacer a los sesenta y un

años una especie de balance amoroso, la trayectoria de ese otro fuego que se deshace y amanece a su lado, ese fuego salvador <<de las sábanas >> (p.87).

Colinas consigue ofrecernos un objeto hermoso a partir de un elemento recurrente de su poesía juvenil. Me refiero a *Junto al lago* donde se lee por ejemplo: <<Un corazón de música, unas venas / fluyendo en armonía silenciosa, / cinco estrellas perdidas en mis manos, / una hoguera de nieves o de rosas, / de fuego enamorado, te persiguen / más allá de los montes y sus sombras. / La lluvia fría de los astros puros / acaricia mi frente.>> (p.12). Me refiero también a *Preludios a una noche total* donde corre la savia del amor como sangre en las venas: <<A veces se abre el cielo plomizo y cae un rayo / de sol sobre esta tierra húmeda, vaporosa. (...) A veces se abre el cielo y deja de sonar / la lluvia entre los álamos, en los tejados viejos. (...) Entonces en la tierra, en los caminos hondos / de la sangre rebrota una fiebre, un ardor, / y pensamos gozosos que hay otra primavera / ciñendo nuestros cuerpos con sus brazos de luz>> (“Luces de primavera” p.76); o a los versos siguientes pertenecientes a la misma obra: <<Nos quedamos perdidos en aquel laberinto/ de lluvia y de tristeza, pero cómo alegraba/ saber que nuestros cuerpos rezumaban el gozo/ Debajo de aquel árbol nocturno y otoñal/ la sangre de los dos ardía en un abrazo. >> (p.64)

En *Geometrías del fuego* tampoco falta la lluvia trocada en noche. El encuentro de lo ígneo y lo acuático —metaforizado— restablece el orden armónico de los contrarios, aproxima lo humano a lo vegetal, que perdura a pesar de la lenta e insinuada deforestación, a pesar de que su aroma se resista a desaparecer, de que sustente al ser beodo de la belleza, esa <<agua que sacia nuestra sed>> (*Preludios a una noche total*) de *infinitud*. Sed que se prolonga en el poema en prosa de la p.82: <<Este mundo tan

hermoso no puede ir más lejos, más allá del mediodía en un pinar que arde sin arder, que se abrasa en su dulce perfume, en sus cigarras hondas, que resuenan infinitas para saciarnos la sed de infinitud. Pero el mundo a veces va más allá de esa intensa delicia de respirar el pinar, de salvarse en su aroma de sonidos, en su sonido de aromas. Tu cuerpo en el pinar. La hora del fuego, de lo que nunca fuimos ni seremos, pero que en este instante pleno vamos a ser. Descenderá despacio la noche, como lluvia negra, sobre tanto fuego, pero el pinar seguirá ardiendo en su aroma de músicas. La música del mundo: la música de los cuerpos>>

Pero más elocuente es el *incipit* de este libro. De la *lluvia* invernal que caía sobre los adolescentes y que alimentaba la pluma juvenil llegamos a otro fenómeno natural cuya amplitud respecto del primero no revela más que la madurez o la plenitud del amor, la muy descrita intensidad de su ardor, sin olvidar su unitaria fragmentación —la amada está y no está— y la detenida evanescencia de sus perfumes. El <<aroma de músicas>>, <<la música del mundo>> y <<de los cuerpos>>, la << intensa delicia de respirar el pinar>>, el <<aroma de sonidos>> y el << sonido de aromas>>, <<Tu cuerpo en el pinar>> y punto. Como apreciará el esteta lector, estamos ante una prosa miniaturizada desprovista de estructuras complejas, reducida a su mínimo grado de narratividad; una prosa que logra sugerir más de la cuenta, una prosa limpia, rupturista y rítmica, metafórica, sinestésica.

En vista de todo eso, pienso que los nuevos textos de Colinas no tienen por qué ser calificados de meras prosas por su autor, a no ser que la mirada se quede en la superficie muda de los enunciados, que sólo nos limitemos a su estructura en forma de río, si no la juzgamos por su canónica <<disposición vertical, por la estructura cortada

del verso>> (Colinas, 1989). Encadenada lo es, pero más allá de esa estructuración provisoria, se esconde un expreso deseo de unidad temática. De ahí que los textos carezcan de títulos y se remitan los unos a los otros, dialogan entre sí como las olas del mismo mar, de cabo a rabo, desde la vespertina *tormenta de fuego* inicial hasta la definitiva y auroral victoria del fuego corporal.

Los nuevos poemas de Colinas comienzan como señales de luz que van invadiendo nuestro horizonte de expectativa, cautivando a la vez la vista y el oído. Son señales breves que tienden a quebrar la estructura tradicional de la oración, la sintaxis que sabemos confusa y pesada incluso en algunos textos presuntamente poéticos. El lector encontrará en esas prosas microscópicas aquello que Barthes llamó *placer textual*. Mejor aún si en las líneas del corpus se injertan, sutil y de modo siempre decente, los perfiles de la mujer cuyo universo físico y psíquico se propone circunscribir. *Geometrías del fuego* evidencia la consideración del lenguaje como verdadero *voltaje* según decía Ezra Pound, al que admira Colinas.

Aquí, todo fluye y se reduce, una vez más de forma circular, a ciento veintiséis renglones repartidos, de forma relativamente equilibrada en tan sólo dieciséis páginas. Si conmigo se admite que la personificada y misteriosa imagen del monte que sangra por las crestas remite al paisaje en un momento preciso del día, yo diría que la escena empieza al ocaso —no antes—, en << Una tormenta de fuego.>> (p.73). Mediante la técnica retrospectiva, ese ocaso que es un poco el ocaso de la escritura, nos lleva poco a poco a la noche de la adolescencia —<< Tú y yo ya éramos noche >>—, la cual nos hace descubrir con sus colores y matices la nieve auroral —o el amor en su pureza primera— antes de declinar al crepúsculo —<< El sol cae, pero saldrá de nuevo.

¿Siempre? ¿Como tu cuerpo de las sábanas?>>— para cerrarse como quedó anunciado, esto es, al rayar el alba nueva: << Así, amaneciendo, tu cuerpo, que vence a la muerte que da vida. Aún.>> (p.88) Prolongación esencial de un aforismo recogido en *Nuevo tratado de armonía*, mera <<necesidad de que los seres humanos comprendan lo que sucede en la placenta de la mujer. Allí todo es comunicación, simbiosis, fusión, entrega de amor mutuos, antes incluso del nacimiento>> (Colinas, 1997:12), escribe el poeta en <<Nuevo tratado de armonía>>, recogido al principio de *El viaje hacia el centro. La poesía de Antonio Colinas*.

Con el paso de los años, Colinas no perdió fe en el amor, como ocurre a veces en la vida o en una sociedad moderna donde el excesivo deseo de libertad o el feminismo a ultranza a veces banaliza sin querer las relaciones intersexuales. A diferencia de otras figuras ínclitas de la literatura mundial, cuyas vidas sentimentales tan turbias nos legaron obras maestras, Colinas destaca por una profunda serenidad que va de lo familiar a lo literario haciendo de él un poeta tranquilo y total, el paradigma incuestionable de lo que predica en su escritura: la búsqueda de armonía con el entorno y el mundo. El verso y el cuento pasan a ser la consagración y prolongación del acto existencial.

Los textos arrojan luz sobre la experiencia sentimental para que reparemos en que el tiempo no pudo con las flores que cortó el poeta desde que nació al amor en aquellos libros escritos hace cuarenta años. Desde aquel entonces, escribe Antonio Colinas al final de sus meditaciones amorosas: <<Ya no es posible el olvido. Hasta el paso del tiempo es como una savia que salva y que nutre siempre la carne. Como si

siempre nos salváramos en la muerte de los besos. La muerte, el amor: al fin la misma cosa, algo muy parecido a ese hilo que tensan los años que pasan y pasan (...)»» (p.85).

Si el tiempo no pudo con el amor, tampoco pudo la distancia física o los muros que alzaron los largos viajes de antaño, los exilios voluntarios, la soledad, aquella muerte de los besos, el silencio, la asfixia o lo que llama *el tiempo sin tiempo*: «Yo sé bien dónde está mi herida, mi dolor, mi error. Fue en aquel tiempo sin tiempo y sin aire en el que yo creía vivir, mas no vivía. Porque tu cuerpo estaba lejos y yo respiraba en ti, gracias a ti. »» (p.85)

Después de la *tormenta* de viaje, es evidente que el tiempo pudo restablecer definitivamente la calma sobre su vida privada, sobre ese amor que es cotidiano *don* y *condena* casi eterna. Por eso, insiste: «Por eso, qué madura dulzura la de esta cercanía de tus manos, la de este milagro diario de los dedos que reptan, y acarician el más secreto y seguro amor. El que ya no huirá. Del que ya no huiré »» (p.85)

El permanente equilibrio que deriva de los poemas en prosa traduce para mí el estado anímico del escritor, la estabilidad de la experiencia de amar, la armonía del hogar. Detrás de ese gran hombre se esconde sin duda la imagen de esa narrataria interpelada —muchas veces— en el espacio sin límites de su obra: «tus labios, tus ojos, tus manos, etc.»». La corporeidad femenina se convierte en verdadero signo en torno al que el poeta edifica gran parte de su universo semiótico. Su protagonismo a veces callado —o convertido en *fuego visible* en algunas obras— pero siempre presente— triunfa en todas esas fórmulas metonímicas de las que se sirve para realzar el rol decisivo de la pareja en el transcurso no muy turbio de su vida.



Pero a la que sigue hablando el poeta es a aquella mujer de *Preludios a una noche total* cuyo nombre aparece en el consabido paratexto y en el texto propiamente dicho: <<Aquello era el otoño. La noche de los cuentos/ dejaba sus encantos en nuestros ojos fijos/ Pero sólo importaba el peso de tu pecho/, tu torso estremecido, las palmas de tus manos.>>. Cuatro décadas después, se lo recuerda, a nosotros también, con otras palabras. En la prosa undécima de la nueva entrega, donde al pasado de la retrospectiva se suma el infinito presente del amor, el erotismo ponderado lleva a la confesión amorosa que marca la importancia de la mujer. Pero lo corporal parece comandarlo todo hasta desembocar en la fijación en el pecho color de nieve que a su vez convierte en referente fetiche: <<Tú sabes que tus pechos fueron vida, y que la vida prolongan. Una alegría inmensurable bajo mis ojos de adolescente. Dos nieves (de fuego) en los que mi adolescencia dejaba de extraviarse y encontraba la luz en tu luz. Era como si las palabras más bellas ya no sirvieran. No sabía qué decir o qué hacer sin aquel sueño, sin aquellos dos sueños que se destrenzaban entre mis manos muertas. Luego miraba mis manos y las veía arder. Con un fuego blanco. Como un fuego invisible.>>

La fijación en lo corporal y el dialogismo que supone la poetización de la vivencia personal están sustentados por el sintagma nominal “tu cuerpo”, segmento aparentemente trivial sin el cual no se nos hubiera dibujado el ameno y misterioso espacio totalizador del amor; espacio difuso que logra invadir toda la obra. *Geometrías del fuego* o analítica del cuerpo. Cuerpo cuyas líneas o geometrías se consiguen trazar concisa y rotundamente. Así, en la página 73 de *Cerca de la montaña Kumgang* —primera de *Geometrías del fuego*—, <<Tu cuerpo, entre el trigo muerto. Como muerto (¡mas tan vivo!). Sangraban las crestas del monte en el horizonte. Éste sí estaba

muerto. Era como un animal azul. De repente, cayó la noche (...) Las bodegas en la sombra —su lomo negro como otro animal— guardaban en su entraña un fuego morado. Nosotros callábamos. Entre el trigo nocturno, muerto.>> (p.73)

La memoria parece no defraudar al poeta, parece contarle al lector la misma historia de amor pero con símbolos diferentes. Esta fidelidad del recuerdo que es también la de los enamorados se traduce por una poética de la reiteración no siempre consciente. En el segundo poema en prosa, lo vegetal y lo acuático, lo temporal y lo espacial se conjugan para mostrar en primer plano a dos personajes sentados en la dulzura del paisaje otoñal. Su visualización nos recuerda varios paisajes neorrománticos anteriores y nos remite en particular al alejandrino final del poema liminar de *Preludios a una noche total*: <<cuando llegó el otoño, nacimos al amor>>.

Al recordar lo ya descrito en 1967 —lo que no es óbice para que el hipertexto no sea original— el nuevo texto insiste en lo que podríamos llamar el cuádragenario poder del amor, ahonda en su capacidad para resistirse al tiempo, para no abocarse a la caída ritual de las hojas, a esa *manzana* de *Preludios* que también se negara *a caer* o a lo que en determinadas historias de amor se denominan ciclos. Ciclos cuya duración delimita la distancia o modifican ineludibles circunstancias de la vida como aquella <<necesidad inevitable y brutal de escapar>> que obligó a Jano, el personaje de la coliniana novela *Larga carta a Francesca*, a abandonar repentinamente los montes originarios, a recordar aquel otro panorama que era —según el canoro y por supuesto acertado tropo del que se vale el novelista— <<astros agonizantes>> u ojos de amor casi anulado brillando, pálidos, en el <<rostro angelical y bellissimo>> de la amada

primera justo <<cuando la llevaron de su lado >>, <<cuando ellos se separaron>> para quizá nunca volver a verse.

Frente a tal despedida brusca y anímicamente peligrosa, el emigrado se enfrenta a dos opciones. O acaba acurrucándose sobre sí mismo, sin poder levantarse tras la caída o dura prueba, o se resigna a aceptar que pase lo que pase, a que le guíe la lógica del nuevo espacio. Dicen que cuando se te cierra una puerta se te abren otras. Pero dicen también que uno se enamora una vez aunque las cosas no siempre sucedan así. Entonces, es posible que en la nueva realidad nazca el tiempo de la ruptura o, al menos, de la transformación, los momentos de duda en que uno se pregunta, como Jano, si hace falta volver la espalda a su pasado —si es que se puede enterrar sin dolor el pasado—, no rememorarlos como tampoco se hará de la sierra o meseta natal mientras siga el *tirano* en el poder, <<olvidarla para volver los ojos hacia otros montes>>, hacia <<otros ojos>>.

A veces, fracasa el deseo de no abandonar por completo el ya roto cordón amoroso, por más que se intente pugnar contra la llamada del nuevo biotopo, por más que se quiera mantener el reprimido deseo de acercarnos a otro lago, <<de espaldas>> como hace Jano, como no queriendo descubrir a priori la otra hermosura: Francesca a la que ya había encontrado <<tras la muerte del tirano>> (p10) cuando desaparecieron en principio la razón de ser de ese destierro; para que como si de un circuito se tratase, el personaje volviese al punto de partida; esto es, a su tierra y por tanto, a una nueva ruptura ya que volver al lago primero es romper con el nuevo pacto amoroso, estar narratológicamente hablando, en disyunción con su objeto amoroso 2 y consigo mismo, con sus mismas obsesiones del *incipit*.

Si Lidia representa la amistad que no llegó a concretarse en amor, la nueva instancia femenina cuya importancia se ve en su carácter epónimo —su nombre es el que apunta a la destinataria interna de la novela presuntamente epistolar— representa la armonía transitoria del exilio, el amor que no pudo madurar por la necesidad del sujeto masculino de estar en conjunción —o conectarse— con sus raíces peninsulares.

Y volviendo al punto de partida, el nuestro, esto es, a *Geometrías del fuego*, la destinataria cuyo cuerpo se describe representaría el triunfo del amor primero sobre el espacio y el tiempo. En lugar de ciclos, estamos ante una época de plenitud amorosa que va, si no me falla la memoria, al menos desde 1967 a 2007. Si, claro está, no se pone en tela de juicio el que Jano, el protagonista, es el alter ego de su ambulante creador, lo que no sorprendería a nadie ya que en esa novela se superpone a la contemplación del nuevo lago o lago del exilio aquel lago poético en el que nos detuvimos en el apartado VI-2-3, aquel otro espacio del recuerdo trocado novedosa y novelísticamente en fotografía en blanco y negro que prefigura aquello que *había vivido* o con lo que *se había sentido desvivir* (p.15) el personaje central. Curiosamente, ese nuevo espacio evidencia la fijación de Colinas en el lago, referente acuático que en mi opinión se convierte, psicocríticamente hablando, en la más significativa metáfora obsesiva de amor en el marco de toda su trayectoria literaria. Desde el *incipit* —«A Jano le asustaba la belleza de aquel lago que más tarde simbolizará a Francesca— lo que en *Junto al lago* era una dedicatoria de función meliorativa sufre una metamorfosis estructural que preludia el turbulento estado anímico del héroe de la novela como revelará la segunda y demás frases del capítulo liminar. A la hermosura paisajística se sumarán la obsesión

por el elemento acuático y por la dolorosa separación, la no presencia de ese cuerpo femenino.

Obsesión por quedar preso de aquel *tiempo de silencio sin tiempo*. Obsesión [como en *Leyendo en las piedras*] por la palabra obsesión: <<Pero hemos de precisar que su impresión no brotaba del lago y de su hermosura, sino de lo más profundo de su ser, de su ser en contacto con toda aquella perfección. Le asustaba la belleza del lago, pero no se trataba de una belleza fúnebre y sin sol, como la de algunos lagos de Centroeuropa, o de la belleza fría y vacía —lunar— de los lagos de alta montaña, allá en su tierra. La belleza de aquel lago era plácida y exultante. El dolor seguía enraizado en su pecho, aunque desde hacía algunos días iba durmiendo un poco mejor. Últimamente lograba dormir sin sobresaltos. Lo hacía después de muchas noches de insomnios, de sueños interrumpidos. Acaso naciera esa sensación del miedo y de la obsesión, de una obsesión que le corroía desde que había llegado a aquel apartado balneario entre montañas de los Balcanes: la obsesión de que algo estaba a punto de culminar, de madurar en su vida. Y, tras el temor de contemplar el lago, sentía una sensación mucho más aguda, mucho más terrorífica: la sensación de que era su propia vida la que culminaba, la que maduraba. La enfermedad y su desesperada huida de Monteoscuro hacia el este, hasta detenerse en aquel retirado lugar, podría apuntar en este sentido.>> (p.9)

Después, <<[a] la mente absorta, obsesiva, de Jano, le agradaba verse interrumpida por el griterío feliz. Las aguas del lago estaban inmóviles, como muertas (...) Estaba [Jano] de espaldas a un lago —a otro lago—>> matiza el narrador omnisciente (...)>> (pp.14-15). Circular, la novela se cierra casi como empieza, esto es,

sin dejar de fijarse en el paisaje acuático. La obsesión por el lago al intensificarse hace del referente el más fiel compañero de viaje: << Siguió caminando mientras a su lado el lago —imperturbable a los sueños y a las realidades— le acompañaba crujiendo sobre los pedregales de la orilla.>> (p.189)

Como apreciará el lector del Colinas-novelistas, desde el umbral de *Larga carta a Francesca*, la intranquilidad del protagonista impone una narración de innegable interés analítico-literario, donde el lenguaje —de trasfondo psicopatológico— consigue, en sus matices semánticos y numerosas dualidades —paisaje interior/paisaje exterior o sombra/luz, o Monteoscuro/oriente— definir progresivamente y de forma circular el conflicto del *paciente* o mejor dicho, la esfera psicosomática en la que está atrapado el agente novelesco cuyo drama proviene de <<la enfermedad y su desesperada huida de Monteoscuro hacia el este>> (p.9). Como vio Roland Barthes (2004:48) hablando del narrador proustiano cuando éste desea dialogar con el joven ascensorista de Balbec, podemos decir que aquí también se utiliza la llamada técnica de <<la transformación como juego>> discursivo o <<actividad regulada y siempre sometida al retorno, consiste entonces no en acumular las palabras por puro placer verbal (logorrea), sino en multiplicar una misma forma de lenguaje (aquí la comparación), como si quisiese agotar la invención no obstante infinita de los sinónimos, repetir y variar a la vez el significante a fin de afirmar el ser plural del texto, su retorno>> (Barthes, 2004:48). Y el retorno compulsivo de ciertas estructuras marca sin duda la perturbación del ser dividido entre la necesidad de no sufrir ni hacer sufrir al nuevo objeto de amor. Traduce la inestabilidad física y mental del sujeto, la vuelta definitiva a su tierra, la necesidad de terminar una carta de fuerte valor catártico que acabará siendo materia prima de la

novela. Necesidad de retirarse para <<valorar e interpretar la realidad >> o la vivencia por medio de la palabra, ese << modo de ser y de estar en el mundo>> (Colinas, 2004)

Admitido el carácter parcialmente autobiográfico de la escritura coliniana porque la experiencia literaria siempre *va profundamente unida a la experiencia de ser* podemos decir que pese a todas esas circunstancias debidas a su estancia fuera de España y en varias ciudades de la Península, nada, al fin y al cabo, parece haber perturbado las aguas mansas de aquel amor otoñal de *Preludios*, aquel que sin duda triunfó a diferencia de, cabe precisarlo, la inamovible y no obstante <<vitalidad elemental>> que siempre ha representado para el narrador autodiegético, tanto de *Leyendo en las piedras* como el de su hipotexto *Días en Petavonium*, el personaje de Lidia, o sea, la otra obsesiva imagen femenina que al decir del narrador <<era la inocencia frágil que quería —pero que todavía no podía [ni pudo jamás]— revelarse en amor>> (Colinas, 1994:21). La memoria y el arte por antonomasia le sirven al poeta de pretexto para reavivar la sacudida, pero no amenazada llama de amor. La naturaleza como placenta siempre participa de este renacer. Pero el deseo de simetría hace que sea lo humano lo que dé vida al elemento de la naturaleza realzado, aunque todo se averigüe, claro está, en el corazón de ese mismo paisaje: <<*Estábamos sentados sobre un gran tronco caído, sin vida. Pero nosotros éramos la vida. Pasaba el río más allá de los álamos. Temblaban los álamos. Hería ya el otoño en aquel suelo lleno de hojas corrompidas. Crujían entre nuestros pies como lava de oro. La hora del amor (quieto) se dilataba en las manos enlazadas, a la espera de las últimas hojas que se negaban a caer. Como tu cuerpo. Como nuestro amor*>>

La primera frase o versículo del segundo trozo de *Geometrías del fuego* recupera —en forma de autoplagio— el verso cuarto de “Hoy comenzó el invierno”,

perteneciente a *Preludios a una noche total*. Después de citar el hipertexto, reproduzcamos enteramente el hipotexto por ser tan corto como la nueva estructura y subrayemos también el núcleo intratextual que apenas pudo alterar el poeta:

Ya no podré olvidar que hoy comenzó el invierno.  
En un lugar remoto de la arboleda había  
ramas acrisolando rayos de sol, relámpagos.  
*Sobre un tronco caído estábamos sentados*  
mirando la hermosura de plenitud henchidos.  
Gozosos rumoreaban los pies sobre las hojas.  
Agotaban los ojos poca luz y un cuerpo  
se embebía en el otro, le entregaba su vida.  
En un lugar remoto de la arboleda fuimos  
atesorando dichas, horas de paz, ensueños.  
De una mano a la otra pasaba mucho amor  
mientras iban los pájaros cruzando hacia el ocaso  
más bello coronado todo de nubes rojas.  
p.63

En realidad, por ser igual de pertinente sobraría lo que también debimos haber subrayado. Cotejando ambos textos, se podría decir que lo que se repite en general es la amorosa atmósfera vespertina, la temporada del frío, el tronco que sirve de apoyo a los sujetos en busca de armonía dentro de la naturaleza, el dinamismo de *las manos enlazadas*, o aquellas por las que pasaba *mucho amor*; los pies que ayer rumoreaban, los mismos pies hoy rumoroso sobre la obvia hojarasca otoñal, hojarasca cuyo color amarillo se ha tornado, cuarenta años después, en <<*lava de oro*>>, como si el amor fuera mejorando a lo largo de los años, como si se fuese madurando. Lo que se repite aquí es *la hora del amor, la hora del fuego* y ahí las



*horas de paz* y en otros libros *la hora interior* u *hora del agua*. En fin, lo que triunfa es la paz interior que aporta el fluir de los cuerpos, la complicidad de los elementos.

Además, el ya reiterado y exánime *tronco caído* que en ambos libros alberga sin embargo mucha vida, puede referirse al *trigo muerto, mas tan vivo*, de *Geometrías del fuego*. Tal estructura vuelve a darse pero de otra manera en el primer poema de *Preludios*, donde el poeta habla del paso del viento sobre <<los troncos mudos>> (p.47). Aquí, en “Nacimiento al amor”, es el viento y no el calor de los enamorados el agente que da vida a la naturaleza seca. En todo caso, siempre hay fusión de lo vivo con lo muerto. Por consiguiente, se asiste a la victoria de la dualidad, que en el tercer poema en prosa se apoya en una interrogación retórica basada en otro motivo recurrente en la producción literaria de Antonio Colinas: las ruinas cuya poetización consigue hacer de una vieja cabaña un lugar ameno; igual que el espacio sepulcral descrito en *Preludios a una noche total* : <<(…) Allí la muerte asciende/ por el ciprés y aún veo alguna violeta (….) Para buscar la calma aún nos quedan los muertos,/ la loma polvorienta recamada de tumbas>>. Aquí, como los *troncos mudos* o *troncos caídos* y *sin vida*, lo ruinoso entraña algún misterio de función semióticamente meliorativa. Se refuerza el dualismo y como era de esperar en este último Colinas, la plasmación de la cabaña sustenta un misticismo sencillo, un deslizamiento existencial invertido donde la degeneración da lugar a la regeneración. Si antes se busca la paz bajando a las lomas bordadas de sepulcros solamente porque asciende la muerte por el ciprés, o si antes se busca la vida yendo hacia el abismo de la muerte, ahora es la muerte la que desciende hacia el lugar donde germina o asciende la vida. En la nueva dialéctica lo peor se torna en realidad positiva. El poeta lucha porque de las cenizas broten llamas de vida. Y consigue hacer del amor —que acabará venciendo a la muerte— la luz todo lo ilumina desde la humilde

sombra con la que se conforma, la iluminada sombra arrullada por la música de los pájaros: <<¿Recuerdas aquella cabaña en ruinas? Sobre ella parecía descender la noche como una muerte. Sin embargo, en su interior, germinaba la vida, la llama de un fuego que hacía de la noche el día, de la ruina del invierno un verano maduro. Era como si la cabaña ruinoso estuviese en la noche llena de lámparas encendidas. O como si tu cuerpo fuese la única lámpara de fuego blanco en la noche negra de la cabaña y el mundo. Y algo había en las manos que ardía.>> (p.75)

El verano como tiempo del amor maduro se identifica con el tiempo de los frutos y se opone a lo que se suelen considerar temporadas grises o poco soleadas entre las cuales el invierno que prefigura, junto al verano, el tiempo cíclico. Dicho de otra manera, la circularidad del tiempo se manifiesta por medio de lo ígneo luminoso y lo acuático, cuyo movimiento comanda el uso reiterado del adjetivo demostrativo “aquel”. Esta categoría multiplica los diferentes matices semánticos del referente fluvial y realiza otros de raíz astral. Lo acuático está en sintonía con lo temporal, con la connotación positiva del adjetivo *alucinados* que habrá que considerar en su doble sentido; a saber, primero como un término equivalente a *soleados*, luego, como sinónimo de *cegados* o *adormecedores*, siendo la amada, cabe precisarlo, el agente encantador sin el que los veranos no serían de *fiebre* o *de oro*. Lo acuático remite, en general, al dinamismo del amor, a la horizontalidad del cuerpo femenino; esto es, a la entrega de la amada que sosiega toda tensión, abisma todo dolor hasta confundir o desestabilizar por completo al amado: <<Aquel río que pasaba, que transcurría siempre en los veranos alucinados. Como tu cuerpo. Aquella verdad clara del río claro, fugitiva y desdeñosa, que ignoraba la dureza de las piedras de oro que brillaban en su fondo. Aquella huidiza verdad de las aguas del río entre los sotos verdes, que se perdía como tú me perdías. Aquel río que

seguía la dirección de tu cuerpo hacia el sur, sin yo saberlo. Aquel río desangraba mi cuerpo sin acabar de desangrarlo>> (p.76)

Por supuesto que el río —cinco veces reduplicado— y sus demás evocaciones remiten no a su *Córdoba adolescente* o a Ibiza, sino casi siempre a los lugares del noroeste peninsular donde es muy posible que Antonio hubiera escrito su nuevo libro o, sin lugar a duda, donde se hubiera agrietado, al menos en parte, el espacio de la obsesiva y cíclica memoria amorosa. Ese amor que vino con la hojarasca y que en primavera no terminaba de darle alas, vuelve a germinar en su jardín interior, se trueca en abeja, en ave, en flor genitora del alba, de miel y de otras rosas, esto es, a mi juicio, de la ya madura descendencia de Antonio Colinas. Por eso, el poeta se remonta al tiempo del nacimiento, de los orígenes del amor, y se pregunta: <<¿Quién nos iba a decir que aquella rosa primera daría lugar a tantas rosas [?] >> (p.86)

Pero lo que densifica la ya innegable circularidad de la experiencia amorosa es el dinamismo floral de la amada, son sus vaivenes por los muros del huerto y por los poros del cuerpo, del cuerpo sediento del amado. Antes y después de la pregunta que nos tomamos el riesgo de cerrar con el convencimiento de que su apertura no se debía a alguna licencia poética o ruptura voluntaria de parte del autor, sino a muy escasas cuestiones tipográficas, el cuerpo por metonimia se fragmenta y como si de una escena cinematográfica se tratase, la cámara enfoca solamente en una parte de él. De esta focalización resulta que lo más importante no es el todo, sino la parte. Así, las manos amorosas consiguen tejer en la diáfana oscuridad la devota y generosa y salvadora tela del amor: << Esta fidelidad de tus manos en mis manos nocturnas. Esta fidelidad de tus manos en las rosas, cerca de ese muro rojo que inflama el otoño (...) Aquí, lejos del mar,

en este noroeste de todos los olvidos, cortas las rosas, las salvas en su instante de belleza y verdad, antes de que se deshagan, de que caigan muertas, sobre la hierba oscura. En todas esas rosas se propaga y salva aquella rosa primera>> (p.86).

De alguna manera, y en perspectiva psicocrítica, quizá por un desplazamiento de orden geográfico-humano o macro y microespacial el término *sur* ya no remita —inconscientemente— sólo a su *Córdoba adolescente*. Ante el torbellino del amor y la obsesión de la fusión —según una metáfora tan sólo sugerida y de acuerdo con aquella escena de ambos tumbados *junto al lago*— es probable que se refiera al “sur” de la mujer, a la parte inferior de ella. En este sentido, el río encarnaría también al amado que seguiría <<la dirección>> del cuerpo de su amada, de arriba-abajo o de norte al sur. Ese movimiento podría ser la sutil poetización del acto erótico y el río el lecho figurado que une a ambos y les hace fluir como dice el poeta. Fluir o sudar, desangrar o liberarse para sanar, más allá de la prueba que prefigura la imagen vegetal de la <<espesa zarza que nos hería. Zarzas de ideas, de palabras, de hechos, de pasiones confusas>> (p.78)

La imagen vegetal que aboca a las ideas y las pasiones dibujan el eje de otra dualidad. El libro debe contemplarse como una suerte de anatomía psicósomática: <<Geografía del alma, la del cuerpo que duerme velando su fuego, guardando su fuego.>> (p.87). Como puede verse, curiosamente, <<geografía del alma>> mantiene a la vez una simetría rítmica y una aparente relación de oposición semántica con el segmento heptasilábico y epónimo <<geometrías del fuego>>. No sólo el cuerpo funciona como signo porque somos a la vez cuerpo y espíritu. En todo caso, la salud de uno garantiza la de otro y viceversa. El espacio del alma es el lugar a donde quiere llegar el poeta. Sin embargo, lo físico debe entenderse como un complemento de lo

psíquico, como el componente visible que hace posible la ataraxia. Pero seamos serios. El enfoque parte desde lo concreto hacia lo abstracto porque las respuestas del cuerpo consiguen dirimir las tergiversaciones del sujeto lírico, se convierten en llave capaz de liberar al alma. El cuerpo femenino deviene, nos hace creer el poeta, el espacio críptico o *jeroglífico*, profano y a la vez místico donde procura ensayar al día su humanidad, diseñar el horizonte de su amor, testigo de su única verdad. Por eso, <<las líneas de tu cuerpo son las líneas de mi alma. Las sigo con mis dedos y te reconozco, y me reconozco. Con esas líneas construyo lo que soy y lo que quiero ser. Siguiendo esas líneas, respondo a las preguntas, desvelo todas las dudas posibles. Laberinto de las horas y de los años que he pasado enredado a mi confusión, y que tu laberinto (aunque yo no lo supiese) me iba deshaciendo. Las sendas que perdía y hallé en ti. Los caminos extraviados de continuo que siempre iban. (Como mis manos a tus manos). El jeroglífico de los besos, que parecían no ser nada, pero que conducían con dolor a la ruta cierta. Tu cuerpo: geometrías del fuego, arquitectura de las almas.>> (p.81)

Aunque el cuerpo femenino constituya en este apartado otro motivo de sincretismo ideológico, en un movimiento circular, todo va de la amada al amado, del amado a la amada y de ambos al mundo que delata la metáfora del mar y de las manos. Entonces, el río, el agua, la adolescencia, el sueño, el amor y sus dos actantes son la pasarela que da a una misma realidad, a una misma nota musical, a una sola razón de ser. Motivo por el cual <<[L]os dos cuerpos sólo eran uno: el sentimiento último, la última razón. Luego, sólo quedaba como una tibieza de ceniza, como un silencio de brasas. Tu amor cuando duermes>> (p.78). Y durmiendo la amada se burla de la muerte, se salva a sí misma y a ambos a través del misterio de su corporeidad, a través del maravilloso espectáculo de la ensoñación, la contemplación de ese cuerpo que es

todos los cuerpos, que representa a toda la hermosura. Pero lo más milagroso es sin duda el poder olvidadizo del que goza el alma durmiente, la serenidad y el consuelo que trae el dulce descanso, que abre insondables mundos que jamás revelaría la vigilia: <<Geografía del alma, la del cuerpo que duerme velando su fuego, guardando su fuego. Tu fuego: ¡tan escondido, tan secreto! De ese fuego nunca sabes, pero está en ti, y te salva, y nos salva. Duermes. Todo tu cuerpo ya es el planeta>> (p.87)

El poema quinto es la prueba de que antes que abismo, el mar es el tiempo y, enunciado en su forma femenina —la mar— realza el valor de la protagonista, su incesante maternidad y la salvación que según el poeta sólo depende de ella. Ya no hay duda de si el elemento acuático remite o no a los enamorados. Personificado, el mar es la consagración de la madurez, el espacio de la memoria, pero también el verdugo final que induce a la progresiva anulación del ser. De momento <<Todo fue así hasta que tu cuerpo fue río, hasta que mi cuerpo fue río. Entonces, ya fluíamos siempre en la misma agua. Huíamos y todavía hoy huimos siempre en la misma corriente que nos arrastraba y que nos arrastra, y que nos anula, y que nos canta. Allá, al fondo, la mar nos mira, nos espera siempre para fundirnos. ¿Para salvarnos? El mar es la canción última de aquel río que huía en mi adolescencia. Como la vida, como tu cuerpo. Tu cuerpo: hoy, al fin, ya la mar.>> (p.77)

El cinetismo del amor y, por tanto, la superada angustia frente a la fluidez temporal, acaba transformando a los protagonistas, acaba deshaciendo el nudo de sus temores, rescatándolos otra vez de la soledad, de aquel *tiempo sin tiempo*. En adelante, amor y mar serán dos actantes que rimen de suerte que la *geometría del fuego* tome del segundo término del binomio su morfología. Entonces, el dinamismo marino se asimila

al sensualismo amoroso. Lo que hubiera sido en un contexto de “poesía en verso” la concatenación de tres figuras estilísticas —a saber la anáfora, el paralelismo y el símil— consigue densificar el significado de los componentes marítimos. El mar como metáfora del cuerpo femenino destaca por su belleza. De aquí que, simbólicamente, <<las piedras de oro que antes brillaban en su fondo>> (p.76) se hayan trocado en zonas erógenas o *rocas* corporales por las que corre sin duda la *savia* del amor. De estas “secreciones” brota la *sal* que puede relacionarse perfectamente con el sudor que derivaría de lo libidinoso, del roce corporal que simboliza, a su vez, el fluir del agua por las algas: <<Los cuerpos como la mar: yendo, viniendo, beodos, extraviados en la suma libertad. Los cuerpos como la sal, como las algas, como los cuerpos para salvarnos, para alejar toda muerte. Aunque creamos que es la muerte la que salta y estalla en el momento del estertor>> (p.79)

Finalmente, como no podía menos de ocurrir, se dilata el lirismo, el cuerpo de la mujer adquiere caracteres más sagrados y para describirnos la *grafía* (Machado) de su alma, además de lo ígneo, el poeta utiliza otros referentes de corte místico como *palabra*, *montes soñados* y *hecatombe de la pasión*. Este léxico puede sugerir otras lecturas hasta entrañar una cierta idea de ascensión y remitir a la dualidad muerte-vida, a la profana unión mística entre el amado y la amada. Unión que supone plenitud y ausencia en la casa, cuyo vacío representa a la narrataria interna, cuya trascendencia se traduce mejor en la canora metáfora *la casa de tu cuerpo*, contemplado como lugar de retiro y *sosiego* (San Juan de la Cruz), como la casa por la que iba y venía, de la que va y a la que vuelve, humilde o acaso *¿sin ser notado?*. La misma casa desde la que salía —¿recuerdan?— <<a buscar la belleza cautiva>> (*Preludios*), o —fíjense en la importancia de los intratextos— la otra <<hermosura [pero] sin rostro>> (*Junto al*

*lago*), la incorpórea o, más aún, la *Misteriosa*: término del que se vale Colinas, en la trilogía de la mansedumbre, para designar a cualquier elemento de la naturaleza —de sentido universalizado— que pueda ser igual que el cuerpo femenino objeto de atracción y contemplación, de evasión o salvación como, en el caso de la segunda *variación* <<sobre un tema de Rilke>>, la “Isla” así personificada:

Allá, en tus serenos estanques, donde hubo  
hondura, nos pudimos reflejar claramente,  
pero junto a tu mar, que es la mar de la vida,  
las olas deshacían de continuo esa imagen.  
(...)  
Y tuvimos que irnos hacia el frío  
aunque aquel muro blanco y el jardín  
allí, indemnes, quedaron.  
Y nos tuvimos que marchar. ¿Por qué?  
No logramos saberlo, ni debe preocuparnos.  
Acaso haya sido sólo por el deseo de partir,  
y sentirnos más vivos y más libres;  
partir para una cita sin hora ni lugar,  
donde mirar mucho más el rostro  
de la Misteriosa.  
Temíamos que en esa encrucijada  
hubiese una salida sin salida,  
cuando (¡metamorfosis de los seres!)  
sólo hallamos la entrada a una vida más nueva.  
(p.610-611)

También en *Jardín de Orfeo* se prolonga el motivo misterico. La idea de *rotonda* y *salida sin salida*, y la esperanza de encontrar —por el alma que indaga— algo al final del camino traduce la dualidad y de manera explícita el carácter cíclico de la vida. Para cercar dicha realidad dualista de la existencia el poeta —*geómetra*— recurre a términos como *orbe*, *urna*, *cercos* y sobre todo a *savia* y *ceniza* que simbolizan respectivamente la



desintegración y el renacimiento, la imposibilidad de que *la risa se aparte del dolor* (Moscovich, 2006) y viceversa: <<Quien mida y valore la existencia / con arreglo a verdad, debe tener / en cuenta todo aquello que madura / y luego se corrompe. / Suma de perfecciones, / y desesperaciones, / el orbe gira tenso y contiene, / por igual, vida y muerte. / Supremo testimonio del poeta / coronado de gozo y de dolor./ Su ojo está atento a los límites / vacíos / del cielo y de la tierra, / al cíclico y fúnebre / declinar de la Historia, / de colmadas y extensas estaciones. / Todo dura en la vida y es eterno / mientras el hombre no interprete o cante. Para aquel que ha soñado intensamente / arde el mundo y se agota./ Siente la savia y siente la ceniza / aquel que osa hablar con el Misterio. / Llamas negras se escapan del cerco de los labios. / Y son los labios urnas en la noche. >> (p.369)

En el fragmento doce de *Geometrías del fuego*, el dinamismo corporal del que hablábamos antes —dinamismo que debe verse, desde luego, como preludeo a otro movimiento hacia fuera, hacia el milagro de los paisajes— se acentúa hasta que, a lo Manrique, el mar del cuerpo devenga como la isla *la mar de la vida* o el mundo, hasta que la quietud final borre las agitaciones juveniles en un estilo luminoso que se debe al incremento de la función poética (Jakobson) de los enunciados. Función basada, en una suerte de plurimembración anafórica y en bimetraciones múltiples.

Antes que rosas, el fuego connotará también las espinas del amor, las efervescencias de la adolescencia y la soledad callada en presencia de la amada todavía mar: <<Tanto ir y venir por tu cuerpo, tanto ir por el mundo. Geografías del alma. Geometrías del fuego. Tanta herida luminosa en la noche del ser. Tanto dolor detenido a tiempo por el último abrazo, por la palabra última, que ya no era palabra, pues,

callábamos. Tantos abrazos que parecían señalar la hecatombe de la pasión en los momentos de la duda terrible. Tantos años para desembocar, al fin, entre estos muros de piedra y fuego, cerca de estos gorriones humildes, cerca de este aire —tan puro— que llega de unos montes soñados (por vividos). La quietud de la casa, que estuvo muerta cuando tú no estabas, cuando no la habitabas. La casa de tu cuerpo en el otoño de la vida>> (p.84)

La personalidad artística de Colinas no puede ser aprehendida sin la toma en cuenta de esas interminables idas y vueltas que logran trascender lo sentimental para inundar y sustentar a la vida y obra de nuestro poeta. El cuerpo de la mujer acaba siendo un pretexto para trazar lo que es normalmente el unido espacio de su existencia. El autor de *Geometrías del fuego* ensancha así su poética de la mansedumbre mediante la ya señalada mitificación del objeto semiótico: la mujer cuyo cuerpo encarna más que nunca toda corporeidad, entendida ésta como universo donde se configura todo cuanto da sentido a la serenidad del ser. Serenidad que cada uno debe buscar según su propia visión del mundo, sus creencias religiosas o políticas, sus gustos o aficiones. Pero aquí, como el arte, los paseos o viajes e incluso la soledad que consiguen alimentar al ser que sueña con *montes vividos*, la mujer es sólo uno de los componentes —quizá el más esencial— de dicha totalidad.

Esta tesis doctoral quizá aporte algo diciendo lo siguiente: a la hora de incurrir en el coliniano deseo de fusión tan señalado por la crítica, los estudiosos de Colinas nunca deberíamos dejar de señalar que muchas veces, tal declaración de intenciones pasa, técnicamente hablando, por continuos desplazamientos de orden metonímico. Sólo así se consigue aprehender parte de lo que se esconde entre renglones. Sólo así se nos

hace sencillo el sentido —si es que existe alguno— de sus poemas, cuyo asedio más pertinente depende de nuestra propia capacidad para generar sentido, remontando, si es necesario, a la *prehistoria* de la trilogía. Sea lo que sea, —como afirma el autor de *Psicoanálisis y literatura*— << El que contempla la obra de arte debe llevar a cabo un proceso de decodificación con la finalidad de captar el mensaje originario. Esta concepción de la obra de arte la concibe tanto como expresión de la personalidad del artista como comunicación con la persona que la contempla. (...) El pintor trata, indistintamente, de transmitir tantos los deseos inconscientes como ciertas elaboraciones propias del proceso secundario, cuando, por ejemplo, pinta una bella mujer enjoyada>> (Monedero Gil,1985:57).

Comparando el lenguaje ordinario con el lenguaje de los escritores, en su ensayo <<Hermenéutica a la luz del lenguaje y la literatura>>, Luis Alonso Schökel (1997: 192) piensa igual cuando señala que <<La lengua literaria (...) ama la pluralidad y complejidad, incluye el factor personal de autor y lector, actualiza connotaciones, despierta alusiones, no rehuye ambigüedades sugestivas, prefiere la novedad inesperada y la sorpresa, traspone la expresión a plano metafórico o simbólico>>.

Si, como Colinas, amásemos planteamientos geométricos, para entendernos mejor podríamos decir que sobre un imaginario plano del sentido o línea abierta está la punta de la pluma. En el polo izquierdo habría un referente que es, en este caso, el cuerpo femenino, punto de arranque. Pues, la pluma partiría del centro o punto cero hacia ese extremo que pasaremos a llamar punto A. Desde este lugar, el poeta trazaría una órbita —valga la redundancia— como si lo hiciera con un transportador. Esa curva daría al punto situado en el extremo derecho, esto es, a B, que es la verdadera meta a la

que quiere llegar el Sujeto después de reconciliarse con su Objeto. Aunque pueda retroceder —y lo hace— desde ese punto hacia el centro e incluso al punto A —lo que explicaría la incesante reelaboración de materiales previos— desde ahí, bajando y trazando otra parábola, partiríamos de B a A para completar el no exhaustivo círculo del sentido en el que trataremos de penetrar a renglón seguido.

Ese círculo no apunta sino a lo global. Pues, ¿cómo se justifica? Resulta que a diferencia de lo subrayado en el apartado VI-2-1 titulado <<el logocentrismo de Antonio Colinas. Mujer, toponimia, misterio y religiosidad>>, el deseo del poeta es, por encima de otros, hacer de la imagen femenina un espejo ya no inestable. Aquí, no estamos ante imágenes de varias mujeres o de una mujer, sino ante la mujer alter ego del poeta, la mujer motora cuyos contornos lo profetizan y lo invaden todo dentro de lo que puede llamarse el “corazón de la naturaleza”.

En efecto, la simbología que entraña el último fragmento de Colinas ilustra esta *geometría* del sentido. Por eso, se advierte en ese fragmento la metonimia cuerpo-mundo que remite a otros desplazamientos de estructura similar en las que poco insistimos párrafos atrás. La mujer se convierte en núcleo de esa naturaleza y en torno a ella gira todo cuanto contempla el poeta. Aquí todos los caminos conducen a ella y ella, en su minimalismo disecado, nos conduce a todos los caminos, esto es, a la esencia del universo: el mar, la libertad, el amor, la memoria, las grandes preguntas y otros símbolos. El desplazamiento engendra la metonimia cuerpo-mar o cuerpo-planeta que conlleva finalmente la metafísica <<noche del ser>>, que a su vez corrobora, a mi juicio, el aserto de que vida y obra intercomunican en el poeta de León. Tal talante biobibliográfico tiene como característica fundamental una suerte de obsesivo

dinamismo psicosomático de función catártica, visible no sólo en esos vaivenes por el cuerpo de la amada, sino que cobra más sentido en el seno la naturaleza donde, empujado por una fuerza ignota y trascendental, el poeta deja la sosegada casa o lo que ha llamado *la casa del cuerpo* de su pareja para vagar por el castro o el Monte Teleno, atraído por el misterio de las alturas; o, una vez descendido, llamado a contemplar las rocas filosas de algún acantilado, a volver a leer en las piedras de Petavonium o a hundir su mirada en el mar sereno para soñar u olvidarlo todo. Así en <<Miramar>> (p.454):

Olvido en la pobreza sublime de los montes,  
en mar calmo y eterno; olvido en el templete  
de oro y de mármol, sobre el acantilado;  
olvido entre las ruinas del antiguo cenobio  
ahogado en la ladera por salvaje arboleda.

Tal movimiento deslumbrador que se da, semióticamente, tanto en la realidad ficticia como en la realidad real, se justifica en el desenlace de su otro libro reciente. Consciente como muchos de que se escribe << pour et par autrui >> (Sartre:1948) [por y para el lector], y más precisamente en un pasaje de innegable valor pragmático y psicocrítico perteneciente a *Leyendo en las piedras*, el narrador alter ego del autor manifiesta el deseo de dirigirse a un lector preciso, a su lector, es decir, al más avezado compañero de viaje al que ya no debe sorprender ni el onirismo, ni el sonambulismo poético, ni la fascinación por lo misterioso, menos aún sus salvadores e inspiradores desplazamientos casi lunáticos. En pocas palabras, el poeta nos acerca así a su mito personal, el cual trasciende el espacio de su poesía para descansar en todo cuanto ha dicho o escrito: <<Esta obsesión del sueño se transformó, cuando me desperté de madrugada, con una nueva obsesión que ya sabéis que no es en mí nueva: la de salir de

casa como llamado por alguien o algo para vagar sin rumbo fijo por el valle y sus montes>> (Colinas, 2006a:140)

Para rematar, no me parece nada absurdo aplicar a la escritura de Antonio Colinas estas palabras del escritor guatemalteco Augusto Monterroso —citado por Francisca Noguero Jiméneez (2004:11)—: <<La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.>>.

Convendría decir que este cinetismo cósmico no es ninguna novedad en Antonio Colinas. De adolescente y más tarde, en las primeras páginas de *El sentido primero de la palabra poética*, el poeta vuelve sobre la centralidad de la sabiduría helénica de resonancia oriental y nos recuerda lo siguiente: <<Cuando con Heráclito buscamos la unidad primordial y en movimiento de las cosas, no hacemos sino rememorar el deseo que Lao Tsé sentía en sus sentencias de fundir los contrarios. Para el taoísmo, al igual que para los pitagóricos y para Platón, esta lucha de contrarios, esta contraposición terrible de tendencias engendra la *armonía*>>, la que constituye la esencia del Colinas más plural, más maduro y sencillamente místico, la que lleva progresiva y finalmente a la sintonía entre casi todas las artes, esto es, para ser más modesto, entre litografía, grabado, prosa y verso. Pero para él, la armonía siempre será un rui señor de canto místico, un fugitivo rostro de mujer, la cara porosa de una piedra poliédrica o un símbolo dialéctico que revele y esconda a la vez su fuego, su hermosura, antes, durante o después de la apoteosis final, incluso del aún lejano canto del cisne. Todo anuncia, de momento, la ya alcanzada madurez.

**IX-7. LAS FLORES DE LA SOMBRA. MADUREZ MULTIDISCIPLINARIA Y  
RESONANCIAS AJENAS EN ANTONIO COLINAS**

**IX-7-1. APOTEOSIS DEL CANTO:  
CUARENTA AÑOS DE ESCRITURA PLURAL**

En la ya citada entrevista recogida en *La palabra de Salamanca* (p.12) Colinas nos recuerda lo siguiente: <<Mi literatura ha dialogado siempre con otras formas del arte. Esto se aprecia muy bien en la exposición que en estos días se puede ver en la Casa de las Conchas: con la música y la pintura sobre todo, no con lo audiovisual>>. En una etapa en la que parece declinar y abrirse esta tesis doctoral, *Diapasón infinito* resucita e inmortaliza metafísicamente algunos de los grandes temas de la poesía de Colinas. Al evidenciar de otra manera la interrelación entre las artes, el ya maduro *proyecto* resucita de modo aún más circular y simbólico el motivo nodal de la armonía y el fascinante misterio, en un dinamismo estético tendente a enmascarar y personificarlo todo. Para anunciar el advenimiento del silencio o la mansedumbre —que supone la entrada en el reino de la totalidad— Colinas recurre al dulce gorjeo del ruiseñor que a su vez apela a la piedra, a la dialéctica ascenso-descenso simbolizada por el más acá y el más allá, a lo ígneo luminoso, a lo amoroso, a lo astral, a la muerte encepada en la vida y viceversa, a lo divino encepado en lo humano; y a un vocabulario de inefable condensación metafórica e ideológica. La reflexión se inicia desde tres símbolos cuya discutible sacralidad conduce a una suerte de duda estratégica visible en las tres preguntas retóricas <<¿El ruiseñor o la piedra? ¿La música o la materia sagrada? ¿Acaso la noche que envuelve la totalidad? Sólo sabemos que estamos inmersos en el espacio fundacional —cielo arriba tierra abajo— y que ese espacio nos obsesiona, y nos duele y nos produce placer infinito. Y en ese espacio alzamos obras y sueños, besos y sangres, columnas de fuego. En ese espacio esperamos la revelación, esperamos que el Misterio se nos revele ¿para salvarnos de la muerte o de la vida? Por eso el canto del ruiseñor —su hermosa música— es el hilo invisible que une lo divino con lo humano, lo humano con lo divino. El canto del ruiseñor humaniza el ónfalos, hace vibrar y sangrar a la piedra. El canto-fuego de ruiseñor es estrella caída y clavada en el mar. En este proyecto



común —el del Arte— la litografía, el grabado, el verso, quieren ser solamente eso: signo y símbolo que entreabren el Misterio, columna de fuego, canto del ruiseñor.>>

En el enunciado final, la evocación de la litografía y del grabado por un poeta-novelistacuentista-ensayista muestra hasta qué punto funciona el maridaje entre la escritura —o mejor dicho entre la palabra escrita— y el Arte en general, hasta qué puntos de intersección puede llevarnos la casi inabarcable obra de Antonio Colinas. La armonía, a cuyo significado nos hemos ido acercando de manera más moral o síquica, la debemos llevar ahora a otras esferas, por lo que también delata, al irisarse como cualquier otro concepto desarrollado por el escritor leonés, un cierto interés o, mejor dicho, una preocupación muy cierta y conciente de orden estructural, esto es, genérica o, *generalógica*, según el léxico que acuña Spang.

Pero creo que más allá de los géneros literarios, se mantiene una suerte de exagerado eclecticismo personal también visible en la personalidad de Elena Soriano (1993:128), eclecticismo extremadamente positivo que ha ido introduciendo al poeta en la órbita de lo total, en uno de los mejores círculos de envergadura literaria, aquel que lo ha ido moldeando, que se ha ido *templando* con su *desarrollo intelectual*, de tal manera que él pueda, a la manera de Elena Soriano ensalzar así los méritos de tal aventura: <<[E]n mí persisten, como lectora y como escritora, la falta de prejuicios, la carencia de filias y fobias literarias *a priori* de una lectura, el total respeto a la libertad de expresión de cada cual, en fin, la repugnancia a cualquier “regla de arte” >>. Esa idea sintoniza con otra de Colinas: <<existen tantas poéticas como verdaderos poetas>>.

En este sentido, la personalidad plural de Antonio Colinas se debe a la educación recibida y sobre todo al estatuto intergenérico y ecléctico de cada una de las varias obras que leyó y sigue interpretando aún hoy en día con ojos cada vez más diferentes. Con vistas a lo acuñado en sus ensayos, a su subversión ante cualquier dogmatismo artístico, ante cualquier esquema literario o sociopolítico que no sea inestable, que no esté, sin embargo, en armonía con otros posibles esquemas que le son afines y complementarios, sin riesgo a equivocarse puede decirse —ahora que cumple cuarenta años de existencia creadora, según las treinta y una vitrinas que nos muestra La Casa de Las Conchas<sup>84</sup>— que la verdadera poesía última de Colinas es la puesta de relieve de alguna que otra teoría suya nacida de:

1) Su incipiente memoria prometedora, fruto y flor de una infancia feliz en la crujiente claridad de su tierra. Esa suerte de álbum pre-esencial muy *naïf* —de hojas sueltas sin nódulos verdaderos, todavía no está cruzado por la pendiente diafanidad de rastreables voces ajenas— ya preludia, sin embargo, copiosas cosechas de verano y otoño. De momento sólo le vemos perseguir imágenes, trocarse, a pesar suyo en imágenes, buscar a tientas la palabra que calificaríamos de genéricamente escrita. Sobre el fondo de la vitrina liminar de la ya ecléctica pantalla de los orígenes (I) se proyectan entre otras cosas el “Cuaderno escolar de los siete años”; el poema “Los últimos veranos” (*Trilogía de la mansedumbre*, Junta de Castilla y León, 2006); “Un hombre del 98” (*El Adelanto Bañezano*, 3 de octubre de 1964); “Carta de Juan Gutiérrez sobre un hombre del 98” (*El Adelanto Bañezano*, 24 de octubre 1964); “Carta respuesta a D.

---

<sup>84</sup> Me refiero a la Exposición que allí tuvo lugar del 4 de marzo al 13 de abril de 2008 y cuyo libro sinopsis editó la Biblioteca pública del Estado “Casa de las Conchas”. Este folleto recoge en sus treinta y una vitrinas lo que tan sólo puede considerarse como muestra ecléctica de lo hecho por y sobre Antonio Colinas. Fue Luis P. Carnicero el Comisario de la exposición, Susana Celis se encargó del diseño expositivo y a José Luis Puerto y el Comisario les tocó escoger y presentar los textos del catálogo. Sin duda fue capital el *Inventario* de Susana Agustín (2007) a la que no se ha olvidado de agradecer.

Juan Gutiérrez”, (*El Adelanto Bañezano*, 31 de octubre 1964); “Antonio Colinas en casa de Leopoldo Martínez”, La Bañeza (*El Adelanto Bañezano*, 1995); *El crujido de la luz*, León, Edilesa, 1999; “Riberas del Órbigo”, en *León en la mirada*, León, Fundación Huella, 2006; “Aquella Nochebuena estrellada (cuento), Astorga, Radio Popular, 1965; Luis Carnicero, *Presencias del origen*, (Antología de la poesía leonesa), La Bañeza, Libros de Venatia, 1999; Cecilia Fernández, *100 años en imágenes (1907-2007)*, La Bañeza, 2007”; “Teatro leído”, *El Adelanto Bañezano*, 31 de diciembre de 1965, nº 1633; Fotografía del grupo teatral juvenil (1965); “Atardecer último”, “Azorín”, “La búsqueda de la soledad”, “El sueño de la vaguada”, “El esfuerzo continuado”, “Encuentro con el Greco”, “Visión del Teleno”, “Dos etapas de Rubén Darío”, “El Chopo, el agua, los viejos rincones”, selección de textos publicados en *El Adelanto Bañezano* entre 1964 y 1967; “Recuerdos de un editor”, “De la mano de A.C.”, “Para Antonio el Bueno” y “Colinas y El Adelanto”, artículos de Antonio Gamoneda, Victoriano Crémer, Antonio Pereira y José Cruz, en *El Adelanto Bañezano*, 30 de enero de 1996.

2) Las virtudes del cerebro humano que <<acumula la experiencia de millones de años de evolución y, por tanto, la experiencia de millones de años de comunicación>> (Santiago de Guervós, 2005:15) a través de, más acá de los primeros libros (Vitrina 3), “las lecturas decisivas en años de iniciación” (Vitrina 2): Dante (*Opera Omnia I*, Leipzig, Insel Verlag, 1921); Góngora (*Versos*, Córdoba, Real Academia de Bellas Artes, 1928); Jung (*Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 1940); Tucci (*Apología del Taoísmo*, México, Cultura, 1940); Hölderlin (*El archipiélago*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1942); Lorca (*Libro de poemas*, Buenos Aires, Losada, 1945); Juan Ramón Jiménez (*Platero y yo*, México, Diana, 1947 /

*Segunda antología*, Madrid, Espasa Calpe, 1950); Ricardo Molina (*Elegías de Sandua*, Madrid, Adonais, 1948); Garcia Baena (*Antiguo muchacho*, Madrid, Adonais, 1950); Homero (*Odisea*, Barcelona, José Janés Editor, 1951); Amiel (*Fragmentos de un diario íntimo*, Barcelona, José Janés Editor, 1951); Leopardi (*Cantos*, Barcelona, José Janés Editor, 1951); Saint-John Perse (*Antología poética*, Buenos Aires, Fabril, 1960); Aleixandre (*Historia del corazón*, Madrid, Espasa Calpa, 1960); José María Blecua (*Floresta lírica española II*, Madrid, Gredos, 1963); Panero (*Poesía*, Madrid, E. Cultura Hispánica, 1963); Rilke (*Carta a un joven poeta*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965); Claudio Rodríguez (*Alianza y condena*, Madrid, Revista de Occidente, 1965); Keats (*Selected Letters*, London, Oxford University Press, 1965); Seferis (*El zorzal y otros poemas*, Buenos Aires, Losada, 1966), Ruff, *Rimbaud*, Paris, Mattier, 1968); Pound (*Opere Scelte*, Milano, Mondadori, 1970); Eliade (*El yoga. Inmortalidad y libertad*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971) y una lista de etcéteras.

3) Los fértiles años literarios en Madrid bajo las alas sabias de reconocidos maestros (Vitrina 4): La parisina carta de Neruda a Antonio Colinas con fecha del 6 de noviembre de 1972, la dedicatoria de María Zambrano (*El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura, 1973), *el cartel del homenaje a Vicente Aleixandre*, las “8 cartas de Vicente Aleixandre a 8 direcciones de A.C.”, las otras tres de diciembre de 1970, del 21 de enero de 1971 y del 8 de noviembre de 1972.

4) Los 40 años de colaboraciones en prensa y en revistas (Vitrinas 5 y 7), sin olvidar sus tres diálogos con las artes (*Mitología clásica*, Madrid, Álbum de Artes y Letras, 1994; *Gran Tour*, Madrid, Álbum de Artes y Letras, 1995, *El jardín y sus símbolos*, Madrid, álbum de Artes y Letras, 1997; *Gran Tour: Viaje a Italia*, Barcelona,

Círculo de Lectores/álbum 2000; *Viajes esenciales, Cuatro viajes insólitos*, Madrid, BBVA, 1999), ni tampoco aquellos textos no recogidos en antologías y por supuesto poco conocidos por los aficionados a la poesía de imprenta. La mayoría de estos textos de referencialidad aliteraria fueron escritos para músicos y pintores. Les remito al más detallado y ya mentado catálogo <<Antonio Colinas-cuarenta años de literatura>> (2008:9-12). Pues, me limito a señalar algunas de aquellas reflexiones que me parecen fundamentales en lo que concierne a la apuesta teórica de esta tesis o, mejor dicho, al diálogo interdisciplinario, siendo lo órfico y lo pictórico textos visuales y acústicos con los que se aparee, desde luego, el poema:

a) En cuanto a las relaciones entre música y poesía significativas son las <<Partituras sobre los poemas Ocaso y Novalis>> de Mary Ann Ly [Estreno: Seattle, USA, 1993]; el <<Disco y partitura sobre Buenas noches, deseo>> de Juan Durán [Estreno: Heidelberg, marzo 2004]; “La última noche” (5 canciones sobre poemas de *Preludios*) de David Hoyland; “La muerte y armonía” (Ópera basada en el poema dialogado de *Jardín de Orfeo*) de David Hoyland; Prólogo a una lectura poética. (Estreno: Ibiza, 1 de diciembre de 1991) de Raymond Andres; “Riberas del Órbigo”, Música de Sara Santos, (en el disco *El puente de amor*, León, 1996) de Sara, Tista y Toño; “Nocturno”, Música de J. Batista Rubio (En el disco *Silencio*, León, León) de Sara y Tista; “Sepulcro en Tarquinia” (recitado de J.C. Mestre. Disco del Concierto de Salamanca. Teatro Liceo, 2005) de Amancio Prada; *Tiempo y abismo* (Estreno; Universidad Pontificia de Salamanca, 2003) de Pablo Bethencourt; “Sepulcro en Tarquinia”, en *Huellas de Salamanca*. Disco de Amancio Prado, Salamanca, Teatro del Liceo, 2005; “Simonetta Vespucci”, canción de Amancio Prada, Estreno: Auditorio de

León, 30-XI-2007; “Para Clara”. (Disco y Estreno en Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007).

b) Por lo que respecta a las interrelaciones entre poesía y pintura, que poco tiene que ver con lo desarrollado en el capítulo V —ya que tan sólo se trataba de rastrear las manifestaciones de lo pictórico en los poemas mientras que aquí estamos ante el verdadero diálogo o la puesta en escena o en práctica de lo que se teorizaba en los poemas— destacan: “Algunos poemas para el pintor Ramón Gaya” (Murcia, Fundación Ramón Gaya, febrero de 1992); “En el anochecer morado” (poema en prosa para Perejaume), (Madrid, Galería Estampa, 1999; “Dos paráfrasis” de Leopoldo Irrigue (Ibiza, 1999); “Estíos de Ramiro Fernández Saus” (en *Las horas azules*, Madrid, galería Estampa 2003); “La revelación de una llamada” (en *Jordi Teixidor*, Salamaca, Adora Calvo, 2004); “Más allá todavía” (en *José Manuel Broto*, Salamanca, Adora Calvo, 2005) y “El poder salvador de unos símbolos” (en *Pompeya y herculano a la sombra del Vesubio*, Madrid, Caja Duero, 2007).

c) De la sustanciosa colaboración de Colinas como columnista y articulista, me interesa subrayar tan sólo aquellos trabajos que, por una u otra razón, tiene alguna vinculación con esta tesis doctoral: “Entrevista con Ko un” (*El Cultural*, 15-21 de febrero de 2007), “Filósofos griegos, videntes judíos” (*El Cultural*, 29 de marzo de 2000), “Jung: recuerdos, sueños, pensamientos” (*El Cultural*, 25 de julio de 1999), “María Zambrano: una luz que duele” (*Diario 16*, 3 de diciembre de 1988), “Florencia: ciudad a la luz del conocimiento” (*El País Semanal*, 25 de enero de 1987), “Mi Antonio Machado” (*La Razón*, 8 de enero de 1999), “Miguel Hernández: los primeros pasos” (*ABC*, 28 de marzo de 1992), “Penumbbras de Weimar” (*ABC*, 28 de junio de 1998), “El

crujido de la luz” (*El País*, 10 de enero de 1987), “Una visión totalizadora de Antonio Machado” (*El País*, 27 de enero de enero de 1987), “Hacia el centenario de Ezra Pound” (*El País*, 14 de noviembre de 1984), “Encuentro sin palabras con Ezra Pound” (*Madrid*, 7 de julio de 1979), “Diálogo con el poeta Eugenio Montale” (*Madrid*, 9 de junio de 1971), “El Teleno, de cima tutelar a campo de tiro” (*El País*, 8 de septiembre de 1987).

La casi personal teoría de la que hablábamos es simplemente la de la verdadera poesía, la prueba por la articulación o disposición fluvial de que hacer poesía no es forzosamente escribir versos o dibujar líneas cortas en su sentido mecánico y esperpéntico, en detrimento de aquello que Isabel Paraíso considera acertadamente como el *alma del poema*: el ritmo. Así, en “Poesía y vida”, se nos confiesa que <<la auténtica poesía [reconocida o no —dirigida a muchos o pocos—] trabaja con la realidad trascendida. La palabra en el poema no es una palabra cualquiera, que el lector usa —lee— y luego tira, sino que es la palabra *nueva* por excelencia. Determinados versos de Dante, Góngora o García Lorca no están escritos con el lenguaje que utilizamos a diario. Y, a la vez —aquí radica el milagro de la poesía— sí lo están. Me refiero a que, además, en esos versos, el conjunto de palabras tiene una atmósfera, una intensidad, una verdad y una belleza que son realmente *nuevas*. Por tanto, en el poema, la palabra tiene que ser nueva porque si no el poema no tiene validez como tal poema, se nos desharía bajo los ojos. Por ello, yo siempre recomiendo hacer una modesta prueba con aquellos poemas de cuya utilidad o autenticidad dudemos. Una prueba muy simple: basta poner un verso detrás de otro, poner el poema en prosa. Si tras esta operación el texto ha perdido su intensidad, su ritmo —lo que Pound llamaba su *voltaje*— quiere decir que estamos ante un poema fallido; o, en cualquier caso, ante un

texto de dudosa autenticidad poética. En consecuencia, en el poema, hay otros componentes —el ritmo, que acabo de nombrar, es uno de los más poderosos— que determinan lo que tiene, o no tiene, altura *poética*. Debe tener el poema su ritmo, su música y también sus imágenes, que desdoblan, que irisan, que enriquecen la realidad. Forma y contenido nacen de una manera equilibrada y una es consustancial al otro. De aquí también el hecho de que resulten fallidos tanto aquellos poemas en los que la forma devora al contenido como los que el contenido mata a la forma.>> (Colinas, 2001:14-15)

Es técnicamente pertinente percatarse de cómo escribe Colinas, de cómo recrea de forma circular los contenidos ya desarrollados en otros textos suyos, de cómo ensancha y enriquece a la vez el campo de la intratextualidad, independientemente de la norma genérica. Hay que ver en el apartado hasta aquí desarrollado la máxima exposición de lo que he llamado trascendencia genérica. El dinamismo literario que supuso el proceso de crecimiento espiritual e intelectual del poeta de a Bañeza desemboca en lo que sólo podrá madurar y revelar el tiempo: los posibles discípulos de Antonio Colinas o, en el caso de la poetisa a cuya obra me acercaré en el siguiente apartado, a la evidente labor de nuestro poeta en el proceso de lectura-escritura de otras plumas, a las posibles correspondencias intertextuales que se pueden rastrear en meditaciones de personas pertenecientes a la misma generación que él.



**IX-7-2. DE LA DEUDA A LA ¿INFLUENCIA INMEDIATA O COINCIDENCIA  
DE LECTURAS? LA PROMESA DE LA SIMIENTE SEPULTADA COMO  
PENDIENTE APERTURA TRANSTEXTUAL: *RESONANCIAS COLINIANAS*  
EN UNA POETISA SALMANTINA.**

No podemos cerrar esta tesis doctoral incumpliendo la promesa del capítulo séptimo: rastrear la influencia de Antonio Colinas en al menos un poeta español —por

supuesto actual— cuyos poemas salen a la luz cuando ya ha alcanzado la madurez. Influencia inmediata, promesa de la simiente poéticamente “enterrada” como prolongación germinal de la apertura transtextual. Este apartado ahonda en lo intertextual y trata de escuchar las resonancias colinianas en una poetisa de Béjar (Salamanca). Con la esperanza de que ya se me haya permitido una informalidad, la de no poder, en el año 2008, hallar en varios poetas las huellas de Colinas, anticipo aquí aquello que consideré en algún momento como el primer aspecto del objeto de plausibles reflexiones posdoctorales: la recepción de la poesía de Antonio Colinas en España, aunque tres elementos dificulten, de momento, la serena incursión en este nuevo campo de investigación: la contemporaneidad de Antonio Colinas y la de cualquier investigador que ya ha nacido y por supuesto la poca y necesaria distancia temporal. Lo que no es óbice para que no puedan perfilarse en la escritura de algunos jóvenes desconocidos o poetas coetáneos de Colinas —más o menos conocidos en Castilla y León o en España— rasgos de lo que ya se puede considerar, tras cuarenta años de intensa labor, como el arsenal ético-estilístico de Antonio Colinas, ese poeta y pensador sui generis. No somos pájaros de mal agüero, ni buscadores de la sombra, porque ya somos sombra al nacer, sombra y luz o como diría Colinas, ceniza y música. En todo caso, como escribe el profesor y poeta camerunés Mbol Nang (2007:80) <<nada puede / el hombre / la muerte desde dentro / vela>>, hagamos lo que hagamos, siempre nos acecha la omnipresente muerte también —pero irónica y oníricamente— vencible por ser <<sombra de este lápiz>>, por y nos arrulla y nos embruja con su misteriosa música, estemos dónde estemos, encima o debajo de la mar de la vida. En todo caso, <<cumplido el ciclo del abismo, estalle / tanta resurrección un mediodía>> (Sánchez Zamarreño:2007:21) pero no sin la esperanza de que suene en los sonidos <<un hombre quebrado / que tuvo sesos, huesos, besos míos>> (Sánchez

Zamarreño:2007:175), que vivió entre renglones y sólo fue *muerte* <<hacia filones de rigor>> (Sánchez Zamarreño: 2007:21) Rigor y esteticismo que coinciden curiosamente con estos preciosos endecasílabos que podría apreciar cualquier el lector de buena poesía, esto es, aquel otro fruidor objetivo que, en vez de cotejar referencias onomásticas y vivencias compartidas, saca provecho de lo leído porque busca en los textos algo de lo que Colinas llamó <<sentido primero de la palabra poética>>. Me parece milagroso esta rotunda poetización del ocaso que prolonga la ilusión de abrirse a la brisa de una nueva vida:

Debajo de la mar jardines cantan.  
Su encanto ritual se rompe en filos  
y amarillas aristas de cosecha.  
Todos acudiremos a sus porches  
al atardecer en tránsito de rosa.

Debajo de la mar jardines cantan  
y en su eco fundiremos nuestras voces  
conjurados por un dedo de escarcha.  
(Marcos, 2006:35)

Veo en algunos versos de Mercedes Marcos (2006) una muy posible influencia de Antonio Colinas, amigo del poeta Antonio Sánchez Zamarreño. Puras coincidencias o deseo más o menos consciente de escribir *a la manera de Colinas El libro del tarot*, imbuido quizá en el oleaje de *El río de sombra*. Cualquier lector o aficionado a la obra lírica de Antonio Colinas y, mejor aún, cualquier especialista adicto a los estudios comparatistas repararía en que estamos ante un caso de intertextualidad en el que, como en el caso de Claudio Rodríguez y los poetas de los setenta, Colinas no es el que recibe, sino el nuevo eslabón de la cadena literaria, el que perpetúa a su manera aquello que

deriva, en gran parte, del legado de la gran tradición literaria, el que influye y, si se quiere, cierra otro círculo. El lector que me ha seguido paso a paso en este largo periplo que pronto declina se dará cuenta, sin que yo tenga que superponer los versos de Colinas considerados aquí como hipotextos de algunos fragmentos de *El libro del tarot*, cuyos detalles sí voy realzar.

La trayectoria de nuestro poeta le habría instalado en el centro de un proceso activado río arriba por poetas anteriores, y río abajo por poetas como Mercedes Marcos, a cuyos versos conviene acercarse ahora. A juicio de Luis García Jambrina (2007:20) la poeta, abocada a <<vocación del silencio>>, <<profesora de Lingüística y reconocida estudiosa de la obra de Leopoldo Panero>>, forma parte de aquellos que <<entienden la poesía como una labor callada y paciente, a solas con las palabras, y que, por tanto, no tienen prisa por publicar ni ansias de notoriedad.>>

Me parece que a lo largo de la historia literaria algunos tópicos ya recreados se dejan prolongar por otras plumas que no tienen por qué remontarse al origen, porque lo recreado en el que se inspiran lleva en sí la estampa de la fuente, la suficiente carga intertextual, la inextricable y simbólica concentración de todo lo que ha sido dicho anteriormente en torno al tópico. Lo que viene a decir que leer a Colinas ya es hacer una aventura lectora que va de San Juan de la Cruz a Claudio Rodríguez y Hierro, pasando por Quevedo, Hölderlin, Elíade, Pasternak, Góngora, Machado etcétera, sin olvidar a los taoístas.

Con una notable originalidad que entraña, sin embargo, la presencia de discutibles intertextos, cuyo rastreo nos llevaría a algunas de las claves poéticas de

Antonio Colinas, Mercedes Marcos (2006:21-23) también nos habla de la vida, ese <<desdén del equilibrio>> y ese <<paso en el vacío>>; resume en pocas palabras la vida de los enamorados, señala abstractas e ígneas plenitudes que derivan de lo corporal, de embriagados tactos desafortunadamente <<condenados a siempre ser espinas / de una misma raíz de incertidumbre.>>. Poesía muy sugerente como ya advirtiera García Jambriña, subrayando el aparente hermetismo del libro, el razonar del amor (“El Emperador”, lo que representa la mujer en diálogo con el hombre (“La papisa”, “La Emperatriz”) *la alquimia de sus imágenes* circulares, su apuesta clásica, su hondura y simbología, su dejo rítmico sembrado por sonoridades visibles en aliteraciones como <<abandonada al avatar del viento>>. Tampoco falta la infancia que con el tiempo se viene abajo como una casa de arena.

Pues, el personaje poemático añora la inocencia sagrada de lo remoto y exclama con aliterada y ternísima voz: <<!Devuélveme, oh padre, la ceguera infinita / o la infancia sin labios / o la sed...!>> que, como se ve, es anhelo suspendido en el aire del pasado y, sin embargo, incorruptible y atemporal por su propia infinitud. Volver a la infancia o a los valores del pasado es buscar esa misma <<agua que sacia nuestra sed>> (Colinas). SED toda en mayúscula que entraña al menos alguna de las manifestaciones de lo sagrado. SED que nombra, rehuye y abraza todo cuanto conduce al dogmatismo, a la no flexibilidad o al extremismo. Así, en “El papa”, séptimo arcano de su libro fundamentalmente iconocráfico, Mercedes Marcos escribe lo siguiente:

La urdimbre de tus huesos es pesada tiara  
de nuestros tactos fríos, de nuestras oquedades  
y el silencio lustral con que nos beneficias  
como si una gaviota habitara memorias

de ultimidad sin nombre.

De tu boca esperamos  
la miel, la flor, el útero  
que nos lleve a la vida radical, transparente  
como el seno materno del que nos arrancaste.

Marcos (2006:43) nos habla del *furor* o de la <<la ira de los dioses>>, de un <<combate de huesos vencedor de tinieblas>>. Quizá por recordar determinados versos de Colinas —como <<(para escrutar la vida hay que fundarla / y que fundamentarla / en un Orbe, / ¡fascinante misterio! >>(p.180)— la poetisa nos habla, como si escrutara la misteriosa piedra colinas, de la necesaria y vana contemplación de lo vegetal — <<Escrutamos / los árboles de plata y no encontramos / la guarida de sal de nuestros ojos>> (Marcos, 2006:45)— y sobre todo del *más oculto poder* del diablo que problematiza, de otra manera [quizá a lo Baudelaire de “Letanías de Satán], el *mysterium fascinans*:

Luzbel es el misterio que fascina, nos miente  
con su nombre de *otoño como un fruto maduro*

<<¿*Otoño como un fruto maduro?*>>. Si se admite la deuda, sin lugar a duda, el símil tendría su correlato en la obra más juvenil de Antonio Colinas. De la obra *Preludios a una noche total* recuerden este fragmento de “Madrigal para suplicar tu voz”, fragmento donde acontece que es la voz de la amada la que cobra sustancia, la que se trueca a la vez en realidad eólica y vegetal:

Tu voz: el más sutil de los vientos, *el fruto  
más maduro* y gustoso de este **otoño** encendido.

Recuerden también este otro pasaje de “El tiempo de los frutos” perteneciente a la misma obra de 1967, donde el motivo del otoño se asocia otra vez a la madurez de la fruta:

El gran techo morado de la **noche otoñal**  
quedaba en nuestros ojos **maduros**, reposado  
**como un gran fruto dulce**. Y las violetas iban  
quedando en tu regazo desordenadas, candidas.  
Quemaba tu hermosura, tu frente, tus pestañas.  
Quemaba el aire suave, el vino de los cántaros.

Mediante un lenguaje diáfano, ese *fascinante misterio* sobre cuya carga filosófica ensayó Mercedes Gómez Blesa (1997) y José Luis Puerto (1997), rehabilita, a lo Colinas, la dialéctica abismal, lo sagrado, lo espacial, lo misterioso asociado al bosque impenetrable o la coliniana *corriente insondable*, hasta terminar diciendo, casi como el poeta de *Sepulcro en Tarquinia*, que <<nuestra hambre es celeste>>.

Ya lo dijimos en otro lugar. La intertextualidad no tiene por qué fundarse absolutamente en una verificación de las conclusiones de la superposición y comparación por los supuestos autores —en el caso de que vivan— de los hipotextos e hipertextos, porque la intertextualidad va más allá de los individuos, como si existiera un macrotexto universal a la que fueran a beber todos los escritores, independientemente de su procedencia, como si la memoria colectiva no entendiera de pueblos, ni de razas, ni de fronteras.

Por eso, cada vez que lean a Mercedes Marcos —sean azarosas o no las relaciones que habremos establecido— recuerden las frecuentes huidas del yo lírico

coliniano, salidas hacia desconocidos y misteriosos espacios que seducen, recuerden la “Invocación a Hölderlin” o la infinita sed que transparenta el final de *Preludios a una noche total*. Ten en cuenta la coliniana dualidad, los binomios día y noche o luz y sombra, no olviden tampoco el ya descrito combate en la capilla de la Universidad de Salamanca, la de ceniza y la música. Recuerden también, cuando la lean, a Tánatos y Sísifo, a Eros y Tánatos:

Somos corceles que en la misma brida  
luchamos concitados por dos luces  
diversas, tan contrarias  
que espuman nuestros ojos y convocan  
a nuestra sed la sal de las huidas.  
(Marcos, 2006:23)

En “Tántalo contra Sísifo”, Colinas ahonda más esa dualidad que culmina en la idea de totalidad:

Siempre hubo en él dos personas contrarias  
y luchó por fundirlas en una, eternamente.  
Pero ambas le desgarran y siempre le dividen.  
Mira la una hacia el mundo y desea brillar.  
La otra mira a su centro y es murmullo en la sombra.  
La una es terrestre y tiene fe en la tierra,  
en ella se extravía y se funde tenaz.  
La otra apenas pesa, es de aire, y aspira  
a subir allá arriba, donde la nada es todo.  
p.465

Pero antes de subir, para Mercedes Marcos (2006:23), en la tierra, ya <<somos carro y corcel y camino, anhelo y prisa / que nos lleva a un destino de cristales.>>



Desconocido destino, esto es, aquel que divisa bajo la luna la mirada contempladora.

Espejismo o noche oscura, circularidad de las horas:

Hay una conjunción —muchedumbre de ocaso—  
donde la luna se muere o se desluna  
hasta un retorno de luces desleídas.  
Hay mendaces y asombradas avenas  
que nuestro suelo abona y alimenta  
de instantes.  
(Marcos, 2006:45)

Estos instantes están, para otro poeta, en otro tipo de simbología por salvar: la rosa y la oropéndola que son convocadas e inscritas en el círculo, y con ellas el mago, forman una eternidad de horas fraguadas bajo la piedra del pulir. Tal vez sea todo cuando salva y les queda a los poetas cuando se hace y se deshace la realidad. Para alejarse de las mordeduras del mundo, el esteta se hace un hueco de oro en el útero de la palabra que le salva y engulle a la vez. Por eso, con Sánchez Zamarreño (2007:25):

Nada importa ya  
sino la certidumbre de este círculo.  
Tú eres aquí reflejo y no me dueles.  
Una rosa que entrara, una oropéndola  
¿cómo las tocarías?  
Tú, en el envés del aire, no me dueles.  
Tu sable de sal nunca  
podrá llegar a herirme donde estoy.  
Porque yo tracé el círculo y la rosa  
y, en la rosa, una luz que hace irreales  
la misma luz, el círculo y la rosa.  
  
Lo demás queda fuera del poema.

En Mercedes Marcos como en Colinas, la placenta que cobija es la naturaleza, el *sable de sal* del que huye Antonio Zamarreño se torna en *guarida de sal* que acecha la mansedumbre de unos *árboles de plata*. Los instantes devienen un arcano insondable que sondea sisíficamente el ser sediento, la sedienta mujer cuyo rostro no deja de immobilizarse, solitario y colmado, <<en la raíz falaz del horizonte>> (Marcos, 2006:33). Experiencia del ser que encuentra como quien se sienta en el centro del jardín, en el centro del bosque o en el centro del círculo del círculo (Colinas) para escrutar a su manera, y en soledad nutrida, las amatistas, la luz que brilla *en el camino sin camino* (Colinas) vedado por el enigma del bosque, quizá ese mismo bosque, esos bosques que convocaran Sánchez Zamarreño o Colinas Lobato. Así, para la poetisa salmantina:

Escrutamos

los árboles de plata y no encontramos  
la guarida de sal de nuestros ojos.  
(Marcos, 2006:45)

En Mercedes Marcos, la contemplación también se vuelve misterio, el motivo de la mirada trasciende la soledad poética y el hombre acaba dirimiendo algunas de sus dudas metafísicas, acaba recibiendo la breve revelación nocturna:

Cuatro esquinas del mundo en cada ojo anidan.  
Quien las mira descubre su destino de hielo  
y el oro de las vírgenes en el centro del círculo.

El hombre acaba, gracias a su sintonía deseada con los elementos, después de tantas preguntas, besando al menos el cáliz de las primeras respuestas. Así, como en Colinas, la metonimia sugiere varios desplazamientos en un diálogo donde protagonizan el ser simbolizado por el órgano de la vista y el círculo que puede remitir, claro está, al cosmos. En ese poema de Colinas lo oscuro, que se asocia a lo astral, traduce el misterio. Lo complementa el círculo que está simbolizado por la esfera, la que a su vez remite a la perfección de lo sagrado ya matizado, al orfismo, a la música celestial, a la ebriedad del inspirado. El séptimo poema de *Sepulcro en Tarquinia* dice así:

Oh noche, cuánto tiempo sin verte tan copiosa  
en astros y en luciérnagas, tan eria de perfumes.  
Después de muchos años te conozco en tus fuegos  
azules, en tus bosques de castaños y pinos.  
Te conozco en la furia de los perros que ladran  
y en las húmedas fresas que brotan de lo oscuro.  
Te sospecho repleta de cascadas y parras.

Cuánto tiempo he callado, cuánto tiempo he perdido,  
cuánto tiempo he soñado mirando con los ojos  
arrasados de lágrimas, como ahora, tu hermosura.  
Noche mía, no cruces en vano este planeta.

Deteneos, esferas, y arrecie la música.  
Noche, Noche dulcísima, pues aún he de volver  
al mundo de los hombres, deja caer un astro,  
clava un arpón ardiente entre mis ojos tristes  
o déjame reinar en ti como una luna.

p.142.

Si más allá de lo esférico la noche estrellada como referente astral puede ser metáfora del universo, sobre el orbe cae el telón de una poesía minimalista que se inició

casi como el poema “Novalis” de Colinas, esto es, invocando la estrellada y <<erizada noche de las adivinaciones>> mediante el uso del *vocatus casus* y la fijación en lo astral.

Aunque los dos poemas no tenga nada que ver en cuanto a las intenciones de Colinas y de la autora del hipertexto, se deben advertir ciertas coincidencias de carácter léxico y fonológico que tal vez podrían deberse a una serie de asociaciones inconscientes posteriores, por supuesto a la lectura de la *iconografía de los arcanos mayores*, a los poemas de Colinas entre los cuales “Invocación a Hölderlin”, e incluso a Novalis y a la contemporaneidad y tradición de éste. Después del ya citado primer verso, “Invocación” de Mercedes Marcos (2006:7) así sigue su conjuro:

Yo te invoco, oh hermano de la estrella  
para calmar mi sed con tu néctar de nombres.  
Déjame entre las ramas de la sacral encina  
la clave de tus huesos, tu armonía celeste  
para que todo el cosmos me repita en su eco  
y yo sea sonido de su eco sin fondo.  
Ah nombre de los nombres, si tu aire me roza,  
si sólo tu perfume levantara mis venas..  
Déjame contra el polvo de las solemnidades  
y repite en mis ojos la magia de tus dedos,  
cúbreme de destellos, ya se acerca la hora  
de las mancias terribles, de las revelaciones

[o acaso *el tiempo de las revelaciones* (Colinas)]

La superposición de estos textos todavía no basta para que el lector vea hasta dónde puede ir la deuda de Mercedes Marcos no sólo con ese poema, sino con el pensamiento de Antonio Colinas. Pero el lector que me ha seguido hasta aquí sin prisas, esto es, sin caer en la consabida y perezosa tentación de avanzar saltando páginas, se percatará de que la originalidad de ese poema liminar de *El libro del Tarot* está en originalidad de su enunciación, que no excluye que en él impere o planee en filigrana la sombra de la tradición literaria o de la iconografía popular.

En “El Libro del Tarot”, publicado en *El Adelanto* salmantino del 19 de julio de 2007, el poeta y columnista José Manuel Ferreira Cunquero dice que a través de esta obra <<Mercedes nos echa las cartas del corazón sobre la camilla del sentimiento, hilvanando creativamente esos instantes exclusivos y profundos que sólo surgen en el poeta como llamaradas de vida incontenibles. El tarot y todo lo que representan sus contenidos mágicos para quienes beben en su halo de esperanza y misterio, a través de Mercedes se transforma en inspiración, explorando con el pulso del alma la desnudez poética que inquiere, desde el albor del tiempo, las coordenadas más significativas del ser humano. Antes de introducirnos en las veintidós cartas del tarot a través del ritual creativo que en Mercedes Marcos fluye de forma natural, e invocada con un poema, *en la erizada noche de las adivinaciones* [que rima en perspectiva intratextual con su “hora de las revelaciones”] la bendita quimera del encuentro. Después uno a uno los naipes se van ensamblando en una metamorfosis de los augurios, donde el sortilegio de la palabra da cuerpo al libro que nos seduce en la hechizadora calma armonía de sus páginas. El ritmo de los versos nos conduce por esa senda que va llevándonos al sosiego, cuando descubrimos sus claves bajo el influjo de una técnica que, en Mercedes como poeta ilustrada, surge con el portentoso oficio de quien nació para revelarnos la percepción

personal de todo lo trascendente que le rodea. Cualquier carta que escojamos en *El libro del tarot* nos acercará al acontecimiento que nos descifra la pureza de un humanismo sin concesiones, que en Mercedes eclosiona como una parte vital de ella misma>>.

Mercedes Marcos está, más allá del humanismo, de otra manera unida a Antonio Colinas. Para mí, en *El libro del Tarot*, resuena en forma de campanas asimiladas la voz de Antonio Colinas. Pero en literatura, no hay asimilación que no deje cicatrices, ni hija que no lleve incluso dentro de sí misma genes de algún que otro padre, rechazado o no. Sintonizan ambas palabras todas deudoras de varias fuentes y no menos originales. Psicoanalíticamente hablando, lo que pasa es que en su lucha por superarse a sí mismo, por alejarse de la figura clave del padre, el hipertexto no termina de dejar huellas apenas visibles por el lector poco conocedor de los hipotextos en los que se injerta y trata de deshacerse sutilmente. Pero detrás de su dulce silencio de versos escuetos y nítidos, descansa la coliniana “Invocación a Hölderlin”, la poesía como revelación, como “vía de conocimiento” o como acercamiento al misterio, la noche frecuentemente interpelada, el motivo de la sed cuya insatisfacción ilimita y busca y resucita el filosofar, ese continuo estar “en route” (Jaspers) [en ruta], la ya definida noción clave de armonía, los nocturnas aromas de la naturaleza que son perfumes o néctar en la obra de Colinas, que son, por lo general, <<bosques de símbolos>> (Baudelaire, 1999:106) que recorre a diario el hombre, que recorre de noche el ser adicto a sabiduría, el ave de Minerva que sólo al ocaso echa a volar.

Como la coliniana noche más profunda que para mí asuena con las baudelairianas “Correspondencias”, las que, como vimos también, <<suenan como un dulce oboe>> (*Sepulcro en Tarquinia*), como un <<oscuro oboe de bruma>> (*Noche*

*más allá de la noche*), en los poemas de Mercedes Marcos y Antonio Colinas << Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden / en una tenebrosa y profunda unidad / vasta como la noche y como la claridad, / los perfumes, los colores y los sonidos se responden. // Hay perfumes frescos como carne de niños, / dulces como los oboes, verdes como los prados, / —y otros corrompidos, ricos y triunfantes, // que tiene la expansión de las cosas infinitas, / como el ámbar, el almizcle, el benjuí el incienso, / que cantan los arrebatos del espíritu y de los sentidos>> (Baudelaire, 1999:106)

El sentimiento de la naturaleza —que genera en Colinas la poetización del pino y de la encina— vuelve a verse enaltecida en el poema de Mercedes Marcos. Si se sigue ahondando en la coincidencia, diré que lo sagrado de la lírica de Colinas está sustituido por el adjetivo sacral que menos emplea Colinas pero que viene a significar lo mismo incluso para el lector menos avezado.

El mismo paratexto principal —*Libro del Tarot*— mantiene alguna relación con *Libro de la mansedumbre*, que a su vez recuerda un poco *El libro de la sabiduría* de Hierro y tantas otras titulaciones como *Libro del Tao* que rima de manera casi perfecta por cierto con *Libro del Tarot*. No me parece absolutamente inocente esta asonancia. La intertextualidad no tiene por finalidad ponerse de acuerdo con lo que dicen los poetas sino con lo que sugieren los textos.

Uno se pregunta si la obra de Mercedes o al menos el título no es el resultado de una serie de asociaciones inconscientes que derivan de su propia competencia lectora. El propio Colinas no ve en este estudio su influencia en Mercedes Marcos, pero sí en poetas como Vicente Valero o Alejandro López Andrada. Sea lo que sea, en perspectiva

ampliamente intertextual, lo más interesante y quizá lo más plausible es que transita por la vida literaria de Colinas y Mercedes Marcos del *Tao te king*. El orientalismo coliniano ya es una perogrullada. En cuanto a Marcos, su condición de investigadora y lectora le habrá llevado hacia esa joya de Oriente cuyo destello no es nada ajeno a determinados aspectos de la cultura europea. Sobre ello ha hablado sobradamente Antonio Colinas. Ese punto denominador común nos salva de la posible, exagerada subjetividad de nuestro análisis en el caso de que, cansado por el largo viaje, por las múltiples paradas propias del pacto metadieético establecido desde el umbral de esta tesis doctoral y alguna que otra digresión debida a inesperados *accidentes estructurales*, nuestro lector se haya olvidado de la advertencia de Frank sobre la finalidad de una reflexión intertextual: saber que lo que más importa es la capacidad de la competencia lectora para cotejar textos, para <<bring together texts>> porque pese a la posible deuda contraída, como Colinas, Mercedes Marcos consigue salvarse del mimetismo impropio para prolongar a su manera el gran libro de la tradición literaria. Por eso, otra vez con Ferreira Cunquero (2007):

Esta baraja del tarot, que nos entrega Mercedes, sólo precisa la indumentaria del rito personal del abandono, que surge cuando somos capaces de conquistar la emoción en silencio. Sus cartas, una a una irán danzando como bendita hojarasca sobre el inescrutable tapiz de nuestros sentimientos más hondos. La lectura de *El libro del tarot* nos irá insuflando, con sed incontenible, el deseo de tornar a la pócima que guarda el grito de los regresos en su abrazo indestructible. Por ello, este poemario, como decía antes, ha sido manoseado hasta ocupar el rincón preferente de mis pobres pertenencias, para citarnos, otra vez, cuando su voz entrañable necesite, sobre su rostro vegetal, el temblor de mi mirada.



Volviendo a Colinas, en el nombre de esa misma hondura o madurez artística a la que también aludimos en el apartado IX-5, de la circularidad de la misma aventura literaria y finalmente de la certidumbre de que nunca se detendrá el mecanismo de ese dialogismo si se me permiten el calificativo intertextual y *cuadragenariamente* abierto, demos distancia y tiempo al tiempo, que nos dirá, de aquí a unas cuantas décadas, qué poetas europeos, orientales y quizá africanos, podrían ser considerados, a este respecto, *huérfanos* —el tropo es de García Jambriña— de Antonio Colinas.

Y la madurez de Antonio Colinas deriva de la libertad que infunde el alma de su pensar y nadie rechazaría la idea de que, lo que la vida ha hecho de él, es el fruto de muchas renunciaciones, de muchos esfuerzos desde los primeros o premonitorios tanteos de *Junto al lago*, *Poemas de la tierra y de la sangre*, *Preludios a una noche total* y *Truenos y flautas en un templo*, todos escritos entre 1967 y 1970. Este éxito que viene a enriquecer el panorama de la literatura española actual sólo puede darnos admiración y no aquella emulación de círculos cerrados, aquel antagonismo de sombra o aquella mala rivalidad que condena férreamente Colinas —«Dejad la envidia»— y que el poeta nos exhorta a abandonar. En vez de suerte es preciso hablar de empeño desde la adolescencia, de sacrificio casi a diario o, como aclara el Baudelaire (2000: 17-18) más pedagógico, del talento o poder del escritor. Y eso porque «[l]os jóvenes que hablan de un joven colega con acento envidioso, dicen: *Es un buen principio, ¡ha tenido suerte bárbara*. No reflexiona en que todo comienzo tiene siempre sus precedentes y que es el efecto de otros veinte comienzos que nos son desconocidos. No sé si podemos considerar que alguna vez, vistos los hechos, suene la flauta; creo más bien que un éxito es, en proporción aritmética o geométrica, producto de la fuerza, el resultado de éxitos anteriores, a menudo invisibles a simple vista. Hay una lenta agregación de éxitos

moleculares; pero generaciones milagrosas y espontánea, jamás. Aquellos que dicen: *Tengo mala suerte*, son los que aún no la han tenido y que lo ignoran. Hablo pues de las miles de circunstancias que rodean la voluntad humana y que tienen, en sí, sus causas legítimas; constituyen una circunferencia en la cual está encerrada la voluntad; pero esta circunferencia es mudable, está viva, gira y cambia todos los días, cada minuto, cada segundo su círculo y su centro. Así, ejercitadas por ella, todas las voluntades humanas que están enclaustradas varían a cada momento su juego recíproco, y esto es lo que constituye la libertad. Libertad y fatalidad son contrarios; vistas de cerca y de lejos, resulta ser una única voluntad. Por ello, no existe la mala suerte. Si uno tiene mala suerte, es que le falta algo: hay que conocer ese algo, estudiar el juego de las vecinas voluntades para trazar con mayor facilidad la circunferencia.>>

En Antonio Colinas no hay voluntad, ni dualidad ni círculo que no quepa en su pensar. Sepamos simplemente, como dijo Machado, esperar; aguardemos *que la marea fluya* para que el olmo seco florezca y florezca, infinitamente. Aunque para nosotros también haya cesado todo cuando llegue ese día, a su aventura literaria se habrá sumado nuestra aventura metadiscursiva, ambos habremos obrado para cerrar otro pequeño círculo, para prolongar cada uno a su modesta manera, la nunca exhaustiva bibliografía de los objetos más hermosos de la historia. Objetos que casi se dejan llevar a la deriva por las a veces nihilistas corrientes vanguardistas, que casi sufren el naufragio sin cuyas manifestaciones dichos objetos culturales no gozarían hoy día de su estatuto inestable, de su pertinente complejidad estructural.

A la pregunta que formulé en el paratexto de este estudio, a saber si Colinas podía ser considerado como un poeta vanguardista, diré que no, si se entiende por

vanguardismo la doctrina de aquellos que intentaron domesticar el *aire de su tiempo* (Guillermo de la Torre), o todos aquellos que en la actualidad se empeñan en clamar una supuesta originalidad desprovista de esencia, absolutamente rupturista, una originalidad que pretende borrar de un verso la jungiana *memoria colectiva*, las insondables e ineludible palabras de la tribu, como si los poetas brotasen de la tierra como setas, como si tan sólo fuesen producto de una suerte de generación espontánea.

Diré que no porque en la ruptura radical no se perfila ni un atisbo de originalidad, porque para mejor elevarse el albatros necesita abismar, *lastimosamente sus grandes alas blancas* en <<las planchas de cubierta>> (Baudelaire, 1999:105); porque hasta el menos *alado viajero* no permanece eternamente despierto en el aire; siempre necesita, antes de continuar su viaje hacia lugares ignotos, posarse en la rama de algún árbol donde poder descansar y recobrar fuerzas. Pero algunos vanguardistas lo que han hecho ha sido intentar renegar de la tradición literaria, queriendo ser, absurdamente, originales. Ahora bien, como señala Félix Grande (1989:4) en su lectura de Machado, <<el sueño vanguardista por excelencia, el sueño de alcanzar la originalidad, acaba resultando tan pesado que se confunde con la muerte, y que al final lo es. Porque es muerte todo aquello que no se mueve, y muchas veces el frenesí de la velocidad no es sino el ruido de la petrificación que se agrieta y que se devuelve. La originalidad es otra cosa>>

Pero anteriormente, Grande (1989:4-5) subraya, no sin reconocer la aportación de lo nuevo, el grave error de la actividad vanguardista. Dice que un discípulo de Machado y maestro suyo señaló el carácter remotísimo del lenguaje poético, ese *firme y viejo y delgado* —como el junco— *manantial eterno* a cuyo cauce milenario la

vanguardia intenta aportar su granito de arena, intenta agregar algunas fibras de vida. Pero de lo que se olvida o simula olvidar es <<que lo más nuestro —la emoción y el lenguaje— es una herencia. Que aquello que más nos constituye y que mejor dibuja nuestro rostro, aquello que articula y da sentido a los fragmentos de nuestra identidad, es, en su raíz más honda, el resultado de una deuda que siempre tenemos contraída con nuestra especie y con el tiempo. Que, en fin, casi todo aquello que somos lo debemos de un modo inexorable, maravilloso y puntual, y que una vida o un poema que ignoren la riqueza no alcanzarán ni el esplendor de la humildad ni la molestia de la plenitud. Como la vida, el arte debe tanto que es rico inmensamente. De esa deuda no suelen hacerse cargo las vanguardias. Como los seres atolondrados, las vanguardias suponen a menudo que todo lo sucedido ya ha acabado, que es posible partir de cero y que el futuro sólo a ellas, sólo a ellos, les dará la razón. Es una especie de parricidio estético o moral, (pues a menudo es también un parricidio histórico y moral, y suele convertirse en inmoral y ahistórico) que puede ensangrentar la vida y que puede desangrar al poema. En la literatura, las vanguardias dejan a veces algo nuevo, e incluso algo vivo, que se agrega al fluir subterráneo y callado de las palabras de la tribu. Pero otras veces las vanguardias son poco más que flor de un día, dejan pétalos muertos, un vago olor de moda rota, un arrítmico y lejano sonido de vanidad e intemperancia.>>

Creo que el verdadero éxito de la obra de Antonio Colinas está en la espera, en la esperanza de que como los buenos vinos madure aún más con el paso del tiempo. Y con el tiempo, precisamente, se resucitarán sin lugar a duda las *palabras de la tribu* para que después de tantos periplos por diversas capas de la textualidad poética, novelística, cuentística y ensayística, el vate vea florecer en otras mentes y en otras épocas el ya maduro fruto de su arte, para que en los fragmentos de futuras obras corra la savia de

sus olmos, sus chopos o encinas incendiadas. Entonces, sólo a partir de ese momento podrá, a su pesar, convertirse en nuevo eslabón de la cadena literaria, exactamente como el poeta sevillano, como su tocayo, y otro maestro, Machado.

Ahora que se va cerrando la larga aventura transtextual en la que se ha visto en qué consiste la semiosis coliniana, por cuyos territorios humanos y paisajísticos, históricos e ideológicos transita una hermosa voz abocada a la totalidad, ahora que pasa de ser agradecido discípulo a irrefutable mentor, me parece oportuno y fundamental despedirme con estas palabras premonitorias del entrañable escritor y articulista Francisco Umbral, fallecido una década después de vaticinar esto en el *Diario con guantes* del domingo 16 de noviembre de 1997:

Antonio Colinas, joven maestro en Calambur, *El viaje hacia el centro* dedicado a la poesía de este leonés profundo y ya casi universal. Muy interesantes ensayos sobre AC y, sobre todo, abriendo el número, una colección de prosas poéticas de Colinas o diario íntimo, donde ese “viaje hacia el centro” que es el itinerario reiterado del poeta, la meditación lírica a lo María Zambrano, el esencialismo de un Juan Ramón menos exaltado y, por supuesto, un parentesco con sus propios versos, cada vez más recogidos en lo mínimo y su cifra, en lo íntimo de su nota, en lo cierto y su certidumbre. Hoy Colinas es nuestro poeta esencial o de lo esencial, una dirección poética que se había perdido.

Pero sería algo incompleto cerrar esta tesis en este lugar, negándome, por razones de cansancio mental, por las prisas o por las restricciones justificables, a analizar el recién publicado poemario del ya definido maestro. Con la actualísima promesa de abril, Colinas alimenta el horizonte de su hasta aquí segmentado y descrito *Río de sombra*, con ella actualiza precisamente las abscisas de su pensar donde, como

veremos antes de concluir de una vez, se reordenan otras estructuras binómicas, otras lógicas caóticas.

**IX-8. LA SEMILLA DE ULTIMÍSIMA HORA. DESIERTOS DE LA LUZ (2008)  
O LA NUEVA PROMESA DE ABRIL: DE LA MÚSICA EXTERIOR A LA  
ARMONÍA INTERIOR**

La nueva ofrenda a los estudiosos de Colinas no nos deja pegar ojo. Cómo deshacerse de la llamada última, del dulce sahara de su reciente palabra cuando abril se abre a nuestra sed de generosidad ajena con esos *Desiertos de la luz* (2008<sup>a</sup>), obra muy esmeradamente concebida y engendrada que hoy se nos descubre en su hermosísima edición Tusquets Editores a través de sus “Nuevos Textos Sagrados”, colección dirigida por Antoni Marí. El triple cromatismo de la primera y cuarta de cubierta pone de realce la blancura sin negrura y una vez unificada la inexistencia de lo blanquinegro sin el amarillento oro de la búsqueda, es decir, otra vez la luz que nos devuelve al vacío de lo blanco, que reemplaza lo negro. Más allá del diseño tradicional, esta primera edición bien puede expresar o corroborar el dualismo vertebrador del pensamiento de Colinas, el vacío de lo arenoso, lo sepulcral y la esperanzada luz amarilla. Nada podrá con esa bellísima edición, ni el agua, ni el humo, ni el fluir de los años durante los cuales estaremos llamados a reabrirla como joya guardada celosamente junto a lo más llamativo de nuestras *pobres pertenencias* (Ferreira Cunquero), en alguna estantería de mimbre o madera, divino lugar donde el tiempo sólo habrá de deshacerse con la quebrada irreversibilidad de nuestras canas camino hacia el limo.

Después de sus más recientes poemas pero en prosa recogidos en *Cerca de la montaña Kumgang* bajo el fulgor titológico de *Geometrías del fuego*, el retorno del poeta plural y prolífico a la mejor escena de su vida se hace mediante dos cuadernos teñidos de vitalismo amargo y de esencialismo luminoso. Tal dualismo bien asimilado incurre en nuevos derroteros, reanuda como era de esperar, con un orfismo sin duda más estructural que anecdótico, demarcándose así de poemarios anterior y musicalmente conocidos, aunque persista en el nuevo bosque de palabras el término música y sus diversos semas, la sombra de Orfeo como personaje mítico y como pretexto nodal para

convocar o contestar a la llamada del más allá, después de añorar la ajada plenitud de la infancia o la adolescencia con sus liras y flautas, o con el piano ahora nombrado, instrumento que sustituye a los dulces *oboes de bruma* de *Noche más allá de la noche* y *Jardín de Orfeo*:

Pero eso será ya la última noche.  
Ahora sólo estamos reviviendo  
la primera, la de la infancia, cuando  
todo era infinito.  
También ahora lo es si miro hacia arriba,  
pero esta noche plácida,  
siendo aquella que fue  
y la que un día será,  
es distinta, pues sabe  
un poco a amargura,  
porque esta plenitud nos hace ser conscientes  
de que somos tan sólo el resto de una música  
que suena y se desprende de allá arriba  
entre las cuerdas rotas  
de la lira de Orfeo,  
de ese campo remoto sembrado con los ojos  
de los que ya se fueron,  
y que nos miran,  
y que nos llaman.

Abismo de ojos vivos, de ojos muertos,  
que nos desasosiega, sólo música  
pronunciada y ardida,  
que oímos sin oír.

Es esta noche la primera noche  
y algún día también será la última.  
Y, sin embargo, algo se va transfigurando  
a cada instante en ella,  
a cada instante en nuestro interior,



gracias a un fuego blanco, invisible,  
que nos une y enciende.

La noche es una tumba de infinito  
que un día se abrirá.  
pp.102-103

A través del dinamismo ascensional que es a la vez descenso o dualismo abismal, *Desiertos de la luz* reanuda con la diaria experiencia mística de cada ser de carne y hueso, la experiencia que supone para el hombre llevar su cruz y encaminarse de forma cada vez más pesada —porque con el tiempo *pesa más el cuerpo*— hacia un más allá todavía incierto pero seguro, un lugar del que nadie escapa y cuya importancia estriba en la relación que mantiene con el más acá. Para el poeta de <<La noche transfigurada>>, se transforma el ser, al tiempo que se metamorfosea la noche que, al volver a ser la primera, retraza simplemente el dinamismo del ente frente a su lento deshacer diario, su pragmatismo espiritual o artístico. De ahí que la respuesta completa a la preguntas fundamentales no consista sólo en ese descender ineludible, sino en la subida paralela a ese lugar del que ya dijera que siempre se asciende:

Para mí esta noche es la primera noche  
y algún día también será la última.  
Con los años el cuerpo pesa más,  
pero a la vez no cesa de ascender.  
Acaso son los ojos los que siempre desean  
huir para dormir arriba, más arriba,  
en el lago abismal, invertido,  
que es el firmamento.  
La noche estrellada es un lago que está  
allá arriba volcado  
y aquí estamos nosotros en su fondo  
de limo

hundidos  
quietos,  
siempre deseosos  
del aire, de otro aire, pero ¿cómo  
ascender?  
Acaso descendiendo  
más todavía en el profundo abismo  
del ser,  
aún más hasta el no ser en plenitud,  
que es el ser verdadero.  
pp.101-102

Pero he de puntualizar que se trata de un dinamismo circular del que somos a la vez agentes y pacientes porque, por más poetas o creadores que aparentemos, por más divinos que aparentemos, en realidad, somos cíclica y metafóricamente polvo en la mano de Dios o de los dioses, *frágil espiga de barro en la lámpara divina*. De ahí esta plegaria a lo Sagrado que termina en pertinente metafísica pregunta retórica:

Padre nuestro que estás, como monte de oro,  
en el trigo de las eras. Padre nuestro que ya estás trillando  
dulcemente los ojos de los hombres  
en las eras de la ausencia:  
ya hemos aceptado vivir en plenitud  
no sólo porque has sido el sembrador de astros  
sino porque tu nombre  
lo pronuncian aquí ásperamente  
las zarzas de la herida,  
cada piedra y el cierzo.

Por esta fidelidad a la palabra,  
por este reino pobre que es la palabra  
que tenemos entre los labios,  
deberías acrecentarnos un día la otra vida



¡Cuán bella y aliterada esa <<Llamarada amarilla de barro>>!, metáfora que completa el impacto de esas tormentas divinas sobre el hombre, las que nos arrojan al límite de otras tormentas y que nos obligan a reflexionar sobre el ser y el no-ser, desde “El mar muerto” interior, para <<llegar a este confín donde madura / la invisibilidad / y conocer la dimensión extrema / de ser>> (p.109)

Como es de esperar, esas tormentas —también— de arena albergan un simbolismo físico y psíquico, concreto y abstracto. Son tormentas de luminosos desiertos. Pero aquí, la luz también viene del barro, de la piedra vencida o de los ojos del “niño muerto”. Esta poesía antropocéntrica tendente a totalizarlo todo nos dice que la luz más viva puede brotar de los rescoldos de un incendio, de las ruinas. El camino del peregrino liberal poco entiende de dolores físicos o de improcedentes ansias porque lo que se anhela y se nos describe visual y metafóricamente aquí es:

El desierto sajado [que] nos abre  
su alma de cal,  
esa gran esmeralda temblorosa  
de un mar que reverbera  
y que va ascendiendo como fuego  
hasta un cielo inflamado.

Unas piedras

sublimes por vencidas, los restos  
de un pavoroso incendio.  
(Hoy sólo arde ya el fuego blanco  
de la luz.)

pp.109

Se podría pensar que esos versos que nos abren a la arena del desierto pertenecen al poema epónimo y final. Claro que no. Pese al evidente diálogo

subyacente, es <<en el mar muerto>> donde halla otro *camino de luz* su enunciación. Y en su correlato más cercano rotulado “Desiertos de la luz”, con una tonalidad muy propia del dualismo cromático de “Blanco/negro” y con un simbolismo léxico-escolástico que nos remite a un intratexto aún más cercano, a saber el poema “Desiertos de la luz” donde junto a la luz dominante protagonizan los cuatro elementos, a saber el agua, la tierra, el aire y el fuego. Con ello Colinas quiere replasmar el mundo en su otro movimiento esencial, en su *eterna floración y corrupción* como nos advirtió en una de nuestras conversaciones en torno a su libro último y *más existencialista*<sup>85</sup>. Como la vida, mediante un juego en el que cada elemento adquiere connotaciones o semas distintos y convergentes, el poema parece hacerse a través de ese dinamismo circular de la materia que al descomponerse halla el lugar de su regeneración, de su resurgir eterno:

Lo negro abre caminos en la luz.  
La luz se descompone en limo negro.

Lo negro es marea que conduce  
por laberinto azul a la tiniebla.

Lo blanco de la luz viene del cielo  
sólo para acabar en sal, en cal.

Luego la noche de lo negro abre  
heridas de oro por el horizonte.

La luz respira en los pulmones negros  
que al respirar se niegan a morir,  
pues espiran lo blanco de la luz de otra vida.

---

<sup>85</sup> También se lo confiesa a Ángeles López —“La poesía es un viaje al silencio— y Jesús Ferrer Solà —“Un poeta sin artificios”— en las dos páginas que ambos le dedican al poeta en *La Razón* del jueves 22 de mayo de 2008.

El corazón es una zarza negra  
que arde con la sangre,  
esa sangre veloz que huye en lo oscuro  
en busca de una luz que también huye.

El corazón acaso sea una gruta  
que divide en su entrada la sombra de la luz.  
pp.115-116

Justo después, el poema empieza a autorreferirse. El poeta recurre a la esencia del material que manipula nombrando la “palabra escrita”, describiendo sílabas o el mero acto de *escribir*, en un intento de desplazarlas y devolverlas al lugar de los recuerdos, al sitio de la ceniza paterna: oro de los maestros hundidos en la arena. El espacio de la plenitud poética al evocar a los restos de <<los que escribieron>> se convierte, metafóricamente, en lugar de encuentro de voces literarias aquí poco nombradas, en encrucijada del dar y el recibir, de *inseminación* de la palabra ajena y propia que nace de la angustia, de la dificultad, del *sudor* sanguíneo. Y no por casualidad se emplea al final de la estrofa octava voces como *semen*, *saliva* y *relámpago*, tres símbolos que, al copularse, pueden traducir la concepción de la escritura como el espacio osmótico, como simbiosis entre llamas apagadas y otras aún encendidas:

Y ahora, en este instante mío de plenitud,  
¿la palabra qué es sino luz pronunciada  
que se deshace en sílabas muy fúnebres?

¿Y la palabra escrita, la que durmió y aún duerme  
bajo la arena del desierto, encima  
de las cenizas de los que escribieron?

Esa palabra escrita ha durado

mucho más que la mano tan sensible  
que un día la escribió,  
pero la carne siempre ha revelado  
su hermosa plenitud, y aún resiste y resiste  
en el arrebató de la saliva,  
en el relámpago  
del semen.

Pero siempre acabamos sintiendo escalofrios  
de lo negro, momento en el que el alma  
puede incluso llegar a sudar sangre.  
p.116

Asumida la dualidad, en el mismo poema se nos habla del lado positivo de la negrura. Lo negro puede llegar a devorar otra luz, que es, dice el poeta, <<la desesperación / de ir poniendo los labios sobre otra luz que quema>> (p.117). Ambigüedad que supone el <<Arder de las palabras y la vida>> (p.117), la palabra-vida y muerte y la vida-palabra y muerte. Entonces, mediante estructuras trimembres, única figura sintáctica que mejor se adapta a la simetría semántica, aquí también se preocupa el poeta por cómo <<unificar la dualidad terrible / que es la luz y la sombra, / que es lo blanco y lo negro, / que es la vida y la muerte>> (p.117). Lo que se consigue tras esta reflexión es una estrofa traspasada de incertidumbre que vuelve a poner sobre el tapete la ambivalencia de lo ígneo luminoso, es decir a redefinir —con dos referentes toponímicos, a saber Jericó y Mar Muerto— la unidad y la división, coordenadas del actante-fuego:

Acaso sea el fuego la Unidad  
devoradora que derriba muros,  
que ha oxidado las armas, que abrasó las ideas;  
ese fuego-Unidad que ahora reseca  
los manantiales de Jericó,

que abaja mucho más a este Mar Muerto  
y que aterra a los últimos oasis.

Acaso sólo seamos lo blanco de lo negro:  
una luz que, al cantar, va esperando su noche.  
p.118

Como en su correlato más inmediato *Leyendo en las piedras* (2006) —dejando aparte *Cerca de la montaña Kumgang* (2007b)—, la búsqueda de respuestas y de eternidad culmina siempre con nuevas dudas. Así en <<En Bruselas, buscando una llama>>:

Detrás de ese muro ella calla.  
¿Hasta cuándo? ¿Por qué?  
Quizá todos seamos en la vida  
sólo llamas que cantan.  
¿Hasta cuándo? ¿Por qué?  
p.46

Por supuesto que el objeto de la meditación ya no es directamente la piedra fundadora pero sí la luz que cuaja y difunde el desierto. La blancura, la reverberación y la trascendencia de este actante poético se plasman a golpes de preguntas retóricas, de segmentos definitorios de índole tropológica, de reiteraciones y bimetraciones condensadas que desembocan en un tríptico compuesto de dos eneasílabos y un verso de once sílabas. Eso si omitimos la sinalefa entre *fermenta* y *en*:

Y, sin embargo, ¿no será esta luz  
que aún canta y que nos canta  
—esta luz fugitiva que nada nos parece—



reflejo de otra luz que anhelamos,  
la semilla de algo que no muere?

¿No será que lo negro puede ser  
semilla de la luz,  
o que la luz ya es en sí una semilla?

¿De qué futura luz?

Por eso nos debemos

irremediabilmente

a este fuego tan manso en el que arden  
nuestras vidas sedientas.

Arden las aguas y las piedras, arden  
los ojos que desean extraviarse  
más allá, en los desiertos de la luz,  
en busca de palabras secretas que aún nos salven,  
en busca de las sílabas de un fuego que no quema.

¿Hasta cuándo este dulce y mortal extravío?

¿No dará alguna vez incorruptibles frutos  
la silente semilla de la luz?

pp.118-119

Si lo que se anhela son las flores de la dualidad y no las zarzas de las represalias, del *ojo por ojo* o *diente por diente*, si lo que respira y nos respira es la luz múltiple, la luz música o simplemente virtud y tolerancia, lo que se anhela con más acervo totalizador es *salir de sí* cuando uno en realidad está dentro de sí, ensimismado o <<sumido en un círculo>> terrenal que es <<oasis [ahora]del contemplar>> (p.112) y que al girar, nos devuelve de vez en cuando a la *olvidada estrella* de la inocencia *perdida*. De esta misma manera circular, se trata, al girar, es decir, al ir cambiándose de piel como la serpiente o transfigurándose como los místicos de, desde el espacio



serie de tropos y correlaciones donde a la circularidad del decir se suma la persistencia del endecasílabo combinado con versos menores e incluso fragmentados, espaciando así los blancos poemáticos. En el seguro y pausado avanzar desde los fragmentos del canto, desde los rellanos del poema convertida —aquí— en *ritmo* hasta la luz viva e insondable de la madre naturaleza simbolizada por la palmera:

Amansa la piedad estos montes que son  
como bestias abiertas en canal.

**El ritmo**

**envolvente**

**de la luz**

acompaña mi cuerpo,  
refluye  
el abandonado,

mana

de una fuente de labios  
la plegaria sonámbula,

**respira**

**en su delirio**

**la palmera.**

p.110

Como si tras el caminar se agotaran los pies y los sueños más sublimes del peregrino, y como quien ayer fuera <<soñando caminos>>, aliando filosofía y poesía circular, ha dicho el nuevo Antonio que le *amansan* los altos *montes*. Ahora escúchenle decir:

[yo voy respirando mientras bebo  
el más allá en el espacio blanco.  
Más allá que está aquí, fosilizado.  
¡Extrema certeza de ser!  
¿o de no ser?



la de un silencio verde  
que asciende desde un mar  
que llaman Muerto,  
pero que da la Vida.

Cuerpos se bañan en la lejanía  
como en vidrio molido  
cielo abatido en el desierto,  
mar  
elevado a mis ojos.  
Desierto de mis ojos entregado  
en el ara del sol.

Oasis  
del contemplar  
p.112.

Ninguna poesía sustanciosa y sustancial está ajena a la autorreferencia, a la intratextualidad. El dinamismo contemplativo, tal como se divide en el último poema epónimo del libro, devuelve a nuestras retinas todavía no ahítas de nuevas maravillas dos textos anteriores a esta etapa que pretende ser nueva:

- 1) “El desierto de lluvia” perteneciente a *Jardín de Orfeo*, poema de incipit sepulcral y de desenlace fundamentalmente simétricos —por la plurimembración— y tristes por el *vacío-vacío*, pero con tibia y anafórica luz medianera, con vida lunar creciendo en el mar y en los barrancos:

He salido a la noche  
y he entrevisto las grandes piedras negras  
bordeando los caminos de la isla,  
las raíces de los algarrobos centenarios  
levantando las losas de las púnicas tumbas  
y lo serros vagando bajo la gruesa lluvia,  
y bajo los relámpagos.

He visto la verdosa, inhumana humedad,  
creando vida, corrompiendo vida  
en lo profundo del barranco tenebroso.  
He visto los troncos desesperados de los enebros  
arrastrándose sobre las dunas de las playas  
hacia una luna enorme, enferma y vegetal  
como un ojo tumefacto  
desprendido del cuerpo infecto de la tierra.  
Y la mar sacudiendo, encharcando, incendiando  
la infinita costa de los sueños extraviados.  
He visto al pastor recogiendo el espanto  
de los rebaños hundidos en el barro,  
entrampados en los matorrales del torrente;  
el hombre como látigo blasfemo  
espantando los ojos misericordiosos de las bestias,  
apaleando el aroma de la sangre.

¡Oh Dios, qué mundo,  
qué carne torturada por la noche sin astros,  
qué inmensa desazón de las almas,  
qué negro desierto de soledad,  
qué sucesión de lluvias malditas!<sup>86</sup>

- 2) Pero el segundo, “Blanco/negro” perteneciente a *Los silencios de fuego*, poema constituido por doce brevísimos fragmentos numerados a la romana y al que ya referimos apartados atrás, resuelve así, desde el íncipit, la dicotomía bicolor, la cromática conciliación de contrarios:

---

<sup>86</sup> De *El río de sombra (Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002)*, pp.356-357.

Lo blanco más lo blanco  
da lo negro.  
Lo negro más lo negro  
da lo blanco.  
Lo negro más lo blanco,  
unidad de contrarios.  
p.471.

Más allá de la ruptura que pueda suponer la inserción del nuevo objeto dentro de la inmensa literatura coliniana, y dentro de las ineludibles disquisiciones intratextuales, el más reciente libro del poeta leonés no deja de beber de las ósmosis y búsquedas esenciales que deben contemplarse como coordenadas cenitales y como corrolario de una experiencia personal inestable, que sigue nutriéndose de una cotidianeidad cada vez más sorprendente e inspiradora. *Desiertos de la luz* es la prueba que en adelante, no sólo a través de la literatura hipertextual —tómelo aquí como virtual o cibernética— podrá el lector posmoderno reparar en que nuestro poeta está muy atento a los últimos acontecimientos que más han conmovido y siguen conmoviendo a los habitantes del presente siglo.

El libro indaga en la esperanza de resistirse a los aguaceros mortíferos, a las tormentas de arena interiores y exteriores del diablo mundo, al descreer que se acentúa, a la mala interpretación de los símbolos de los que ya estuvieron desprovistos los cielos poéticos de ayer, reaviva la llama azul de las ensoñaciones y visiones salvadoras, la poética del dinamismo respiratorio, el simbolismo cromático e ígneo luminoso, lo sepulcral, y todo ello desde una perspectiva que ahonda mejor que nunca en la emancipación de lo sagrado. Mediante la puesta de relieve de ese misticismo esencial, de la (s) realidad (es) ahí pintada (s), el poeta trata de exorcizarlo todo. Procura —y lo

consigue— llevarlo a cabo mediante un lenguaje todavía más depurado, pero sólo desde el plano semántico-retórico. Métricamente no.

De ahí las virtudes rupturistas de la nueva obra. Virtudes a la vez —claro es— éticas y estilísticas, si por estilo se entiende ahora todo lo relativo al esqueleto en el que se injerta la carne de los poemas, cocida al horno de la vida y la luz. Se trata de descubrirnos, por medio de una ebriedad ritual que rehuye minimalismos, la acerba cotidianeidad en todas sus atrocidades y en todo su acervo cosmológico u ósmótico, según la ya integradora filosofía de Antonio Colinas Lobato; porque al bucear en otros territorios donde parece desvanecerse la paz y la ipseidad, el libro no deja de ser una honda reflexión sobre las lágrimas vertidas a lo largo de la historia reciente de Occidente y Oriente, o simplemente del mundo, ese *pañuelo* de oro y lágrima todavía abierto al *odio*, a la muerte provocada, al olvido, a los ignorados o pisoteados arcanos de Juan y Teresa, a las “sombras sonoras” de los poetas aparentemente apagados, a la azulina soledad de los soñolientos campos de plenitud dorados, a las “estampas de Oriente”, a las preciosas piedras de la Plaza Mayor de Salamanca con su geometría hieroglífica, a la música de Händel, las llamas de Bruselas y que son otras llamas de amor vivas, a las cúpulas de los monasterios, a las horas cortadas a diamante y cuajadas de hojas muertas, a los jardines del noroeste natal que fue, en *Geometrías del fuego*, el de “todos los olvidos”, al expresivo silencio musical, a “las tormentas de Gleen Gould” o a “las ruinas de Volúbilis”.

Luego surge o resurge lo abismático, lo sagrado muy medido, el descenso a la más negra oscuridad, la de la cripta cenital en donde toda peregrinación —valga aquí la redundancia— sagrada o profana converge al muro donde juntar los labios y cerrar los



ojos para escuchar el silencio y conjuntar con la luz, la generosa “ofrenda musical”, el triste panorama de la Jerusalén sagrada vista desde la azotea del poema, la esperanza de buscar paz y perdón entre las ruinas de los cementerios desacralizados, el ser y el no-ser, el saber y el no saber, el lenguaje aliterativo puesto al servicio del sentido nuclear, pues del sentido paratextual o titulógico que se nos dilucida la persistencia de lo ígneo luminoso en su obra o, en el caso del poema sexto de la segunda sección, la final y dulce <<morada en la marea de la vida>> o la triste <<marea en la morada de la luz>> (p.99): hermoso desenlace de un poema muy logrado. Puedo asegurar, por mi incipiente experiencia en los espacios de la palabra rotunda, que “Morada de la luz” es uno de los mejores poemas del nuevo Colinas y quizá de toda su poesía. Ahí, el movimiento de la contemplación sigue una trayectoria circular que va desde lo alto de los montes hacia la *morada* o mazmorra de la *vida* simbolizada por los ya citados sustantivos aliterados — marea y morada— que cierran endecasílabicamente el poema que ya se abrió con otro dístico cuyo inagotable poder de irisación puede desplazarse hasta traducir posibles visiones de lejanísimos espacios aún por descubrir:

El hosco cielo va rodando arriba  
y amenaza sobre los montes negros.  
p.97

Si el más allá lo simboliza lo montuoso, el más acá, lugar de vegetación del ser considerado como barro de la más majestuosa Luz lo encarna la conocida metáfora. Pero la realidad se nos presenta como fragmentada en niveles simbólicos. Por eso, entre sima y cima transita las copas de los árboles enraizados, como el ser, en la tierra. Entonces, la luz de los cipreses mataforizaría el ansia del hombre de crecer o ascender, como lo vegetal, hacia la luz ya no de los cipreses, sino hacia las cúpulas aún más altas

del cielo. El ciprés se convierte así en icono de desarrollo o progresión del ser más allá de la morada terrenal cuyo sema multiplica, por sinonimia, el término “casa” que a su vez se reduce, por metonimia, al centro que le brinda al ser inflamado o *amoroso* —en su doble sentido— algunas respuestas: la melodía que suena dentro de lo dispar, el asedio y encuentro de la mansedumbre o el *centro*, cuya verdadera evocación retrasaremos aquí por posteriores y más pertinentes motivos estilísticos:

Esta morada [no sería] *mundo* sin mundo.  
En ella suena música que arrastra hacia el sin fin,  
marea en la que voy  
y vengo (¿mas tan quieto!)  
recibiendo respuestas sin palabras  
a preguntas que no mueven mis labios.  
Y siento que tú estás aquí, aunque no estés,  
y que yo estoy en ti, aunque no estoy.  
[...]  
Al fin el corazón ya ha retornado  
a escucharse a sí mismo.  
p.98

He dicho que *esta morada* demostrativamente designada es la del Amor que debe escribirse con mayúscula. De ahí el hermosísimo trozo siguiente que consta de seis endecasílabos bien contados, combinados perfectamente con el verso que mejor se adecúa clásicamente a la combinación, esto es, el heptasílabico. La estrofa —penúltima del poema— establece que el ciprés ya alberga nuestros muertos o, mejor dicho, su alma —abstracta— de sema tornado en sustancioso elemento, es decir, en sangre, en viva materia —muerta—. Este elemento corporal salva la anécdota de lo prosaico participando, aliterativamente de la —valga la redundancia— prosodia del fragmento:

Morada del amor con sus anillos  
de silencio que silban, mas no ahogan,  
porque la sangre de los nuestros ya  
no está para dolernos  
(las sangres de los nuestros ahora es sólo  
la luz de cobre que está ardiendo lenta  
en torno de la copa del ciprés).  
pp.98-99

Trocado en vedado centro, en centro móvil e inmóvil, más interior que exterior, en —según una suerte de gradación metonímica globalizante— centro de la vida y del universo del sujeto lírico, el motivo de la morada se vuelve obsesivo como el respirar, como el salir de sí mismo, como el no-saber. La puesta de relieve de contrastes semánticos y su anulación las posibilita el aparejo estilístico hecho paradigmáticamente de epífora —noche-noche— y paralelismo y, sintagmáticamente, de aliteraciones en [m] —morada, mínima, amor, remanso, marcharme—, en [s y Θ] —días, noches, estancias, es, azotea, soledad, sombra, asciendo, luz, desciendo, hasta, saber, sabe—, etc. Así, en la tercera estrofa:

En mi morada no hay días ni noches.  
Mi morada es mi día y es mi noche.  
Cada mínima estancia es azotea.  
Floto en su soledad, bebo en su sombra;  
sí asciendo a los desvanes de la luz  
desciendo hasta un saber que ya no sabe.  
Esta casa, en quietud, está girando  
—planetaria de amor—  
en torno del remanso de los cuerpos.  
En ella voy, sin ir, a cada sitio  
y a sus goces regreso sin mancharme.  
Todo cuanto busqué, aquí lo encuentro.  
pp.98-99

Encuentro o conjunción con la quietud buscada desde el principio, mera explicación de lo que ya se concluyó en la segunda estrofa que pudo haber sido ora la estrofa séptima o última, ora la continuación simétrica de la ya reproducida unidad que encabeza el verso “ Al fin el corazón ya ha retornado”. Eso si el poeta no hubiera querido, como vimos, cerrar de forma métricamente circular el poema:

Al fin será esta casa mi morada  
y hasta lo que es más duro en ella (ese muro  
de piedra, tan rotundo)  
dormirá sosegado en mi pupila.  
En esta casa el tiempo es la ternura  
[que ya durmió “en el astrolabio”]  
y siempre callo hasta que sea el silencio  
lo que discurra dentro de mis venas  
[ lo que me pronuncie]  
p.97

Para mostrar que la unidad del poemario puede ser deconstruida desde cualquier entrada, el lector se habrá dado cuenta de que el análisis lo estamos llevando al revés, es decir, desde la segunda a la primera sección del libro ya que los *desiertos de la luz* reflejan, miremos dónde miremos, los desiertos de la vida donde anida la vida, es decir, la luz. Por eso es por lo que hemos callado hasta aquí la mención de la estructura bipolar del poemario.

A mi parecer, llama más la atención la vía que desanda Colinas, al recorrer los mármoles y muros del nuevo *tiempo sin tiempo*, del mundo sin mundo, dejándonos en su nueva cesta de mimbre poemas como “Para olvidar el odio” (p.13), texto liminar que copula hermosamente con el siguiente rotulado “11 de marzo de 2004” (p.15), todos

pertenecientes al “Cuaderno de la Vida” (apartado que va de la p.13 a la 72) por un lado o, por el otro, el tercer y cuarto del apartado <<Cuaderno de la luz>> (pp.73-119), esto es, “En una azotea de Jerusalén” (p.87), otro poema cimero que rima con “Quédate aquí, no partas en la noche” (p.93), prueba de que la *dispositio* de la obra responde a un deseo consciente de orden, quizá por querer poner algo de armonía en los lugares de la luz sin luz, de la sangre con luz.

El *incipit* del libro marca la continuidad dentro de la ruptura ético-estilística ya que más allá de la versificación aquí dialogan metros de arte mayor con otros de arte menor. La heterometría no supone desarmonía total, sino que su sintaxis no azarosamente combinatoria hace ver que el autor ha debido cuidar de los mensajes, tanto de su estructura externa como interna.

Temáticamente, el libro se abre con una disforia —Colinas la llama *desarmonía*— que nos obliga a remontarnos a la mansedumbre de los poemas de entre 1992 y 2002. La disforia enunciativa es la falta de quietud, es el reino de la negrura en su sentido parcial, la falta de aire o su envenenamiento, el ennegrecimiento de la escarcha cuyo simbolismo cromático e ígneo luminoso no hace falta recordar aquí, pero sí nos gustaría poder recordar lo que calla Colinas cuando, en vez de nombrar como hace algunas veces, parafrasea a un autor antiguo para hablar a su manera de lo que se ha venido llamando “efecto mariposa”, que también podríamos considerar una metonimia de la parte por el todo. Mas, lo más interesante es que <<Cuaderno de la vida>> nos alecciona sobre la decadencia espiritual del siglo, las confusiones religiosas o el uso de lo sagrado como justificante de la guerra en cuya imagen se detiene el poeta,

reiterándola en el espacio poemático como suele reiterarse o encadenarse en este siglo tan bélico.

El primer poema, cuyo título pudo haber sido “Segunda guerra del golfo” se burla del fanatismo del siglo y de la desacralización de los símbolos. Circular se hace, en la estrofa liminar, el motivo de la guerra que parece invadirlo todo en el nombre del Señor. La visualización de cómo arranca el libro da una imagen esperpéntica del siglo veintiuno, el verdadero reflejo de lo que unos y otros intentan razonar. Tal visualización nos la sugiere el poeta al escoger dentro del glosario dos segmentos sencillos —*poner y al lado*— que realzan esta inversión de los valores sociales. Inversión que genera subversiones de repercusiones muy obvias. El léxico secundario participa pertinentemente de esta corrosión existencial ya que de esta atmósfera de **no**-serenidad o falta de **co**-hesión nace una metáfora de carácter negativo y neológico —*contradiós*— y varias estructuras nutridas de la partícula “no”, cinco veces reiterada. Así que la estructura se pone al servicio del contenido como puede averiguarse en estos versos liminares:

PONEN a Dios al lado de la guerra  
y a la guerra la amparan bajo el nombre de Dios,  
mas Dios es la no guerra  
y la guerra es, sin duda, un *contradiós*.  
Hace ya muchos siglos que alguien dijo  
que no hay daño en la parte que no afecta al todo,  
pero el hombre aún no sabe que no sabe,  
hacia delante huye, siembra  
desarmonía y otra vez terror  
llama a terror y guerra llama a guerra.  
p.13

La agonía la refuerza el vacío-vacío que impone el uso reiterado de la negación, la progresiva desacralización de la piedra que sabemos símbolo o elemento fundador y testigo del tiempo, la polución atmosférica o el calentamiento que también supone la agonía de la naturaleza:

Ni siquiera parece que la piedra  
sea ya sagrada, el tiempo se desangra, el espíritu  
huye con su misterio de los templos;  
se retira el pinar en llamas (ya no arde  
el canto de cigarras);  
desierto y mar avanzan con sus escorias, son  
las palabras [“escoria de la luz”] un grito hueco, airado,  
y el aire que dio vida ya no es  
puro como escarcha, fino como nieve.  
p.13

Pero la música que salva, su respiración hialina consigue resucitar la antorcha sagrada de la esperanza porque <<en el mundo aún habrá esperanza / mientras alguien respire / en paz la última música, / y amanse con las yemas de sus dedos / cada muro de odio, / y el último estertor de lo sagrado / tiemble en los ojos abiertos / del niño muerto.>> (p.14). Justo después, a la salvadora música se suma el desconocer o no-saber del que también pueden brotar gérmenes de esperanza. Pero se trata de encontrarse a sí mismo entre dos dimensiones bien trazadas, a saber lo celeste caprichoso e inasible por un lado y, por el otro, lo terrestre pegado a sus suaves silencios de arcano. De ahí esta dialéctica espacial —abajo-arriba— muy frecuente en la obra de Colinas:

Abajo la ignorancia secular,  
la avidez y el no amor, el no saber  
que no se sabe,  
mientras lo misterioso

allá arriba se expande y se retira

con sus secretos.

Respirar aún en paz la fugitiva música

que no oímos,

Respirar dulcemente la música que huye

a los prados remotos del firmamento, es todo

cuanto el hombre tendrá que conocer

para salvarse.

p.14

Habiendo iniciado el asedio textual desde los últimos poemas del libro, dije que retrasé adrede la lectura de los primeros poemas de la segunda sección. Era para mostrar que por más que se intente separar las partes del monolito, siempre es posible establecer un determinado tipo de relación entre esas partes. Aunque no empiece “La cripta” con la imagen de la divinidad utilizada como evasiva para justificar la verdadera raíz del vicio, su primera estrofa se inicia con un descenso al abismo, recrea como en textualidades previas la imagen de la mujer misteriosa cuestionada de forma mística y asociada, de forma escéptica, a un referente bíblicamente pertinente:

DESCIENDO al antro.

Antes

he visto en la puerta a una mujer

de ojos verdes, sentada en una piedra

de oro,

y que al pasar me mira, y al mirarme

me despide como si nunca más

fuese yo a regresar a la luz.

¿Era el ángel guardián de lo que hay dentro?

Creo que no era Magdalena, pues

no vi en sus ojos lágrimas de piedra.

p.75



A la evocación de la dudosa Magdalena se añade la de un monje y la muy frecuente poetización de referentes de ultratumba. Vuelve la incertidumbre y su continua retórica hecha de “acazos”, vuelve en forma de metáfora corporal la idea de respirar , el velar, la llama, la ceguera del alma, la bimetración también:

Cruzo el dintel: marea del incienso  
en mis pulmones.

(Los sentidos, ciegos.)

¿Puede acaso haber algo más dulce  
que ese fuego amarillo de las lámparas,  
que ese sueño profundo en el que se ha sumido  
el monje que aquí vela sin velar  
el secreto abierto de una tumba sellada?  
p.75

Después de cruzar el dintel, se acelera el dinamismo del descenso que es ensimismamiento en lo profundo de la sacralidad. El poeta nos lo define como un intento de hallar la luz de la sabiduría en el útero del abismo de piedra. ¿Pero ascenderá? Hasta que no se nos revelen otros misterios, sólo se intuye que lo hará por costumbre. De momento, sigue el largo viaje, desciende el poeta psicológicamente como si bajara a escaleras. Al participar de este cinetismo psicosomático, los blancos del poema marcan hasta tres veces esa gradación descendiente, la cual consigue dibujar o realzar diez rellanos repartidos en tres escalones que volveré a marcar en letra negrita:

**Debo aún penetrar**

**Más adentro,**

**Más hondo,**

pues veo ahí la puerta diminuta  
que conduce al *antron* de la cripta.

En ella se derraman las raíces  
de esta ciudad cien veces sagrada y saqueada,  
las raíces perennes de la llama y del tiempo.  
Depósito nocturno de la sabiduría,  
sima de roca viva y agua muerta,  
abismo y pesadilla, aquí,  
del más allá.

**Desciendo**

**agachado**

**por el túnel**

**de roca,**

y me parece que mis pies resbalan  
sobre una muerte húmeda.  
Sin embargo, ¿por qué nos da la vida  
este abismo del huerto de la calavera?

**Desciendo**

**hasta que veo**

**en la sombra**

el alma de la sombra,  
el alma de lo negro de la luz.

p.76

Significante es pues el léxico —descender, abismo, raíces, sombra, cripta— que participa visual y semánticamente de este movimiento hacia lo más hondo. La llegada al fondo del abismo es reveladora de una experiencia mística o al menos, del que transita por la cripta. En perspectiva retórica, tal revelación la realzan las resonancias de *lo oscuro* o voces silenciosas, palabras de referencialidad sagrada como Cristo o Venus o, mejor aún, la reveladora aliteratividad de los términos *resuena*, *recordarnos*, *arrancado*, *raída*, *raíces*, *arriba*:

Una gota resuena obstinada en lo oscuro,  
tenaz insiste sobre el agua negra.  
(¿Quizá porque desea recordarnos

la sangre del madero?)  
Elena: tu hijo fue arrancando allá arriba  
las raíces de mármoles preciosos  
en el templo de Venus  
hasta dejar raída la montaña  
y dar con la caverna  
de la tumba de Cristo.  
p.77

Mediante el adjetivo demostrativo la bimetración y otros juegos circulares me hacen pensar que se ha mermado el misterio previo de la mujer <<de ojos de piedra>> misteriosa:

Y aquí abajo, en lo abismal, en donde  
empiezo a comprender por qué esa mujer  
sentada en la puerta sobre una piedra de oro,  
no quiere descender a la cisterna  
o cripta, a esta tumba de las tumbas,  
y por qué se ha quedado  
fuera sintiendo en su piel el fuego  
de las piedras,

el fuego de la luz

en sus ojos de piedra.  
Quizá ella conoce hace tiempo el secreto  
sumido en esta cripta  
en la que vengo a sumergir mis ojos,  
en la que fundo el alma.  
¡Había visto antes el sepulcro vacío  
y el lienzo sin cuerpo?  
p.77

La apuesta órfica más sintáctica que temática nos la revela la estructura métrica de los versos. Si la trilogía de la mansedumbre acabó irrumpiendo en un versolibrismo voluntario de función éticamente pertinente, Colinas se apunta de otra manera al mito del eterno retorno, optando por un clasicismo no semejante al de un libro como *Noche más allá de la noche*. La flexibilidad de la nueva poesía rompe con el dejo muy fluvial de los poemas de la trilogía final en la que hemos señalado, sin embargo, versos de notable trabazón clásica. Estamos ante un poemario cuya flexibilidad no muy moderada resucita la majestuosidad del alejandrino combinado con el endecasílabo, el eneasílabo o con versos de arte menor como el heptasílabo y otros de extensión menor. Lo que no es óbice para que la métrica de *Desiertos de la luz* no vaya más allá del verso de catorce, quizá en un intento de nombrar el largo y escarpado camino que conduce al misterio de la música y la incesante inspiración-espирación o simplemente al de la llama tan sanjuanesca como urbana, humana y cotidianamente misantrópica.

En “En Bruselas, buscando una llama”, el poeta deja de hablarnos del *tiempo sin tiempo*, del cianuro y de las boas petrolíferas. Emplea una metáfora muy conocida combinando endecasílabo con heptasílabo. Así, el sujeto lírico, bohemio sui generis, desubicado dentro del ya corrompido ecosistema —descrito en la trilogía y, como también vimos, desde el incipit del nuevo libro— dice, casi al borde de la *alteridad*, que <<[va] buscando las huellas de una llama / en tiempo de Satán>>, hasta perder de forma ilusoria toda identidad. Por eso, luego, antes de caer en el juego binómico metáfora-metonimia, símbolo de la totalidad muy propia de su poética, antes de decir con 18 sílabas que <<camino y me fatigo, voy preguntando, busco y me extravió>> (p.41), vuelve a usar el alejandrino, antes de combinarlo con dos endecasílabos de índole epifórica y un eneasílabo esdrújulo:

A veces, me parece que yo ya no soy yo  
mientras vago por este laberinto de mi tiempo,  
por este laberinto de una urbe  
que representa ya a todas las urbes  
en las que agoniza el espíritu.  
p.41

Luego brota la muy querida pregunta retórica re-instauradora de la duda ideológica, la lucha y conciliación de contrarios, el motivo del viaje como muerte parcial. El personaje poemático parece conjuntar con el objeto nada más comenzar el largo poema. Pero hasta ahora , se trata de un objeto personificado:

Ella llegó un día de muy lejos,  
de tierras abrasadas por luces amarillas,  
hasta estas humedades.  
Debió de ser terrible en su interior la lucha  
de extremos: el combate  
de aquellos oros negros de Castilla  
contra estos verdores tan amargos de Flandes,  
pues “desde que salí de España me parece”  
que el alma y Dios se ne han quedado allí”  
p.41

Pronto, nos percatamos de que al irisarse como siempre, el motivo de la llama remite como en la trilogía a lo místico. En su deseo de hondura, tal mistismo que no es religiosidad en su sentido más conocido y que siempre hay que *de-clericalizar*, si no se me desautoriza el término más explicativo, apunta a espacios monocales descritos anteriormente pero actualizados y traspuestos a las verdades de nuestro siglo, a la sacralidad intrínseca que va perdiendo el ser. Para mí, tal empeño traduce la voluntad del poeta de no coartarse a la monotonía, de desarrollar con óptica distinta algunas de

las manifestaciones de lo sagrado y lo sepulcral. Forman parte de este nuevo círculo sacral un léxico fácilmente identificable. De hecho, participan de la textura poética términos como Dios, componentes onomásticos como Carmen Descalza del siglo XXI, el fray Luis de León de las *esferas* de la trilogía, el San Juan de la Cruz del *Cántico* también analizado capítulos atrás. Se suma a este sustrato nodal núcleos espaciales como monasterio, templo e incluso fragmentos intertextuales o referencias histórico-culturales pertenecientes a un reconocible campo místico. Para averiguarlo basta con detenerse en:

Decían que fray Luis de León tenía atada  
su mula muchas horas a la puerta  
del monasterio de ella.  
¿Almas enamoradas? Largas conversaciones  
en lo interior secreto.  
Sin duda ardía en ellos  
fuego lento, muy lento, el de un amor  
de otro mundo, un amor  
sin palabras.  
pp.42-43

Cuando el poeta indagador se topa con la desconocida mujer, dentro de una estructura que combina varios tipos de versos —del de tres sílabas al de arte mayor— empieza a dirimirse el misterio para que podamos leer más signos detrás del gran relato poético que se deja traspasar por otras anécdotas secundarias, detrás de la (parentética) evocación de Ana de Jesús con la que el poeta ha querido dirimirnos una de las dudas que despierta la lectura su poema, de la muy querida noción de “poema de poemas” o detrás del simbolismo ígneo-luminoso del intertexto *Cántico espiritual*, su autor y su “noche oscura”. Simultáneamente, todo se hace o se teje por medio de aliteraciones, correlaciones, personificaciones, polisíndeton y paradojas:

Y detrás de ese muro la [misma] mujer  
que llegó de Castilla hace siglos,  
la que vino de tierras abrasadas  
para abrasarse en otras lejanías,  
calla en sus cenizas que el ladrillo amordaza.

(Fue Ana de Jesús, la que se mereciera  
el poema de poemas,  
aquella a quien fray Juan de la Cruz dedicó  
su *Cántico espiritual*.  
Como quien va y huye y alza el vuelo  
portando entre las palmas de sus manos  
una llama,  
así ella huyó con el poema de él,  
y en Flandes y en París mandó que se editara  
por vez primera)  
Acaso fuera ella  
el símbolo del símbolo  
para el poeta que también huyó  
en *noche oscura*,  
en busca de la noche de las noches;  
el símbolo que acaso  
yo he venido a buscar extraviado  
hasta aquí, y que ahora me parece que llamea  
en silencio, como arden las palabras  
en los labios prohibidos y sedientos,  
como llama que no se ve, que arde  
sin arder, que quema  
sin quemar.  
pp.45-46

En realidad, teóricamente hablando, la re-evocación de ambos místicos —fray Juan y fray Luis— está al servicio de la intertextualidad a la que ya apunta el título más

largo del libro: <<Jorge Manrique interroga a la madrugada antes de su última batalla>>. Además, el nuevo poemario es, más allá de los referentes en lengua italiana o latina rastreables en otros textos y paratextos de Colinas Lobato, la prueba de que nuestro poeta, que ha vivido en Francia y viajado seguramente al África no negra, habla, escribe y como se ha visto con la iluminadora obra de Rimbaud, también traduce del francés. La huraña mujer de “En Bruselas, buscando una llama” <<tuvo que huir: / primero hacia París, luego hacia Flandes>> (p.42). Luego, al que busca le <<dijo el argelino que el monasterio estaba / no muy lejos [...]>>. Enseguida surge otro encuentro, el que apela al nuevo dejo intertextual, siendo la intertextualidad aquí el diálogo entre códigos distintos, esto es, entre el francés y el español:

Como si me leyese el pensamiento,  
una mujer que ha estado a mis espaldas  
oculta en la sombra,  
que yo no había visto,  
me musita despacio unas palabras  
en la penumbra gris del siglo:  
*prier, nous pouvons seulement prier*  
[orar sí, sólo podemos orar]<sup>87</sup>

Al convocar lo ya vivido, Colinas actualiza místicamente la poética de la búsqueda infinita, la del <<espíritu que abrasa y se abrasa en amor / [y que] siempre anhela el huir más allá>> (p.42). Colinas resucita también la poética del caminar cuando se le <<asaltan dudas>> y se pregunta <<para qué este [su] vagar>>, y por qué <<este desasosiego / por bulevares grises, por parques herrumbrosos?>> (p.41). La ya aludida misantropía la debemos asimilar al ya plasmado mal metafísico de la trilogía de la mansedumbre. Así, nos satisface sobremanera leer el poema de alto valor interpelativo y

---

<sup>87</sup> La traducción no es del poeta.



pragmático <<¿Conocéis el lugar?>> (pp.37-38), no el lugar sepulcral donde ya viajara el poeta del ya comentado poema “La tumba negra”, sino ahora, en el sitio <<donde van a morir / las arias de Händel >>, esto es, *aquí*, donde el viaje se hace más breve e interior, <<donde se inventa la infinitud de los amarillos; / un espacio en el centro del centro de Castilla>>. Los versos finales integran varios tipos de metros hasta desembocar en versos de 19 y 15 sílabas donde predomina la musicalidad de la bilabial [m], que culmina en el *morir* de la *luz* o la *música* respirada y respiradora, la que sonará —como veremos antes de cerrar— en el último verso de *Desiertos*:

La música que más amáis  
aquí tiene su tumba.  
Es la música que, a través de la respiración de las espigas,  
viene a morir en la luz que respiran nuestros pechos.  
p.39

De momento, quizá sea esto lo que haga falta retener de la cadenciosa y anáforica tirada de “Quédate aquí, no partas en la noche”: una estrofa que constituye, a mi ver, el alma del poema, más allá de la ya nombrada y trágica “ciudad de David” que reincide aquí de forma solemne y en su forma *antigua* y dolorosamente presente. Pero a la más visible tragedia debe adscribirse, a juicio de Colinas, el contrapeso de la dimensión simbólica de Jerusalén, espacio eternamente bélico y a la vez sagrado para las Tres religiones. Por ello, nos confesó el poeta últimamente, <<hay que acercarse a la ciudad a través de los símbolos>>. Al final de dicha estructura, en la que se da una suerte de trimetría basada en el uso simultáneo del endecasílabo, el alejandrino y —solamente una vez— el heptasílabo, la trimembración consigue marcar los tres puntos esenciales que conforman lo que podemos llamar *centrismo* ético coliniano, que tiene mucho que ver con lo que él mismo considera —*huérfano* ya de Claudio Rodríguez—

como <<la música [...] de los cuerpos / ebrios de plenitud>> (p.94), a cuya búsqueda apunta, a mi ver, y en su conjunto, *Desiertos de la luz*:

Quédate aquí, no partas en la noche  
no te pierdas de prisa por senderos rocosos,  
pues si sigues bajando llegarás  
al campo de la sangre del ahorcado.  
Todo lo que buscaste inútilmente  
a lo largo del día y por este laberinto  
de signos y símbolos de la ciudad antigua,  
lo encontrarás seguro si te quedas  
a oír en el silencio la música  
que no se oye, la marea silente  
que se lleva a los cuerpos,  
que los va extraviando en su ebriedad,  
y luego los retorna a su *centro*.  
(pp.94-95)

La sintaxis de *Desiertos* parece ser la misma, porque al menos se repiten las mismas estructuras en estrofas pertenecientes a textos distintos. En “En el anochecer morado” por ejemplo, otro poema tan hermoso como “Morada de la luz”, tan simétrico como “Quédate, no partas esta noche”, tan breve como “ Jorge Manrique interroga a la madrugada antes de su última batalla”, aunque menos que “Del silencio” —compuesto de 18 versos— el más corto de todo el poemario, el poeta dice hablarnos desde el “Pórtico de San Esteban”. No me interesa en este inciso la armonía temática en torno a la ya acuñada sacralidad inconfundible o la ignota noche “de siempre”. No me interesa lo metafísico, lo monacal o lo sepulcral, lo animal, lo níveo o lo ígneo-luminoso. Tampoco importa mucho la metapoesía moderada o la obsesiva plasmación del <<sentido primero>> de la salvadora <<palabra poética>>, pero sí que me importa la

musicalidad o *ebriedad* —estructural— del canto, que bien coincide con varios pasajes ya reproducidos en este apartado, *ebriedad* —nos advirtió Colinas— que, ahora tras la aparición del nuevo libro, se confirma y se perfila en versos tan decisivos como <<esa rotunda caracola de oro>> o en vertebradoras aliteraciones tan armoniosas y sosegadoras visibles en <<gracias por este día y por estas brasas del sol último enrojando el horno del pórtico>> (p.55), <<gracias por la noche / que nos espera inmensa y misteriosa / guardando los secretos de siempre, / y por los hombres sabios de estos claustros y tumbas / que desde aquí velaron y quisieron / ir aún más allá del océano / con los sueños como hoguera>>.

Se ha visto que tal virtud estilística no se altera con la lectura horizontal o la ruptura vertical, es decir, tras una operación de verificación rítmica que propone el propio Colinas, consistente en poner los versos los unos tras los otros para ver si se descubren mejor las carencias del poema, que se vendría abajo reduciéndose desafortunadamente a pura *prosa cortada*. Colinas no cae en su propia trampa. La aplicación de esa sencilla prueba revela esto: el poeta pudo haber optado por presentar todo el poemario como *Geometrías del fuego* o como una novela escrita de un tirón, sin capítulos, pero donde cada poema sería un párrafo.

La poesía es algo más que una mera anécdota. En este territorio cerrado a y por muchos, donde la busca del sonido justo hace que se irise el sentido, también perdura más la osamenta que la carne o sustancia del poema. Aparte de la innovadora armonía interior o fabulística —en el sentido amplio y narratológico de *fábula*—, esta ebriedad rítmica —verdadera *alma* del poema (Paraíso) o *vacío* sobre o desde cuya piel siempre hemos de tejer— es lo único que quedará de los textos de *Desiertos*, una vez *separados* de sí mismos, de la *tierra* en guerra, del *aire* envenenado, del *agua* poco potable, del

*fuego* de los incendios, e incluso del propio *poeta* (Sánchez Zamarreño, 2007:64). En ese vacío donde han de sentarse las bases del poema, única verdad que lo salvaría del no siempre estable *voltaje* poemático, intensidad que también ratifica la conocida <<función poética>> acuñada por el lingüista Roman Jakobson.

Y digo “en parte” refiriéndome a poemarios como *Junto al lago*, *Preludios a una noche total* y sobre todo, *Noche más allá de la noche*. Pero dicha armonía no sólo se observa en la moduladora y ya señalada anáfora “gracias”, sino también en la eufonía interna y las bimetraciones que participan del esquema rítmico. En otoño y en invierno, volveremos a cruzar y a cruzarnos con estos hermosos *Desiertos de la luz*. Algo nos hará volver a sus sendas sencillas y oscuras. Entonces, nos cobijaremos bajo su follaje de luz en atardeceres sin sol, para beber, como ahora, de su bello aroma, para completar sin nunca acabar el sentido de la obra, la senda sacral. En esta poesía especial, quiero que se vea o sienta cómo obra el poeta que vuelve a vestirse de esteta, de herrero de la palabra, no sin defraudar a aquellos que ya bendijeran la línea formal y muy *contenidista* de la trilogía. Es que aquí donde no se muere la idea. Además de las demás aliteraciones y otros logros estilísticos, algo realza y mistifica la pertinencia de la [p] de *palabra*, *piedad* y *piedra* por un lado y *pico*, *paloma* e *impasible* por el otro, como si un misterio se escondiese detrás de esta trilogía terminológica, un dulce discurso de catacumbas: justificable armonía entre la estructura exterior y la nueva armonía interior o entre sonido y sentido en un libro donde cobran mucho protagonismo términos como cúpulas o rosetones, tumbas, templo, claustros o cripta. En fin:

Gracias por las palabras de piedad que nos salvan,  
y por las velas encendidas de este templo,  
y por sus piedras que arden lentamente  
en la noche del ser y del no ser

(las piedras que dan vida hasta a la misma muerte);  
gracias por el fresco rumor que la lluvia de otoño  
va dejando en las losas y en las ramas  
de los cipreses de oro,  
por la lluvia cayendo en mis manos abiertas  
gracias por el silencio  
de las primeras nieves en las cimas lejanas,  
un silencio que nos lo dice todo  
y hacia el que apuntan en un cielo morado  
los picos impasibles de las cigüenas.

Gracias por esas tres palomas con escarcha  
que arden sin arder, que se adormecen  
en ese rosetón de fuego y tiempo  
que es la vida que pasa,  
que es la vida infinita.

pp.53-54

Nada qué decir después de esa estrofa final cuya metáfora —la del rosetón— simple y sugerente lo sosiega y lo vaticina todo. Se ha tratado de captar la etérea realidad que materializa la metonimia de los referentes —animal, invernal y arquitectural— ahí pintados, desde lo alto de un templo, en lo morado de un anochecer de mutua piedad en que aparte del perpetuo agradecer, el poeta, más allá del pórtico, se fija en el rosetón visto no sólo como una de las varias manifestaciones de lo sagrado, sino como resumen de la Totalidad y, por tanto, como expresión de un *mandala* a lo Jung. Tal meditación procura ilimitar de forma también circular, la dulce fugacidad de nuestra existencia.

Para ir rematando, diré lo siguiente: más allá del tríptico de la mansedumbre, corpus de trabajo que tan sólo sirvió de pretexto hermenéutico o de punto de partida del

dinamismo circular basado en obras escritas entre 1967 y 2008, por su diversidad genérica, los tres libros más recientes de Antonio Colinas (2006-2008) tratan de trazar o retrazar algunos de los varios senderos por donde ha transitado siempre su pensamiento ecléctico.

Si *Leyendo en las piedras* (2006) supone una vuelta a las ruinas vivificadoras de Petavonium y un recuestionamiento prosaico-poético de la piedra, como en *La simiente enterrada. Un viaje China* (2005), *Cerca de la montaña Kumgang* (2007b) reanuda con la temática del viaje. El libro implica una vuelta a las luces de Oriente y resuelve, en su segunda parte, la nostalgia del vacío poético que se abrió tras la publicación de *Tiempo y abismo*. Pero *Desiertos de la luz* supera la mejor dosis de poeticidad cuajada en *Geometrías del fuego* (2007b) y advierte otro tipo de descenso, ya no a la territorialidad de la piedra natal ni tampoco a la sagrada e íntima corporeidad femenina, menos aún a un determinado y visitado rincón del universo.

Ajena a la *cal* formal que impuso la depuración de función estratégicamente ética de los poemas de la trilogía, al interrogar los grandes temas que modificaron recientemente el mapa de la historia de la humanidad, sin olvidar lo más esencial del dualismo anterior, la nueva aventura tan musical y fluvial pretende restaurar, con bastante *formalidad*, un canto menos telúrico que universal, menos íntimo que antropocéntrico, siempre que el intimismo no suponga aquí un verdadero viaje interior, pero sí una mera liricidad enunciada en primera persona sin ningún trasfondo pertinente o trascendental.

Poco adictos al minimalismo del ahora, los poemas de *Desiertos de la luz* brillan por su armonía ya que logran conciliar belleza y sustancia. Desde la singularidad de cada poema, poliestrófico en su conjunto, aireado y sin embargo lleno de ebriedad, pues, los nuevos versos se enuncian en forma de río, ajenos al ritmo de intensidad pese a determinadas epíforas que participan de la densificación de dos de las claves léxico-semánticas del poemario como:

1) La “ofrenda” que, por medio de tres núcleos dibuja en los planos horizontal y vertical esta curiosa estructura isosilábica y fragmentaria en forma de sartén donde también riman en ambos ejes adverbio y sustantivo 1, verbo y sustantivo 2. ¡Cuán hermoso esta breve composición, casi de orfebrería!:

Y que sea la muerte  
solamente una ofrenda  
solamente una ofrenda.  
p.113

O en estos dos endecasílabos de <<En Bruselas, buscando una llama>>, a medir teniendo mucho en cuenta —en la segunda unidad— y no del todo —en la primera— la sinalefa:

He llegado al fin al monasterio  
que en nada se parece a un monasterio.  
p.36

2) La circularidad del “todo” completa la armonía del reciente don. Y este don ratifica el valor formal de la nueva obra del poeta, a cuya última cita debe añadirse el dialogismo también sintagmático-paradigmático que traza el arco de la simetría total haciendo que haya maridaje entre anáfora y epifóra, siendo esta última la que persiste aquí, junto a la

misma tendencia a la reiteración ya no de un verso entero pero sí de un fragmento que anula la angustia de las preguntas y fortalece la quietud visible en la penúltima estrofa de “Morada de la luz”:

Qué dulzura este ir cerrándose a todo  
para poderse abrir y comprenderlo todo:  
nada hermosa que llega acariciando  
mi piel para acallarme,  
para acallarme aún más, y serenarme.  
p.98

Antes de hallar el *centro* sosegador, creo que se trata de abrirse a la reflexión introspectiva tras un abismarse en la realidad fúnebre, hosca. Por más dispersos que parezcan, los poemas dialogan entre sí y nos hablan por sí solos. Creo que se da lo mismo en “En Bruselas, buscando una llama”. En este poema de cuestionamientos y búsqueda esencial, como en “La cripta”, el poeta peregrino no cruza ya a aquella mujer de ojos “de piedra”, sino a un africano, <<a un hombre, a un argelino, / que [le] da alguna pista de dónde puede estar / el monasterio con la tumba de ella>>, otro referente femenino con que se juega, y que mantiene una relación directa con el sema más sagrado de la llama. Luego de señalarle <<una calle y luego otra>>, luego de extraviarse entre misterios, junto a otros muros modernos <<de ladrillos, detrás de casi nada>> (p.44), el guiado, que como en “La tumba negra” dice haber <<venido de lejos para ver / que aquí [también] la realidad es desolada>> (p.44), medita obsesivamente sobre la Europa perdida, es decir, la Europa poco espiritual, árida, descuidada, la que debe salvarse de sus desiertos interiores, de sus <<tiempos recios>> (p.44) o <<tiempos negros para las almas con gran sed de Dios>> (p.43), con sed de lo sagrado simplemente, de respuestas a preguntas musitadas y resueltas tan sólo a medias en la



quimera del poema de un libro cuya característica compositiva es sin duda la heterometría controlada ritmada por encabalgamientos, el don de las combinaciones métricas salpicadas por renglones tan fragmentados que llegan a reducirse, a veces, a un mismo poema en una misma página, a dos palabras, a tres sílabas —a cárcel— a cuatro —tiempos negros o “tiempos recios”— o a cinco <<de su aridez>>, e incluso seis —hubiera dicho ella- (p.42). Pero las combinaciones más pertinentes de la obra son las que incorporan los dos mejores versos de arte mayor o uno de ellos con estructuras heptasílabas. Lo dicho puede averiguarse en el siguiente fragmento donde de otra manera se reanuda con el binomio nada-todo y con la idea de vivir muriéndose ya:

Pero ¿Qué es lo que que busco?  
¿Un símbolo tal vez o acaso nada?  
¿Una nada que es el aire pleno  
de mi respiración,  
la profunda razón del vivir desviviéndonos?  
¿Una nada que es todo?  
p.42

Si la nada es todo y la muerte fragante ofrenda, volviendo al ya citado poema “Morada de la luz”, esa totalidad vacía que crea la armonía se trueca en círculo que fija el poeta con clavos anafóricos. Después de recibir <<respuestas sin palabras / a preguntas>> interiores, el poeta *conjunta* con la inestable luz. Antes dijo que <<siento que tú estás aquí, aunque no estés, / y que yo estoy en ti, aunque no estoy.>> Luego, surge una estructura hecha de un eneasílabo enmarcado entre endecasílabos. Con la primera combinación se restaura la anáfora ratificadora del objeto que busca el sujeto lírico. Esa conjunción del sujeto con lo buscado se da en el ver, el hallarse y el hallarlo todo en y desde el círculo:

Centro donde te veo al fin tan cierta;  
centro donde, no estando tú,  
en plenitud estás para salvarme.  
p.98

Se habrá visto que además de la rima del eje vertical izquierdo, se emplea mucho el estilo contrastivo, mientras también se da importancia a las rimas internas como en *tú* y *plenitud*. Por estar muy atentos a los tempos internos, a su propia musicalidad y no al orfismo visto como mera meditación sobre el tema de Orfeo, veo que los nuevos versos de Antonio cumplen mejor con el principio de *literaturidad*, sacudiendo y limpiando con su luz exterior los grandes estragos del siglo veintiuno. Así, “El 11 de marzo”, “El Mar Muerto”, “La lámpara de barro”, “Una azotea de Jerusalén”, “Junto al muro”, “Laberinto abierto” o “Desiertos de la luz” son tan sólo una muestra de esa notable *literariedad*. Rótulos muy rotundos que marcan ética y estéticamente esa ruptura dentro de la irisada y discutible continuidad.

En sus dos *cuadernos* de *vida* y *luz*, prueba de que el libro también se autorrefleja o transparenta de alguna manera la esencia de la “palabra poética”, segmento varias veces nombrado, en su vuelo musical, *Desiertos de la luz* indaga en la arena poco cálida de la vida para borrar el odio y los fanatismos y las divisiones, verdadera plaga de la sociedad actual. El poeta se propone plasmar la sagrada luz que también brota del vacío. De ahí que haga falta recordar con él por supuesto, el siguiente matiz: no se trata de “desiertos de luz”, sino “de la luz”, o sea, veo yo, de espacios agrios o dulces donde de alguna manera anida o domina la luz, ese mismo abismo que en Antonio Sánchez Zamarreño (2007) tampoco tiene por qué ser solamente de sombra. Abismo que quizá metaforice mejor el simbolismo *cinético* de la “La cripta”. En mi opinión, este poema, que está en sintonía con la rehabilitada poética sepulcral,

restablece sacramentalmente la simetría cósmica, el orden o la conciliación de los contrarios que expresa la dialéctica descenso-ascenso o desconocimiento-conocimiento, la trayectoria esencial de nuestro poeta, su irisada aventura circular. Y todo ello a golpes de alejandrinos y endecasílabos sometidos a una alternancia varia, de esquema irregular que ponen de realce versos de arte menor y otros de mayor estructura.

Si *Desiertos de la luz* innova como se ha intentado demostrar a lo largo de este apartado-cierre, si la obra publicada en abril rompe con lo inmediatamente anterior y nos interpela ante su altar, ¿cuál es, en otras palabras, la razón de esta ruptura? ¿Qué aspecto del nuevo libro me embruja más como individuo y no me deja dormir? En cuanto humilde lector de textos supuestamente más elaborados, creo que en ese libro se condensa todo lo que ha ido buscando o ensayando Antonio Colinas durante los cuarenta últimos años de su vida, refleja el Colinas más que nunca ecléctico y actual, no sólo el de siempre. Y eso desde el punto de vista ético-estético.

A esta tesis doctoral le hubiera faltado algo si la primavera de 2008 no le hubiese aportado este suplemento de belleza que es *Desiertos de la luz*. Creo como investigador a punto de ser confirmado que el verdadero equilibrio del ultimísimo Colinas estriba en un hallarse finalmente en el intersticio de lo clásico moderado y la ruptura extremada. Tal periplo interior y tal atrevida decisión duele mucho, a la par que dulcifica. Es que al desandar su propio camino, con *Desiertos de la luz*, Antonio ha viajado al lugar de la duda. Autopreguntándose, el vate se ha roto a sí mismo. Se ha hecho un hueco en el territorio del justo medio artístico, conciliando, por poner un ejemplo, la tonalidad rígidamente esteticista de una obra como *Noche más allá de la noche* con el ebrio y muy flexible versolibrismo de sus poemas *últimos*. Ésta es la nueva apuesta poética del

pensador leonés. Y él tenía razón cuando me dijo en un bar de Salamanca que habría en la pendiente entrega una suerte de ebriedad formal, estructuralmente órfica. Por eso, el poemario pudo haberse titulado “La ofrenda silenciosa”, otro poema musical también recogido en la obra y de desenlace a la vez anafórico y epifórico:

Él quiere ser tan sólo esa llama  
que arde silenciosa  
dentro del negro cuenco de sus manos,  
buscar en ella calor humilde  
para fundirse en busca de otro fuego  
que ya nunca jamás se consuma  
que ya nunca jamás nos consuma.  
p.85

El título final resume a mi parecer lo más pertinente de esta obra. Si el desierto ya de por sí fértil y estéril remite a la esencia, la luz que lo ilumina y lo fecundiza todo puede desplazarse para apuntar a las formalidades del poema, es decir, a su esqueleto. De ahí el indiscutible valor compositivo de la obra de Colinas. Quizá deje de ensayar nuevas formas de pensamiento. Quizá vuelva al verso blanco o libre. En su estela le esperará un público más consistente. Ahí también la mala condena, porque la verdadera poesía es de unos pocos:

Sólo es cierto un reflejo. El de la luna  
nombrada con rigor en el poema.  
(Sánchez Zamarreño, 2007:89)

Y lo sabe más que nadie Antonio Colinas. Y *Desiertos de la luz* no duda en mostrárnoslo, en recordarnos que aquella mano que taracea y taracea es la misma que

esculpiera hace cuatro décadas *Preludios a una noche total* o *Junto al lago*. ¡Cuán hermoso recordar esto:

Para morir decentemente  
basta el camastro de un endecasílabo  
si muestra aún tibia curvatura humano.  
(Sánchez Zamarreño, 2007:89)

Ojalá fuese esta nueva luz tan sólo el eslabón menos hermoso de otra trilogía en marcha, el lugar donde sentarse para mirarse a sí mismo y contemplar distintos desiertos de la existencia humana donde repose la mansedumbre que da más color a la vida. Por fin cerraré esta tesis con la ilusión —desde la distancia que supone la vuelta al punto de partida para completar el horizonte de mi propio vacío— de asomarme un día a nuevas entregas, a nuevas barandas poéticas levantadas por pluma tan experta. Pero antes, me detendré a destacar unas cuantas llamaradas en torno a las que se configura el fundido final y que marcan, mediante un tenebrismo ya no inhabitual en Colinas, la pertinencia del título y, al tiempo, la centralidad del verdadero canto epónimo de la obra. La hasta ahora última gota de tinta nos habla sin hablar, nos turba el pensar, dilucidando a medias el enigma paratextual, invitándonos a nuevos viajes silenciosos, a nuevas pero nobles cacerías. Se trata del endecasílabo del desenlace, tan rotundo y algo parecido —métrica y simbólicamente— al <<adiós palabra, escoria de la luz>>, último verso de la también sonora *Noche más allá de la noche*.

Ese “instante de las ruinas”, cercana y distante, esa “luz [que fermenta en el limo negro], ese “instante de las dudas” durará tanto, hasta que madure el sereno tiempo de la despedida verdadera. Esos *instantes* de *duda* y *descenso* a las *ruinas* doctas, <<Esa luz

que aún respira y nos respira>> —dice despidiéndose ya e interpelándonos a todos— me induce a clausurar esta tesis con un agradecimiento especial al poeta total, al que reiteró recientemente en un libro reelaborado que nos recuerda otro título de 1983 que <<[s]iempre consideré que el fenómeno de la creación poética rebasaba los límites de un género literario, tenía para mí un carácter interdisciplinar que afectaba a la totalidad del ser. Por esta razón, al margen del ensayo que da título a la obra, y que lo abre, siempre se buscan en él los caminos de la flexibilidad y del universalismo>> (Colinas, 2008b:9). Como él me voy con y sin todo él, es decir, con un turbio regusto de esperanza al oído, otra copa llena de preguntas, inmensa sed de placer estético a medio saciar, a medio llenar.

Aunque pasaron entre 1967 y 2008 cuarenta años de intensa labor literaria y ensayística, a mi parecer, aún quedan en el huerto miles de semillas por sembrar. Veo o entreveo desde esta soledad nutrida de la Avenida de la Paz llama en su corazón. El fruto de este diálogo, este encuentro intercultural alberga, lo sé, mucha imperfección; porque largas y escarpadas fueron las noches de cacería, difícil el asedio que nunca vaciará los bosques de palabras. Al fin, aquí sólo se inicia otra aventura, más serena y prometedora, la suya y la mía, nuevo cazador camino de su poesía nueva. En adelante, otros caminantes más avezados que yo podrán seguir *leyendo en [sus] piedras*. Con los *Desiertos de la luz* se cierra y se reabre la aventura circular: *silenciosa ofrenda* de una voz humilde y de impecable lucidez, voz hoy más que nunca sólida e intransferible.



**FINAL**



## C. CONCLUSIONES

Venimos viendo que vida y poesía intercomunican armoniosamente en la obra de Antonio Colinas Lobato, embarcados en una aventura —hermosa y difusa— que, como una película a la vez lírica, documental y novelesca recorre los laberintos de los siglos veinte y veintiuno, abriéndose generosamente a nuestra retina, con bastante suspense, pudor y rigor. Frente a tal pluma de trazos y marcos tan complejos como

unidos, con sudor y placer, tuve que buscar y diseñar un esquema teórico que fuese susceptible de adaptarse a los colores y suturas del tejido, un modelo de lectura capaz de iluminar no sólo a los futuros estudiosos de la obra cuestionada, sino a cualquier lector o investigador que pudiera, según el camino y el género literario elegidos, encontrar aquí aquello que yo también encontré en trabajos anteriores a éste: algún matiz de *desierta luz*, algún resquicio de *plenitud vacía* capaz, sin embargo, de aportarle algo con que matizar opciones propias y con que mejor completar su receta crítica, la cual—por la obvia inestabilidad y el progreso de los procesos semióticos y semiósicos— habrá de superar el mío o, al menos, prolongarlo hacia nuevas preguntas. El dinamismo doblemente circular —autor-autor, teoría-poesía o investigador-autor— hasta aquí activado me obliga, antes de enunciar o mejor pasar revista a las conclusiones a las que casi he llegado, a recordar lo esencial de la apuesta teórica.

La temporal y atemporal verdad estructuralista ha sido desviar o des-centrar la imagen de una especie de autor-dios, por así decirlo, de cuyas estructuras textuales no podía pretender tener la clave o, si se quiere, ser *totalmente* consciente. El adverbio subrayado le sirve de matización a esa rígida e ilusoria idea de borrar por completo la imagen del escritor; porque en realidad, lo que va a hacer el posestructuralismo será, tras una burla naturalmente risible, revisar aquello por lo que había luchado el estructuralismo. De aquí que a lo largo de nuestra modesta reflexión, nos hemos negado a rechazar o calificar de poco operativa ninguna de las infinitas propuestas acuñadas por la teoría.

Guiados por Genette, Mauron, Jung, Llorach, Barthes, Fontanille, Frank ... y ahora por Claudio Guillén (2005:230) también dijimos, de otra manera, y pese a la perspectiva ecléctica diseñada, que en este tipo de estudio siempre <<nos hallamos ante discursos críticos que emprenden, en el mejor de los casos, un solo camino desde puntos de partida o con destinos diferentes: desde la forma hacia el tema, o desde el tema hacia la forma. Hicimos hincapié también en que el crítico es quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir, en que las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector>>. De hecho, me perdonarán sin duda cualquier laguna, descuido o falta de profundización porque la senda elegida me iba conduciendo a una encrucijada oscura desde cuyo centro era difícil mirar en una sola dirección; y porque el modelo perfilado se adaptaba a un poeta especial que poco defiende, en su hacer ecléctico, la taxonomía genérica. De ahí la necesidad de recurrir a la vez a varios métodos de análisis poético con el fin de sustentar a las propuestas vertebrales de Genette; propuestas que, como se ha podido apreciar, pueden aplicarse perfectamente tanto al espacio del relato como al del poema. Con vistas a las conjeturas, a los métodos y objetivos definidos en el umbral de esta reflexión resulta que:

1) Sí el enfoque paratextual me permitió activar el mecanismo semiótico fijando —como recomienda Michael Riffaterre— los hipogramas y la estructura nodal en torno a la que giran estos elementos menores; antes de ello, el estudio tridimensional de la metatextualidad contemplada a la vez como marco generacional, exposición del estado de la cuestión y discusión de la bibliografía básica, me indujo a buscar fuera de los textos datos susceptibles de completar las conclusiones que iban a derivar de la lectura posterior, más directora y esencial, esto es, la paratextual.

2) Hecho bajo criterios teóricos ya definidos, el estudio liminar pudo haber supuesto, como ya hiciéramos en el umbral de nuestro Trabajo de Grado de Salamanca una aproximación desde la estadística lexical, la proporción de lexemas presentes en la obra objeto de estudio, los campos léxicos e isotopías-clave. Pero esta vez partimos del supuesto “paratextual” de que la superposición e interpretación de unas doscientas titulaciones de la obra de Colinas podían revelar al menos el ochenta por ciento de la simbología básica hasta ir aclarando los componentes-clave de su universo literario y ensayístico. De ahí que, tan pronto como terminase esa fase preparatoria, emergieran algunas constantes que me hicieron caer en la cuenta de que más allá de su emancipada cerrazón, a la luz de la teoría titulógica de Arcadio López Casanova, la lectura de dicho corpus revelaba que la “trilogía de la mansedumbre” mantenía con la lírica anterior una cierta relación, una cohesión circular que tratamos de dilucidar recurriendo a todo cuanto pudiera apuntar al simbolismo geométrico. Se trata de una cohesión que trasciende, por intratextualidad, el universo de la poesía para manifestarse en el espacio cuentístico o en el de composiciones poéticas anteriores y posteriores al tríptico. Tampoco olvidamos las obras en prosa publicadas antes y después de 2002, fecha en que se cierra, en principio, el círculo de la mansedumbre o vuelta a la sencilla quietud que supuso antes que a las suertes y desgracias del presente siglo pintadas en su más reciente libro, un descenso al mundo real y una reelaboración de motivos previos como el regusto por lo trascendente, lo sagrado o por el eterno *misterium fascinans*.

3) Por el dejo misterioso y el motivo del amor que vuelve en *Geometrías del fuego* del año 2007, *Preludios a una noche total* y *Junto al lago* —libros iniciales e iniciáticos escritos justamente cuarenta años antes— evidencian, respecto de la aventura final, la circularidad del pensamiento coliniano, el fuerte poder de la intratextualidad. Es

más, aplicándole a la poesía de Antonio estas palabras conclusivas de Luis García Jambriña (1994:659), podemos decir que <<[A]simismo, el carácter unitario y coherente de esta obra se aprecia ya en el estudio de la “prehistoria” literaria de este autor. En ella, lo que más llama la atención es la presencia de abundantes elementos y rasgos propios de su poesía posterior, que indican hasta qué punto algunos de los aspectos principales de su trayectoria estaban ya prefigurados en varios de los poemas escritos en esa temprana época. De hecho, son numerosas, como podrá verse, las relaciones intratextuales entre algunos de estos poemas y composiciones posteriores de Claudio Rodríguez, especialmente, claro, las que pertenecen a su gran libro inaugural>>, esto es, en el caso de Colinas, a *Preludios a una noche total*.

4) El hecho de haber vuelto a determinados pasajes de la tesis de Grado —basada en parte en la noción clave de intertextualidad— tan sólo ha sido apuntarme al cotejo, prolongar aquellas ideas que sólo había expuesto allí a modo de prolegómenos a esta tesis doctoral. Extrapolar algunos de aquellos pensamientos previos a este estudio no ha supuesto, en ningún momento, alejarme de la finalidad básica del mismo: contemplar toda la obra del bañezano como una aventura circular, partiendo del léxico poético-paratextual de *Los silencios de fuego*, *Libro de la mansedumbre*, *Tiempo y abismo*; y todo ello desde una perspectiva de raíz ecléctica que, al prescindir de la medida matemática del atributo léxico del método cuantitativo tuvo muy en cuenta la genettiana teoría transtextual aplicada a la especificidad del objeto segmentado, las propuestas psicocríticas y deconstructivas de Mauron y Derrida, la <<semiótica poética>> de Riffaterre y, por supuesto, el procedimiento de superposición de textos y otras virtudes teóricas que de cada uno de los planteamientos fusionados derivaban, sin olvidar la biografía que siempre estuvo al servicio del Texto, ese palimpsesto.

5) Me pareció oportuno volver a la partícula *inter* para subrayar aquello que no había mentado en la monografía de 2007: la sugestiva complejidad de dicho prefijo y el paso de una realidad metapoética más estándar a otra más polémica y abierta a la evolución teórica —la transtextualidad—, aunque date de 1982 este concepto poco empleado en las universidades españolas, en comparación con la más manejada y tampoco restringida noción de intertextualidad. La tesis no pretendía reabrir a lo teórico la polémica sobre lexicología y creación literaria, estructuralismo y postestructuralismo, semiología o semiótica literaria, gramatología y deconstrucción. Sólo intentaba, en la medida de lo posible, desmontar, y a la luz de los meandros propios de la tradición literaria, el inextricable engranaje que da movimiento al mundo poético de un pensador actual cuyo universalismo se debe a la honda consideración del arte como una realidad sacral y *cinética* que, al entrar en el dinamismo transtextual —al superar el más acá del hombre, del escritor y su mundo, al ser transcultural— trasciende asimismo todo reduccionismo o monismo improcedentes, inscribiéndose así, en definitiva, en una especie de dialéctica constantemente fundible, apacible, osmótica. Como sucede con los términos claves de la teoría de esta tesis, también entendemos por transculturalidad la interculturalidad o culturalidad compartida, lo que viene a decir que en la escritura de nuestro autor campea un innegable anhelo de ir tendiendo puentes no sólo entre autores y textos, sino también entre filosofías de tierras opuestas —Occidente y Oriente por ejemplo— y, sin embargo, *hermanas y complementarias*<sup>88</sup>.

Como <<reconstrucción de los dioses y del mundo>> según la fórmula que Gastón Baquero (1995) da a uno de sus ensayitos, como la de Rilke, Rimbaud y

---

<sup>88</sup> Los calificativos son del poeta africano Leopold Sédar Senghor (1964). Pero en su momento, el escritor senegalés considerado junto a Aimé Césaire y Léon Gontran Damas como los padres del movimiento de la negritud se refería a África y Occidente.

Laforgue, la poesía de Colinas insiste en que <<[ha regresado] el carácter sagrado del poeta. La poesía ha vuelto a ser reconocida en su magnitud de avanzada, de eficiente semáforo. Hoy se comprende, más o menos explícitamente, que se necesita más poesía que nunca; que a la hora de las urgencias, cuando el jurista pide *más señores*, el angustiado y maliciosamente desorientado hombre de la calle pide en el fondo, acaso sin saberlo, más poesía, más vaticinio, más profecías sobre su inmediato destino [...] La tarea poética es la más alta y accesible posibilidad de comunicación del hombre no religioso con lo sagrado, entendiendo por lo sagrado, desde el hecho de vivir, de sentirse vivo, hasta el misterio de los objetos y de los hechos cotidianos, pasando por las más remotas y complejas meditaciones y comprobaciones de lo universal<sup>89</sup>>> (Baquero, 1995:20)

Creo que fue Roland Barthes quien dijo que los escritores sólo tienen el don de combinar materiales preexistentes. A mi ver, poeta y crítico literario parecen hablar, cada uno a su manera, el mismo lenguaje, desde el mismo lenguaje. La misma intertextualidad supera al espacio de la creación literaria para ganar el terreno de la teoría y crítica literarias. Mirando bien las cosas, todo, prácticamente todo parece girar en torno a un centro originario en perpetuo movimiento, un centro desplazable, abocado a la inevitable rotación ideológica, un centro que ha sido —independientemente de los géneros literarios y de las disciplinas científicas— el *núcleo* que sigue generando difusos sentidos a veces reversibles, o sea, nunca absolutamente rupturistas, paralelos y

---

<sup>89</sup> En el mismo trabajo se justifica lo universal de la actividad poética europea remontando a pueblos ajenos y épocas muy remotas: <<Frobenius y Roger Cailliois, así como los estudios de Jean Wahl sobre la poesía malgache y las interpretaciones de Frazer, de Cendrars, de Pierre Mabille, de Alfred Metraux, sobre la poesía de pueblos indígenas o resistentes a la civilización occidental (como algunos grupos étnicos antillanos y otros del Pacífico y de África), nos han enseñado que es muy inmediato y accesible al hombre en ciertas circunstancias del alma la recepción de lo poético, de lo creador, mágicamente, a través de la palabra. En general, el amplio fenómeno que venimos señalando desde el comienzo no es otra cosa que la resiembra en el alma europea de los sentimientos primigenios, adanizadores, según los cuales la palabra adquiere de nuevo una carga de novedad que equivale al redescubrimiento del mundo>> (Baquero, 1995:19)

curiosamente consustanciales al punto de partida. Todo pasa como si a la misma *mar* fuesen a beber poetas, dramaturgos, novelistas, cuentistas, teóricos e historiadores de la literatura, comprometidos en su incesante afán de conservar el árbol de la cultura. Sobre esa *mar* viajarían escritores y críticos en sendas naves. Empujados a lo largo del tiempo y de las obras por el mismo deseo de descubrir horizontes nuevos, viajando desde los mismos barcos, cada nuevo escritor o teórico que en el transcurso de la travesía se uniría a los demás tripulantes —muertos o vivos— subiría a bordo con nuevas ideas, nuevas visiones del mundo. Pero la única ley inamovible de esa aventura parece estar escrita desde tiempos muy remotos por el primer capitán del navío: cada nuevo pasajero sabe, por instinto, que tiene que escuchar a los primeros contarle la larga historia de los marineros.

Así sucede con Antonio Colinas, cuya poesía no deja de ser un crisol de relaciones e interrelaciones con casi todo el universo básico del Arte. Poesía sustancialmente metonímica donde —como quiso Torga, Unamuno o Zambrano— se disimula bajo lo particular lo general, bajo lo local lo global. Poesía de trascendencia multidisciplinaria en permanente diálogo con la música, la pintura, la fotografía, la litografía, etc., elementos que al fecundarse generan como vimos numerosas *mise en abîme* donde cobra más protagonismo la noción clave de círculo. Poesía de <<un creador que, desde el centro irradiante de lo poético, ha sabido configurar una constelación creativa que se manifiesta en moldes y ámbitos tan distintos como la propia poesía, la narración, el ensayo y el pensamiento inspirado, el aforismo y la meditación, el libro de viaje a las fuentes orientales y semíticas (China, Corea, Tierra Santa...), el libro de interpretación sobre el arte y distintos artistas, las traducciones poéticas y literarias del catalán y del italiano... Toda una constelación creativa,



manifestada y expresada a través de una palabra imantada por la belleza y la musicalidad, que nos habla de un autor, Antonio Colinas, con vocación de escritor total, evitando, eso sí, cualquier dispersión, puesto que en él todo está dirigido y orientado por lo que María Zambrano llamara la razón poética, esto es, la creación inspirada [...] Una constelación a la que nos atrevemos a ponerle nombres, que en ella funcionan como hitos significativos: la tierra, el noroeste hispánico, Petavonium; el Mediterráneo, Italia, Tarquinia, el sur; el viaje espiritual, astrolabio, China, Corea...; la noche, como indagación en el misterio del ser y del mundo; el diálogo con lo otro y con los otros (traducciones, entrevistas, reseñas...); o, en fin, la meditación y la contemplación, como itinerario interior hacia el centro del ser>> (Puerto, 2008:29)

6- No cabe duda de que lo más ontológico tiene algo que ver con el mundo de la psicología, de que el psicoanálisis jungiano nace y en su prosperar, hace evolucionar la anterior concepción monista del comportamiento humano. Como “retórica científica del inconsciente>> (Selden, 2001:202), la disciplina de Sigmund Freud —de raíz postestructuralista— revoluciona la poética estructuralista cuyo advenimiento había puesto en tela de juicio la vieja concepción *biographisante* [biografizante] y logocéntrica de la figura del autor, de tal manera que un antiestructuralista, John Batley, hablando *en nombre de* (Selden, 2001: 87) esa tendencia “contra”, dijo que <<el pecado de los semióticos es su pretensión de destruir nuestro sentido de la verdad en la ficción... En una buena narración, la verdad precede a la ficción y permanece separada de ella>>. Pero merece algunas comillas la advertencia de Michel Foucault —citado por Selden y otros (2001:225)—: <<No basta con decir la verdad, hay que “estar en la verdad”>>. Y como se sabe, la verdad, cuando existe y como pasó póstumamente con

las teorías genéticas de Mendel, tarda mucho en salir a la luz. Así también la verdad del Pasternak rehabilitado.

7- Pero la otra verdad, la del terruño, es también la de otros hechos histórico-literarios, la de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Antonio Machado, Claudio Rodríguez, José Hierro, Pasternak, personajes en torno a cuyas figuras se activan muchas de las estrategias textuales analizadas. Entre ellas quizá destaque más la que denominamos diálogo interautorial referente, sobre todo, a los tres últimos poetas citados. Diálogo ficticio entablado con unos personajes rastreables en la realidad histórico-literaria. Diálogo tendente a la objetividad, a la justificación del supuesto de que vida y obra pueden ir en la misma urna. Diálogo que no es sino un traslado o mejor dicho, una *proyección* del yo que intenta reencontrarse <<en el discurso apelativo hacia el Tú, es decir, en la expresión dialógica, en todas sus variantes. El Yo se define por relación al destinatario de su discurso. La relación con el Tú precede a la determinación de la experiencia propia. El desdoblamiento, por su parte, sería una forma de introspección: el Yo trata de definirse reflexivamente, por relación a sí mismo. El monólogo interioriza una disposición dialógica, articulada por el propio sujeto. El desdoblamiento exterioriza una segmentación en la constitución monológica del propio Yo, que puede ser formalmente objetiva en un discurso literario>> (Maestro, 1998:314)

Pero la intertextualidad es más evidente cuando, más allá de la cita o la asimilación más o menos señalada en los textos y extratextos —biografía o metatextos—, el poeta-narrador dialoga a lo largo de la novela o de los versos con otros yoes escritores o pensadores. Quizá sea nuestra modesta contribución a la evolución del fenómeno intertextual el haber resaltado ese matiz poco subrayado por los teóricos;

porque un texto B —hipertexto— al inspirarse en otro A considerado como hipotexto no siempre señala la deuda contraída. Y cuando lo hace en el texto propiamente dicho o desde el paratexto, como vimos al principio de la segunda parte del trabajo, no siempre se nos brinda información acerca de la instancia prestamista o, al menos, de las supuestas relaciones que existen entre el texto transformado y la competencia deudora. Lo que sí se subraya es el intertexto, es decir, la parte del todo recuperada. A veces se ve pero no se cuestiona el proceso dialógico que inician ciertos autores dentro de la ficción. No es lo mismo encontrar en un poema como cita o mera alusión textual el teresiano <<nada te turbe / nada te espante / todo se pasa (...)>> o el machadiano <<Todo pasa y todo queda (...)>> que empezar por ejemplo a examinar otros dos que sugiero a modo de ejemplo para el cotejo:

a) Ávila vecina, Ávila muralla, Ávila olvido de dulce esplendor místico donde fuiste, Teresa, donde fuiste atesorando mares de luz.

b) Fuiste la fuente viva de mis cauces primerizos, oh Machado, sonido de sirena sobre capillas ya no opacas. Fuiste más de lo que cantaban a lo lejos ruiseñores y grillos. Ahora que todo se funde y se confunde para fundamentarlo todo, a pesar mío, Antonio, pienso en todo aquello y sin querer crezco y me voy como un caracol llevado hacia fuera. Debo recobrarlo todo ahora que al quebrarme las albas me hunde el exilio a tus pies y me despiden ya otras páginas de límites imposibles, mientras todo en ti ya es luz: la otra luz, Colinas, la luz híbrida y nídida.

En los dos primeros ejemplos hay intertextualidad y no diálogo directo entre un determinado emisor y los textos pertenecientes a la Tradición. En la “trilogía de la mansedumbre” tal modalidad se da en la periferia poemática aunque cuando se trate de

asimilación, los segmentos ajenos se funden en el hipertexto hasta borrar por completo las huellas del hipotexto. Tal operación constituye lo que Laurent Jenny (1976:26) llama técnica de <<brouillage de repères>> o, si traducir se puede, de <<ocultamiento de referencias>> ajenas. Frente a eso, sólo la siempre limitada competencia lectora del fruidor y los datos extratextuales podrán hacer que éste desvele parte del proceso semiótico. Pero a veces, como ocurre en el poema <<La ciudad está muerta>> perteneciente a *Astrolabio* que ya sabemos de Colinas, intercomunican a la vez título, subtítulo y texto. La honradez del poeta de La Bañeza y el deseo de homenajear a Quasimodo le lleva a señalar la cita —<<La città è morta, è morta>>—, ésta que dio forma a los versos liminares del poema que le permite ahondar en el recuerdo y en el motivo de las ruinas vívidas y espléndidas: <<No tuviste bastante con morir una vez / en la muerta ciudad, que vuelves otra vez / entre cancerosos muros iluminados / a veces por verdores putrefactos? ¿Quedan aún las brasas de los sueños / arcidos en lugares y en labios que creíste / hermosos? Te niegas a aceptar que aquí estuvo el amor / imaginando pájaros, desenterrando ruinas? >> (p.277)

Por cierto, como en los ejemplos propios que pusimos, estos últimos versos de Colinas muestran que existe una clara voluntad no de citar a Quasimodo o modificar su verso, sino de entrar en diálogo ficticio con él. De esta manera, sobra decir que los pronombres personales —yo-tú— son dos deícticos que participan de forma indirecta o más o menos patente de esta comunicación, aunque el verbo sea la categoría sobre la que tiene más incidencia la perspectiva poético-narrativa. Ciñéndome al corpus básico, diré que dicha modalidad se da al menos tres veces en la “trilogía de la mansedumbre” donde lo intertextual no se reduce a una mera correspondencia entre textos, sino que provoca un mecanismo de intercomunicabilidad morfológico-sintáctica entre instancias

o autores reales que están en precaria situación de personajes poemáticos. De ahí que hiciera falta encontrar una forma de nombrar esa modalidad de función muy pertinente. Así, lo que hemos venido llamando diálogo interautorial se elabora en torno a escritores o pensadores como Boris Pasternak, Fray Luis de León, Claudio Rodríguez y José Hierro, y entraña en general ideas relativas al papel del arte, a la actitud del escritor frente a la figura del maestro, al destino del ser humano frente a la metamorfosis de la materia, el sentido místico de la ceniza. Con el poema “Ocaso en Zamora” se ha visto que, más allá de los intertextos que jalonan el poema y el doble simbolismo paratextual, el cual apuntaba no sólo a una referencialidad onomástica subrayada —(Claudio Rodríguez) y a la explícita espacialidad que ratifica sus orígenes— Colinas se propuso escribir un texto en el que dialogaran el yo y el tú líricos, en un intento de describir otros riachuelos del gran *río de sombra*, de resucitar en la ficción la imagen de sus compañeros de oficio, su visión del mundo, del arte, su compartida presencia en la sonora y líquida eternidad del verso, <<en la alianza que establece el amor>>, <<en el don que supone el respirar>>, <<en la ebriedad del canto>> revivificado, de ese otro río zamorano de signos que acariciaban el oído y el tacto, o que era como música al cerrar su poema, <<brisa de encina en [sus] sienes>> y, por supuesto, el <<son del corazón del mundo>> (p.617).

En pocas palabras, cabría decir como buen asimilador de lo heredado, que la gratitud de Colinas se ve en esa continua rehabilitación de la decadente figura del guía que, por extensión, simboliza cualquier sabiduría ejemplar, cualquier autor central —antiguo o no, leído y meditado—. Leer a Colinas es darse cuenta del rol que deben desempeñar paralelamente vida y poesía. Y la vida aquí no es sino cualquier elemento que apunte a la vivencia propia o a otras vivencias relativas a nuestro siglo o a otros

escritores. Basta con hojear las páginas de sus *Tratados de armonía* o detenerse solamente en algunos poemas de la trilogía en la que asoma, bajo la filigrana del paratexto, la imagen de Pasternak (*Los silencios de fuego*, p.435), Antonio Machado (*Los silencios de fuego*, p.437), Goethe (*Los silencios de fuego*, p.465), Rilke, (*Libro de la mansedumbre*, pp.547 y 565), Claudio Rodríguez (*Tiempo y abismo*, p.617), Cioran (*Tiempo y abismo*, p.629), Tsvietáieva y Hölderlin (*Libro de la mansedumbre*, p.497).

8) Junto a símbolos como la piedra y la nieve, estos autores y muchos más también forman parte del laberíntico territorio de lo *sagrado*, que es, a mi parecer, el denominador común de toda esa poesía, si nos olvidamos de la temática de la *mansedumbre* o si hacemos de ella otro eslabón de lo divino, porque la poetización de lo sagrado también desemboca en una conciencia de sabernos perseguidores por una axiología que nos convenza de que sabemos “un poco” lo que queremos, adonde vamos, cómo e incluso por qué no sabemos adónde o por qué no sabemos que no sabemos. Para Colinas nuestra fugacidad se anula en algo en lo que creemos firme pero no ciegamente; algo que no se reduce a ninguna realidad estándar, inestable, algo que pueda unificar a la vez *razón* y *corazón*, colores distintos, ejes opuestos. A mi entender, lo que pretende el poeta es dar a leer, a ver y a meditar aquello que da sentido a nuestro ser y estar en el mundo: lo sagrado. Pero la plasmación de lo sagrado, su delicada inscripción en el espacio poético no responde a un cierto deseo de evangelización pero sí a una mera voluntad de persistir en una poética del enigma que trasciende la simbología misteriosa, propia de un libro juvenil como es *Preludios a una noche total*; libro en el que además de la explícita, paratextual y todavía no muy explorada noche, el duende —de función semióticamente varia— prefigura el arcano<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Ver nuestro trabajo de Grado de Salamanca, pp. 112-113, 131-132, 152, 161, 168, 195-196, 198, 200, 213, 240 y 252.

Además, la interpretación de la obra de Antonio Colinas sería incompleta si no mencionáramos motivos como el de la isla —donde vivió veintiún años— o, como me recordó el poeta durante una de nuestras conversaciones en el mismo bar de la calle San Pablo, el más general, *espíritu oriental o el mediterráneo*, en diálogo casi constante [como ya empezara a concretarse en *Sepulcro en Tarquinia*] con las tierras del noroeste natal. En general, se trata de un espíritu fiel a determinadas lecturas como fueron las obras de poetas o autores del Mediterráneo, las de los grecolatinos, de filósofos como Platón y de los neoplatónicos y estoicos, las de Dante, Montaigne, Valéry, Camus, Quasimodo, Carlos Riba, Salvador Espriu, Gil-Albert, Alexandre, etc. Más allá del mar, la propia isla, la luz, la nieve, el bosque, la fuente, las grutas, el naufrago, los distintos árboles como el pino, el chopo o la encina, también pertenece a su irisada constelación temática la poetización de la naturaleza <<nunca vista como expresión de lo local, lo costumbrista o lo rural, sino como la fuente de la que todo brota, de la que brota el Todo>>

Ese *sentimiento* frente a la esencia de la naturaleza muestra que si lo sagrado remite al más allá, es que el más allá no se reduce a lo que pretende dilucidar la fe católica. Tampoco puede con el más acá, que jamás domeñará a fondo el ente; porque existe un más allá de la realidad que se da en el hombre, e incluso en aquél que no admite la indiscutible evidencia cristiana del Cielo o aquella verdad ante la cual parece abocarse “La dama blanca” del Monasterio de La Vera Cruz; una verdad que representa a todas las verdades, sin excluir, por supuesto, a todas aquellas que, al distar de lo literalmente cristiano, mantiene algún parangón con el mundo del misterio. En otras

palabras, hay verdades del más acá, verdades —como las mismas piedras— que también pueden ser consideradas como componentes de lo sagrado.

Y si se da siempre esta especie de dualidad fecunda en la lírica de nuestro autor, es que para conocerlo mejor, para ahondar en su cosmovisión totalizadora, basta con acostumbrarse a las aparentes paradojas en torno a las que gira toda la existencia, basta con olvidarse de los caminos inflexibles porque, en una vida hermosa y ya de por sí tan absurda, en un mundo hecho de contrarios —blancos y negros, luces y sombras, paz y guerra, amor y desamor— y donde puede, según esa misma concepción conciliadora del mundo, haber luz en el desierto y noche en la luz, luz en la cruz y cruz en la luz, y donde nacer ya es morir porque, al nacer somos demasiado viejos para fallecer (Heidegger), amar desamar e incluso matar como ocurre a diario, miremos por dónde miremos, ninguna actitud monista puede llevar al hombre del siglo veintiuno a alcanzar la paz interior o aquel ilusorio estado de perfecta imperturbabilidad que Epicuro llamara ataraxia.

9- A la pregunta sobre si se puede considerar a Antonio Colinas como un poeta posmoderno, habrá que contestar con un sí matizado. Lo es si como piensa Eco, <<el posmodernismo se define por su intertextualidad y conocimiento y por su relación con el pasado que el posmodernismo visita de nuevo en cualquier momento histórico>> (Selden, 2001:246) no “con ironía”, sino, como pura manifestación de que ser poeta es plantarle cara al presente y al futuro con la otra cara volcada hacia el pasado. Posmoderno lo es Colinas si se entiende por postmodernismo la retrospectiva contemplación (la idea no es mía sino de Selden) de la literatura y la cultura del pasado con un temperamento posmoderno; esto es, por ejemplo <<identificando los textos y los



autores (Sade, Borges, el Ezra Pound de “Los cantos”) [o por añadir a la lista otros maestros de Colinas, Jung, Zambrano, San Juan de la Cruz, Lao Tsé, etc.] como “posmodernos”>> (Selden, 2001:243). Lo es porque, a diferencia de la experiencia modernista, la obra posmodernista pretende ser un objeto discontinuo, desarrolla la poética del *vacío*, intenta echar a bordo la estética tradicional de la *unicidad*, apunta a la unidad que supone, claro está, abertura, o, en palabras de Hassan, *antielitismo* y *antiautoritarismo*. Lo es si como se ha visto, el nuevo léxico poético —en comparación con el de *Preludios*— integra términos como *internet*, *televisión*, *noticia*., lo que es una prueba de que se ha textualizado <<el mundo de las imágenes y simulaciones que caracteriza la era contemporánea del consumo de masas y las tecnologías avanzadas>> y su impacto en el medioambiente, que defiende Colinas. El patente interés de Colinas por lo ecológico, esa también <<conmoción humana ante lo inimaginable (la polución, el holocausto, la muerte del individuo) desemboca en una pérdida de referencias fijos>>. No es que —como piensa Brian Mchale hablando de *ficción posmoderna*— Colinas y el mundo dejen de poseer *unidad*, *coherencia*, *significado*. No es que estén esencialmente “descentrados”<sup>91</sup>; porque la palabra del bañezano va en busca de un centro generador y regenerador que es, cabe precisarlo, siempre fugitivo, es decir, en perpetuo movimiento. Y es este dinamismo, es esta fugacidad la que garantiza la propia supervivencia de la aventura literaria, las perpetuas salidas y caminatas de Colinas por las lomas del Monte o por el castro romano.

10- Una de las preguntas que nos podemos hacer en este lugar, a modo de introducción a posibles trabajos posdoctorales, es la de saber si esta preocupación posmoderna puede motivar una lectura postestructuralista a lo Foucault o, más

---

<sup>91</sup> Los coautores de *La teoría literaria contemporánea* se inspiran en *Postmodernist Fiction* (1987) de Brian McHale.

precisamente, de índole nietszcheana, es decir, reconociendo el *poder* del discurso, percatándose de que <<existe otra corriente de pensamiento postestructuralista que cree que el mundo es algo más que una galaxia de textos y que algunas teorías sobre la textualidad hacen caso omiso del hecho de que el discurso está en relación con el poder, con lo que reducen las fuerzas políticas y económicas, el control ideológico y social a aspectos de los procesos de significación>> (Selden, 2001:224) Si fuese el caso —lo es de alguna manera—, la obra sería aquel “appel” o *llamada* de la que hablara Sartre (1948). Y pese al compromiso moderado de Colinas respecto de lo social —en el sentido celayiano de la palabra— la “trilogía de la mansedumbre” tiene, además de las conocidas funciones acuñadas por Roman Jakobson, un poder de concienciación, un poder pedagógico también como transparentan los llamados *poemas domésticos*. Añadidos estos elementos a otras cualidades —estéticas o metafísicas—, la literatura de Colinas se salva, como muchas obras de arte de trascendencia, de los torbellinos del tiempo.

11- Lo difícil de este trabajo no ha sido como yo había intuido, buscar un tema de investigación o un método de análisis idóneo, sino hallar dentro de lo complejo un punto de mira, una chispa que pudiera activar el mecanismo semiótico. Desde el punto de vista del tema de trabajo, lo circular sirve para resumir tanto el clima u objeto de la tesis doctoral como para mostrar, de entrada, la importancia de la semiótica intertextual en el proceso de descubrimiento de la semiosis textual. A pesar de que la obra de Colinas haya sido estudiada en diversas universidades de España (León, Madrid, Valencia, etc.) y del mundo (Italia, Francia, Estados Unidos, etc.) es hermenéuticamente pertinente reparar en que en esta ciudad de Salamanca, donde reside el poeta, ninguna tesis o tesina ha tenido como autor clave a Antonio Colinas Lobato. Creo que eso se

debe a que por lo general, muy pocos doctorandos se decantan por lo poético cuyo asedio se suele pensar con más dificultad. Desde el punto de vista de toda investigación realizada hasta la fecha en torno a Colinas, el hecho de que se le haya concedido a sus últimas obras poca atención me permite abrir una puerta nueva que da, por supuesto, a una realidad literaria conocida pero aún no estudiada a fondo; mejor aún reconsiderada, reexaminada<sup>92</sup> desde una perspectiva propia de las modernas teorías literarias. Era urgente y oportuno, pues, emprender un estudio transtextual que pudiera dar cuenta de la *semiosis* de la obra en cuestión, poniendo de realce la *legibilidad* de la misma, o sea, <<todas [casi todas] las informaciones que posee el lector [de planteamiento poco unilateral] para interpretar el texto de la manera más completa posible.>> (Marchese y Forradellas,2000:229). De hecho, no hubo mayor acercamiento que el ecléctico, único enfoque que fuera capaz de dilucidar parte de la complejidad genérica e ideológica del pensador leonés.

Hoy en día, tal estudio nos alejaría de la crítica puramente biográfica; esto es, a lo Sainte Beuve, superaría la corriente inmanentista, de asedio poco extratextual, enriquecería los estudios sobre la intertextualidad literaria, y las investigaciones de carácter ecléctico relativas a la llamada Nueva Retórica Textual, haciendo verdadera y averiguable la idea de que, ante una escritura como la de Colinas, no debe erigirse en perogrullada el creer siempre que existen verdades sin contrarios, que se puede crear una frontera entre poesía y lingüística, entre poesía y sociología, entre poesía y psicoanálisis, entre poesía y música, entre poesía y pintura, entre poesía y religión, entre poesía y pensamiento, o entre sentimiento y pensamiento, por no ensanchar la lista.

---

<sup>92</sup> Con Umberto Eco (2001:48) recordemos el segundo requisito que debe cumplir toda investigación que presuma de científicidad: decir sobre este objeto [reconocible sobre el que versa] cosas que todavía no han sido dichas o bien revisar con óptica diferente las cosas que ya han sido dichas.

En cambio, de haber incurrido en lo puramente léxico, y de haberme coartado a su carácter limitadamente matemático, me hubiera alejado del eclecticismo no impropio y, empujado por ese afán simplista, el análisis se hubiese vuelto léxico-semántico como pensé hacer al principio. Entonces, el nuevo enfoque hubiera planteado, aparentemente, dificultades de lectura de objetos relativamente alejados de nosotros, como son por ejemplo los poemas que remontan a épocas muy remotas. Digo aparentemente porque en realidad, el eclecticismo es, como esa visión que pudo haber sido de índole léxico-semántica o simplemente temático-estilística, un acercamiento dentro de otros acercamientos. Y remontarse a la literatura clásica tampoco hubiese sido óbice para que no fuese el proyecto algo original, dada la capacidad de la obra literaria para generar ante cada fruición infinitos hilos de sentido. Cada investigación plantea una dificultad que hay que resolver, siendo lo esencial, como dice Eco (2001:48) —quien recuerda así el segundo requisito que debe cumplir toda investigación que presuma de científicidad— <<decir sobre este objeto [reconocible sobre el que versa] cosas que todavía no han sido dichas o bien revisar con óptica diferente las cosas que ya han sido dichas>>.

Si nos hubiera tocado analizar más bien una obra renacentista o dieciochesca, a juicio de Cesare Segre, autor de *Semiótica, historia y cultura* (1981), el primer obstáculo epistemológico podría solucionarse tras un intento de *deshistorización* de los objetos semióticos, consistente en considerar la obra de estudio como una estructura perteneciente a la época de Colinas por ejemplo, *contemporaneizarla*, intentando, por supuesto, <<mantener siempre el mensaje en la tensión que se establece entre el código del emisor y del receptor>>. El paso del tiempo tiene sobre los objetos semióticos una

incidencia positiva, agranda cada vez más nuestro horizonte de expectativa, dándole al fruidor la oportunidad de hallar en los entresijos del viejo tejido vínculos inamovibles.

La deshistorización de la obra de Colinas ocurrirá cuando todos hayamos vuelto la espalda a la vida para que la textualidad y la metatextualidad modernas sean consideradas no ya como realidades algo nuevas, sino como verdaderos restos arqueológicos. Sin embargo, tanto Bajtín, Borges, Barthes, Kristeva, Genette e incluso investigadores inmaduros, todos habremos podido, cada uno a su manera, desempeñar el papel que nos tocó interpretar en el dulce teatro de la vida. Se cerrará la escena, sólo nuestra escena. Pronto, la transtextualidad verá nacer otros conceptos quizá más abarcadores, que darán otras vueltas al viejo concepto de influjo o influencias. Aún así, como siempre, la escritura seguirá su majestuosa aventura hacia lo insondable y en ella las voces nuevas o huérfanas, voces ya existentes o por nacer, internacionales, locales o salmantinas como la de la autora de *El libro del Tarot*, si no todo ha sido pura coincidencia en el apartado que le hemos consagrado. Coincidencias de lecturas o no, poco importa porque la intertextualidad no tiene por qué preocuparse por la verdad extratextual de sus descubrimientos.

Pero el poeta en cuya poesía resuena verdaderamente la voz de Antonio Colinas es Vicente Valero (1963), probablemente el discípulo más representativo del “joven maestro” (Francisco Umbral). Más que *Teoría solar* (1992) y *Herencia y fábula* (1989), *Libro de los trazados* (2005) recrea, de modo original y a la manera del autor de *Libro de la mansedumbre*, espacios donde cobran mayor protagonismo motivos como la obsesiva *subida* o el *ascenso*, con su gradación descendente, la soledad fecunda, la lluvia, la primavera o lo estacional, visto como estrategia literaria también visible en

*Preludios a una noche total*. También se poetizan símbolos esenciales como el desierto, el árbol —sus raíces y sus copas— contemplado como icono del movimiento contemplativo, y como metonimia del *bosque total* o de la naturaleza madre y misteriosa. La naturaleza tan sagrada como el río que lo unifica todo; el río que es <<el hilo secreto / entre la fuente única y el mar>>; el río que *une* los tiempos del ser. La poesía de Valente también retrata la imagen de la mujer como ser esquivo, la silenciosa luz del sol y la música —<<mejor del mar / y el polen perfumado de cada día>> (Valero, 2005:13)—, la llama, la noche, el respirar, la quietud. De momento, limitémonos a cerrar, no sin señalar su gusto por el metro clásico, el poema-río, el tenebrismo, la poesía-pensamiento, lo intertextual —John Keats y Shelley (Valero, 2008:20), etc. Sugerente es hallar en los versos del ibicenco fragmentos que recuerdan estructuras como “junto al lago”, “junto al mar” o “junto al Huécar” de Antonio Colinas, quizá aquel <<loco junto al Neckar, / aquel que saludaba / a todos muchas veces /, también lo supo [que en realidad uno no sabe nada], por supuesto / quizá cuando soñaba / que a oscuras era un dios únicamente, / únicamente como un río / lleno de flores rojas / y amarillas>> (Valero, 2005:20)

12- Si la *littérature* representa la significación nacida de la enunciación y si la vocación de la *sémiotique* consiste en cuestionar las formas no de la lengua, sino de la significación (Bertand, 2000) como puesta en práctica de algunos presupuestos semióticos, hablando de las dos operaciones de *encodage*, a saber el llamado e intraducible *débrayage* que consiste en enunciar en tercera persona y el *embrayage* que funda el discurso en la primera, el análisis muestra que la poesía de Colinas no es esencialmente lírica si entendemos por lirismo la mera expresión de sentimientos personales del emisor mediante el uso de la primera persona. A diferencia de

titulaciones que ya auguran contenidos fundamentalmente personales como <<La dama blanca>> [de la Veracruz], <<El último dibujo de la noche>> [a José Hierro] o <<Memorial amargo>> [a Machado] delatan la complejidad o la variabilidad enunciativa de Antonio Colinas, cuyos personajes poemáticos pasan de ser actantes o sujetos de la enunciación a objetos o meros personajes descritos por un supuesto narrador implícito que al distanciarse de los hechos poetizados se convierte en voz omnisciente. Así el del poema sobre Hierro, quien lo recuerda y lo ve todo; aunque el recuerdo, que es de los dos, es decir, del que ve y del que está visto, cobre más protagonismo al limitarse al referente onomástico, en cuya otra faceta artística y en cuya lenta despedida quiere insistir el poeta no desdoblado ni disfrazado de dibujante. La variabilidad enunciativa, debida a la alternancia deíctica, se adapta al tipo de enfoque o experiencia poética, enriquece la visión estética del autor y ensancha el horizonte de expectativa del lector cuyo apego a la lingüística pura podría llevarle a estudiar más que nosotros el funcionamiento de los deícticos, el valor o las fluctuaciones de los pronombres personales [yo, tú, él, nosotros y ella] en la poesía de Antonio Colinas.

13- En lo que concierne al llamado mito personal de nuestro escritor relacionado con su ser más profundo, entre los símbolos más centrales de su escritura ocupan un lugar de primer plano determinadas metáforas relacionadas con el mundo de la infancia y la adolescencia. Símbolos que van y vienen a lo largo de los poemas y los relatos, que se repiten o que al no repetirse quintaesencian sin embargo parte de la simbología literaria del poeta de La Bañeza. Más allá de lo geométrico acotado por un vocabulario que tiende a recuperar y a combinar vocablos como *cúpula*, *círculo*, *esfera*, *rosotón*, *geometría*, *arquitectura*, *trapezoidal*, *triángulo*, etcétera, también destacan estructuras de reiteración o densificación no menos relevante. Como conjeturé en el umbral de esta

tesis doctoral, estamos ante una poesía de apertura ideológica basada en estructuras metonímicas o metafóricas, entre las cuales debemos recalcar lo siguiente a guisa de brevísima tipología de lo obsesivo o lo mítico individual:

a) La coliniana fijación en un vocabulario repleto de palabras como *respirar, combate, lago, contrarios, cenizas, sepulcro, obsesión, sueño, sonámbulo, nieve, noche, piedra, cuerpo, misterio, nada-plenitud, tiempo-abismo, luz-sombra o blanco-negro, música, río, mar, vida, muerte*. Tal empeño teñido de tenebrismo, de misticismo y cromatismo, delata el deseo de fusionar psicología y lenguaje poético, discursividad latente y discursividad patente, romanticismo y esencialismo, poesía como experiencia, como vía sapiencial, pero también sepulcral o <<de la nuit et des tombeaux>>, según la consabida fórmula de Paul Van Tieghem.

b) La canora poetización del *silencio sonoro*, la de los *silencios de fuego*, que ratifican el estatuto de la nieve como recurrente fantasma de infancia y la *noche oscura* con sus desplazamientos anafóricos no sólo delimitan en parte el espacio de la deuda con los místicos, sino que resalta, de entrada, la musicalidad que entraña el lenguaje literario de Colinas Lobato.

c) Si el motivo de la lechuza buscadora de aceite activa de vez en cuando el dinamismo de la memoria, el de la *herida* y de las *cicatrices* aplicado al *mundo* genera una serie de metáforas obsesivas en las que media el *genituuus casus*.

d) Asimismo, el irisado motivo de la mano que cava o trabaja halla en la figura del abuelo otras imágenes infantiles hasta convertirse en otra estructura fija que apela al



genitivo. Así, cuando el poeta ahonda en las ruinas, los muebles de madera que se rescatan son casi siempre los que construyeron <<las manos de mi abuelo herrero>>.

14- Por lo que a las relaciones filosóficas se refiere —entiéndase aquí la filosofía como mera meditación sobre la vida— resulta que entre los poemas domésticos no sólo destacan textos referentes a la tía, al tío, al abuelo, sino también y sobre todo, al círculo que se cierra con los poemas a los padres y a los hijos, haciendo del último Colinas un poeta a la vez metafísico y muy pedagogo. En este sentido, más allá de *Leyendo en las piedras*, “Los últimos veranos” y demás poemas cuyos cronotopos se remontan al tiempo de la infancia y al ámbito doméstico, “Si a vuestra vida un día llegase el huracán” evidencia para mí la necesidad de considerar a la literatura como vía de salvación de la juventud a la que se aconseja y se intenta llevar a los valles de la mansedumbre, a los caminos de la revelación interior o personal, de la salvadora introspección. Introspección y revelación que aclaran el papel que deben jugar educadores y educandos, salvando a muchos del rigor poco eficiente o de la que podríamos llamar dictadura educativa. Siguiendo a Zambrano, así es cómo nos aleccionan a su manera Juan Fernando Ortega Muñoz, presentador de la obra de la pensadora: <<En este caminar hacia sí mismo, en este desentrañar el misterio de mi ser, y la vocación que en él anida el educador es el matrono que nos dirá el cómo y el cuándo el educando ha de realizar los esfuerzos del alumbramiento. María Zambrano nos dice que el educador no debe pretender conseguir una copia de sí mismo en el educando, lo cual sería traicionar la tarea misma de educador, sino hacer que aflore desde la propia entraña del educando el hombre nuevo, la plena realización de su ser. No se trata de conseguir un calco del educador, sino de hacer que el educando se encuentre a sí mismo, descubra su ser y se realice y en esa tarea compartida educador y

educando caminan desde la ignorancia al conocimiento>><sup>93</sup> porque —cita antes (p.15) a la filósofa vileña— <<El maestro es mediador sin duda alguna entre el saber y la ignorancia, entre la luz de la razón y la confusión en que inicialmente suele estar todo hombre>>, porque —glosando a la pensadora— <<ella nos define al hombre al nacer como un ser arrojado al mundo, a la intemperie, que necesita guarecerse, arroparse con unas estructuras, que le sirven de arrullo, y le dan seguridad y confianza, una carta de viaje que le enseña a manejar el educador>>

15- El poeta leonés encarna al Ser que en la sombra taracea y taracea, en busca de luz por vía introspectiva y retrospectiva, la Luz difusa del saber que pasa por una búsqueda de sí mismo en los vericuetos de la realidad fragmentada, plural; la realidad que es toda la Realidad. La poesía de Antonio Colinas: innegablemente transtextual y transcultural, manantial de asimiladas e infinitas referencias intertextuales (Puerto) honradamente asumidas, su poesía es un fruto redondo y maduro abierto al sol de esa esperanza que los hombres solemos quemar a golpes de intolerancia y polución, de dogmatismos y de dispersión. Es una dosis de oxígeno inamovible para los que anhelan respirar aromas puros, los que aún veneramos espacios donde se agrieta y se irisa la luz para dejarnos tan sólo velos de un misterio y halos sagrados, para los que andamos buscando espacios donde anide algún sonido suave, algún murmullo de ave viajera, alguna moraleja, alguna piedra sibilina, alguna mujer sibila, algún consejo del abuelo o para el que todavía no ha sido concebido, e incluso alguna teoría del poema. Cuando parece declinar la ya cuádragenaria aventura literaria del poeta de León, su verso sigue devolviéndonos a la sintaxis de lo esencial. Al traernos la misma Música de siempre, la de los maestros selectos, sigue siendo la semilla de aquel joven que, muy

---

<sup>93</sup> En Ángel Casado y Juana Sánchez Gey (2007:16)

tempranamente, ya dijera a su manera, y como Descartes, <<Pienso, luego existo>>. En su pensar ya habita, recuérdelo siempre, su vivir y su estar en el mundo verde para cantar y respirar, y entregarnos, sin ninguna cicatería y con la mejor sonrisa del mundo, el peso verde de aquel oro que el tiempo perdona.

16- Metafísica y hondamente antropocéntrica, la poesía de Colinas nos invita a todos a la hermosa y compleja baranda de la vida, aunque lo haga en algunos casos mediante preguntas retóricas. Es que <<en la poesía que podemos considerar ya como totalmente nuestra, como más inmediata, la de Apollinaire en adelante, el hombre que aparece es un ser angustiado, complicadísimo, y que en el fondo quiere volverse hacia los viejos mitos de la humanidad, pero sólo acierta a plantearse acertijos que de antemano sabe no tienen solución>> (Baquero, 1995:24). En un mundo “sin dioses” en el que se dan cita miles de contrarios, no hay mejor opción que la de una estoica y estratégica aceptación de lo que no se adapta, a priori, a nuestras aspiraciones más intrínsecas, y sin cuya flexibilidad no se puede alcanzar ni la ataraxia, armonía anterior —como vimos— al estado de mansedumbre, etapa posterior a la prueba. Esas aspiraciones o valores en los que creemos férreamente se refieren a los *ayeres* del arte y al destino del ente adicto al “unidireccionismo”.

17- Grosso modo, en un mundo supuestamente globalizado y globalizante la obra poética de Colinas pasa a ser una verdadera terapia capaz de inducirnos a recapacitar, a reparar en las verdades más humanas y humanizadoras, a meditar sobre lo negativo de la división, los peligros del calentamiento y el materialismo a ultranza, sobre las verdades del círculo que dibuja su pluma, <<círculo del círculo>>, clama en la trilogía, el de lo cristiano contenido en lo Sagrado de sentido inefable. Círculo —de

infinitos puntos y con un telón de fondo preferentemente lírico— en el que caben ecologismo y pintura, orfismo y misticismo, romanticismo y taoísmo. Círculo que refleja el espacio de la deuda con San Juan de la Cruz, Teresa de Jesús, Fray Luis de León, Boris Pasternak, Bach, Mircea Eliade, Claudio Rodríguez, José Hierro y las mil y una otras voces sepultadas en las estructuras profundas de los enunciados poéticos. Círculo de la memoria, del Amor y la Familia en su sentido literal y retórico.

Los últimos poemas de Colinas hacen pensar que el mundo sería más manso si la humanidad —que en parte propende al racismo, al nazismo, al pesimismo, a la falsedad, a la depresión y al suicidio— recurriera, con voluntad cada vez más atrevida y con real afán de filantropía, a esa axiología instauradora de un *contrato social* (Rousseau) más viable, de una suerte de sociabilidad máximamente humanizadora, un *modus vivendi* ante el cual no se alce ningún promontorio al que subir para maldecir ni la más trágica muerte mental, ni las más vergonzosas guerras del Golfo u otras contiendas actuales motivadas por las gigantescas *boas* del petróleo. En torno a esta constante invitación a la lógica sintética —y existencial— del círculo “cerrado” y eternamente abierto, y mediante un lenguaje más que nunca diáfano, se ha tejido, a mi ver, una poética de la Convivencia a gran escala que, al abrevarse en la fuente profunda de varias filosofías, tiene como mérito el haber sabido acercarse a lo múltiple para fundirlo de forma original y proponernos, con una métrica muy fluctuante y un estilo lleno de inagotables contrastes una “poética de la mansedumbre” que, en definitiva, no es sino una sencilla mística de lo cotidiano.

18- En este *siglo del descreer* plural, de la banalización de las esencias, del parricidio ideológico y del mercantilismo artístico, promete mucho la *simiente* que sigue

desenterrando el poeta bañezano, ese interminable “río de sombra” suyo que se nos volvió a invadir la mente, hace pocos días, bajo el provocativo rótulo de *Desiertos de la luz* (2008); poemario donde, más allá de la tarde en Tarquinia, de la muerte persistente y la luz que brama en “la ciudad de David” y en otros muchos espacios; *rueda la noche* <<por los montes morados>> o <<en el valle maldito de la Gehenna”>, para que de la sombra derive otra vez un himno reiteradamente abismal; dulce melopea de abril que trata de vencer, desde su propia musicalidad, la dureza de las rocas, como si bajo el fresco y distinto orfismo se enternecieran allá por la Palestina de Jesús todas aquellas piedras ensangrentadas y muchas más trocadas en muros de hipocresía inhumana que siguen creciendo entre nosotros. Ebria de novedad y distanciamiento respecto de la trilogía final, esta poesía de 2008 nos asegura, desde la abierta precisión del rótulo que, en el buen sentido de la palabra, el poeta pródigo y prodigioso se autoinfluye y nunca consigue deshacerse del dualismo vertebral. El poema de estructura endecasilábica <<Quédate aquí, no partas en la noche>> apunta a lo ígneo-luminoso, a la centralidad, a la mansedumbre dentro de la infinita prueba, a lo misterioso que va más allá de todos esos libros y cartas misteriosas —<<*sin membrete ni remitente*>> (García Jambrina, 2005:51)— que desde Joyce suelen recibir nuestros escritores; a su vieja idea de “vivir en los límites”, de “vivir *sinvivir*” en *un tiempo sin tiempo*, en el desierto y en el luminoso tiempo del “poder malsano”, con las conocidas dialécticas que supongan planteamientos que ya son obvios y consustanciales.

19- Hermosa, hondamente reflexiva y penetrativa, la escritura última de Antonio Colinas es un verdadero viaje circular a los orígenes, a la tumba de los maestros y al tiempo, a su propia contemporaneidad literaria, a cuya pantalla lírica vimos asomar, en primer plano, al menos dos poetas del noroeste español y muchas otras autoridades

oriundas de Asia o Europa. Todo ello no hace sino ratificar “la idea del polen de ideas”. Ya nada podrá corromper todas esas simientes sepultadas con amor y con morosa madurez, porque el poeta ha sabido cómo y dónde esparcirlas. Enfrentado a su manera a la dura prueba de la memoria ya nos lo decía García Jambrina (2005:17) en su obra *Muertos S.A.*: <<la mejor manera de guardar un secreto es contarlos en un libro>>. Y la mejor manera de descifrarlo ¿no es acaso ese viaje iniciático y personal al que nos convida en <<Una cita aplazada sine die>>? Abandonarse a la complicadísima monotonía diaria, a la dulce y ebria corriente del leer y del escribir, o simplemente iniciarse <<con [la ya madura] pasión en los fascinantes misterios del alfabeto>> (García Jambrina, 2005:75), cuyo dominio nos exhorta a ir en busca de la realidad, a describir fragmentos de vida propia o ajena a través de las peculiaridades de nuestro temperamento. En todo caso, se trata de perder un poco de su humanidad, de aprender a vivir entre renglones como hace y dice Zamarreño (2007), hasta *morirse leyendo* o escribiendo, siendo a la vez preso y predador privilegiados del verso o del relato, del ensayo o del diario. Se trata de apuntarse a las pruebas del conocimiento para, al fin de la breve aventura bajo el sol, abismarse en esperanzada sombra con una única certidumbre: la de haber vivido teniendo como único *vicio* el mero y hondo amor a los libros, a la escritura en sus múltiples manifestaciones; la escritura cuyo hilo de mimbre tejieron poeta anteriores, la escritura-semilla ajena que embalsama y *salva*, luz canora que los humanos ansiamos en momentos de amargura y cruda soledad, en este mundo sin duda más sagrado y misterioso que la otra vida.

Gaston Baquero (1995) no vacila cuando nos recuerda el carácter celeste de la actividad poética, la cual coincide con la coliniana consideración del poema como *microcosmos* de *microcosmos* o como puesta en escena de lo sublime del más acá. Es

más, <<Max Jacob redescubrió a tiempo lo que ya estaba en el poema del Evangelio: que el misterio está aquí, y la realidad en el otro mundo. Este *aquí* revestido de su original riqueza, este mundo vivo y diario, doméstico, de la calle y de la oficina, vuelve a ser un hecho tremendamente complejo, henchido de misteriosidad, de símbolos, de trascendencia. La poesía muestra que tomar un tranvía, partir un pedazo de pan, escribir una carta, es algo tan raro, hermético, inexplicable, como recibir la visita de un ángel, ver la levitación de un santo, o acostarse aquí y amanecer en Saturno. Lavar de los ojos del hombre la costra echada en ellos por el hábito, por la costumbre, es la consecuencia natural y absolutamente concreta y materialísima de la poesía. Que veamos lo que está detrás de lo que vimos, y que no repitamos, como si fuera un límite de los objetos y de las sensaciones aquello que hasta ayer nos fue familiar, es lo que nos ofrece diariamente la labor del poeta. O sea, una re-creación cotidiana, personal, de algún fragmento del mundo; una limpieza a fondo, una nueva visita, por delegación esta vez, del autor, para que se contemplen los primores y riqueza del espectáculo eterno del mundo, es lo que aproximadamente podemos llamar tarea de la poesía. Esta es, pues, un génesis en miniatura, una consciente —o inconsciente— imitación textual del ímpetu divino. Depende de las condiciones del poeta, de sus preferencias, de su riqueza verbal, de su dominio de la técnica, que la poesía actuante a través de él, sea intensa o leve, filosófica o eutrapélica, sentimental o reflexiva. No importa: lo que cuenta es la actitud para producir una microcosmogonía, pues de lo que se trata —y aquí está una demostración más del origen divino del hombre— es de multiplicar los gestos y las acciones de Dios>> (Baquero, 1995:44:45).

20- *El río de sombra* acaba arrojando luz y quietud sobre los turbulentos tiempos del ser, cuyos objetos culturales no terminan de recordar la casi borgiana (2005) tesis —

recuerden nuestro epígrafe— de Bloom (1973), por lo que *The anxiety of influence* (*A theory of poetry*) ratifica el magisterio de la tradición literaria, su peso sibilino e ineludible sobre las espaldas de poetas rígidamente vanguardistas. Más allá de la *mansedumbre* —*dulce quietud* (Morcillo)—, de la más madura paz de *Los desiertos de la luz*, más allá de cualquier perspectiva hermenéutica, e incluso más allá del más acá, *al partir la nave del último viaje* (Machado), sólo el poema podrá salvarnos, sólo el poema podrá poner fin a las divisiones y pesimismo del siglo y, en cambio, <<[sólo] el cansancio [podrá poner límite] a la sugerencia del texto>><sup>94</sup>; el Texto coliniano por supuesto, Texto cuya trayectoria he procurado describir —circular, *transtextual* e inagotablemente— con la esperanza de, en cuanto lector africano, haber traído a la mar del saber mi modesto grano de arena, dejando en sus estelas ya poco fugitivas razón y corazón, sombra de mi pasado, amor, mucho amor, lágrimas y ahora otro tipo de soledad. Gracias a un dinamismo paralelo lector-autor debido a ese proyecto liminar —recuerden— de apuntarme siempre a un criterio de actualidad —por cierto— seguido hasta abril de 2008, lo he hecho guiado por el tutor y aprovechando aquellos pasos en falso del pasado, aquella precipitación propia del principiante. Lo he hecho en un estudio que pudo haberse titulado también, pero esta vez al revés y de forma más lineal y quizá más explicativa: <<Poesía y transtextualidad en Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: 1967-2008>>.

---

<sup>94</sup> De Aníbal Núñez, citado por Luis García Jambrina (1994:14).



## D. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para un conocimiento pormenorizado de la bibliografía de y sobre nuestro poeta prolífico, les remito a la mejor especialista en la materia, es decir, a Susana Agustín (2007 : 113- 263), cuya minuciosa investigación de tan sólo un año de antigüedad me niego, por respeto y por no poder glosar lo tipológicamente acuñado, a *calcar* en este apartado final, cuyo mérito quizá estribe en el hecho de que actualiza determinados trabajos como los referentes al ámbito universitario, recoge, además de otros textos que guiaron mi propia lectura —como son, por ejemplo los que adornaron las vitrinas de la exposición que ya describimos en el apartado dedicado a los *Cuarenta años de literatura de Antonio Colinas* (2008) — todos aquellos poemarios o ensayos que me propuse analizar o citar, pero que aparecieron después o inmediatamente antes de la publicación de ese *Inventario de Antonio Colinas* de Susana Agustín, obra que contó, cabe recalcarlo, con la colaboración intelectual de José Puerto, Jose Enrique Martínez Fernández y Francisco Estévez.

**ABRAMOWICZ, Nuri**

(2004): *Mitología griega*, Buenos Aires, Gradifco.

**ABRAMS, M. A.**

(1953): *El Espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral.

**ACEREDA, Alberto**

(1996): *El lenguaje poético de Miguel Hernández (El rayo que cesa)*, Madrid, Pliegos.

**ACERO, J.J.**

(1985a): *Filosofía y análisis del lenguaje*, Madrid, Cincel.

(1985b): *Introducción a la filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra.

**AGUSTÍN FERNÁNDEZ, Susana**

(2007): *Inventario de Antonio Colinas*, Madrid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

**ALARCOS LLORACH, Emilio**

(1984): *Gramática estructural*, Madrid, Gredos.

**ALBALADEJO, Tomás**

(2001): <<La conciencia lectora ante José Hierro>>, en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega: *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp.15-43

**ALBERTI, Rafael**

(1927): *Cal y canto*, Buenos Aires, Losada, 1981.

**ALCOBA, Antonio**

(1987): *Léxico literario español*, Barcelona, Ariel.

**ALEIXANDRE, Vicente**

(2000): *Pasión de la tierra*, Madrid, Cátedra.

**ALONSO GUTIÉRREZ, Luis Miguel<sup>2</sup>**

(2000): *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*, León, Universidad.

**ALONSO SCHÖKEL, Luis**

(1959): *Estética y estilística del ritmo poético*, Barcelona, J. Flors.

(1997): <<Hermenéutica a la luz del lenguaje y la literatura>>, en Domínguez Caparrós  
(1997).

(1964): *Filosofía del lenguaje*, (trad. de Violeta Demonte), Madrid, Alianza.

**ALONSO, Susana Agustín**

(2007) *Inventario de Antonio Colinas*, Fundación Instituto castellano y Leonés de Lengua

**ALVAR, Manuel**

(1990): *Símbolos y mitos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

**ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A.**

(1986) : <<Intertextualidad y literatura>>, en *Investigaciones semióticas, I*, Madrid, CSIC, pp. 43-52.

**AMON, Evelyne, BOMATI, Yves**

(1990): *Vocabulaire du commentaire de texte*, Paris, Larousse.

---

<sup>2</sup> Monográfico.

**AMORÓS, Amparo**

(1982): <<La retórica del silencio >>, en *Los Cuadernos del Norte*, 16, noviembre-diciembre, pp.18-27.

**AMO SÁNCHEZ, Antonia**

(2001): *Transtextualité et écriture dramatique chez José Luis Alonso de Santos*, Thèse de Doctorat (Label européen), soutenue le 22 septembre 2001, Département d'Etudes Ibériques de l'Université Stendhal Grenoble 3, [publicada por] Atelier National de Reproduction des thèses, Lille, France.

**AMUSCO, Alejandro Duque**

(1991): <<El valor de la poesía >>, en Ciplijauskaité, Biruté (ed.) (1990): *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes.

**ANGELO, Albert**

(2006): *Escritores contra escritores*, prólogo de Jordi Costa, Barcelona, El Aleph.

**ANGENOT, Marc**

(1983): <<L'intertexte: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel >>, *Revue des Sciences Humaines* n° 189, janvier-mars.

**ANULA REBOLLO, Alberto**

(1998): *El abecé de la psicolingüística*, Madrid, Arco.

**ASENSI, Manuel**

(1987) : *Teoría de la literatura. Para una crítica paradójica*, Madrid, Hiperión.

(1990): <<La "écriture" y el "entre" de la literatura>>, en *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Seminario de teoría de la literatura, Cádiz.

**AUSTIN, L.**

(1982): *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.

**AUBACH, María Teresa y otros**

(1986): *Utopía y postmodernidad*, Salamanca, Universidad Pontificia.

**AYUSO, José Paulino**

(1983): *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor.

**BAJTIN, M.**

(1981): *The dialogic imagination*, Four essays, (trad. al inglés de C. Emerson y M. Holquist) Austin, University of Texas Press.

(1984): *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

**BALBÍN, Rafael de**

(1975): *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 3ª ed.

**BALLARD, P.**

(1994) : *Eironeia, La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.

**BAQUERO Gastón**

(1995): *Ensayo*, Salamanca, Fundación Central Hispano.

**BARTHES, Roland**

(1964): <<L'activité structuraliste>>, en *Essais critiques*, Paris, Seuil.

(1968): <<Théorie du texte >>, en *Encyclopaedia Universalis*, Paris, vol.XV, p.1015c.

(1969) : <<Análisis estructural del relato>>, en *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1995. De Planeta-Agostini (Barcelona) existe la traducción *La aventura semiológica* (1994 :281-352).

(1973): *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil. Pero en la tesis citamos la versión española: *El placer del texto y lectura inaugural* (Trad. de N. Rosa y O. Terán, Madrid, S.XXI, 1998.

(2004): *S/Z*, traducción de Nicolás Rosa, Siglo XXI Editores Argentina.

**BATLÓ, José (ed.)**

(1974): *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, Lumen.

**BAUDELAIRE, Charles**

(1999): *Las Flores del mal*, estudio preliminar, traducción y notas de Enrique López Castellón, Madrid, EDIMAT.

(2000): *Consejos a los jóvenes escritores*, Madrid, Celestes.

**BEAUGRANDE, R. A. De y DRESSLER, W. U.**

(1972) : *Introducción a la lingüística del Texto*, Madrid, Espasa Calpe.

**BELLIDO NAVARRO, P.**

(1992) <<Transtextualidad en la poesía de Blas de Otero>>, en *Investigaciones semióticas IV*, vol. II, Madrid, Visor, pp.562-571.

**BECERRA HIRALDO, José María**

(2002): *Comentario léxico-semántico de textos*, Madrid, Arco.

**BELLVER, Catherine G.**

(1993): <<Exile and the female experience in the poetry of Concha Méndez>>, en *Anales de literatura española contemporánea*, volume 18, Issues 1-2, pp.27-42.

**BERGEZ, Daniel**

(1989): *L'explicacion de texte littéraire*, Paris, Bordas.

**BERNÁRDEZ, E.**

(1992) : *Introducción a la lingüística del Texto*, Madrid, Espasa Calpe.

**BERMÚDEZ, Silvia**

(1993): <<"Co g(i)ito ergo sum": Jenaro Talens, René Descartes y la postmodernidad>>, en *Anales de literatura española contemporánea*, volume 18, Issues 1-2, pp. 183-192.

**BERTRAND, Denis**

(2000): *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

**BLESA, Túa**

(1991): <<Scriptor ludens>>, en *Sobre la poesía de Ignacio Prat*, Zaragoza, Lola Editorial.

(1995): *Leopoldo María Panero. El último poeta*, Madrid, Valdemar.

(ed.) (1996): *Jaime Gil de Biedma y su generación poética (Actas del Congreso)*, I y II, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Servicio de Publicaciones.

**BLANCH, A.**

(1976) : *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos.

**BLANCHOT, Maurice**

(1955): *El espacio literario* (trad. de Jorge Jinkis), Buenos Aires, Paidós.

(1959): *El libro que vendrá* (trad. de Pierre de la Place), Caracas, Monte Ávila, 1970.

(1963): *Sade et Lautréamont*, París, Minuit. La versión castellana es de Buenos Aires, Mediodía, 1967.

(1969): *El diálogo inconcluso* (trad. de Pierre de la Place), Caracas, Monte Ávila, 1970.

### **BLESA, Túa**

(1990): <<El silencio y el tumulto>>, en *Cuadernos de investigación filológica*, T.XVI, Fasc.1 y 2, Publicaciones del Colegio Universitario de la Rioja, Servicio de Publicaciones, Logroño, pp. 89-107.

### **BLOOM, Harold**

(1973): *The anxiety of influence (A Theory of poetry)*, New York, Oxford University Press. De Monte Ávila Editores (Caracas) se publicó una primera edición de *La angustia de las influencias* (1977) y una segunda (1991) con traducción de F. Rivera.

### **BOBES NAVES, María del Carmen**

(1975): *Gramática de “ Cántico”(Análisis semiológico)*, Barcelona, Planeta, Universidad de Santiago de Compostela.

(1978): *Comentario de textos literario. Método semiológico*, Madrid, Cupsa.

(1982): <<Intertexto e intertextualidad en Valle Inclán y Barroja>>, XXIII, 93-115.

(1983) : <<Intertexto e intertextualidad en Valle Inclán y Baroja>>, Archivum, XXIII, pp.95-115.

(1989): *La semiología*, Madrid, Síntesis.

(1993): <<La semiología literaria entre los postestructuralismos>>, en AA.VV. *Teoría de la literatura (investigaciones actuales)*, Valladolid, Institución de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid.

### **BOGUE, B. (ed.)**

(1984-1991): *Mimesis in contemporary theory and interdisciplinary approaches*, Philadelphia, John Benjamins.



**BONET, Laureano**

(1994): *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Nexus.

**BORGES, Jorge Luis**

(1935): *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Tor.

(2001): *Arte poética: seis conferencias* (ed. de Colin-Andrei Mihailescu), (Pról. de Pere Gimferrer)

(2005): *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores.

**BOUILLAGUET, Annick**

(1996): *L'écriture imitative (pastiche, parodie, collage)*, Paris, Nathan.

**BOURDIEU, Pierre**

(1992): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (trad. de Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 1995.

**BOUSOÑO, Carlos**

(1952): *Teoría de la expresión poética*, I y II, Madrid, Gredos, 1985.

(1959): <<Ante una nueva promoción de poetas>>, en *Cuadernos del ágora*, pp. 27-28.

(1962): *Invasión de la realidad*, Madrid, Espasa-Calpe.

(1967): *Oda a la ceniza*, Barcelona, El Bardo.

(1979): <<La poesía de Guillermo Carnero>>, en Rico, Francisco (ed), *Historia y crítica de la literatura española, 8, (Época contemporánea 1939-1980)*, al cuidado de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, pp.313-317.

(1981): *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos.

(1993): *El ojo del agua*, Barcelona, Tusquets.

**BRADFORD, Carole A.**

(1993): <<Juan Gil-Albert: óbice in exile>>, en *Anales de literatura española contemporánea*, volume 18, Issues 1-2, pp.43-68.

**BRINES, Francisco**

(1956): *Palabras en la oscuridad*, Madrid, Ínsula.

(1960): *Las brasas*, Madrid, Rialp.

**BURKE, Kenneth,**

(2003): <<Freud y el análisis de la poesía>> (pp. 239-260), en su obra compilatoria *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*, edición, estudio preliminar y selección bibliográfica de Javier García Rodríguez, trad. y notas de Javier García Rodríguez («La filosofía de la forma literaria») y Olga Pardo Torío («Otros estudios sobre la acción simbólica»), Antonio Machado Libros, Madrid.

**BUSTOS, Eduardo**

(1973): *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Madrid, Alianza.

**CABALLERO BONALD, José Manuel**

(1954): *Memorias de poco tiempo*, Cultura hispánica, Madrid.

(1963): *Pliegos de cordel*, Barcelona, Lumen.

(1969): *Vivir para contarlo. (Poesías completas)*, Barcelona, Seix Barral.

(1977): *Descrédito del héroe*, Barcelona, Lumen.

**CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y GULLÓN, Germán (Eds.)**

(1998): *Teoría del poema. La enunciación lírica*, en *Diálogos Hispánicos*, Nº 21, Ámsterdam-Atlanta, Editorial Rodopi.

**CALLES MORENO, Juan María**

(1997): *La modalización en el discurso poético*, tesis doctoral dirigida por el Profesor Dr. D. Arcadio López-Casanova, Valencia, Universidad de Valencia.

**CARNERO, Guillermo**

(1967): *Dibujo de la muerte*, Málaga, Ed. Cuadalupe, (2ª ed. ampliada en Ocnos, Barcelona, 1971)

(1975): *El azar objetivo*, Madrid, Trece de nieve.

(1976): *El grupo Cántico de Córdoba*, Madrid, Editora Nacional.

(1974): *Variaciones sobre un tema de La Bruyère*, Madrid, Visor.

(1983<sup>a</sup>): *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1967* (Estudio preliminar de Carlos Bousoño), Madrid, Hiperión.

(1983<sup>b</sup>): <<La Corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellana>>, *Revista de Occidente*, 23, abril, pp.43-59.

**CARVAJAL, Antonio**

(1993): *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión.

**CASADO, Ángel, SÁNCHEZ-GEY, Juana** (eds.)

(2007): <<Introducción a>> *Filosofía y educación (Manuscritos)* de María Zambrano, Málaga, Ágora.

**CASTELLET, José María**

(1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.

(1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral. Reeditada con el título de *Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Barral, 1966.

**CELIS, José Luis de (Ed.)**

(1999): *La historia de la literatura y la crítica*, Salamanca, Colegio de España.

**CHARLES, Michel**

(1995): *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil.

**CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain**

(1973): *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 10ª ed.

**CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė (ed.)**

(1990): *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes.

**CIRLOT, Juan Eduardo**

(1985): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor. 6ª ed.

**CLARKE, Dorothy Clotelle**

(1950): <<Displaced rime in early Spanish Cancionero Poetry>>, *Romance Philology*, III, (289-291)

**COHEN, Jean**

(1982): *El lenguaje de la poesía*, versión española de Soledad García Mouton, Madrid, Gredos.

**COY, Javier y DE HOZ, Javier (Eds.)**

(1975): *Estudios sobre géneros literarios I*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

**COLINAS LOBATO, Antonio** [Fuentes esenciales que más han nutrido esta tesis doctoral]

(1983): <<Contra el dogmatismo de los géneros>>, en *El sentido primero de la palabra poética*, 1ª ed., Madrid, F.C.E.

- (1986): <<Poética>>, *Los cuadernos del Norte*, monografía, Oviedo, 1986, pp 41-43.
- (1989): <<La contemporaneidad oculta (Sobre el Romanticismo)>>, en *Insula*, nº 505, Madrid, enero.
- (1990): <<Autopercepción intelectual de un proceso histórico>>, en *Anthropos*, nº 105, pp. 21-38.
- (1991): *Tratado de armonía*, Barcelona, Tusquets.
- (1994): <<Coloquio con Antonio Colinas >>, en Trabanco, Nieves (ed.), *Diálogos sobre poesía española*, Vervuert Verlag- Iberoamericana, Frankfurt-Madrid.
- (1996): *Sobre la vida nueva*, Ediciones Nobel, Oviedo.
- (1997): *Nuevo tratado de armonía*, en *Anthropos*, nº 105, pp.9-29.
- (2000): *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002*, Madrid, Visor, 6ª ed.
- (2001a): *Del pensamiento inspirado I*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- (2001b): *Del pensamiento inspirado II*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- (2003): *Obscur Hautbois de brume*, Préface de Francoise Morcillo, Bruxelles, Le Cri.  
de Castilla-Ayuntamiento, Diputación y Universidad de Valladolid.
- (2004a): *El río de sombra (Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002)*, Madrid, Visor.
- (2004b): *En la luz respirada*, edición de José Enrique Martínez Fernández, Madrid, Cátedra.
- (2004c): *Noche más allá de la noche* [nota a esta edición], Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Junta
- (2006a): *Leyendo en las piedras*, Madrid, Siruela.
- (2006b): *A propósito de mi narrativa*, Cuadernos de Mangana 37, Cuenca.
- (2007a): *Iluminaciones*, edición y traducción de Antonio Colinas, Madrid, Devenir.
- (2007b): *Cerca de la montaña Kumgang* [seguido de *Geometrías del fuego*]<sup>3</sup>, Salamanca, Amarú Ediciones.
- (2008a): *Desiertos de la luz*, Barcelona, Tusquets.

---

<sup>3</sup> Hace falta recordar que a lo largo de este trabajo he considerado la segunda parte de *Cerca de la montaña Kumgang* dedicada a los poemas en prosa como un texto singular dentro de la unitaria lógica de teorización-poetización que transparenta esta obra de 2007. De ahí que el estudio de la poesía de la misma mereciera un rengón aparte.

(2008b) : *El sentido primero de la palabra poética*, 2a ed., Madrid, Siruela.

**COLINAS, Antonio y otros**

(1988): *Letras españolas 1987*, Madrid, Castalia.

(2007c) : <<Los libros vivos de la memoria>>, en *Del naufrago*, Junta de Castilla y León.

**COMPAGNON, Antoine**

(1967): *Nous, Michel de Montaigne*, Paris, Seuil.

**CORBACHO, Carolina**

(1990): <<Las correspondencias artísticas en A la pintura de Rafael Alberti>>, en Hernández Guerrero, José Antonio (Ed.), *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz, Seminario de la literatura, pp.93-104

**COURTÉS, Joseph**

(1991): *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette.

**CUENCA, Dolors**

(1996): <<El poeta es un fingidor o el sujeto poético en la poesía de Jaime Gil de Biedma>>, en Blesa, Túa. (ed.), *Jaime Gil Biedma y su generación poética II*, Zaragoza, Departamento de Educación y cultura, pp.279-286.

**DARÍO, Rubén**

(1885-1912): *El modernismo y otros ensayos* (ed. de Iris M. Zavala), Madrid, Alianza, 1989.

(1898-1905): *Azul. Cantos de vida y esperanza* (ed. Álvaro Salvador), Madrid, Espasa-Calpa.

**DELEUZE, Gilles**

(1969): *Lógica del sentido* (trad. de ángel Abad), Barcelona, Barral, 1971.

(1986): *Foucauld* (trad. de José Vásquez), Barcelona, Piados, 1987.

**DEULEUZE, G., y PARNET, C.**

(1977): *Dialogues*, París, Flammarion, col. "Dialogues".

**DELIA SOLÁ, María**

(2004): *La mitología romana*, Buenos Aires, Gradifco.

**DERRIDA, Jacques**

(1967<sup>a</sup>): *De la gramatología* (trad. de Óscar del Barco), Argentina, Siglo XXI.

(1967<sup>b</sup>): *La escritura y la diferencia* (trad. de Patricio Peñalver), Madrid, Anthropos, 1989.

(1972<sup>a</sup>): *La dissémination*, París, Seuil. Hay versión castellana en *La diseminación* (trad. de José Martín Arrancibia), Madrid, Fundamentos, 1975.

(1972<sup>b</sup>): *Márgenes de la filosofía* (trad. de Carmen González Marín), Madrid, Cátedra, 1989.

**DESCARTES, René**

(1637): *Discurso del método. Reglas para la dirección de la mente* (trad. de Antonio Rodríguez Huéscar), Barcelona, Aguilar, 1983.

**DE TORRE, Emilio E.**

(1983): *José Hierro: poeta de testimonio*, Madrid, José Porrúa Turanza.

**DÍAZ-PLAJA, Guillermo (ed.)**

(1949-1968): *Historia general de las literaturas Hispánicas*, I II, III, IV y V.

(1969): *El oficio de escribir*, Madrid, Alianza.

**DICCIONARIO DEL ESTUDIANTE**

(2005): Barcelona, Santillana.

## **DICCIONARIO DE LINGÜÍSTICA**

(1986): Madrid, Anaya.

### **DIEZ BORQUE, José María**

(1984): *Comentario de textos literarios*, Madrid, Playor.

### **DÍEZ REVENGA, Francisco Javier**

(2004): *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid, Síntesis.

### **DÍEZ SUÁREZ, María Soledad**

(1994): *Léxico leonés*, Universidad de León, Secretaría de Publicaciones.

### **DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José**

(1975): *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC.

(Comp.) (1997): *Hermenéutica*, Madrid, Arco.

(2000): *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2ª ed.

(2005): *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid, UNED.

### **DONATO, Wanda**

(1995): <<El cuerpo, los instantes>>, en *Kaos*, revista de psicoanálisis nº 3 , Rosario (Argentina),  
Homo Sapiens Ediciones, pp.33-48.

### **DUPORT, Danièle**

(2000): *Ronsard et la poétique du paysage*, Genève, Droz.

### **DWORKIN, Ronald**

(1997): <<El derecho como interpretación>>, en Domínguez Caparrós (1997) pp.205-239.



**ECHENIQUE, María Teresa, LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio y otros**

(1997): *El análisis textual (Comentario filológico, literario, lingüístico, sociolingüístico y crítico)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

**ECO, Umberto**

(1965): *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil.

(1972): *La structure absente*. Introduction à la recherche sémantique, Paris, Mercure de France.

(1977): *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.

(2001): *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, Gedisa.

(2003): *Apocalípticos e integrados*, trad. de Andrés Boglear, Barcelona, Tusquets.

**ELMER, Delia**

(1997): <<El nudo como lectura de una escritura aún no constituida>>, en *Kaos*, revista de psicoanálisis nº 4 (Lacan y lo lacaniano), Rosario (Argentina), Homo Sapiens Ediciones, pp.45-49.

**ESPAR, Teresa**

(1997): *La semiótica y el discurso literario latinoamericano*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamérica.

**ESPRONCEDA, José de**

(1981): *El Diablo Mundo*, edición, prólogo y nota de J. Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe.

**ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio**

(2004): *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.

**ESTÉVEZ, Francisco**

(2007): <<La palabra nueva>>, en Susana Agustín, *Inventario de Antonio Colinas*, Madrid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

**FÉLIZ MORILLÓN, Rufino**

(2003): *El tiempo y el mar*, Mérida, Ayuntamiento de Mérida.

**FERNÁNDEZ, Ángel R.**

(1987): <<El género literario y el intérprete-lector en “Y va de cuento” y *Cómo se hace una novela*>>, en *Anales de la literatura española contemporánea*, volume 12, issue 3, pp. 327-368.

**FERRATER MORA, José**

(1983): *El mundo del escritor*, Barcelona, Crítica.

**FERREIRA CUNQUERO, José Manuel**

(2006): *Transhumancia del delirio*, Salamanca, Kadmos.

(2007): <<El libro del Tarot>>, *El Adelanto* salmantino, 19 de julio.

**FERRER SOLÀ, Jesús**

(2008) : <<Un poeta sin artificios>>, en *La Razón*, jueves 22 de mayo.

**FONTANILLE, Jacques**

(1999): *Sémiotique et littérature. Essais méthode*, Paris, P.U.F.

(2001): *Semiótica del discurso*, trad. de Óscar Quezada Machiavello, Lima, Universidad de Lima ;  
Título original: *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges (PULIM).

**FRANZ, R. Thomas**

(1983): <<Intertexts and allusions as aids to meaning in Montero's Temblor>>, en *Anales de la literatura española contemporánea*, Volume 18, Issues 1-2, pp.261-279.

**FRAY LUIS DE LEÓN**

(1982): *Poesías*, edición de Francisco Garrote, Salamanca, Almar.

**FREUD, Sigmund**

(1942): *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard.

**FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER CHÂTEAU, Anne**

(1996): *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod.

**FRUTOS CORTÉS, Eugenio**

(1995): *La plenitud del verbo (Antología de estudios literarios)*, edición preparada por Alberto Montaner Frutos y José E. Serrano Asenjo, Zaragoza, Institución Fernando El Católico.

**FUENTES DE LA PAZ, Ivette**

(2006): *La incesante temporalidad de la poesía*, Editorial Oriente, Cuba.

**GADAMER, Hans-Georg**

(1997): <<Texto e interpretación>>, en Domínguez Caparrós (1997), pp.77-114.

**GAMONEDA, Antonio**

(2006) : *Sílabas negras*, edición de Amelia Gamoneda y Fernández R. De la Flor, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca.

**GARCÍA BARRIENTOS, José Luis**

(1999): *La comunicación literaria (El lenguaje literario 1)*, Madrid, Arco.

(2000): *Las figuras retóricas (El lenguaje literario 2)*, Madrid, Arco.

**GARCÍA BERRIO, Antonio**

(1989): <<El imaginario cultural en la estética de los *Novísimos*>>, *Ínsula*, nº 508, abril, p.13.

(1998): *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga.

**GARCÍA DE LA CONCHA (Ed.)**

(1983): *Garcilaso*, Actas de la Academia literaria renacentista 4, Salamanca, Universidad de Salamanca.

(1996): *II Homenaje a Quevedo*, Actas de la Academia literaria renacentista 4, Salamanca, Universidad de Salamanca.

**GARCÍA JAMBRINA, Luis Miguel**

(1993a): <<Hacia el canto de Claudio Rodríguez >>, en Claudio Rodríguez, *Hacia el canto*, sel. De Claudio Rodríguez y Luis García Jambrina, ed. de Luis García Jambrina, Universidad de Salamanca-Patrimonio nacional, Salamanca.

(1993b) : <<La « prehistoria » literaria de Claudio Rodríguez>>, en *Revista hispánica moderna*, Vol. 42, Nº 2, pp.237-257.

(1998): *Don de ebriedad. Conjuro*, Edición y notas de Luis García Jambrina, Madrid, Castalia.

(1999a): *Claudio Rodríguez y la tradición*, Junta de Castilla y León, Valladolid.

(1999b): *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

(2000) : <<Huérfanos de Claudio (Claudio Rodríguez)>>, Turia, Revista cultural, Nº 51-52, pp.36-42.

(2004) : <<El don de Claudio Rodríguez : la poesía como modo de conocimiento>>, en *Archipiélago*, Nº 63, pp.55-58.

(2007): <<Una lectura del mundo>> [Sobre *El Libro del Tarot* de Mercedes Marcos], en ABC, sup. <<ABC de las Artes y las Letras>>, 24 de marzo, p.20.

(2008) : <<La poesía española en el 2007>>, en *Insula*, revista de letras y ciencias humanas, N° 735, pp.6-9.

### **GARCÍA TEJERA, María del Carmen**

(1981) : <<La intertextualidad como recurso poético>>, *Gades*, 8, 151-179.

### **GENETTE, Gérard**

(1966): << Proust Palimpseste >>, en *Figures I, Paris*, Seuil, pp.39-67.

(1966): << Espace et langage >>, en *Figures I, paris*, Seuil, pp.101-108.

(1966): << L'utopie littéraire >>, en *Figures I, Paris*, Seuil, pp.123-132.

(1966): << Psycholectures >>, en *Figures I, Paris*, Seuil, pp.133-138.

(1966): << Structuralisme et critique littéraire >>, en *Figures I, Paris*, Seuil, pp.145-170.

(1969): <<Langage poétique, poétique du langage >>, en *Figures II, Paris*, Seuil, pp.123-153.

(1982): *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil.

(1999): << Des genres et des oeuvres >>, en *Figures IV, París*, Seuil.

### **GIL DE BIEDMA, J.**

(1985) : <<La imitación como mediación, o de mi Edad Media>>, en VV.AA., *Edad Media y Literatura contemporánea*, Madrid, Trrieste, PP.59-87.

### **GIMFERRER, Pere**

(1990): << Recuerdo auroral de Antonio Colinas >>, en *Anthropos*, nº 105, p.XIV.

**GÓMEZ BLESA, Mercedes**

(1997): <<Zambrano-Colinas: Misterium fascinans>>, en AA.VV., *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur.

**GÓMEZ BRIHUEGA, Juan José y MUELAS HERRAIZ, Martín**

(2001): *Leer y entender la poesía*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

**GÓMEZ CAMBRES, Gregorio**

(2007): <<Presentación de >> de Maria Zambrano, *Filosofía y educación (Manuscritos)*, Edición de Ángel Casado y Juana Sánchez-Gey, Málaga, Editorial Agora.

**GÓMEZ REDONDO, Fernando**

(1994): *El lenguaje literario*, Madrid, EDAF.

**GOT, Armand, VILDRAC, Charles**

(1963): *La poèmeraie*, Paris, Bourrelier.

**GRANDE, Félix**

(1989): <<El olmo seco que florece sin fin>>, en *Zurgai (Euskal herrico olerkiaren aldizkaria, poetas por su pueblo)*, Bilbao.

**GREIMAS, A. J.**

(1966): *Sémantique structurale*, Paris, Flammarion.

(1970): *Du sens*, Paris, Seuil.

**.....y otros**

(1972): *Ensayos de semiótica poética* (trad. de C. de Fez y A. Rallo), Barcelona, Planeta.

**GUILLÉN, Claudio**

(2005): *Entre lo uno y lo diverso (Introducción a la literatura comparada)*, Barcelona, Tusquets.

**GUILLÉN, Jorge**

(1990): *Cántico*, Barcelona, Seix Barral.

**GUIRAUD, Pierre**

(1994): *La semántica*, Trad. de Juan A. Hasler, F.C.E., México.

**GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador**

(2000): *Comentario pragmático de textos literarios*, adrid, Arco.

**GUIRAUD, Pierre**

(1988): *La semántica*, México, FCE.

**HART, Anita M.**

(1993): <<Poetry and philosophy: Amparo Amorós and María Zambrano>>, en *Anales de literatura española contemporánea*, volume 18, Issues 1-2, pp.211-223.

**HENDRICK W. O.**

(1976): *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra.

**HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (Ed.)**

(1990): *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Seminario de teoría de la literatura, Cádiz.

**HERNANZ, Beatriz**

(2001): *La epopeya del laberinto*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones.

### **HERRERO GIL, Marta**

(2007): *El paraíso de los escritorios ebrios*, Madrid, Amagord Ediciones.

### **HIERRO, José**

(1999): *Agenda*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.

(1998): *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperión.

(1983): *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

(1999): *Alegría*, Madrid, Torremozas.

(1999): *Sonetos*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.

(1998): *Libro de las alucinaciones*, ed. de D. Cañas, Madrid, Cátedra.

(1992): *Cuánto sé de mi*, Madrid, La Palma.

### **HIRSCH, E.D.**

(1997): <<Tres dimensiones de la hermenéutica>>, en Domínguez Caparrós (Comp.) (1997), pp.137-158.

### **HÖLDERLIN**

(Holderlin, 1998: 165) *Poesía completa*, Trad. Ediciones 29, Barcelona 2ª ed.).

### **HUERTA CALVO, Javier**

(1995): <<Comentario de un poema de Antonio Colinas (*Noche más allá de la noche*, Canto X)>>, en *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, pp. 211-228.

### **HRUSHOVSKI, Benjamín**

(1972): <<Prosody, Hebrew >>, en *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalén, vol.XIII, pp.1195-1240)

### **I CHING**

(2006): *El libro de las mutaciones*, Barceloa, RBA.



**IGLESIAS SANTOS, Montserrat**

(1994): <<El sistema literario: Teoría Empírica y teoría de los polisistemas>>, en Darío Villanueva (comp.) *Avances en teoría de la literatura*, Universidad de Santiago de Compostela.

**JAKOBSON, Roman**

(1968): <<Poetry of grammar and grammar of poetry>>, en *Lingua*, XXI, pp.597-609.

**JENNY, Laurent**

(1976): <<La stratégie de la forme>>, en *Poétique*, nº25-28, p.26.

**JIMÉNEZ, José Olivio**

(1989): <<Los Novísimos: variedad y riqueza de una estética brillante >>, *Ínsula*, nº 505, Madrid, enero de 1989, p.2.

**JUNG, Carl Gustav**

(2004): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires Paidós.

(2005): *La realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 2005

**KIBEDI-VARGA, A. (ed.)**

(1977): *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Paris, Picard.

(1981): *Théorie de la littérature*, Paris, Picard.

**KRAUSS, Rosalind E.**

(2002): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza.

**KRISTEVA, Julia**

(1969): *Semiótica. Madrid, Fundamento*; Título original: *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.

(1977): <<Contrainte rythmiques et langage poétique >>, en *Polylogue*, París, Seuil, pp.437- 466.

**KURI, Carlos**

(1997): <<Discusión sobre la constitución de lo lacaniano>>, en *Kaos*, revista de psicoanálisis nº 4 (Lacan y lo lacaniano), Rosario (Argentina), Homo Sapiens Ediciones, pp.9-34.

**LAFOLLETTE MILLER, Martha**

(1987): <<Other and anarchy: cosmic song in Jorge Guillén and Claudio Rodríguez>>, en *Anales de la literatura española contemporánea*, volume 12, issue 3, pp.259-272.

**LAMARTINE, Alphonse de**

(1973): *Méditations poétiques*, París, Larousse.

**LAO TSÉ**

(2004): *Tao te king*, versión de John C.H. Wu (de la traducción de Alfonso Colodrón), Madrid, EDAF.

**LAROUSSE**

(1995): *Le Petit Larousse Grand Format*, París, Larousse.

**LAUTREAMONT, Isidore Ducasse Comte de**

( s. f.): *Les Chants de Maldoror*, Monte-Carlo, Editions du Livre.

**LÁZARO CARRETER, Fernando**

(1972): <<La poética del arte mayor castellano >>, en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976.

(1977): <<Rimas categoriales y acategoriales>>, en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, pp. 200-206.

**LAZCANO, Rafael y otros**

(1991): *Homenaje a Fray Luis de León (1527-1591)*, IV Centenario de su muerte, en *Revista Agustina*, Vol. XXXII, Núm.97, Enero-Abril.

**LAROUSSE**

(1995): *Le petit Larousse grand format*, Paris, Larousse.

**LLAMAZARES, Julio**

(1997): <<La poesía de Antonio Colinas>>, *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)* Madrid, Calambur.

**LLEDÓ, Emilio**

(1997): <<Literatura y crítica filosófica>>, en Domínguez Caparrós (1997).

**LÓPEZ ANDRADA, Alejandro**

(1997): <<El roce de la naturaleza (Preludios a una noche total)>>, en *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, pp. 175-178.

**LÓPEZ, Ángeles**

(2008) : <<Una poesía para todos los géneros>>, en *La Razón*, jueves 22.

**LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio**

(1994): *El texto poético (Teoría y metodología)*, Salamanca, Edición Coegio de España.

(1997): <<Comentario literario (de un texto poético)>>, en Echenique, María Teresa y otros (1997), pp.29-75.

**LÓPEZ EIRE, Antonio**

(1997): *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid, Arco.

**LOTMAN**

(1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, selec. y trad. de D. Navarro, Madrid, Cátedra.

**MADDOX, Sara Sturm, MADDOX, Donald**

(1991): <<Cyclicity and Medieval literary cycles>>, en *Transtextualities of cycles and cyclicity in medieval French Literature*, New York, Binghamton, pp. 1-14.

**MAESTRO, Jesús G.**

(1998): <<La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J.L.Borges y F. Pessoa (Hacia una crítica de la razón dialógica)>>, en Cabo Aseguinolaza, Fernando y Gullón, Germán (Eds.) pp.267-323.

**MAFFI, Carlos**

(2005): *Freud y lo simbólico*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

**MAKRIS, Mary**

(1993): <<Collage as metapoetry in Angel González's "Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández">>, en *Anales de literatura española contemporánea*, volume 18, Issues 1-2, pp.157-172.

**MALLARMÉ, Stéphane**

(2004): *Poesía completa*, trad. de Pablo Mañé Garzón, Barcelona, Ediciones 29.

**MARCHESE, Angelo, FORRADELLAS, Joaquín**

(2000): *Diccionario retórica, crítica y terminología, literaria*, Barcelona, Ariel.

**MARCOS, Mercedes**

(2006): *El libro del Tarot*, Cáceres, Institución Cultural “El brocense”, Colección Abezetario.

(2007): *Los mapas del silencio*, Salamanca, Asociación Cultural “El Zurguén”.

**MARIN, Louis**

(1974): <<Pour une théorie du texte parabolique>>, en *Le récit évangélique*, Bibliothèque des sciences religieuses.

**MÁRQUEZ, Francisco (comp.)**

(2000): *Frases célebres*, Madrid, EDIMAT.

**MÁRQUEZ, Miguel**

(2004): *Linaje de ofrenda*, Fondo Editorial “Arturo Cardozo”, Mérida, Venezuela.

**MARTÍN FERNÁNDEZ, María Isabel**

(1981): *Lenguaje dramático y lenguaje retórico*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

**MARTÍN PARDO, Enrique (ed.)**

(1970): *Nueva poesía española*, Madrid, Escorpio.

**MARTÍN TAFFAREL, Teresa**

(2001): *El tejido del cuento*, Barcelona, Octaedro.

**MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique**

(1996): *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad de León.

(1997): <<La voz del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas: tradición y actualidad>>, en *El viaje hacia el centro (la poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur.

(2001): *La intertextualidad*, Madrid, Cátedra.

**MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco**

(1982): (Apartado sobre Colinas, en *Historia de la literatura leonesa*, Madrid, Everest, p.1087.

(1990): <<Cuatro notas de invitación a la lectura de la obra poética de A. Colinas>>, en *Anthropos*, nº 105, pp.39-44.

(1990): *Sobre el lirismo*, León, Universidad (Secretariado de publicaciones).

**MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique**

(2001): *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.

(2004): [Edición crítica de *Sepulcro en Tarquinia*, *Noche más allá de la noche* y *Los silencios de fuego*] de *En la luz respirada*: Madrid, Cátedra.

(2007): <<La fidelidad a una voz>> (*Conversación con Antonio Colinas*), en Susana Agustín Alonso, *Inventario de Antonio Colinas*, Madrid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp.83- 93.

**MARTÍNEZ RUIZ, Florencio**

(1982): <<Colinas: *Preludios a un poeta total* >>, ABC, Madrid, noviembre p.55.

**MAURON, Charles**

(1963): *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la psychocritique* Paris, Corti.

**MCHALE, Brian**

(1987): *Postmodernist Fiction*, Londres, Routledge.

(1993): *Constructing Postmodernism*, Londres, Routledge.

**MENDOZA FILLOLA, Antonio**

(1994): *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla.

**MESCHONNIC, Henri**

(1975): *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard.

**MESTRE, Carlos**

(2007) : <<La biblioteca del naufrago>>, en *Del naufrago*, Junta de Castilla y León.

**METZLER, Linda D.**

(1993): <<Images of body in the poetry of María Victoria Atencia>>, en *Anales de literatura española contemporánea*, volume 18, Issues 1-2, pp.173-181.

**MILLAS, Juan José**

(1999): *No mires debajo de la cama*, Madrid, Alfaguara.

**MIRON, Gaston**

(1970): *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal.

**MOLINER, Luis**

(1990): <<Variaciones sobre el centro (sobre la poesía de Antonio Colinas)>>, en *Anthropos*, nº 105, pp.47-56.

**MOLINO, Jean, GARDES TAMINE, Joëlle**

(1997): *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, P.U.F.

**MONEDERO GIL, Carmelo**

(1985): *Psicoanálisis y literatura*, Salamanca, Universidad Pontificia.

**MONTERROSO, Augusto**

(2004): *Literatura y vida*, Madrid, Alfaguara.

**MORA GARCÍA, José Luis**

(2005): <<María Zambrano: la herencia paterna de su compromiso intelectual y moral>>, en Romero Baró, José María (coord.): *Homenaje a Alain Guy*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

**MORCILLO, Françoise**

(2003): [Prefacio a] *Obscur Hautbois de brume* de Antonio Colinas, Bruxelles, Le Cri.

**MORÓN, Guillermo**

(1995): *Sobre griegos y latinos*, Salamanca, Universidad Pontificia.

**MUDROVIC, W. Michael**

(1993): <<Edenic language in Claudio Rodríguez's *Don de ebriedad*>>, en *Anales de literatura española contemporánea*, volume 18, Issues 1-2, pp.137-156.

**NANA TADOUN, Guy Merlin**

(2005) : *Horizontales*, Yaoundé, La Ronde des Poètes du Cameroun.



**NARVAJA DE ARNOUX, Elvira**

(2006): *Análisis del discurso (Modos de abordar materiales de archivo)*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

**NAVARRO DURÁN, Rosa**

(1998): *Cómo leer un poema*, Barcelona, Ariel.

**NAVARRO TOMÁS, Tomás**

(1956): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama.

(1966): *Estudios de fonología española*, Madrid, Gredos.

(1973): *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a Federico García Lorca*, Barcelona, Ariel.

**NERUDA, Pablo**

(2005): *Obras completas I*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes.

**NICOLÁS, César**

(1989): <<Los Novísimos (1967-1988): Notas para una poética>>, *Ínsula*, nº 505, Madrid, enero de 1989, pp. 11-14.

**NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca**

(2004): *Augusto Monterroso*, Madrid, Eneida, Colección Semblanzas.

**NÚÑEZ RAMOS**

(1992): *La poesía*, Madrid, Síntesis.

**OJEMBARRENA, Enrique**

(1990): <<Ezra Pound y el sistema monetario>>, en *Zurgai* (Euskal herrico olerkiaren aldizkaria, poetas por su pueblo, Bilbao, junio

**ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando**

(2004): *María Zambrano*, Granada, Junta de Andalucía.

(2007): “Prólogo a” Casado, Ángel, Sánchez Gey, Juana (eds.): *Filosofía y educación (Manuscritos)* de María Zambrano, Málaga, Ágora.

**ORTEGA Y GASSET, José**

(1991): *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 7ª ed.

**OVIDE**

(1974): *L'art d'aimer*, Paris, Gallimard.

**PAGNINI, Marcelo**

(1991): *Estructura de la obra literaria y método crítico*. Madrid, Cátedra.

**PADRÓN, Justo Jorge**

(1998): <<Visión de la naturaleza en mi obra poética >>, en *Encuentro sobre el paisaje en la poesía actual española*, Diputación de Córdoba, pp.188.

**PARAÍSO, Isabel**

(1988): *El comentario de textos poéticos*, Júcar-Aceña, Gijón-Valladolid.

(2000): *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco.

**PASTOUREAU, Michel**

(2000) : *Bleu. Histoire d'une couleur*, París, Seuil.

**PATILLON, Michel**

(1989): *Précis d'analyse littéraire (Décrire la poésie)*, Paris, Bordas.

**PAUL, E. Roberto de**

(1995): <<Babel: El Padre del Nombre>>, en *Kaos*, revista de psicoanálisis nº 3 , Rosario (Argentina), Homo Sapiens Ediciones, pp.23-32.

**PÉREZ LÓPEZ, María ángeles**

(2006): *Materia reservada*, Fundación Editorial el perro y la rana, Caracas, Venezuela.

**PÉREZ PAREJO, Ramón**

(2002): *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

**PERRONE, Líela**

(1979): <<A intertextualide crítica>>, in *Intertextualides*, Coimbra, Almedina.

**POZUELO YVANCOS, José María**

(1993): <<La poética de la experiencia: el grupo poético de 1950 >>, en AA.VV. Teoría de la literatura (investigaciones actuales) Valladolid, Institución de Ciencias de la Educación.

**PRAENA SEGURA, Antonio y ESCRIBANO, Asunción (Coords.)**

(2003): *Cristianismo y poesía*, Salamanca, San Estéban.

**PRAT, Ignacio**

(1983): *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, pp. 206-220.

## **PROUST, Marcel**

(1982) : *A la recherche du temps perdu.I, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard.

(1985) : *A la recherche du temps perdu.II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard.

(1971) : *A la recherche du temps perdu.III-IV, Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard.

(1984) : *A la recherche du temps perdu, VIII, Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard.

## **PUERTO, José Luis**

(1997): <<Antonio Colinas: la poesía como itinerario de purificación >>, en *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, pp.41-70.

(2007): <<Conversación con Antonio Colinas>>, *Inventario de Antonio Colinas*, Madrid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp.67-82.

(2007): <<Imágenes de Antonio Colinas>>, en Susana Agustín *Inventario de Antonio Colinas*, Madrid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua,

(2008): <<Un cosmos de belleza>>, en *Antonio Colinas (Cuarenta años de literatura)*, Salamanca, Biblioteca Pública Casa de las Conchas. Junta de Castilla y León.

## **PULIDO ROSA, Isabel**

2003): *Repertorio de imágenes literarias*, Salamanca, Almar.

## **PULIDO TIRADO, Genara**

(1994): *Retórica y neoretórica en Carlos Bousoño*, Granada, Universidad de Granada.

## **QUANCE, Roberta**

(1987): <<Writing posthumously: Jaime Gil de Biedma>>, en *Anales de la literatura española contemporánea*, volume 12, issue 3, pp.291-309.

(1993):; <<“Escribo y callo”: writing and self in Blas de Otero>>, en *Anales de literatura española contemporánea*, volume 18, Issues 1-2, pp.69-87.

**QUILIS, Antonio**

(2004): *Métrica Española*, Edición actualizada y ampliada, Barcelona, Ariel.

**RASTIER, François**

(1989): *Sens y textualité*, Paris, Hachette.

**REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**

(2000): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, vigésima primera edición, 2 tomos.

**REIS, Carlos**

(1995): *Comentario de textos (Fundamentos teóricos y análisis literario)*, Salamanca, Colegio de España.

**REYZÁBAL, María Victoria**

(1996): *La lírica: técnicas de comprensión y expresión*, Madrid, Arco.

**RICOEUR, Paul**

(1997): <<La función hermenéutica del distanciamiento>>, en Domínguez Caparrós (1997), pp.115-133.

**RIELO, Fernando**

(2006): *Flores lluviosas*, (CD), Madrid, San Pablo Multimedia.

**RITVO, Juan Bautista**

(1995): <<La declinación de la neurosis y el malestar de la cultura>>, en *Kaos*, revista de psicoanálisis nº 3 , Rosario (Argentina), Homo Sapiens Ediciones, pp.7-21.

(1997): <<El psicoanálisis inverosímil>>, en *Kaos*, revista de psicoanálisis nº 4 (Lacan y lo lacaniano), Rosario (Argentina), Homo Sapiens Ediciones, pp.35-44.

**RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión**

(2005): *De la poética a la teoría de la literatura (Una introducción)*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.

**RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando**

(1977): <<Aníbal Núñez o el desmontaje impío de la ficción poética>>, en *Ínsula*, pp. 606, 7-9.

(1997): *Bibliolasmó. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

**RODRÍGUEZ GARCÍA, Claudio**

(1963): <<Unas notas sobre la poesía>>, en F. Ribes (ed.), *Poesía última*, Madrid, Taurus.

(1998): *Don de ebriedad- Conjuros*, Edición, introducción y notas de Luis García Jambrina, Madrid, Castalia.

**RODRÍGUEZ, María del Carmen**

(2004): <<Imágenes del tiempo en el cine (versión deleuzeana)>>, en Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine I* (Imagen, ética y filosofía), Buenos Aires, Manantial.

**ROMERO CRUZ, Francisco (Ed.)**

(1989): *Menandro: sobre los géneros epidícticos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

**RONARD, Pierre de,**

(1961): <<Les amours>>, en Geores Pompidou, *Antologie de la poésie française*, Paris, Gallimard.

**ROTGER, Nuez**

(2003): <<"Lector sine fabula". Hipertextualidad y deconstrucción>>, en María José Vega (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nostrum, pp.2002-209.

**ROZAS, Juan Manuel**

(1969): <<Petrarquismo y rima en -ento>>, en *Homenaje al profesor Federico Sánchez Escribano*, Madrid, Ediciones Alcalá, pp. 67-85.

(1987): *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo.

**RUBIO, Fanny, FALCÓ, José Luis** (eds.)

(1991): *Poesía española contemporánea 1939-1980*, Madrid, Alambra.

**RUBIO JIMÉNEZ, Jesús**

(1999): <<Goya y el teatro español contemporáneo>>, *ALEC*, nº24, (3), pp.593-620.

**RUIZ BARRIONUEVO, Carmen**

(1976): <<Sepulcro en Tarquinia, de Antonio Colinas>>, *Álamo*, Salamanca, mayo-agosto.

**SÁEZ HERMOSILLA, Teodoro**

(1987): <<Reflexiones para una traductología del texto literario>>, en *Cuadernos de traducción e interpretación*, nº 8/9, 1987, pp.191-201.

**SÁNCHEZ-CASTAÑER, Francisco**

(1981): *La Andalucía de Rubén Darío*, Madrid, Editorial Universidad Complutense.

**SÁNCHEZ-GEY, Juana, CASADO, Ángel** (eds.)

(2007): <<Introducción a>> *Filosofía y educación (Manuscritos)* de María Zambrano, Málaga, Ágora.

### **SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio**

- (1985): *La poesía de Luis Rosales (1935-1980): (análisis temático y estilístico)*, tesis doctoral realizada bajo la dirección del Dr. D. Víctor García de la Concha en la Universidad de Salamanca.
- (1999): <<Poética para después de una guerra. Hacia el poeta prometeico>>, en *Cuadernos de literatura*, vol.nº9, Pontificia Universidad Javeriana, Departamento de Literatura, Colombia.
- (2001): <<En el principio fue la música: notas sobre el ritmo en la primera poesía de José Hierro>>, en *Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro* (Juan A. González Fuentes y Lorenzo Oliván, eds.), Fundación Marcelino Botín/Universidad de Cantabria, Tomo I, Santander, 2001, pp.265-296.
- (2005): <<José Hierro, músico de la casa de Orfeo >>, en *Praestans Labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha* (Javier San José Lera, coord. y ed.), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, pp.423-429.
- (2007): *Celebración del abismo*, Cáceres, Institución Cultural "El brocense", Colección Abezetario.

### **SAN JUAN DE LA CRUZ**

- (2003): *Poesías completas*, Introducción de Luis Miguel Martín Santos Madrid, Edimat.

### **SANTIAGO GUERVÓS, Javier de**

- (2005): *Principios de comunicación persuasiva*, Arco.

### **SARTRE, Jean Paul**

- (1948): *Qu'est-ce-que la littérature?* París, Gallimard.

### **SCHÖKEL, Luis Alonso**

- (1997): <<Hermenéutica a la luz del lenguaje y la literatura>>, en AA.VV., *Hermenéutica*, Madrid, Arco.



**SEDAR SENGHOR, Léopold**

(1964 ): *Poèmes*, París, Seuil.

**SEGRE, Cesare**

(1981): *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel.

(1984): *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione literaria*, Torino, Einaudi.

(1985): *Principios de análisis del texto literario* (trad. de Mariola Pardo de Santayana),  
Barcelona, Crítica.

**SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter**

(2001): *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Crítica.

**SENABRE, Ricardo**

(1999): *Claves de la poesía contemporánea (De Bécquer a Brines)*, Salamanca, Almar.

(2001): << Del intertexto al plagio >>, *El Cultural de El Mundo*, 9-15 mayo.

**SEDAR SENGHOR, Léopold**

(1964 ): *Poèmes*, Paris, Seuil.

**SILVA ESTRADA, Alfredo**

(2000): *Al través*, Caracas, Angria.

**SOLÁ DELIA, María**

(2004): *Mitología romana*, Buenos Aires, Gradifco.

**SORIANO, Elena**

(1993): *Literatura y vida (II. Defensa de la literatura y otros ensayos)*; presentación de Carlos Gurméndez, Barcelona, Anthropos.

**SPANG, Kurt**

(2000): *Los géneros literarios*, Madrid, Síntesis.

**STAINER, David**

(1991): <<The Medieval Cycle: Mapping a Trope>>, en <<Cyclicality and Medieval literary cycles>>, en *Transtextualities of cycles and cyclicality in medieval French Literature*, New York, Binghamton, pp. 15-37

**SUNÉN, Luis**

(1980): *Jorge Manrique*, Madrid, Edaf.

**SZAMA, Miguel**

(1997): <<Metapsicología lacaniana>>, en *Kaos*, revista de psicoanálisis nº 4 (Lacan y lo lacaniano), Rosario (Argentina), Homo Sapiens Ediciones, pp.87-92.

**SZONDI, Peter**

(1997): <<Introducción a la hermenéutica literaria >>, en José Domínguez Caparrós (comp.), pp.59-74.

**TALENS, Jenaro y otros**

(1992): *Elementos para una semiótica del texto literario*, Madrid, Cátedra.

**THOMASSEAU, Jean Marie**

(1984): <<Pour une analyse du par-texte teatral>>, *Littérature*, nº 53.

**UNAMUNO, Miguel**

(2002): *Pensamientos y sentimientos*, Salamanca, Consorcio Salamanca.

**VALERO, Vicente**

(1989) : *Herencia y fábula*, Madrid, Rialp.

(1992) : *Teoría solar*, Visor, Madrid.

(2005) : *El libro de los trazados*, Barcelona, Tusquets.

**VALÉRY, Paul**

(1937): <<Première leçon du cours de poétique >>, in oeuvres, Paris, Gallimard,  
“Bibliothèque de la Pléiade”, t.I, 1957, p. 1346.

(1999): *El cementerio marino*, trad. de Mariano Roldán y Pról. De Víctor García de la Concha.

**VAN TIEGHEM, Paul**

(1966): *Le Romantisme français*, París, P.U.F.

**VARGA, Kibedi**

(1975): *Les constantes du poème*, Paris, Picard.

**VÁZQUEZ MEDEL, Manuel ángel**

(2001): <<Compromiso y estética: Juan Ramón Jiménez y José Hierro>>, en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega: *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp.71-85.

**VEGA, María José (ed.)**

(2003): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nostrum.

**VILLANUEVA, Darío**

(1994): <<Pluralismo crítico y recepción literaria >>, en AA.VV., *Avances en teoría de la literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, pp.11-34.

**WATT, Alan**

(2006): *El camino del Zen*, traducción de Juan Adolfo Vásquez, Barcelona, RBA.

**WEBER, Charles**

(1963): *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard.

**WORTO, M. & Still, J.**

(1991): *Intertextuality: theories and practices*, New York, Manchester University.

**YNDURÁIN, Domingo**

(1990): *Aproximación a San Juan de la Cruz (Las letras del verso)*, Madrid, Cátedra.

**YOEL, Gerardo (comp.)**

(2004): *Pensar el cine I (Imagen, Ética y filosofía)*, Buenos Aires, Manantial.

**ZAMBRANO, María**

(1990): << La poesía de Antonio Colinas >>, en *Anthropos*, nº 105, p.56.

(2000): *Filosofía y poesía*, México, F.C.E., 4ª ed.

(2004): *Breve antología*, selección e introducción Juan Fernando Ortega Muñoz, Junta de Andalucía, Granada.

(2007): *Filosofía y educación (Manuscritos)*, ed. de Ángel Casado y Juana Sánchez-Gey, Málaga, Ágora.

**AA.VV.**

(1998): *I Encuentro sobre el paisaje en la poesía actual española*, Córdoba, Diputación de Córdoba.

**AA.VV.**

(1994) : *Avances en teoría de la literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, pp.11-34.

**VV. AA.**

(1997) : *Intertextualité* (Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto), La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba (sel. Y trad. De D. Navarro).

**VV. AA.**

(1999) : *Postdata 4*, Revista de psicoanálisis, Buenos Aires, Homosapiens Ediciones, Año 3, n°4, octubre.

**ZÖPKE, Pablo**

(1997): <<Ana Livia Pluribella>>, en *Kaos*, revista de psicoanálisis n° 4 (Lacan y lo lacaniano), Rosario (Argentina), Homo Sapiens Ediciones, pp.51-76.

## **E. FUENTES VIRTUALES CITADAS**

[www.biografiasyvidas.com/biografia/e/esquilo.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/esquilo.htm)

[www.elpelao.com/letras/2867.html](http://www.elpelao.com/letras/2867.html).

[www.google/proyetdethèse](http://www.google/proyetdethèse).

[www.miciudadreal.es/content/view/47438/10008](http://www.miciudadreal.es/content/view/47438/10008).

[www.literaturas.como/Antoniocolinas2002.htm](http://www.literaturas.como/Antoniocolinas2002.htm).

[www.hottopos.com/rih5/ferrero.htm](http://www.hottopos.com/rih5/ferrero.htm).

[www.wikipedia.org/wiki/Almorox](http://www.wikipedia.org/wiki/Almorox).

[www.epdlp.com/escritor.php?id=2124](http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2124).

[www.robert.marty.perso.cegetel.net/semiotique/preg37.htm](http://www.robert.marty.perso.cegetel.net/semiotique/preg37.htm)

[www.elmundo.es/papel/2005/12/21/opinion/1905978.html](http://www.elmundo.es/papel/2005/12/21/opinion/1905978.html).

[www.cervantesvirtual.como/portal/poetas de los cincuenta](http://www.cervantesvirtual.como/portal/poetas%20de%20los%20cincuenta).

## F. MONOGRÁFICOS DEDICADOS A ANTONIO COLINAS

**ALONSO GUTIÉRREZ, Luis. Miguel.**

(1990) : *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*, León, Diputación Provincial, 1990.

**DEBICKI, Andrew P.**

(1994): "The Time of novísimos" en Debicky, Andrew P., *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*, Kentucky, University Press, pp.134-179.

**CALLEJA, Gildas**

(2003) : *Antonio Colinas, traductor*, León, Universidad de León.

**POLO MARTÍNEZ, Milagros**

(1996) : *Antonio Colinas en casa*, León, *El Adelanto Bañezano*.

(1986) : <<Por tu piel las palomas. (Antología mínima)>>, en *La vida no vale nada*, 12.

Selección y notas de Víctor H Becerra Rangel. Publicación de Taller Literario de la Casa de la Cultura de León, Guanajuato (México).

**TORRE, J. M. de la, RODRÍGUEZ, Antonio, y MARTÍNEZ, Pedro**

(1987) : <<La poesía y la narrativa de Antonio Colinas>>, *Cuadernos del Sur*, 25, pp. 26-27.

**VV. AA.**

(1981) : *Antonio Colinas por Salvador F. Cava*, *Cuervo*, monografía nº 2.

**VV. AA.**

(1988) : *Antonio Colinas. Poesía en el campus*, Universidad de Zaragoza.

**VV. AA.**

(1988) : *Hacia el infinito naufragio. Antonio Colinas, biógrafo de Leopardi*, *La crónica de León*, 26 de diciembre.

**VV. AA.**

(1990) : *Antonio Colinas. Antología poética y otros escritos*. (Selección de textos, documentos y homenajes), *Anthropos*, suplemento nº 21.

**VV. AA.**

(1990) : *Antonio Colinas. Armonía órfica, una poética de la fusión*, *Anthorops*, 105.

**VV. AA.**

(1997) : *El viaje hacia el centro. (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, colec. « Los solitarios y sus amigos ».

**VV. AA.**

(1999) : *Antonio Colinas, Premio a la <<condición total de hombre de letras>>*, *El mundo*, «Castilla y León / Cultura », 9 de febrero.

**VV. AA.**

(1999) : *Antonio Colinas, Premio para el poeta libre*, *La Crónica de León*, « La Alacena », 14 de febrero.



**VV. AA.**

(1999) : *El año de Colinas, Diario de León, Filandón*, 18 de abril, pp.3-6.

**VV. AA.**

(2000) : <<Antonio Colinas : Homenaje de bienvenida a Salamanca>>, en *El cielo de Salamanca*, I, pp. 171-218. Número especial [Salamanca, primavera].

**VV. AA.**

(2005) : *La Tribuna de Salamanca*, 10 de abril.

## **F. TESIS Y TESIS DOCTORALES**

**AGUSTÍN FERNÁNDEZ, Susana**

-----*Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*, tesis doctoral inédita, dirigida por Javier Huerta Calvo, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

**ALONSO GUTIÉRREZ, Luis Miguel**

-----*Claves poéticas de Antonio Colinas, tesina*, Universidad de León ; publicada con el título *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*, Salamanca, Diputación, Provincial de León, 1998.

-----*La armonía dialéctica*, tesis doctoral, dirigida por Francisco Martínez García, Universidad de León, 1992 ; publicada con el título *Antonio Colinas : unclásico del siglo XXI*, León, Universidad de León.

**AROCA, Francisco**

----*Le lyrisme dans la poésie d'Antonio Colinas*, tesis doctoral inédita, dirigida por Mme. Marie Claire Zimmermann, Université Paris, IV –Sorbonne-, 2005.

**BOUCHARAB, Fatima**

----*Antonio Colinas, ¿un poeta metafísico? En el estudio de su obra <El río de sombra>*, tesis doctoral inédita, Universidad de Picardie Jules Verne de Amiens, Francia, dirigida por el profesor Christian Andres, leída en septiembre de 2003.

**CAGNOLI, Cristina**

----*Huellas italianas en la obra de Antonio Colinas*, tesis inédita defendida en la primavera de 2006 en la Universidad de Bérgamo, Italia.

**CALLEJA, Gilda**

----*Antonio Colinas, traductor*, tesis doctoral, Universidad de León, leída el 29 de enero de 2001; publicada con el mismo título, Universidad de León, 2003.

**CARDILLO, María Rita**

----*L'armonia degli apposti*, tesis doctoral, Universidad de Palermo, dirigida por la profesora Enrica Cancelliere y presentada en el año académico 1997-1998.

**CUENCA TUDELA, Dolors**

----*El sujeto poético en la poesía de Antonio Colinas*, tesis doctoral dirigida por Jan Oleza Simo, Universidad de Valencia, 1996, publicada con el título *La ficcionalización del sujeto poético en la poesía contemporánea*, Valencia, Universidad de Valencia.

**FERNÁNDEZ LÜRMAN, Graciela**

----*Duale Strukturen in der Dichtung von Antonio Colinas*, tesis doctoral inédita, Univesidad de Georg-August de Göttingen, Alemania, defendida en junio de 1992.

**FRANZINI, Elisabeta**

-----*La poesía de Antonio Colinas*, tesis doctoral inédita, dirigida por Giovanni Caravaggi, Universidad de Pavia, Italia, leída durante el curso 1984-1985.

**MIÑAMBRES, Aurora**

-----*La evolución poética de Antonio Colinas*, tesis doctoral inédita, University of Northern Iowa, Estados Unidos.

**MOLINER, Luis**

-----*Varaciones hacia el centro (Sobre la poesía de Antonio Colinas)*, tesis doctoral inédita, University of New York, Estados Unidos.

**NANA TADOUN, Guy Merlin**

-----*La flexible unidad poética de Antonio Colinas (Tradición, lenguaje e intertextualidad en <Preludios a una noche total>)*, Trabajo de Grado de Salamanca, dirigido por el profesor Luis García Jambrina, defendido en la Universidad de Salamanca el 13 de septiembre de 2007.

----- *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular : poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*, tesis doctoral inédita, dirigida por el profesor Luis Miguel García Jambrina, Universidad de Salamanca, 2008.

**PICARD, Nicolas**

-----*Presentación de Antonio Colinas : <Preludios a una noche total>*, tesis doctoral inédita, Universidad Le Mirail de Toulouse, Francia, dirigida por el profesor Javier Pérez Bazo, defendida en septiembre de 2004.

**PRITCHETT, Kay**

-----*Four contemporary Spanish Poetry*, tesis doctoral inédita, University of Arkansas, Estados Unidos.

**TAPIA, Esther**

-----*Sepulcro en Tarquinia de Antonio Colinas*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona.