# ANTONIO COLINAS

## ENTRE INMANENCIA Y TRANSCENDENCIA

**Coordinación: Francisco AROCA INIESTA**

Con la participación de:

**Francisco AROCA INIESTA** (Université de Picardie Jules Verne – CEHA) – **Rocío BADÍA FUMAZ** (Universidad Complutense de Madrid) – **Antonio COLINAS** (Escritor) – **Ilia GALÁN DÍEZ** (Universidad Carlos III de Madrid) – **Armando PEGO PUIGBÓ** (Universitat Ramon Llull) – **José LUIS PUERTO** (Escritor) – **Claudie TERRASSON** (Université Gustave Eiffel) – **Marie-Claire ZIMMERMANN** (Sorbonne-Université)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

UNIVERSITÉ de Picardie Jules Verne

C E H A

Ouvrage publié avec le concours
du Centre d'Études Hispaniques d'Amiens (CEHA)
de l'Université de Picardie Jules Verne.

Responsable de la publication : Rica AMRAN

© Éditions Orbis Tertius, 2020
© Les auteurs

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

Édition originale ISBN : 978-2-36783-165-7

e-ISBN : 978-2-36783-174-9

# Antonio Colinas

## ENTRE INMANENCIA Y TRANSCENDENCIA

Coordinación: Francisco Aroca Iniesta

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

*LA COLLECTION DU CEHA*

CENTRE D'ÉTUDES HISPANIQUES D'AMIENS

Directrice :
Rica Amran

Comité de rédaction:
David Alvarez, Rica Amran, Francisco Aroca Iniesta, Benoît Coquil, Élisabeth Delrue, Ernesto Mächler

Comité scientifique:
Paloma Bravo (Université Paris 3 Sorbonnne Nouvelle), Laurence Breysse-Chanet (Sorbonne Université), Antonio Colinas (Poeta ), Antonio Cortijo Ocaña (University of California), Fernando Copello (Le Mans Université), François Delprat (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), Pablo Montoya Campuzano (Universidad de Antoquia), María Isabel del Val Valdivieso (Universidad de Valladolid), Pura Fernández (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

# Índice

Francisco Aroca Iniesta
*Prólogo* ..... 7

Entrevista

Antonio Colinas & Francisco Aroca Iniesta
*Diálogos con Antonio Colinas sobre lo inmanente y lo metafísico* ..... 11

Textos

Rocío Badía Fumaz
*Imbricación de naturaleza y arquitectura en la poesía de Antonio Colinas* ..... 29

Claudie Terrasson
*Del fragmento a la armonía* ..... 47

Armando Pego Puigbó
*Los cuatro elementos en* Tres tratados de armonía *de Antonio Colinas* ..... 65

Ilia Galán Díez
*La gran unidad de la inmanencia transcendida: la poesía metafísica de Antonio Colinas* ..... 87

José Luis Puerto
*Antonio Colinas: hacia una tercera vía. (Anotaciones)* ..... 123

Marie-Claire Zimmermann
*Desde lo ínfimo hasta lo infinito:* El laberinto invisible *de Antonio Colinas* ..... 141

Conferencia

Antonio Colinas
*Mi visión literaria de Extremo Oriente* ..... 173

❧

*La Collection du CEHA* ..... 195

## ENTRE INMANENCIA Y TRANSCENDENCIA

*Prólogo*

Tras el primer volumen, *Lire l'œuvre poétique d'Antonio Colinas* (2014), la colección del CEHA de la Universidad Picardie-Jules Verne publica este nuevo homenaje a la escritura de Antonio Colinas. La libertad temática del primer homenaje, es cierto, se ha visto, en este caso, algo limitada por la recomendación de centrarse en una de las características de la obra coliniana: la dualidad inmanencia-transcendencia.

En este volumen, empezamos por una entrevista que se inició antes y durante el primer confinamiento, circunstancia que acaso ha ayudado a ahondar preguntas y respuestas. No es, ni mucho menos, el primer cuestionario al que contesta Antonio Colinas, de ahí que se hayan evitado las preguntas de siempre. ¿No era esta la ocasión de hacer aflorar dudas, de buscar el matiz en temas complejos y poliédricos como el de la plenitud, por ejemplo? En todo caso, las respuestas de Antonio Colinas a distintos aspectos de su obra no disuenan de las diferentes interpretaciones y exégesis del corpus elegido para esta ocasión: los *Tratados de armonía*, la *Obra poética completa* (2011), *Canciones para una música silente* (2014) y algunos poemas —pocos— de *En los prados sembrados de ojos* (2020), que habían sido previamente publicados, de modo autónomo, en revistas o en otras colecciones.

En todas las colaboraciones están presentes las dos nociones o ejes, en distinta medida y desde variados enfoques. En el artículo de

Rocío Badía Fumaz, «Imbricación de naturaleza y arquitectura en la poesía de Antonio Colinas», el punto de partida es la interrelación simbólica entre naturaleza y arquitectura, en los primeros poemarios de Antonio Colinas. En esta interrelación, se produce una disolución de fronteras con implicaciones metafísicas, gracias a los sentidos y a la sensualidad, entre lo natural y lo artificial, lo exterior y lo interior, lo «de arriba y lo de abajo». En «Del fragmento a la armonía», Claudie Terrasson se ciñe al primer *Tratado de armonía* y se plantea, asimismo, las aparentes oposiciones entre continuidad/discontinuidad o progresión/repetición, entre otras. Estas dualidades quedan desmentidas tras el análisis del ritmo reiterativo y cíclico de los fragmentos. Esos «fragmentos-isla», adaptados al ritmo de la respiración y del caminar en soledad del poeta, son interpretados como conversación, conjuro u oración que persiguen la visión unitaria de lo real que desdibuja «las fronteras entre lo inmediato y lo trascendental». Armando Pego Puigbó, en «Los cuatro elementos en *Tres tratados de armonía* de Antonio Colinas», nos brinda un estudio filosófico de los aforismos o contemplaciones a partir de los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. Dejando de lado, la historia de la filosofía presocrática, Armando Pego Puigbó se decanta aquí por una sintética presentación del simbolismo de los elementos. Esos cuatro elementos que, a su juicio: «alcanzan [en los *Tratados*] su cima en la luz más pura de un conocimiento que funde el viaje exterior con el interior». Este viaje tanto físico como anagógico «no es […] lineal o progresivo, sino que traza una elipsis a la vez espacial y temporal, entre un eje imaginario vertical y otro horizontal».

Ilia Galán, por su parte, interpreta la poesía coliniana desde la filosofía y la mística, en «La gran unidad de la inmanencia transcendida: la poesía metafísica de Antonio Colinas». Schelling, Hölderlin, san Juan de la Cruz o santa Teresa forman parte de una larga lista de autores citados, con los que Antonio Colinas presenta algún tipo de filiación. Junto a la religión tradicional católica, debemos precisar que no faltan las alusiones a «las tradiciones orientales de inspiración budista o sufí, entre otras». En este estudio, se parte de la constatación de que «la inmanencia es el lugar de la transcendencia». Un

tipo de transcendencia que necesita ser matizada, pues, esta es vivida a modo de «existencialismo […] místico o tal vez metafísico» y no «es un fenómeno frío o hueco sino que es un verterse del Amor». En «Antonio Colinas: hacia una tercera vía. (*Anotaciones*)», José Luis Puerto se sirve de textos colinianos entresacados del libro de viajes *La simiente enterrada. Un viaje a China* (2005) así como del ensayo *Sobre María Zambrano* (2019) para hablarnos de la «tercera vía». Las nociones que estructuran el artículo de José Luis Puerto son las mismas que Antonio Colinas considera «las raíces mejores» del pueblo chino capaces de encauzar una sociedad en la tercera vía: la sabiduría, la espiritualidad y la cultura. Siendo «uno de los pilares o ejes esenciales de esa tercera vía que el autor propugna [...] el de la sabiduría», a la cual se accede gracias a una *vía iniciática* o «un itinerario de iniciación que ha de realizarse en soledad».

Marie-Claire Zimmermann estudia «las sutiles relaciones que se tejen entre vida y muerte, cuerpo y alma» en «Desde lo ínfimo hasta lo infinito: *El laberinto invisible* de Antonio Colinas». El comentario de cada uno de los poemas de *El laberinto invisible* [*Obra poética completa* (2011)] abarca tanto lo ético y político, como sucede en la sección «Catorce retratos de mujer», como las reflexiones metapoéticas y metafísicas sobre ese «espacio *post mortem* [que] coincide con la perduración de la palabra esencial» y la hipótesis de «*otro laberinto* ya definitivo, y sobre todo invisible».

Por último, el libro se cierra con la conferencia inédita «Mi visión literaria de Extremo Oriente» de Antonio Colinas, que pone el broche final en este libro colectivo.

Francisco Aroca Iniesta

# ENTREVISTA

---

Francisco Aroca Iniesta

Antonio Colinas

---

# DIÁLOGOS CON ANTONIO COLINAS SOBRE LO INMANENTE Y LO METAFÍSICO

Francisco Aroca Iniesta
*Université d'Amiens, UR UPJV 4285*

Antonio Colinas

*Esta entrevista al poeta Antonio Colinas (La Bañeza, 1946) que se inició en enero de 2020 —semanas antes del aniversario del poeta— por correo electrónico, fue completándose y perfilándose hasta finales de abril del corriente. Gracias a la generosidad y mucha paciencia del entrevistado, fue posible explorar nociones complejas y escurridizas como, por ejemplo, la de plenitud, en tiempos tan difíciles.*

**Francisco Aroca Iniesta:** *En el ensayo* Sobre María Zambrano *(2019), vuelves a publicar tu conversación de 1986 con María Zambrano. Releyendo la conocida entrevista, me llama la atención, especialmente, un momento de la misma donde María Zambrano evoca su experiencia de la «muerte» y de la «resurrección» a los cuatro años*:

> Pregunta. —*Tú has hablado, en concreto, en alguna ocasión, de que estuviste «muerta» y de que sufriste luego una especie de renacimiento.*
>
> Respuesta. —Sí, sí. Tenía cuatro años y lo recuerdo muy bien. Me desperté… me despertaron después de unas horas. Estábamos en un pueblo de Andalucía y el médico no pudo acudir de

> inmediato. Me acompañaban mi padre y una tía mía. María, que era muy beata. Ella dejó una gran huella en mi niñez, porque yo me sentía muy feliz en la iglesia: me sentía feliz rezando. Por tanto, yo me sentía dichosa yéndome de este mundo. Porque este mundo no lo he aceptado del todo. Y si lo he aceptado (y con ello la Historia) es pensando en aquellas gentes que, como Juan de la Cruz, lo aceptaron. Por tanto, si en este planeta ha vivido Juan de la Cruz, también yo tendré que vivir. Hasta que Dios quiera. Ahora bien, yo nunca creí que fuera a vivir tanto: yo no creí que iba a vivir tanto.

*La pregunta de la entrevista «Sobre la iniciación. Una conversación con María Zambrano» recuerda un pasaje de uno de tus cuentos que publicaste en 1994: «Tormentas de verano», incluido en* Días en Petavonium*; no sé si existe alguna relación, pero en ambos casos se evoca la experiencia de alguien «que estuvo muerto…». Respecto a la respuesta, sorprende algo la afirmación de María Zambrano: «Porque este mundo no lo he aceptado del todo», aunque, a continuación, sugiere que cabe la posibilidad de aceptarlo adoptando la sensibilidad de los místicos. No voy a preguntarte qué te parece la aceptación incompleta del mundo por parte de María Zambrano, puesto que en el ensayo de 2019 ya lo has explicado suficientemente. En cambio, me gustaría que hablaras de tu aceptación del mundo en tus poemas… ¿Existe en ellos algún resquicio o duda que impida una aceptación total del mundo?*

**Antonio Colinas:** Es curioso, pero comento ese hecho de mi primerísima infancia desde la humildad. Yo pasé a los pocos días de nacer por un estado físico que recuerda mucho el de María Zambrano. Seguramente hay que verlo con normalidad, por las circunstancias por las que años atrás pasaba un recién nacido: por la calidad de la medicina, por el calor de un verano tórrido y la deshidratación. En mi caso, el hecho lo recuerdo también en el arranque de mis *Memorias del estanque.* No sabría decir con precisión qué influencia o significación tuvo esa situación de dar a una persona por muerta, de regresar del *más allá*. No quisiera entrar en razones parapsicológicas.

Respecto a la «no aceptación» del mundo creo que es una idea de raíz platónica. Para muchos el cuerpo es una cárcel en la que

se encuentra encerrado el ánimo, o el alma, o el espíritu, y toda la vida, y especialmente para las personas extremadamente sensibles, conduce a una situación de enorme tensión vital. Sí, la sensibilidad de la persona condiciona esa mirada de aceptación o de rechazo del mundo. En mi caso, he pasado por situaciones parecidas, pero yo desde luego acepto el mundo tal como es, aunque a veces sea con mucha dificultad, y tenga que recurrir a la vida interior: a la soledad, serenidad y silencio, esas tres palabras con las que acaba el primero de los *Tratados de armonía*. Es obvio que cuando vemos las guerras, los odios, las enfermedades, el mal, nos plateamos con dificultad esa aceptación del mundo tal como es; pero en mi caso, gracias precisamente a mi afinidad con el pensamiento oriental, he tendido a ver el mundo como un Todo, como una Unidad. Esa provisional armonía se da por fortuna en la naturaleza. En la vida, sí, se da la dualidad, los «contrarios» sanjuanistas; pero quizás misión del poeta es dehacer esos contrarios poniéndonos en sintonía con el mundo, hasta donde nos sea posible, buscar la Unidad de ser, y como yo digo últimamente, *la plenitud de ser.* Una búsqueda en la que también se da la poesía como fenómeno *anímic*o, no sólo como fenómeno *literario.*

**Francisco Aroca Iniesta:** *Durante la clausura del Año Cervantino en el Palacio Real, el 30 de enero de 2017, leíste el extenso poema «Últimas preguntas de Miguel de Cervantes», más tarde recogido en algunas antologías. En muchos pasajes del texto, el lector no sabe quién habla: si es Miguel de Cervantes o la voz poética de Antonio Colinas. En cualquier caso, ¿podría interpretarse este diálogo con la Muerte personificada como un trasunto de las últimas dudas sobre la existencia de la transcendencia?*

Quítate el antifaz, Señora Muerte,
y dime a dónde vamos,
¿Florecerán un día mis cenizas?
¿Será posible eternizarse
cuando llegue el sueño absoluto?

**Antonio Colinas:** Se trata de un poema que me pidió para dicho acto la Casa Real. Era todo un reto; no sólo escribirlo, sino leerlo ante los propios Reyes y un público académico y de especialistas. Espero

haber superado la prueba, después de no pocas redacciones que hice del texto. Desde luego pretendo que el que hable en ese poema sea Cervantes. Le hago decir y pensar lo que yo supongo que él diría en ese momento, poco antes de morir, y que tan sintética como sensiblemente nos dejó plasmado en el prólogo a su Persiles. Algunos versos van entrecomillados, son sin ninguna duda de él. Ahora bien, que —como en los versos literales que van en cursiva, basados en fragmentos de textos que son de él—, puede haber cierta sintonía entre lo que Cervantes siente y lo que cualquier persona en esas circunstancias sentiría, es algo innegable. De todas las formas, he hecho todo lo posible por objetivar ese texto, siguiendo algunas circunstancias biográficas de Cervantes que fueron veraces. Algo más utópica (y no exenta de cierta polémica) es que el poema arranque buscando sus antepasados no en Alcalá de Henares o en Andalucía, sino en el noroeste de España, en el pueblecito zamorano de Cervantes, o en los pueblos de esa comarca, Sanabria, en donde en los cementerios aparece con frecuencia en las tumbas el apellido Saavedra. Yo me estoy refiriendo a que, por converso, los antepasados «remotos» del escritor pudieron estar allí. Nada más. En cualquier caso, hay muchos misterios aún en la vida de Cervantes que no se han desvelado.

**Francisco Aroca Iniesta:** *¿Cómo interpretar estos nuevos versos que leemos en la antología de sus poemas* Por sendero invisible *(2018) recopilada por José Luis Puerto?*

«De Pound a Eliot, en el más allá»

¡Éramos tan distintos, ya
desde aquel pelo suyo engominado
y desde aquel mío salvaje
por el que se me iban las ideas
peligrosas, rebeldes,
mis versos como alambres eléctricos,
mis versos como rayos o serpientes!

*¿Erudición frente a sabiduría? ¿lo apolíneo frente a lo dionisiaco o lo vanguardista («mis versos como alambres eléctricos»)?*

**Antonio Colinas:** Se trata de un poema que, en primer lugar, expresa la dualidad entre dos personas, entre dos visiones de la literatura, entre dos vidas. Eran seres muy diferentes, pero se dio la paradoja de que fueron buenos amigos y de que uno ayudó al otro. En el caso de Pound, más desde el consejo literario; en el de Eliot promocionando el manifiesto a favor de la excarcelación de Pound del «manicomio-criminal». Los dos últimos versos que citas hacen, en efecto, referencia, a la novedad, al vanguardismo que ha supuesto la poesía de Pound, sobre todo a partir de los *Cantos pisanos* (el prefería que sus traductores tradujeran *Cantares pisanos*). A la vez, él nos estimuló con su aproximación e interés hacia los autores del stilnovismo italiano, la poesía de Extremo Oriente o los provenzales. Hay en él ese contraste fecundo entre interés por una amplia y rica tradición literaria y a la vez por romper las cadenas de un lenguaje periclitado. Por eso, yo digo que los *Cantos pisanos* de Pound suponen en el siglo XX para la poesía lo que fue el Ulises de Joyce para la prosa. Por esa conexión con el afán vanguardista ambos también «conectaron» y la publicación del Ulises se debió a la ayuda de Pound.

**Francisco Aroca Iniesta:** *Por cierto, el título «De Pound a Eliot, en el más allá» parece un endecasílabo irónico…*

**Antonio Colinas:** Todo el poema de Pound/Eliot, en la voz de Pound, está traspasado de ironía, desde el pelo «engominado» a la poda que le hace a Eliot de su texto. Hace muy poco, en Roma, coincidíamos con los alumnos en esta carga finamente irónica que tienen algunos poemas míos, como el mismo sobre Casanova. Así lo leen los italianos, como una plena ironía. También, claro, como la visión de un ser que habla desde la senectud.

**Francisco Aroca Iniesta:** *¿Hasta qué punto se identifica Antonio Colinas con la rebeldía extrema de un poeta como Ezra Pound?*

**Antonio Colinas:** La «rebeldía» de Pound en ese poema es una «rebeldía literaria». No tiene connotaciones políticas.

**Francisco Aroca Iniesta:** *En* Memorias del estanque *(2016), ya mencionabas el rigor poético de Ezra Pound: «el que —después de la lectura del manuscrito— le había devuelto a Eliot corregido, reducido en la mitad su extensión,* The Waste Land. *En «De Pound a Eliot, en el más allá», vuelves a poner en boca del sujeto lírico este hecho literario: «Cuando usted me pasó el original / de su* The Waste Land */ tuve la osadía de reducirle / en un tercio la extensión del manuscrito». Recordemos que, en los años ochenta, titulaste uno de tus ensayos «Ezra Pound. la palabra como voltaje».*

**Antonio Colinas:** Fue otra de las cualidades del lenguaje de Pound: su extremado rigor como creador. El término «voltaje» atribuído a la poesía es de él, se encuentra en *The Art of Poetry*, un libro pequeño en extensión, pero rico en contenido. En dicho libro, hace una síntesis radical de los autores y libros que ama o prefiere, o que deben ser amados por los lectores. En ese rigor llega incluso a recomendar de algún autor «sólo unos pocos versos». Su selección y sus recomendaciones son polémicas, muy propias del temperamento de Pound, pero luego el lector puede hacer con ellas lo que desee: aceptarlas o no. En cualquier caso, la originalidad de este libro es tan evidente como provocadora.

**Francisco Aroca Iniesta:** *¿Por qué esta insistencia, por tu parte, en el necesario rigor poético de los versos? ¿no será el mismo rigor que pareces exigir a tus propios versos?*

**Antonio Colinas:** El rigor que Pound muestra en «The art of poetry» no es el mismo; yo tendría que hacer otro libro con los poemas, autores y versos que (en rigor) prefiero. Mi mirada sería, en este caso, mucho más amplia que la de Pound. Ese rigor suyo en la selección tiene también, evidentemente, una carga de provocación.

**Francisco Aroca Iniesta:** *La antología* Por sendero invisible *recoge, igualmente, otra composición dedicada a Ezra Pound. En «Ofrenda (E.P.)», el sujeto poético entabla una conversación con Ezra Pound y evoca la huida «hacia la hoguera / de las verdades de Lao Zi y de Confucio».*

*Dejando —respetuosamente— de lado a Confucio y centrándonos en Lao Zi: tu poesía última, ¿transita ante el «vacío lleno» de los taoístas o de nuevo ante las «nadas» del monte sanjuanista?*

**Antonio Colinas:** Las *nadas* de San Juan de la Cruz, remiten con otros términos, pero con parecida y final significación, al «vacío lleno» de Chuang Zu o de Lao Zi. Se trata de un vacío fértil, el que por ejemplo conduce al místico a la plenitud de ser, que no tiene por qué ser la búsqueda de la plenitud de ser del poeta. En cualquier caso, los especialistas, sobre todo los teólogos cristianos diferenciarán ambos conceptos. La suya es una interpretación más ortodoxa y religiosa que poética y heterodoxa. Evidentementemente una cosa son los poemas sanjuanistas, su rico y sorprendente irracionalismo, y otra sus comentarios posteriores a los poemas. En este sentido, yo debo subrayar mi cercanía a estos conceptos más desde la órbita metafísica que de la religiosa. Ilia Galán, en su libro que recomiendo*, Impulso sagrado hacia el misterio (Antonio Colinas, ¿poesía mística o metafísica?),* separa muy bien ambas actitudes frente a un tercer concepto: el de lo *sagrado*. Taoísmo y budismo son místicas sin Dios, pero ambas confluyen con las cristianas o las sufíes en su simbología última: el monte, el camino, el retiro, el silencio, el amor…

**Francisco Aroca Iniesta:** *Roger Wolfe, habitualmente etiquetado como poeta del «realismo sucio», realiza un indirecto homenaje a tus versos en el poemario* Gran esperanza un tiempo *(2013)*:

«Antonio Colinas»
Estoy leyendo esta noche unos poemas
de Antonio Colinas. Y viéndolo a él, en un asiento
de un talgo que cruzaba la meseta castellana,
leyendo a su vez un libro de poesía.
No me vio, y aunque hubiera levantado
la vista, y sus ojos se hubieran encontrado
con los míos, no hubiera sabido,
por supuesto, a quién veía. Estábamos y estamos
probablemente, aunque este poema lo desmienta,
en galaxias diferentes […]
La poesía entonces estaba moribunda;
ahora está muerta y enterrada.

Yo mismo rara vez la escribo;
con cuentagotas, si acaso, en noches
intempestivamente cálidas de otoño, como esta,
mientras fumo junto al ventanal abierto
y recuerdo a Antonio Colinas
leyendo —ser de otro planeta— un libro de versos
en un tren en marcha hacia el olvido.

*¿No desmiente este poema, en parte, que estéis «en galaxias diferentes»? ¿No tendrá Roger Wolfe también mucho de «ser de otro planeta», pues, sigue leyendo poesía en el siglo XXI?*

**Antonio Colinas:** Es obvio que literariamente, en principio, o poéticamente, los dos nos encontramos en órbitas literarias diferentes. Pero eso no impide que Wolfe no sea un poeta que admiro y la mejor prueba de ello es que haya escrito ese poema. Los dos vamos en el mismo tren y leyendo. Quizás somos personas distintas con Poéticas distintas, pero en el fondo, en el tren de la vida, vamos en un mismo tren, hacia el final, con el mismo destino: hacia lo Innombrable, que él llama «olvido». Los dos somos «de otro planeta», en la medida que hemos apostados por mundos poéticos distintos, acaso radicales —él más basado en la realidad que ven los ojos, yo en una realidad trascendida— que no se ciñen a «copiar» la realidad, pero lo que importa son los fines de nuestras vidas, y ahí se dan las sintonías. El silencio y el doble viaje —el del tren, el de nuestros poemas— nos unifica y nos lleva a cierta confluencia subterránea.

**Francisco Aroca Iniesta:** *En la introducción a su antología* Algo más épico sin duda *(2017), al comentar el poema «Antonio Colinas», Roger Wolfe cita un texto suyo: «Dos mil años de historia para esto» que terminaba con un guiño guilleniano «el mundo, / qué duda cabe —a veces— / está bien hecho». Esta visión optimista del mundo aparece, de nuevo, al final del párrafo que transcribimos*:

> […] el poeta, en su contemplación de la realidad de las cosas *sub specie aeternatis*, no sólo se aflige ni se lamenta cuando considera esa «meta del olvido» que supuestamente a todos nos aguarda, sino que una vez más —como ya ocurría en el poema «Dos mil años de historia para esto», de *Días perdidos en los transportes*

*públicos*, y como ocurre reiteradamente a lo largo de su obra— se permite constatar que en último término «todo está bien».

*Las confesiones de Roger Wolfe desde el «realismo sucio», ¿no recuerdan, de algún modo, la experiencia de la plenitud? ¿no será que existen varios tipos o grados de plenitud?*

**Antonio Colinas:** Esta pregunta ya te la he respondido, en buena medida, en la respuesta anterior. Los orientales sabían muy bien de esa confluencia final del pensar y del sentir en los seres humanos. No me estoy refiriendo ahora a una actitud de carácter trascendente sino a qué por caminos (¿poéticos?), distintos, se puede llegar a metas comunes. Los poetas suelen tratar con los mismos temas eternos a lo largo de una tradición de siglos: el amor, la naturaleza, el tiempo, el más allá, la contemplación, la muerte… La muerte especialmente, ese misterio que comporta ineludiblemente el vivir. Ese misterio de la vida hacia el que se «orienta» el poeta, según Antonio Machado, nos sitúa ante situaciones o dudas comunes. Al final, siempre está ese *límite*, del que yo por ejemplo me ocupo en el libro de poemas que acabo de terminar, *En los prados sembrados de ojos*. Al final del sentir y del pensar del poeta —no digamos ya de su vida— está ese límite, ese tema del que como el del amor, se ha preocupado secularmente la poesía. Una lectura atenta y no tópica encontraría, pues, sintonías entre ciertos poemas de Wolfe y algunos míos. Recomiendo leer, por citar solo uno, el Canto XII de mi libro *Noche más allá de la noche*, o el nihilismo o vacío-vacío que rezuman los últimos cantos de este libro, o poemas como «Megalítico», «La ciudad está muerta», o algunos fragmentos de mi poema de poemas «La tumba negra», que has comentado tan bien en tu libro editado en La isla de Siltolá.

**Francisco Aroca Iniesta:** *Recientemente, has publicado un poema inédito en la revista* Sibila *(n° 58), cuyo título «En los prados sembrados de ojos» da nombre a tu nuevo libro de poemas. ¿Podrías comentar el último verso de: «hasta que logre la humilde verdad: la del goce / del instante de ser en plenitud»? ¿tiene algo que ver este tipo de plenitud con el don de poseer o de estar cerca del Tao?*

**Antonio Colinas:** Así es. En este poema que da título a mi nuevo libro esa «plenitud del instante» es una respuesta a la crítica y angustia de la Historia que hay en dicho texto, a un pasado no imperial sino de ruinas, en el que ya no quedan no sólo los legionarios, los guerreros, sino también los pastores. Es una plenitud, digamos, «para salir del paso» de ese vacío planetario de la naturaleza que nos rodea, con la presencia de esos ojos que van y vienen (los misterios que nuestro subconsciente revela). Pero qué duda cabe de que esa plenitud tiene mucho que ver, en último extrremo, con la plenitud taoísta. Sólo le queda al que *contempla* en profundidad «respirar en el silencio de la luz», somo he dicho en otras ocasiones. Es una plenitud final a la vez que un símbolo poderoso. Y ya he dicho que en momentos críticos son determinados símbolos los que nos pueden sanar o salvar. Pero no siempre, claro: al final está ese otro límite de todo cuanto perece: las ruinas, los pozos, las huellas de la minería del oro. Aunque también estas son «leídas» por el poeta como huellas y «ruinas fértiles». Hay que ver el mensaje y testimoniar sobre cuanto la vida —el respirar aún— nos ofrece frente a lo muerto, frente al paso feroz del tiempo, frente a lo perecedero.

**Francisco Aroca Iniesta:** *Últimamente, empleas con más frecuencia el término de «plenitud de ser» en tus poemas e incluso en las entrevistas, por ejemplo, en las recopiladas en* La plenitud consciente *(2019). No voy a insistir aquí en la definición de los otros dos conceptos, abundantemente comentados por ti y por los estudiosos de tu obra: el de «armonía», especialmente, explorado en los* Tres tratados de armonía *(2010) o bien en el de «mansedumbre», que sirve de hilo conductor a la «trilogía de la mansedumbre» formada por los poemarios* Los silencios de fuego *(1992),* Libro de la mansedumbre *(1997) y* Tiempo y abismo *(2002). Voy a preguntarte, en cambio, por ese concepto de «plenitud», que ya aparecía en tus primeros poemarios. ¿Cabe considerar la «plenitud», entonces, como una experiencia o concepto poliédrico?*

**Antonio Colinas:** Son conceptos, los que citas, en sintonía, pero con leves diferencias. «Armonía» remite sobre todo a un estado de ánimo

en equilibro; «mansedumbre» alude a una actitud de aceptación después de las pruebas dificultosas, podría ser otra forma de piedad, en el sentido que María Zambrano aplicó a esta palabra tan central en su vida y en su obra. Por último, la palabra «plenitud» es un estado más cercano a lo ideal, pero que hace referencia muy directa a la plenitud física, también desde la consciencia, e incluso desde la conciencia, desde el pensar; es pues un estado luminoso que también se persigue y alcanza a través de la palabra del poeta. Como sabes, yo he ido desconfiando de la teoría a la hora de definir mi Poética. Ha ido variando mi visión de la poesía. Por eso, últimamente prefiero evocarla con expresiones más sencillas: «Poesía es una forma de ser y de estar en el mundo». O: «Poesía es la búsqueda de la plenitud de ser», es decir, de lo que en otros momentos he reconocido como una «vía de conocimiento»; pero ahora desde la plenitud no sólo psíquica sino física. Un ideal, una meta difícil de alcanzar, de instantes, pero que armoniza nuestras vidas y nos lleva a la esperanza, a la idea de que nos es difícil aceptar que seamos solo seres para la ceniza, para la muerte como fin.

**Francisco Aroca Iniesta:** *¿Existe una diferencia para ti entre el modo de concebir o vivir el estado de plenitud en Oriente y en Occidente? Tanto en los cantos XVI («Llegaba para el místico aquel grave momento») y XX «Aquí en la Arabí el agua de la fuente» de* Noche más allá de la noche *(1983) como en el tercer poema de «Tres estampas de Oriente», titulado «Templo del Cielo» de* Desiertos de la luz *(2008) recreas la experiencia de la plenitud. ¿Habla el sujeto poético coliniano de una experiencia idéntica en las tres composiciones o bien de tres modos distintos de manifestarse la plenitud? Digamos, a través de la mística sanjuanista, de la sensualidad mediterránea y de la filosofía taoísta…*

**Antonio Colinas:** Se trata, en esos poemas, de versiones diversas desde la base común de la plenitud. De hecho, en cierta medida, podríamos decir que casi la totalidad de mis poemas buscan la solución de la plenitud de ser; unas veces, como defensa frente al mal, otras para salir de situaciones concretas, otras debidas al estado de

ánimo. Pero sí hay una diferencia de matiz entre la plenitud de ser para el pensamiento primitivo y la poesía oriental y la mística occidental. El que el primero remita a una mística sin Dios lo diferencia de la mística tradicional cristiana, aunque en esta última hay una teoría teológica, pero también ese afán de ir más allá —desde el irracionalismo, incluso desde el erotismo— sobre todo en los grandes poemas de San Juan de la Cruz. Por el contrario, la plenitud en Oriente remite más a lo físico, al cuerpo. Cuerpo y espíritu son una unidad preciosa que no se puede dividir y que favorecen las prácticas sanadoras. A la vez, en ambas culturas, pero también en el sufismo y en otras místicas, hay una coincidencia o unidad con las demás en temas como el amor, la meditación, la plegaria o la poesía. Sí, porque todas las grandes civilizaciones han tenido una poesía mística. Este es un dato extremadamente significativo para comprender que la poesía testimonia, sí, y se preocupa de la realidad-realidad, pero que a la vez está destinada a misiones más altas, ya desde los orígenes. Misión que yo he reconocido también con en afán de querer ir siempre más allá con la palabra. En el poema la palabra tiene que ser palabra nueva, no basta solo con la palabra que copia «fotográficamente» la realidad.

**Francisco Aroca Iniesta:** *En* Tercer tratado de armonía, *comentas tu experiencia junto al Mar Muerto y mencionas, particularmente, «Desiertos de la luz»: el poema que cierra el libro homónimo, «el que transmite el mensaje final». ¿Es esta experiencia del vacío en el desierto, en parte, asimilable a la del canto XX de* Noche más allá de la noche*?*

**Antonio Colinas:** Hay momentos en mi poesía, a los que yo he aludido, que nos remiten a ese estado ideal de plenitud de ser (la serie de poemas finales de *Jardín de Orfeo*), a la plenitud física (los cantos XX o XXXV), o un tipo de plenitud consciente, en la serie final de los poemas de *Desiertos de la luz*. En este último caso, el conocimiento nos lleva a una lucidez sustentada en los símbolos desnudos, extremos —la luz, el desierto, el silencio— que a su vez nos remiten a un estado de vacío absoluto, acaso a esas nadas a las que Juan de la

Cruz aludió en su dibujo del Monte. En la ruta que sigue el poeta en esos poemas —la azotea de Jerusalén, el Muro, el desierto de Judea, las ruinas de Qunram, para acabar en el Mar Muerto— hay un viaje hacia el vacío telúrico, existencial y astral, absoluto. Creo que en el pensar el sentir y en el sentir el pensar de esos poemas es donde he ido más lejos con las palabras.

**Francisco Aroca Iniesta:** *En un inciso del mismo pasaje citado, declaras que «Desiertos de la luz» y otros poemas «parecen plegarias órficas». «En el Mar Muerto», por ejemplo, podría considerarse también como una plegaria, aun cuando no presente el nivel de abstracción de «Desiertos de la luz». Sin embargo, líneas más abajo del aforismo, añades: «Los cuatro elementos de la naturaleza —la tierra, el agua, el aire, el fuego (más la luz)— me devolvieron de golpe, junto al Mar Muerto, al vacío del ser, al terrible ciclo de la vida y la muerte, a la cierta creencia de que todo es floración y corrupción». ¿Debemos entender que para ti la plegaria poética —sin ser, necesariamente, religiosa— es una forma de ir más allá y de alcanzar la plenitud?*

**Antonio Colinas:** Tengo que matizar esa afirmación mía. Lo órfico está más cerca de mis poemas más «musicales». El caso extremo, en este sentido, ya lo he dicho, sería la serie de poemas de *Jardín de Orfeo*; una serie de poemas, en verso y prosa, que yo escribí durante cuatro días que estuve viviendo en el Parador de Turismo de la Alhambra y cerca de los jardines del Generalife. Ese jardín del poema, por otra parte, representan el «paraíso cerrado para muchos», los «jardines abiertos para pocos» de Soto de Rojas, pero a la vez podría ser cualquier jardín «cerrado». Poemas como «En el Mar Muerto» o en «Desiertos de la luz» los veo, por el contrario, más cerca del pensar en los límites que del sentir: precisamente porque nos situamos ante un vacío, ante una nada muerta. La tierra es la de los desiertos circundantes e incluso el agua de ese mar interior es intensamente salada, está «muerta». No lejos de allí, asomándose a abismos, se encuentran las ruinas de Masada, que ya nos remiten a lo belicoso, a las sangres, a los humanos, a la Historia. Pero este

es otro ámbito que, al margen de la historiografía, poco tiene que ver metafísica y poéticamente con el anterior, con los desiertos de la luz.

# TEXTOS

# IMBRICACIÓN DE NATURALEZA Y ARQUITECTURA EN LA POESÍA DE ANTONIO COLINAS

Rocío Badía Fumaz
*Universidad Complutense de Madrid*

*arden las islas y las cúpulas*
Antonio Colinas

## 1. Literatura y arquitectura

Dentro de la perspectiva comparatista de los estudios literarios, la confrontación de literatura y arquitectura permite reflexionar sobre cuestiones clave del pensamiento contemporáneo. En este trabajo nos ceñiremos a la obra poética de Antonio Colinas, para quien los espacios biográficos en los que se desenvuelve su vida son a la vez protagonistas y sustrato —según la ocasión— de su creación literaria. Los espacios leoneses de la infancia y, después, las sucesivas estancias en Londres, París, Italia, Ibiza, entre otras, pautan y orientan la producción poética del autor, fundamentalmente en sus primeros libros.

La apertura al mundo a través del amor y del conocimiento que se identifica con el tránsito vital hacia la juventud se expresa por medio de la fusión del yo lírico con los espacios naturales en *Junto al lago*

o *Preludios a una noche total*. Más tarde, el culturalismo dominante en aquellos años toma forma diferenciada en la obra de Colinas al aparecer solapado con lo natural en *Truenos y flautas en un templo* y *Sepulcro en Tarquinia*. La profunda intuición de una fusión íntima entre cultura y vida supone el rasgo que distingue al poeta leonés de sus coetáneos a la hora de introducir referencias culturales en los poemas, rechazando el culturalismo más exhibicionista asociado a la estética novísima.

Las alusiones culturales son, en cualquier caso, abundantes en su poesía. Si bien la crítica ha estudiado con asiduidad la relación de Colinas con las artes —fundamentalmente con las artes plásticas y la música— así como la importancia de los espacios en su obra[1], la presencia de la arquitectura en su obra poética no ha sido tan atendida

1. En torno a la relación entre poesía y otras artes en Antonio Colinas pueden consultarse, entre otros, los siguientes trabajos: Martínez Fernández, J.E., «La recepción del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas», en Matas, J. (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. 2, León, Universidad de León, 1998, pp. 487-494; Martínez Fernández, J.E., «Poética del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas», en *Signa*, 17 (2008), pp. 225-248; Rodríguez Guerrero-Strachan, S., «Wallace Stevens and Antonio Colinas: Poetic Recreation of a Pictorial Image and Botticelli's 'The Birth of Venus'», en *Ars longa*, 21 (2012), pp. 451-462. La presencia de la música en su obra puede seguirse en los trabajos de A. López Castro, «El hilo musical en la escritura de Antonio Colinas», en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 35 (2010), pp. 103-136 y de R. Badía Fumaz, «La música en la obra de Antonio Colinas», en *Bulletin of Spanish Studies*, 95.8 (2018), pp. 1019-1040. El estudio de los espacios tanto desde un punto de vista biográfico como simbólico es constante en la mayor parte de trabajos que abordan la obra de Antonio Colinas debido a su lugar preponderante en la misma. Destacamos los siguientes: Santiago Bolaños, M.F., «Antonio Colinas: Fuego que emerge de las ruinas del templo», en Antonio Colinas *et al.*, *El viaje hacia el centro. La poesía de Antonio Colinas*, Madrid, Calambur, 1997, pp. 117-128; Martínez Fernández, J.E., «Antonio Colinas: la isla y su simbología», en Lanero Fernández, J.J. y Chamosa, J.L. (coords.), *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, vol. 2, León, Universidad de León, 2012, pp. 283-314; Díez de Revenga, F.J., «Pensando en Italia (A propósito de unos poemas de Antonio Colinas)», en Torres Fontes, J. *et al*, *Homenaje al Profesor Antonio de Hoyos*, Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio, 1995, pp. 135-144 y «Antonio Colinas: Tiempo en Jardines», en Antonio Colinas *et al.*, *El viaje hacia el centro. La poesía de Antonio Colinas*, Madrid, Calambur, 1997, pp. 229-236; Pritchett, K., «Sacred Spaces: the Mediterranean in Poems by Antonio Colinas», en *Hispania*, 88.2 (2005), pp. 278-283.

hasta el momento, pese a que es abundante en libros como *Truenos y flautas en un templo* (1972), *Sepulcro en Tarquinia* (1975), *Astrolabio* (1979) o *Noche más allá de la noche* (1983). Observar con atención la presencia de la arquitectura en un poeta tan influido por la naturaleza obliga a detenerse en la relación que se establece entre lo natural y lo artificial, entre arte y naturaleza, naturaleza y artificio, construcción y vida. Esta dicotomía que se abre desde nuestra perspectiva necesariamente humana entre lo creado por el hombre a partir de un *ars* y lo espontáneo, orientado a la vida, que caracteriza el ámbito de lo natural parece escindir el mundo en dos ámbitos diferenciados. Sin embargo, en la poesía de Antonio Colinas ambas esferas se conjugan con una naturalidad sorprendente, disolviéndose la frontera por la que se transita de un espacio a otro.

Una mirada a los estudios previos sobre poesía y arquitectura revela que, pese a no tratarse de un campo de investigación consolidado, se percibe, sobre todo desde el ámbito anglosajón, un ritmo creciente en las aportaciones al tema[2]. Fundamentalmente, estos trabajos se orientan desde una perspectiva social, es decir, se ocupan de indagar

2. Véase por ejemplo la obra de L. Colombino, *Spatial Politics in Contemporary London Literature: Writing Arquitecture and the Body*, London, Routledge, 2013, que pone en relación a escritores ingleses con los espacios arquitectónicos londinenses para evidenciar la existencia de una narrativa posmoderna de la ciudad. Esta preocupación por el espacio urbano va a ser la nota más destacada de los estudios que relacionan literatura y arquitectura. En la misma línea C. Ramos recorre los espacios madrileños en relación con los escritores en *Construyendo la modernidad. Escritura y arquitectura en el Madrid moderno (1918-1937)*, Lleida, Universidad de Lleida, 2010. S. Psarra construye en *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*, London, Routledge, 2009, una aproximación también desde un enfoque social en el que lo arquitectónico define y condiciona al hombre tanto como el hombre forma lo arquitectónico. Esta dualidad dinámica se identifica generalmente con la voluntad del arquitecto que realiza su obra. El tránsito entre la confianza y la crisis de sentido que se produce en los siglos XIX y XX es el objeto de análisis de D. Spurr en *Arquitecture and Modern Literature*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012, crisis que se manifiesta en «the aesthetics of ruin and fragmentation, in the retreat toward interiority as a space of subjective and private meaning, in the new kinds of attention given to the human body, in the development of new forms and materials, and in the conception of the past in terms of stock or reserve» (p. IX). Por nuestra parte, desde una perspectiva similar a la del presente trabajo, se ha abordado la poesía de Juan Antonio González Iglesias en «Arquitecturas náufragas desde un poema de Juan Antonio González Iglesias»,

en cómo el hombre se ve determinado por las disposiciones arquitectónicas —sobre todo del ámbito urbano— y, en sentido contrario, cómo el espíritu de una época se refleja en las construcciones arquitectónicas y el desarrollo urbanístico. Una aproximación desde la propia práctica poética la ofrece Guillermo Carnero en un fragmento de su artículo «Yo lírico y arte en mi obra poética»:

> En su sentido más general, el ser humano se encuentra ante dos grandes espacios: el natural y el arquitectónico [...]. La dualidad entre naturaleza y Arquitectura se halla instalada en el subconsciente, y determina dos actitudes instintivas en su oposición. En ese ámbito básico regido por el instinto de supervivencia, optar por la naturaleza indica vitalidad, optimismo, confianza y seguridad en el triunfo de las propias fuerzas sobre el medio, y lo contrario el hacerlo por la Arquitectura[3].

Desde esta posición ideológica sin duda radical que enfrenta al hombre vital con el hombre temeroso se refuerza la dualidad entre lo natural y lo arquitectónico. Deja fuera, sin embargo, la vivencia del espacio como un *continuum* que comprende uno y otro aspecto como parte de la misma realidad, aquella en la que está instalado el hombre. Esta comprensión que no observa solución de continuidad entre la naturaleza y la arquitectura es la que va a caracterizar la obra de Antonio Colinas en sus primeras etapas. Es también una manera aideológica de comprender la realidad, trasluciendo una vivencia armónica de ésta que deja fuera del poema el conflicto, la ineficacia, el desencaje que sin duda forma parte también del hombre en relación con su ambiente. Frente a la abierta tendencia a la comunión con el cosmos o a una espiritualidad amplia, esta cuestión social suscitada por la arquitectura —privilegiada como hemos señalado en los estudios teóricos— aparece en Colinas más tardíamente, pudiendo señalarse el papel sustancial del poema largo «La tumba negra» como ejemplo más significativo. En él, un viaje a Alemania propicia una reflexión en torno al Muro de Berlín que conduce a indagar en el

*Ínsula*, 881 (2020), pp. 10-14, con mención expresa en el artículo a la poesía de Antonio Colinas.

3. Carnero, G. «Yo lírico y arte en mi obra poética», *Extravío*, 3 (2008), pp. 1-14, p. 2.

concepto de muro, concreción máxima y a la vez abstracción que permite a Colinas comprender el mundo desde la poética de la mansedumbre que defiende en esos momentos.

En otras ocasiones la arquitectura adquiere dentro del conjunto de su obra valores diversos, como ocurre en el libro de memorias *Los días en la isla* o en el libro de viajes *Cerca de la Montaña Kumgang*. En otros, los espacios de la infancia surgen vinculados a edificios concretos, como la casa paterna o de nacimiento del poeta[4]. Sin embargo, el propósito de este trabajo es mostrar la interrelación entre naturaleza y arquitectura en una parte de la producción poética del leonés, aquella que conforman sus primeros libros, dominados por el irracionalismo, el conocimiento sensual del mundo y una estilización formal y simbólica cercana al espíritu culturalista de la generación novísima, lo que explica la ausencia de otros valores que sí aparecerán con posterioridad.

El peso indudable de lo útil y lo económico en la arquitectura, que lo caracteriza y distingue de otras artes, aparece atenuado en la obra de Antonio Colinas; es más, en su obra lo arquitectónico aparece despojado de su utilidad intrínseca. Incluso en el ejemplo más concreto, más duro, del Muro de Berlín, el Muro se erige en símbolo. Por ello más que espacios concretos encontramos espacios sacralizados, apartados de lo cotidiano por cierta elevación espiritual o estética, como el jardín, el templo, el museo o la catedral. Como veremos a continuación, se trata de espacios simbólicos, aspecto que reconoce el propio poeta resaltando su importancia: «las cumbres, el

4. Pese a la vinculación biográfica y a la concreción de su manifestación, el espacio de la casa cerrada, antigua, se rige por los mismos principios que otros microespacios, entre ellos la regeneración, la vivificación de lo inerte. Véanse como ejemplo los siguientes versos de *Truenos y flautas en un templo* (poema «VI», de «Los cantos de ónice»): «Aquí está la casa, el polvo en los armarios. / Sentirás cómo un júbilo extraño te espanta el corazón […]. / Y te harás dios tan sólo por un día» (Colinas, A. *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002*, Madrid, Visor, 2004, p. 128). Versos que se reformulan para aparecer en la edición de Siruela de su poesía completa del siguiente modo: «Aquí, en esta casa solitaria, / el polvo en los armarios / despierta un tiempo nuevo. Sentirás cómo un júbilo extraño / te espanta el corazón», potenciando el carácter regenerador del espacio antiguo (Colinas, A. *Obra poética completa*, Madrid, Siruela, 2011, p. 148.

bosque, los acantilados, el templo, la mar, la luz, la cruz, las ruinas... Son seguramente los mismos símbolos en los que hoy el ser humano tendrá que volver a leer para fundar un tiempo nuevo y en él hallar su salvación[5]».

## II. Espacios arquitectónicos en la poesía de Antonio Colinas

En su obra poética, la arquitectura aparece de forma genérica y no, habitualmente, bajo la referencia de construcciones concretas, a excepción de unos pocos edificios. Esto facilita sin duda la vinculación más estrecha entre naturaleza y arquitectura, pero quizá también ponga de relieve otra conexión entre ambas que distingue la arquitectura de las demás artes: la ausencia frecuente de un nombre de autor (en el caso de la arquitectura bien porque sea desconocido, bien porque sea enormemente plural como en el caso de las catedrales) que imponga un sentido a su obra.

Las referencias arquitectónicas aparecen a menudo formando parte del título del libro o del título del poema. Así ocurre en los poemarios *Truenos y flautas en un templo*, *Sepulcro en Tarquinia* o *Jardín de Orfeo*, y en los poemas «El poeta visita la casa donde nació», «Escalinata del palacio», «Cementerio del Père Lachaise», «Jardín-Leteo», «Cita entre el Sena y los Campos Elíseos», «Sepulcro en Tarquinia», «Fantasía y fuga en Santillana del Mar», «Canto frente a los muros de Astorga», «Mientras escucho aquella música y miro los jardines de invierno» o «Muro con fuego». En otras ocasiones se intuyen a partir de las referencias a ciudades como Astorga, París, Bérgamo, Fiésole, Florencia o Venecia.

La representación arquitectónica se lleva a cabo casi siempre no mediante la descripción sino a través de la inclusión de microespacios representativos como la ruina, el templo, el jardín o el muro. Estos microespacios se convierten en símbolos espaciales que llevan adheridas sus propias resonancias, evidentes para el conocedor de la

5. Colinas, A., «El bosque en llamas. (Claves para un tiempo nuevo)», en *Sobre la Vida Nueva*, Oviedo, Nobel, 1996, pp. 179-222, p. 186.

obra del bañezano. Se percibe la herencia romántica en la elección de estos espacios, que constituyen una significación propia por medio del diálogo del poeta con la tradición. De ese modo, el espacio de la ruina bebe de la tradición barroca y romántica para adquirir su significado último en diálogo con la filosofía de María Zambrano, convirtiéndose en quicio entre lo artificial y lo natural. Por ello la ruina tiene en Colinas un valor eminentemente positivo pese al conflicto que plantea con el paso del tiempo, pues se convierte en un espacio recuperado que pervive gracias a la naturaleza[6].

Frente a la ruina se encuentra el muro, constituido como elemento que separa, que escinde: «La piedra de la ruina nunca suele cerrar el horizonte, no angustia al que la contempla porque va acompañada de otros elementos que la fertilizan: columnas, nubes, árboles, plantas, lejanías. Por el contrario, la piedra del muro aparece como una realidad cerrada y torva de la que nace la angustia y el dolor[7]». Sin embargo, el seto, la forma vegetal del muro, adquiere valores positivos al establecer un límite no opresivo que favorece el acceso a lo total; en este sentido comprende Colinas el seto tal como aparece en el poema «El infinito» de Leopardi.

El símbolo del faro establece un eje vertical a partir del elemento de la luz, aspecto característico, como veremos, de la comprensión arquitectónica del poeta leonés. Los símbolos arcaicos, apegados al hombre desde su origen, del agua, la luz, la piedra, la noche se entremezclan en el faro como construcción humana que sirve de guía, de orientación. Es el quicio recurrente entre lo horizontal y lo vertical, el agua y la tierra, la luz y la oscuridad, lo conocido y lo incognoscible,

6. «La infinitud que la ruina revela la comprendemos en la naturaleza, que en ella vuelve a sembrar vida. El abismo, la sima, los sospechamos en el muro derruido; es decir, en la obra sin fruto, deshecha, quemada por el paso del tiempo. O por las guerras que los hombres encienden». En Colinas, A., «La carta que no envié a María Zambrano», en *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008, pp. 295-301, p. 300.

7. Colinas, A., «Luis Cernuda: la lección de las ruinas», en *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008, pp. 228-234, p. 228.

el límite que orienta al hombre y, como el seto, lo contiene preservándolo de lo total, lo inabarcable.

Por último, es necesario mencionar el templo como espacio sagrado o el jardín dominado por el agua como elemento iniciático entre los microespacios arquitectónicos más representativos en su obra. Respecto a ellos, la escultura a menudo convertirá con su mera presencia el bosque en jardín, el espacio en templo.

## III. Apertura de los sentidos

Una aproximación fenomenológica a la arquitectura viene reclamando una apertura de los sentidos más allá de la vista no sólo para percibir construcciones sino para construir edificios más humanos. El arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, clásico de la teoría arquitectónica actual, reclama en libros como *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, *Habitar* o *La mano que piensa* la necesidad de esta aproximación a la arquitectura no sólo desde el sentido de la vista[8] sino desde una conjunción con el resto de los sentidos. Su propuesta, que conecta con la fenomenología de Merleau-Ponty, Levinas, Bergson, Bataille, Barthes o Derrida, reivindica un conocimiento a través de los sentidos en tanto que el hombre se orienta en el mundo a través de la percepción.

Pallasmaa propone así la percepción de lo arquitectónico a través de los cinco sentidos, y no sólo a través del privilegiado sentido de la vista, en el que la arquitectura tradicionalmente se ha centrado: «el ojo separa del mundo, mientras que el resto de los sentidos nos une a él[9]», afirma. En la poesía de Antonio Colinas el hombre se relaciona con el mundo a través de su percepción de la naturaleza y la arquitectura; la propuesta de Pallasmaa permite comprender la mezcla de

8. El sentido de la vista debe asimismo adecuarse, afirma, pues «[l]a visión enfocada nos enfrenta con el mundo, mientras que la periférica nos envuelve en la carne del mundo» (Pallasmaa, J., *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014, p. 15).

9. Pallasmaa, J., *Los ojos de la piel*, p. 29.

sentidos desde la que el yo lírico de Colinas aprehende la realidad, ya sea ésta natural o construida por el hombre.

La percepción de la arquitectura por medio de los sentidos del gusto, del tacto, del olfato y del oído —también, claro, de la vista— conduce a la sinestesia, como se percibe en el siguiente fragmento del poema «Cementerio del Père Lachaise»:

> El mármol de las tumbas es más agrio este otoño.
> Bajo las hojas húmedas, oscuras, del laurel
> hay una llama verde: son los ojos de un gato.
> Fragante amanecer de las enredaderas.
> Música enfebrecida de cada estatua rota.
> Música por el musgo de las escalinatas.
> Música por la noche aún de las violetas[10].

En efecto, de la percepción de la realidad por medio de los diferentes sentidos al intercambio de atributos entre ellos apenas hay un paso. El mármol, apreciable por la vista y por el tacto, se caracteriza en el poema por su gusto agrio, «más agrio» todavía en el tiempo del poema. Pero el sabor agrio pertenece a la tumba, a la función del mármol, es decir, a lo que artificialmente el hombre ha conformado a partir de la materia natural para señalar el espacio de la muerte. Como contrapunto, el «fragante amanecer de las enredaderas» dispersa con otra sinestesia el regusto amargo de las tumbas al vincular la sensación olfativa con un fenómeno perceptible sólo mediante la vista, para terminar caracterizando la música (sentido del oído) con una fiebre solamente detectable por el sentido del tacto. La apertura de los sentidos propuesta por Pallasmaa se despliega con toda su fuerza en este ejemplo, en el que el yo lírico afina sus sentidos para percibir sensaciones únicas en una realidad que de ese modo se expande, se dilata, se hace más amplia.

La ruptura de univocidad entre sensación y sentido se conjuga, además, con un particular desorden entre los espacios naturales y los espacios artificiales que desdibuja la frontera entre ambos ámbitos. Los tres últimos versos relacionan naturaleza y artificio mediante una anáfora

10. Colinas, A., *El río de sombra*, p. 117.

que además de reforzar el paralelismo nos introduce en él paulatinamente, mediante una casi imperceptible gradación. La música de las estatuas, la música del musgo de las escalinatas y la música de las violetas nos llevan desde lo artificial (la estatua) hasta lo natural (las flores) en una progresión sin ruptura que supone la aparición intermedia de lo natural en relación íntima con lo artificial («el musgo de las escalinatas»). El musgo, como también la hiedra en otros poemas, se convierte así en elemento que vivifica lo inerte por medio del recubrimiento, de la apropiación de la materia. Con este ejemplo asistimos a la segunda clave interpretativa que proponemos para valorar la arquitectura en Colinas: la íntima relación entre lo natural y lo artificial, a la que el poeta llega por medio de la superposición de elementos de ambos ámbitos o por medio del intercambio de sus atributos.

En unos versos del poema «Escalinata del palacio» podemos ver cómo las formas arquitectónicas dialogan con lo natural de una forma característica en Antonio Colinas:

> Hace ya mucho tiempo que habito este palacio.
> Duermo en la escalinata, al pie de los cipreses.
> Dicen que baña el sol de oro las columnas,
> las corazas color de tortuga, las flores.
> Soy dueño de un violín y de algunos harapos.
> Cuento historias de muerte y todos me abandonan[11].

Además de la calidez táctil sugerida por la sinestesia «baña el sol de oro las columnas», estos versos permiten apreciar un eje vertical que con muchísima frecuencia se establece en la obra del poeta cuando relaciona los espacios de la naturaleza y del hombre, casi siempre, como veremos, en relación asimismo con el elemento de la luz. El sol, como elemento natural, ilumina desde el punto más alto de la verticalidad las columnas del palacio, ellas mismas verticales, para ir descendiendo hasta las corazas y las flores, convirtiendo a la columna en quicio de construcción humana entre lo natural superior (sol) y lo natural inferior (flores).

11. Colinas, A., *El río de sombra*, p. 97.

Este ejemplo de verticalidad que vincula positivamente lo natural y lo artificial a menudo por medio de la luz aparece también en el poema «Elegía en Toledo»:

La catedral hacía arder razones y palabras,
abrasaba el amor
porque ella era todo el amor.
Pero nos corroía la pasión,
tan humana y tan dulce;
pasión más poderosa que la luz,
más fuerte que el misterio revelado.
Y por eso no alzamos nuestros brazos
para tocar la luz de aquellas torres,
para ser luz por siempre.
Era el ciego amor quien nos guiaba.
Engañados y condenados
seguimos recorriendo el laberinto de la ciudad,
el laberinto de los versos y de los goces,
el laberinto de la piedra y de la carne[12].

Dejando de lado el sentido del tacto que en los dos primeros versos caracteriza, personificándola, la catedral de Toledo, el poema nos presenta una contraposición entre lo vertical, caracterizado por la luz del conocimiento o de la totalidad, y lo horizontal, que se identifica con el plano de la ciudad, propio del hombre. La torre como elemento vertical une —como las columnas en el ejemplo anterior— lo de arriba con lo de abajo, pero el hombre permanece anclado al eje horizontal de una ciudad que se muestra simbólicamente como laberinto, como espacio de la confusión. El hombre puede alzar los brazos y convertirse en su quietud vertical en eje, en torre, en columna, o puede deambular sin rumbo en un espacio horizontal que tiende a ser caracterizado, como en estos versos, como confuso y aleatorio.

Vamos viendo que la utilización de referencias arquitectónicas y su relación con los espacios de la naturaleza y del hombre adquiere una dimensión simbólica. Como señala Pallasmaa, extender la percepción de la arquitectura más allá del sentido de la vista supone una

12. Colinas, A., *El río de sombra*, p. 378.

apertura a implicaciones metafísicas, asunción inherente a la poesía del leonés en la que un solo verso, por ejemplo «Oh locura del tiempo adensado en el claustro[13]», se dilata desde esta nueva perspectiva.

## IV. Imbricación de lo natural y lo artificial

Hemos mencionado que uno de los recursos más destacables para lograr la disolución del límite entre naturaleza y arquitectura en Colinas es la inclusión de ambos espacios en un mismo poema sin solución de continuidad, con frecuencia mediante la utilización del mismo atributo para ambos ámbitos. Antes de analizar con más detenimiento este recurso, señalemos cómo la disolución de fronteras conduce asimismo a un proceso de interiorización e integración no sólo entre lo natural y lo artificial sino también entre lo de dentro y lo de fuera, lo de arriba y lo de abajo. Dentro de esta dinámica es desde donde podremos comprender la relación entre naturaleza y arquitectura desplegada por el poeta. Para ello, atendamos al papel del sentido del tacto en los siguientes versos: «Plenitud rezumante de los pinos, / espesa luz ardiendo en los castaños, / cristalina penumbra de las grutas. / Un viento como un dios nos acaricia, / penetra en nuestras venas como un vino[14]». Mediante el tacto —*rezumante*, *espesa, acaricia*— la naturaleza se interioriza, es más, se introduce en el hombre, lo nutre, y éste la incorpora. La naturaleza que «penetra en nuestras venas como un vino» convierte al hombre en parte de lo natural, la sangre en savia. Ocurre igual en un fragmento de «Sepulcro en Tarquinia»: «bajo una lluvia de campanas negras, / bajo una lluvia de campanas lentas / te arropabas las tardes del invierno, / si posara en tus venas una mano / sentiría la noche y sus campanas[15]». El ritmo de los versos —que es el ritmo de las campanas— se introduce en el lector, resuena en él, igual que se ha introducido en el tú lírico del

13. Colinas, A., «Barcarola», en *El río de sombra*, p. 54.

14. Colinas, A., «Espeso otoño», en *El río de sombra*, p. 116.

15. Colinas, A., *El río de sombra*, p. 159.

poema. El latido de la noche y el latido de las campanas es el latido del pulso del hombre.

Esta interiorización casi literal que aparece en algunos poemas está presente fundamentalmente en relación con la naturaleza. La incorporación —o corporeización— de elementos artificiales y en concreto arquitectónicos aparecerá con menos frecuencia. El recurso más habitual para evidenciar la no separación entre los planos natural y arquitectónico será el recurso a la contigüidad, es decir, la aparición de ambas instancias en posiciones paralelas de los versos. Así ocurre en otro fragmento del poema «Espeso otoño»: «Cuela la tarde su oro entre las ramas. / No tardará en venir un nuevo invierno. / Arden las hojas húmedas del parque / y por poniente se desgaja el cielo / en racimos de nubes encendidas. / Hay un temblor de luz en los aleros[16]». La luz es el elemento que unifica lo natural y lo artificial al reflejarse de igual modo tanto en las nubes como en los aleros. Nótese por lo demás la elevación de ambos elementos en el plano vertical. El mismo recurso organiza los versos «A veces se abre el cielo y deja de sonar / la lluvia entre los álamos, en los tejados viejos», también a partir de un recurso atmosférico que se manifiesta en lugares elevados de la naturaleza y de la arquitectura[17] y se percibe por medio de un mismo sentido (el oído).

La continuidad se propicia, lógicamente, en construcciones enumerativas que incluyen sin distinción elementos diversos:

> Escuchadme, Señor, tengo los miembros tristes.
> Con la Revolución Francesa van muriendo
> mis escasos amigos. Miradme, he recorrido
> los países del mundo, las cárceles del mundo,
> los lechos, los jardines, los mares, los conventos,
> y he visto que no aceptan mi buena voluntad.
> Fui abad entre los muros de Roma y era hermoso
> ser soldado en las noches ardientes de Corfú.
> A veces he sonado un poco el violín
> y vos sabéis, Señor, cómo trema Venecia

16. Colinas, A., *El río de sombra*, p. 58.

17. Colinas, A., «Luces de primavera», en *El río de sombra*, p. 76.

con la música y arden las islas y las cúpulas[18].

En estos versos, que pertenecen a uno de los poemas más conocidos del autor, «Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein», la enumeración «los países del mundo, las cárceles del mundo, / los lechos, los jardines, los mares, los conventos» unifica los espacios. En el último verso, además, aparece de nuevo un mismo atributo para dos elementos de diferente ámbito. El fuego, en realidad la luz, ilumina de igual modo lo natural y lo artificial, identificación reforzada aquí por la similar forma redonda de islas y cúpulas[19].

## v. Intercambio y trasvase de atributos

La visión de un elemento de la arquitectura puede llegar a confundirse con la de un elemento de la naturaleza a partir de su superposición desde la perspectiva del yo lírico. Así, en los versos «Duerme el amor detrás de aquellos muros / y, como muro, veo allá a lo lejos, / entre cipreses, la nevada cumbre. / Duerme la nieve sobre el muro[20]» el muro y la montaña son dos elementos verticales y blancos que se confunden. Uno semeja al otro y desde la mirada del enunciador se confunden para terminar reposando la nieve no sobre el monte sino sobre el muro. La semejanza formal no sólo acerca lo de arriba y lo de abajo sino que, también, elimina la distancia espacial horizontal. Estos juegos de aproximación en realidad desvelan el conocimiento

18. Colinas, A., *El río de sombra*, p. 139.

19. Todo el campo semántico de la luz se despliega en Colinas para vincular naturaleza y arquitectura. Sucede así en el comienzo del poema largo «Sepulcro en Tarquinia»: «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 árboles de oro, / con torres incendiadas y columnas, / con los muros cubiertos de rosales» (Colinas, A., *El río de sombra*, p. 149). En el irracionalismo que caracteriza el poema observamos la mezcla de lo natural y lo artificial, la incorporación de la naturaleza, el paralelismo final entre árboles y torres, el muro cubierto de naturaleza.

20. Colinas, A., «La nada plena», en *El río de sombra*, p. 412.

íntimo del poeta de la inseparabilidad de los diferentes planos de la realidad.

Un paso todavía más allá en la imbricación de naturaleza y arquitectura lo constituye el intercambio de atributos propio de uno y otro ámbito, que permiten conocer lo natural desde referencias arquitectónicas y, al revés, comprender lo arquitectónico en relación con la naturaleza. Tomemos como ejemplo un fragmento del poema «Fantasía y fuga en Santillana del Mar»:

> Oigo como un rotundo tronar de capiteles.
> ¿Abrirá tras las lomas el mar grutas azules?
> Crece el musgo en las uñas de los leones de piedra.
> Las ballestas apuntan al vientre de la noche.
> El pueblo es un gran árbol de piedra retorcida
> y la lluvia no cesa de suavizar su lomo.
> […] Fresquísima es la boca de la noche en las gárgolas.
> Viene un ciervo de piedra a beber en la fuente[21].

Destaca el uso conjugado del verbo impersonal *tronar*, que suscita una imagen sorprendente en la que los capiteles que rematan las torres resuenan con estruendo (nótese de nuevo la aparición de la sinestesia en la escucha de los capiteles). El verbo tronar, perteneciente al ámbito de la naturaleza, describe el conjunto de elementos arquitectónicos; la imagen es efectiva en tanto que la pluralidad de capiteles sugiere un significado de amplificación, junto con la intuida caja de resonancia que es el interior de una iglesia, de aquello que tiene lugar por encima de la construcción, el fenómeno atmosférico de la tormenta. La apropiación que hace la naturaleza de las estatuas (el musgo sobre la piedra), la vivificación de éstas (el ciervo de piedra que bebe en la fuente) y la comprensión del pueblo como un árbol son imágenes que contribuyen a la disolución de los límites entre uno y otro ámbito[22].

21. Colinas, A., *El río de sombra*, p. 91.

22. Parecidos mecanismos tienen lugar en numerosos poemas, entre los que podemos observar los siguientes ejemplos: «El pecho de un león son estos muros. / […] Como un pulmón de pájaro respira / el jardín incrustado, la arboleda. / […] Astorga es un silencio dilatado» («Canto frente a los muros de Astorga», en *El río de sombra*, p. 98. Se comprende la arquitectura a partir de su comparación con la naturaleza); «Casi

## VI. Para concluir

La arquitectura limita —en el mejor sentido de la palabra: otorga un límite—, crea un espacio donde puede habitar el hombre a su medida. Pero en los ejemplos seleccionados lo crea abierto, no de una forma opresiva, sino en comunicación continua con lo natural. Por ello en la poesía de Antonio Colinas la naturaleza invade la arquitectura, y al revés, la arquitectura se convierte en soporte físico y en medio, en canal de representación de lo natural en la mente del hombre. Y, además de en límite, se convierte también en vía de acceso a una realidad más profunda.

La integración del yo y la realidad circundante, ya sea ésta natural o artificial, se lleva a cabo por medio de la apertura de los sentidos del yo lírico. La unión con la totalidad proviene de la continuidad entre ambos espacios, que se manifiesta en grado sumo con el intercambio de atributos pertenecientes a una u otra esfera. El símbolo de la luz como elemento de unión, de uniformización, aparece en relación con el eje vertical; también funciona igualmente en campos semánticos relacionados, como los del fuego o el oro. La unión entre la naturaleza y la arquitectura tiene lugar a menudo en ese eje ascensional, equiparándose torres y árboles, muros y montañas, cúpulas y palomas. En otras ocasiones el plano se torna horizontal, desapareciendo las distancias y revelando un diálogo entre lo interior y lo exterior, como ocurre con los microespacios del bosque, el templo, el museo, la biblioteca o el jardín. En todos sus usos se revela la inseparabilidad entre naturaleza y arquitectura, entre naturaleza y cultura, como fuentes vivificantes del yo poético.

La evolución de esta relación desde los primeros libros, teñidos de irracionalismo y sensualismo, hacia las siguientes etapas, más

tocando el cielo de los atardeceres / el templo de la diosa, la pureza del tiempo. / Cuando llega la noche sostiene los racimos / de las constelaciones, es columna del mundo, / dintel lleno de flautas, hondo pozo de estrellas» («Truenos y flautas en un templo», en *El río de sombra*, p. 116. Al contrario que en el ejemplo anterior, lo natural se conoce mediante la alusión a estructuras arquitectónicas como la columna, el dintel o el pozo).

depuradas, supondrá la progresiva atenuación del elemento sensorial que hemos ido desgranando. Con ello dejará de tener tanta presencia la arquitectura y se producirá un adelgazamiento simbólico que terminará en una mayor restricción de los sentidos —nunca ausencia, sin embargo— observable en las últimas etapas de la poesía de Colinas. Como ejemplo, aparecerá el aroma como elemento ascensional que une lo de arriba y lo de abajo, característico en su propia intangibilidad y alejado totalmente de la sensorialidad desde la que nos hemos aproximado a la poesía del bañezano en este trabajo.

# DEL FRAGMENTO A LA ARMONÍA

Claudie Terrasson
*Université Gustave Eiffel, LISAA EA 4120*

Este estudio versa sobre el poemario *Tratado de armonía*[1] publicado por vez primera en 1991 en la editorial Tusquets. Como se sabe se ha escrito bastante acerca del concepto de armonía, empezando por el mismo autor como lo recuerda uno de los estudiosos de la obra coliniana, Francisco Aroca:

> El concepto de armonía ha sido ampliamente comentado por Colinas […] el autor da diferentes definiciones del término a partir de anécdotas de carácter biográfico y de lecturas personales […] el poeta no solo se limita a definir lo que es para él la armonía en la vida (como hace en la mayoría de los fragmentos) sino que también valora su presencia en el espacio poemático[2].

No solo es clave del libro sino de la obra entera. Por eso se desea abordar el poemario desde otro enfoque, el de la forma textual escogida por Colinas, a saber el fragmento, forma que aúna, a primera vista —expresión que se ha de tomar aquí en sentido literal— discontinuidad

1. Antonio Colinas, *Tratado de armonía,* Barcelona, Tusquets, 1991. Se vio completado por otros dos *Tratados*, publicados por la misma editorial. Solo se aborda aquí el primero.

2. Francisco Aroca, «Introducción» en *La tumba negra*, Sevilla, La Isla de Siltolá, 2011, p. 30.

y continuidad, organización y caos. En efecto, se observa fácilmente cómo el libro se compone de textos breves pero de extensión muy variada, desde bloques textuales que cubren una página entera[3] hasta una única frase escuetamente nominal, reducida a lo mínimo:

> Biblioteca: ¿el conocimiento inmortal o la muerte solidificada[4]?

Vienen visualmente separados por blancos tipográficos subrayados por una marca (*)[5] que se va repitiendo a lo largo del poemario, cobrando así los textos su propio existir en sí, como islas o islotes en la página. De ahí que se tenga una impresión de yuxtaposición sucesiva de elementos aparentemente dispares. Con lo cual importa interrogarse acerca de la construcción y unidad del poemario.

Conviene notar también que Colinas optó no por el verso sino por una forma artística considerada como más pobre y con menos fama crítica y académica, la prosa poética. Comentando fragmentos en prosa poética de José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna observaba lo siguiente:

> El poema, en fin se vierte en el molde de la prosa, como si se quisiera escapar incluso a la artificialidad de la suspensión visual en favor del discurrir de una palabra que se desliza, sucesiva […][6]

Igualmente al optar por esta forma discursiva, la palabra coliniana no solo prescinde de cuanto caracteriza la forma versificada, sino que incluso se desarrolla rozando a veces una discursividad elemental, próxima a una forma de oralidad estilísticamente parca:

> Hay momentos en que tenemos la certeza de que no sabemos abolutamente nada. Sin embargo, no nos desesperamos, pues sabemos que en el fondo es una idea iluminadora, feliz. Es

3. Un ejemplo: el fragmento sobre Stephen Hawking. Antonio Colinas, *op. cit.,* p. 53.

4. *Ibid.*, p. 46.

5. Que exista la marca tipográfica por voluntad del autor o de la editorial no importa mucho en definitiva porque no crea la separación entre los fragmentos, solo la acentúa.

6. Andrés Sánchez Robayna, «La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura» en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. Teresa Hernández Fernández, Madrid, Cátedra, 1995, p.192.

> precisamente en esos momentos cuando nuestros labios repiten: «Sólo sabemos que no sabemos nada y que además no deseamos saber nada[7]».

Podría insertarse esta reflexión en un intercambio entre conocidos; y más todavía el arranque de este otro fragmento que suena a anécdota: «Hacía más de un mes que sabíamos que el perro había tenido crías […][8]», igual que el episodio del petirrojo:

> Era mediodía. En el cristal del salón se oía un ligero y desesperado repiqueteo. Un petirrojo había quedado atrapado en la casa. […][9].

En esos dos últimos ejemplos, a la forma de habla sencilla, casi coloquial, se suma un tema de la vida cotidiana e inmediata.

En cuanto al género de esas prosas poéticas, cuesta definirlo a causa de su heterogeneidad. En un ensayo *Poétique du fragment*[10], Pierre Garrigues observa justamente que la brevedad fragmentaria no adopta una forma sistemática, sino polimórfica, concluyendo entonces que el fragmento se caracteriza por ser un género marcado por la libertad o indefinición. De los fragmentos del *Tratado*[11], se puede esbozar una tipología sumaria que lo comprueba: series de aforismos, máximas, anécdotas de carácter biográfico, impresiones, reflexiones de cuño metaliterario, intertextual, intermedial... El mismo Antonio Colinas al plantearse la cuestión del género acaba formulando su propia definición:

> Acaso me decidiría por este último significado [contemplaciones], pues casi todas las partes del libro nacían de una contemplación objetiva y serena, de una impresión vivida sin prisas en el medio de la naturaleza pura[12].

7. Antonio Colinas, *op. cit.,* p. 17.
8. *Ibid.*, p. 46.
9. *Ibid.,* p. 31.
10. Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klimsieck, coll. « Esthétique », 1995.
11. A partir de aquí se designa el libro por *Tratado*.
12. Antonio Colinas, « Preliminar », *Tratado de armonía, op. cit.,* p. 9.

Si la respuesta coliniana no maneja ni concepto académico ni categoría retórica, ofrece el interés de orientar hacia la génesis de la obra. Aclara la composición del libro y el orden de los fragmentos: una progresión temporal que procede del contemplar la naturaleza a lo largo de los meses y los años, como si lo natural encerrara una verdad, como si fuese un libro que pudiera contestar las preguntas del ser humano y aclarar su finitud. Es ejemplar al respecto el primer fragmento:

> Venus temblando, húmeda y pura sobre el horizonte, en un cielo de un azul casi negro. Me esfuerzo por leer en su luz y de esa luz brotan, durante unos segundos, los momentos en que he sido más feliz. Algo debe de haber en esa estrella. O más allá de su luz temblorosa, muda. Allá arriba debe de estar la verdadera vida, puesto que todo lo que en nosotros está vivo no cesa de ascender: árboles, aves, miradas. Por el contrario todo lo que muere busca la caída hacia la tierra: hojas secas, aves heridas, la mirada del hombre derrotado[13].

Este momento apertural, auténtico umbral del libro, ya encierra y compendia elementos claves que vamos a analizar a continuación, pero que ya se pueden apuntar: contemplación inicial de un cuadro natural (que el nominalismo hace absoluto), un ritmo reiterativo y cíclico como el de una respiración (tema central en la obra coliniana[14]), efectos de ruptura y continuidad mediante los contrastes y las múltiples recurrencias —formales, semánticos, temáticos, sonoros. Estos dispositivos configuran un tejido textual sensible ante todo, semejante a una oración a veces: se oye la voz de un hombre interrogando al universo en busca de respuesta para comprenderse  De modo que conviene analizar esos textos breves a fin de comprobar si la fragmentación aparente del discurso poético —nacido de contemplaciones, impresiones y reflexiones— encierra una visión unitaria de lo real, desdibujando así las fronteras entre lo inmediato y

13. Antonio Colinas, *ibid.*, p. 17.

14. Como lo señala por ejemplo el estudio de Carlos Peinado Elliot, «"Hallar el verdadero oro". Viaje interior y camino iniciático en Antonio Colinas» en *Tras la huella de María Zambrano. Lo sagrado en la generación de los 70*, Granada, Comares, 2018, pp. 135-163.

lo trascendental, reconciliando las oposiciones o lo que el propio yo llama dualidad, «[...] esa dualidad del vivir[15]».

Se interrogará el poder del fragmento, forma que por su misma incompletud abre a lo que está por descubrir y conocer. Con lo cual se inscribe Colinas en una tradición poética, espiritual y sensible a la vez en que la captación (*iluminatio,* epifanía) procede del contemplar de lo cotidiano e inmediato, y en primeras instancias, de lo natural como lo plasma el primer fragmento citado antes.

## Contemplar la naturaleza. El fragmento-erizo.

El fragmento apertural ya señala cómo espera el yo una respuesta a sus dudas mirando el cielo y las estrellas. A lo largo del *Tratado,* los elementos naturales son los que acompañan al yo (y su lector), componiendo cada fragmento un cuadro del que parte una duda, una reflexión una meditación, un deslumbramiento ante la realidad concreta. El yo poético se presenta en postura del que mira, escucha, acoge lo que le ofrece el entorno natural. Intenta re-encontrar el contacto con el mundo concreto coincidiendo aquí con la definición que da Ángel Crespo del papel del poeta:

> La tarea del poeta consiste, según yo creo, en encontrar las sutiles y salvadoras relaciones que se presentan entre los elementos más dispares del mundo. El drama del hombre no se derrolla en el vacío metafísico sino en un escenario concreto lleno de solicitaciones y contrastes[16].

Un fragmento inicial del *Tratado*, condensado y elíptico, afirma esa necesidad casi vital de un contacto físico con la naturaleza más inmediata:

> Me llueven problemas de todas las partes. ¿Qué hacer ? Me he puesto a serrar leña y más leña en el bosque. ¿Que sería de mi vida, en esta mañana sin la sierra y el bosque[17]?

15. Antonio Colinas, *Tratado de armonía, op. cit.*, p. 33.

16. Ángel Crespo, «Per "Una generazione realista"» en Ángel Crespo, *Poesie*, ed. y trad. Mario di Pinto, Caltanisseta-Roma, Salvatore Sciascia, 1964, p. 224.

17. Antonio Colinas, *Tratado de armonía, op. cit.*, p. 18.

Dentro de la brevedad propia de la forma, se nota cómo las reiteraciones semánticas apuntan lo inmediato (leña, sierra, serrar, bosque) y cómo la doble pregunta directa (interrumpe brutal el relato) traduce la imperiosa necesidad del ser de tocar las cosas, sentir lo más elemental para salvarse, como si quisiera hacerse parte del mundo natural.

La cita de Crespo interesa además porque sugiere un elemento relevante del *Tratado*, la postura del poeta. Él escucha las *solicitaciones* del mundo natural, sean visuales, olfactivas, auditivas. El fragmento por su condensación y brevedad va directo a la sustancia de esas realidades sensibles y nimias a la vez, despojándolas de consideraciones abstractas. Los fragmentos nos ofrecen visiones del entorno natural del locutor a través de micro-temas: el eucalipto, la abubilla, la adelfa, el ruiseñor, los girasoles aparecen fugazmente; otros (sean vegetales, animales, paisajísticos) son recurrentes como el almendro, el barranco y el valle, el perro, el mirlo, el erizo, las cigarras, los grillos, la luna… Enlaza el locutor coliniano los episodios concretos con reflexiones o recuerdos de lecturas, en un movimiento en que lo real es fuente de lo artístico. Así concluye el episodio con el erizo:

> […] Es significativo que nuestros primeros místicos (Osuna, Palma, Laredo) utilizaran esta imagen del erizo acosado, pero indestructible para poner de relieve la fuerza del ser replegado, interior[18].

El fragmento, como el erizo, encierra y abriga algo. Por ser una forma breve, tampoco es una forma frágil. Como el erizo[19].

### El fragmento: compás del tiempo natural y finitud humana.

La sucesión de los fragmentos marca por una parte el fluir del tiempo y por otra, el ciclo natural, un doble movimiento en tensión entre el pasar y una permanencia a través de la vuelta de lo mismo.

18. *Ibid.,* p. 52.

19. Los románticos alemanes igualmente retomaron la imagen del erizo y establecieron la analogía entre el fragmento, forma replegada y concentrada, y el erizo. El fragmento-erizo como microcosmo y forma perfecta.

Frecuentemente el yo poético menciona el paso del tiempo mediante sintagmas o frases escuetas, o incisas: «Ha pasado otro año, Un año más[20]». Más que determinar y situar, esas fórmulas repetitivas logran crear un ritmo entre los fragmentos, a la par que marcan el fluir temporal. Esas repeticiones formales muy breves funcionan de modo analógico a lo que se produce en el mundo natural. Imitan el ciclo del eterno retorno, el de la vida y de la muerte, en un movimiento cíclico:

> El perro lucha desesperadamente con un erizo que aparece todos los otoños. [...] el próximo otoño, cuando el erizo regrese [...][21]

Es llamativa la recurrencia de los giros que ritman ese suceder (otra vez, de nuevo), o mejor dicho, ese volver de lo mismo dentro del fluir del tiempo, el propio yo subraya con fórmulas insistentes esa forma de eterno retorno que acompaña el tiempo de los hombres también (un nuevo verano, un verano más, otro verano más). A veces se contenta con una escueta mención del momento, «Enero»[22], «Todavía invierno[23]», otras caracteriza el momento, «Dulcísima noche de julio[24]». Fragmento tras fragmento, esas fórmulas marcadas por la esquivez propia del género breve, esas frases escuetas, nominales muy a menudo, dejan constancia del suceder del tiempo, o sea de la finitud humana. Marcan el tiempo lo mismo que los fragmentos cuentan momentos de un vivir que el locutor capta e intenta elucidar. Esas repeticiones le sirven al locutor tanto para orientarse como para protegerse del miedo a la finitud, banalizándola, acostumbrándose a ella. Igualmente la repetición de situaciones, episodios en los fragmentos, más allá de meramente constatar el pasar del tiempo, intenta casi domesticarlo para convertirlo en un elemento familiar y apaciguador, como son el erizo, las flores del almendro, el buho o el petirrojo:

20. *Ibid.*, pp. 35, 44, 59, 60,

21. *Ibid.*, p. 52.

22. *Ibid.*, p. 66.

23. *Ibid.*, p. 21.

24. *Ibid.*, p. 34.

> Un año más, el petirrojo salta en la terraza, ha vuelto para picotear en los troncos cortados, muertos. Un año más, las eternas constantes transparentemente expuestas: la viva belleza y la muerte, el tiempo que pasa sin parecer que pasa, la monotonía de los ciclos estacionales. Con el comienzo del año llegan los narcisos como primer símbolo de ese eterno retorno. Luego, aparece el petirrojo. No mucho tiempo después, el almendro se lleva, con su fugitivo fulgor, a los narcisos y al petirrojo[25].

Este fragmento es particularmente emblemático por desarrollar conjuntamente el tema del vivir y del morir, siendo ambos a la vez un pasar y un volver inexorables; lo ilustran la aparición y la desaparición del petirrojo que enmarcan el fragmento. Se nos sugiere lo fugaz y repetitivo del ciclo y del tiempo condensando enumeraciones, repeticiones, nexos temporales, el semantismo verbal del movimiento vida-muerte. En pocas frases, el locutor logra crear un ritmo hecho de rapidez extrema y permanencia.

Observamos también que la reflexión sobre la finitud a raíz de contemplar la naturalez vuelve dispersa a lo largo del libro en diferentes fragmentos (los del barranco, del almendro, del erizo…) aparentemente sin orden preciso porque el locutor lleva al lector de un tema a otro: consideraciones sobre escritores diversos (Rilke, Jung, Plotino, Emily Dickinson, Lao Tse, Machado…), músicos y música (Debussy), reflexiones y preguntas propias, anécdotas del campo o del mar. Por eso en esa succesión temática y en la lectura, la vuelta de los fragmentos sobre el ciclo natural marca el fluir del tiempo.

Lo mismo que se va repitiendo la vuelta de las estaciones, se repiten la reflexión y las preguntas del locutor, no obstante con una diferencia clave: su evolución, con una progresiva aceptación de la dualidad hasta los dos fragmentos finales que constituyen el punto de llegada de una trayectoria, como se verá.

Haber optado por el fragmento le ofrece a Colinas un dispositivo textual propicio a marcar y anudar continuidad y discontinuidad, progresión y repetición. Dentro de los fragmentos dedicados a este

25. *Ibid.*, pp. 59-60.

movimiento dual, merece citar la visión del almendro, presa de la muerte en el momento justo de su renacer:

> Todavía invierno. El valle completamente verde y en su centro el almendro florido, una gran masa blanca, una hoguera de luz. De repente, se pone a nevar. Nieva sobre el almendro florido, nieva sobre la nieve. Todo como en una estampa japonesa. Imposible describir con más detalles esta visión sin caer en el exceso. Hay veces —ésta es una de ellas— en que la realidad supera con creces el arte[26].

Es notable ver aquí también cómo en tan pocas líneas este fragmento se va transformando: evoluciona de un cuño descriptivo a un microepisodio que da origen a una reflexión intermedial y metaliteraria sobre los límites del arte. De la extrema concentración formal del fragmento nace un conocer.

Pero importa señalar otra dimensión de ese fragmento: la musicalidad que introducen unos procedimientos sonoros y rítmicos, reiteraciones, derivaciones semánticas, aliteraciones…

### El fragmento: ritmo, respiración y música.

Conviene notar que al revés que una recopilación de greguerías o aforismos que suele por lo general presentarse bajo forma de un suceder sin orden definido de microtextos, la lectura del *Tratado* deja sentir la presencia de una rítmica postulada por el propio poeta para su poesía:

> La palabra poética debe tener el fulgor y la intensidad que no tiene la prosa; pero sobre todo debe tener un ritmo, una música. Porque a un poema le podemos quitar todo —sus imágenes y metáforas, su medida y su rima— pero no le podemos quitar el ritmo, porque si no la poesía sería prosa cortada engañosamente en trozos [...][27]

26. *Ibid.*, p. 21.

27. Antonio Colinas, « Un modo de ser y de estar en el mundo » *in* Laurence Breysse-Chanet et Laurie-Anne Laget (Éd.), *Voix d'Espagne (XXe-XXIe siècles). Résonances contemporaines de la poésie espagnole : poèmes, poétiques et critiques, HispanismeS,*

No por ser poemas en prosa, carecen los fragmentos de ritmo y música. La sucesión de fragmentos ya crea en sí un ritmo peculiar, va suscitando un movimiento sensible a base de secuencias o ciclos creados por dispositivos distintos, por varios tipos de enlaces (semánticos, temáticos) como se ha visto antes. Introducen esos una forma de continuidad dentro de la discontinuidad de los fragmentos. Fundan así una dialéctica entre los átomos que son los fragmentos y el todo armónico que constituye el libro.

Este primer ritmo externo, cíclico y secuencial muchas veces, de los fragmentos se articula con otro, interno a los fragmentos y que funciona en sintonía con el respirar del que habla. Así a veces observamos pausas cuando el locutor en vez de pasar a otro microtema, vuelve al mismo y enlaza sucesivamente unos fragmentos creando así un espacio temporal más largo, como si quisiera darse una pausa. Tal es el caso de los fragmentos sobre el barranco, sobre Lull, Oriente y Occidente, Heidegger[28]…

En ciertos fragmentos, las palabras llegan a constituir un mantra, una clave musical que el locutor poético va repitiendo, como si esperara acceder a un estado de *iluminatio* a la manera del misticismo sufí. Son fragmentos con infinitivos y verbos que se suceden a modo de letanía (acentuada por el símil):

> Caminar en sueños [...] Llevarla abrazada por la cintura y sentir [...] Y, caminando [...] sentir [...] Sentir su cuerpo como un fuego que no quema, como fuego de oro, como música negra [...] Y despertar [...][29]

La crítica coliniana apunta la presencia de un sentir órfico:

> Para Colinas, música y poesía confluyen en el ritmo; toda la existencia es un entramado de ritmos: éste es el fundamento órfico

numéro 13 (premier semestre 2019) p. 51 <http://www.hispanistes.fr/index.php/31-hispanismes/1561-hispanismes-n-13>.

28. Antonio Colinas, *Tratado de armonía, op. cit.,* pp. 32-33, 38-39, 63-64, 84-85.

29. *Ibid.*, pp. 54-55. Otros fragmentos sobre el esquema, pp. 58-59, p. 62, 63.

> de la poesía. Se busca un ritmo que armonice los opuestos, procurando la armonía a un ser humano dividido[30].

Como ejemplo de dispositivo rítmico y musical que armoniza los contrarios, se puede citar el fragmento sobre el viento, alternativamente de poniente y levante, alternativamente placentero y desagradable:

> Vivir en el país en el que siempre sople este viento sabroso de poniente, que alegra el ánimo y aligera [...] que da vida [...] Vivir siempre las noches en que pasa este viento claro y seco de poniente […] Vivir donde no habite el viento húmedo y desequilibrador de levante. (Ya tenemos otra vez aquí los extremos, la obsesiva dualidad.) [31].

Aquí se oyen claramente musicalidad y ritmo (cadencia de la anáfora y de la sintaxis, sonoridades de reiteraciones y variaciones semánticas, aliteraciones, asonancias…).

Son momentos en que el yo contempla la naturaleza y la escucha con suma atención, la vive hasta querer fundirse en ella, «[...] ser luz[32]» o al revés «La cigarra está dentro de mí»[33], se deja envolver en ella:

> Gran silencio solo roto por el crepitar del fuego. Arde la reseca leña del pino. [...] Con los ojos extraviados en la llama de la hoguera recuerdo unas palabras de Moisés de León, el autor de *Zohar o el libro de los esplendores*: «Quien desea penetrar en el misterio de la santa unidad debe contemplar la llama[34]».

Se comprueba en el fragmento cómo lo natural favorece el ensimismamiento, la meditación y da acceso a la conciencia del ser. La forma del fragmento condensa el proceso: se parte de una frase nominal, luego de una frase muy breve, casi coloquial, centrada en lo concreto, la sensación física. Solo después se amplifican las frases, a

30. Carlos Peinado Elliot, «"Hallar el verdadero oro". Viaje interior y camino iniciático en Antonio Colinas», *op. cit.,* p. 36.

31. *Ibid.*, pp. 35-36.

32. *Ibid.*, p. 22.

33. *Ibid.*, p. 29.

34. *Ibid.*, pp. 74-75.

medida que se producen el ensimismamiento y la toma de conciencia que nos hace volver al fuego inicial.

El suceder de los instantes (de los fragmentos) dibuja un buscar ontológico y sitúa la postura del poeta que Antonio Colinas define así: «Un modo de ser y de estar en el mundo[35]». Esta se configura como un respirar liberado de cualquier traba, aparece el respirar como microtema asociado a la armonía desde el principio:

> ¿Cuál es la razón más poderosa para vivir? Sin duda, el respirar conscientemente. La respiración es uno de los escasísimos bienes que nos conducen gratuitamente a la armonía. Pero suele ser tanta nuestra diaria confusión que ni siquiera somos conscientes de que respiramos[36].

Observamos ya en este fragmento el reiterar la idea con variaciones semánticas, así como ocurre muy a menudo. Desaparece y reaparece en otros fragmentos bajo formas diferentes, desde una micronota «[…] el poema verdadaderamente respira[37]», hasta un fragmento entero:

> Al contrario que Jorge Manrique, siempre he 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 luz[38].

Este fragmento ejemplifica la presencia del ritmo de la respiración, las frases se van enlazando de modo armonioso, los elementos sonoros (aliteraciones, repeticiones de nexos o voces) participando de la sensación de plenitud. La frase final, nominal, compendia esos procedimientos con el ritmo de un respiro tranquilo.

35. Antonio Colinas, «Un modo de ser y de estar en el mundo» en *Voix d'Espagne (XXe-XXIe siècles). Résonances contemporaines de la poésie espagnole : poèmes, poétiques et critiques, op. cit.* p. 52.

36. Antonio Colinas, *Tratado de armonía, op. cit.,* p. 19.

37. Antonio Colinas, *ibid.*, p. 21.

38. *Ibid.*, p. 22.

Dentro del *Tratado*, el fragmento introduce continuidad y discontinuidad discursiva, suspende la frase, el pensamiento, los reanuda, vuelve a lo mismo, repite o interrumpe. Es un discurrir intermitente, rodeado por silencios y blancos. Por su dispersión, su extensión irregular, los fragmentos figuran analógicamente dicho respirar, ritman el caminar físico e interior del locutor marcando las pausas, el reanudar el camino, las aceleraciones o deceleraciones.

## Unidad del *Tratado*

Precisemos que la unidad no es la totalidad ni la noción de sistema, sino un elemento de armonía.

Los fragmentos en prosa poética le dan primero su unidad formal al *Tratado*, pero esa va más allá de lo formal aunque parezca paradójico. Un elemento clave de esa unidad es en primeras instancias la voz del sujeto poético, una voz sumamente humana, constantemente presente, que nos da parte de su pensar, meditar, dudar, interrogar, sentir… A pesar de que no existe una estricta continuidad (lógica, semántica o temática) de un fragmento a otro como se ha visto, se observa unidad porque la voz poética retoma repetitivamente sus interrogaciones y sigue hablando de lo mismo (dualidad de la vida *vs* armonía del ser) en todos los fragmentos, sea cual sea el microtema. Se puede postular que el *Tratado* presenta el diálogo de un ser consigo mismo, y así se va elaborando alrededor de esta dimensión reflexiva y ontológica en la que lo concreto, inmediato, sensible es primero.

## Fragmentos de conclusiones.

El recurrir a una forma como la de los fragmentos —islas textuales— (con la discontinuidad tipográfica, discursiva, temática que acarrea) plantea por consiguiente la cuestión de la adecuación del título, *Tratado.* Esa palabra remite a un «escrito o discurso de una materia determinada» según la RAE y así lo establece la tradición. Tratado se refiere a un conjunto de textos ordenados alrededor de un tema. Se trata pues de un escrito analítico cuya herramienta es la razón,

el raciocinio y los saberes heredados de la tradición. Sin prescindir de la tradición filosófica, poética, artística —como lo demuestra la marcada intertextualidad y metatextualidad del *Tratado*— Antonio Colinas nos advierte de lo contrario en el prólogo, con un decir entre humilde y certero:

> Quizás [...] sea una teoría sobre el ser humano, pero sin ninguna pretensión lógica o sistemática[39].

Obviamente, la elección del fragmento recusa la noción de sistema: al locutor, los fragmentos le permiten viajar de un tema a otro tema, pasar de una anécdota a un episodio personal o a un momento meditativo, expresar aforismos o reglas de vida. Si no centra ni organiza su discurso alrededor de conceptos, tampoco los descarta, hasta los estudia pero empíricamente, partiendo de experiencias vividas y de la observación de la naturaleza. Su atención y sensibilidad se centran en lo mínimo, en lo concreto, en su entorno, siendo lo que le rodea, fuente de un conocimiento sensible. Es este saber intuitivo el que aclara o confirma el saber de la tradición. Los tres fragmentos distribuidos a lo largo del *Tratado* sobre el canto de las cigarras[40] ilustran aquello de modo ejemplar. Evocan el eterno retorno de las estaciones, el ciclo vida y muerte:

> Las cigarras —«profetas de las musas» en el Fedro de Platón— vuelven un verano más[41].

Los dos fragmentos finales se repiten de modo casi idéntico, siendo el último el más breve: comenta el yo sus sensaciones, su interiorización del canto, del silencio consecutivo que le conduce a la armonía:

> Nunca había oido vibrar a las cigarras con tanta fuerza. En el fondo del barranco se oye cantar a una con una intensidad y con una dulzura que yo desconocía. Cierro los ojos y me concentro en su sonido. Me olvido de todo. Luego, repentinamente,

39. Antonio Colinas, «Preliminar», *ibid.*, p. 10.

40. *Ibid.*, p. 29, 76, 99.

41. *Ibid.*, p. 76.

> cuando la cigarra calla, el silencio me invade. Y, en mi interior, este silencio se torna dulce vibración, armonía[42].

La elección del fragmento permite no solo evidenciar el ciclo natural sino crear un ciclo textual con un modo de *leitmotiv*. Idéntico fenómeno entre textual y musical se produce con los temas recurrentes del libro. De manera que el título completo *Tratado de armonía* se podría leer analógica y simbólicamente como el de un estudio musical, quizás como una partitura, siendo los fragmentos las notas de la pieza, con su duración propia (trina, blanca, negra…).

Mediante la heterogeneidad formal y microtemática que ofrece la forma misma de los fragmentos, Colinas traza un itinerario dibujado por los fragmentos sucesivos del *Tradado.* Por su dispersión que semeja un caos dentro de un *continuum*, su irregularidad formal y su coherencia semántica y macrotemática, los fragmentos son analógicamente el respirar del que camina; como lo vimos le dan compás, le ritman con pausas introspectivas, adelantos o descansos, reiteraciones y ciclos.

Importa decir que no recurre Colinas al fragmento en prosa poética para desafiar la razón discursiva ni el lenguaje hegemónico, tal como lo hizo Valente en cierto momento de su obra. Si Sánchez Robayna asimiló el «fragmentarismo extremo» de Valente con el ritmo de una respiración, lo relacionó con la quiebra de las normas:

> Es sólo el ritmo de la respiración el que ordena una verbalidad liberada de toda sujeción, ya sea esta de sentido o de sintaxis. La frase tiende con frecuencia a la pura nominalidad[43].

En el *Tratado* adquieren los fragmentos otra funcion: figurar la soledad.

42. *Ibid.*, p. 99.

43. Andrés Sánchez Robayna, «La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura», *op. cit.*, p. 192. Esta reflexión del crítico versa precisamente sobre *No amanece del cantor*, 1992. Se comprueba también en un libro anterior *37 fragmentos* de 1971, aunque difieren ambos libros por sus contexto y propuesta siendo ese una muestra de heterodoxia ante los poderes constituidos, incluido el del lenguaje, y aquel una elegía al hijo muerto.

Colinas aúna en *Tratado de armonía* la vertiente personal con la meditativa[44], evocando su retiro y su camino espiritual en una isla del Mediterráneo. Los fragmentos en prosa figuran islas semejantes a la del poeta. Postulan visualmente la necesidad absoluta de la soledad, propicia a la meditación y al *saber no sabiendo*. Hacen eco a la soledad de Rilke, a sus consejos a Franz Kappus cuando Rilke le insistía rotunda y tiernamente a que viviera solitario[45]. Lo recuerda el yo coliniano:

> Pocos nos han dejado como Rilke una visión tan lúcida de la soledad y de sus frutos. [...][46]

No es de extrañar entonces que sea la soledad el núcleo de los dos fragmentos que cierran el *Tratado*. En el primero, la soledad aparece repetida tres veces seguidas, como una fórmula sacra o un canto litúrgico:

> La soledad funde la multiplicidad. La soledad deshace la dualidad. La soledad es la Unidad[47].

En estas tres frases brevísimas, la materia sonora (rimas internas, aliteraciones y asonancias) y el ritmo (anáforas, cadencia ternaria…) le dan protagonismo, terminan asimilándola a la Unidad, haciendo de una forma de trinidad un único principio: lo Uno procede de la soledad.

---

44. Anticipa de cierto modo un libro recién publicado *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos,* Madrid, Siruela, 2019. Si se aprecia cierto paralelismo entre el exilio de Zambrano (principalmente en el pueblo de La Pièce) y el retiro de Antonio Colinas, cabe matizarlo teniendo en cuenta que en el caso de María Zambrano las circunstancias históricas, familiares y las estrecheces económicas hicieron de su retiro en el Jura una obligación más que una elección. Se podrán consultar al respecto las publicaciones documentadas de la Cátedra José Ángel Valente sobre aquel periodo. *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, Claudio Rodríguez Fer, Tera Blanco de Saracho, María Lopo (ed.), Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2014.

45. Rainer María Rilke, *Lettres à un jeune poète*, éd. Jérome Vérain, Paris, Fayard, Mille et une nuits, 1997. Rilke define su ideal poético como «L'homme de solitude», in Carta VI, pp. 35-40.

46. Antonio Colinas, *Tratado de armonía, op. cit.,* pp. 55-56.

47. Antonio Colinas, *ibid.,* pp. 99-100.

Se enlazan estas fórmulas con una regla de vida en el fragmento final:

> Las tres vías más directas para acceder a la Armónica Unidad: soledad, serenidad, silencio.

El fragmento ofrece una concepción de vida eremética, resume el itinerario exigente que lleva a la reconciliación del ser consigo mismo y el cosmos. El nominalismo condensa y absolutiza la fórmula, mientras la musicalidad (aliteraciones y rimas internas) y el ritmo (sosegamiento final con tan solo tres sílabas) crean una dimensión entre solemne y religiosa (*religare* es unir). Los dos fragmentos concluyen así una iniciación a la armonía por la soledad, el proceso de emancipación personal de un hombre-poeta que intenta esculpir su individuación[48].

La dislocación aparente de la continuidad discursiva debida a la sucesión de fragmentos lejos de constituir una destrucción permite paradójicamente una apertura. Pierre Guarrigues comenta que «dis/locar[49]» impide que la palabra esté encerrada en un espacio limitado. El fragmento permite dar con lo Abierto, un universo donde se funden los contrarios, en el que el hombre ya nos está escindido. Carlos Peinado Elliot resume acertadamente lo que constituye la clave de la poesía de Colinas:

> La poesía de Antonio Colinas se muestra así como la reiteración de un movimiento iniciático, un continuo morir para renacer como proceso de individuación. De este modo se acerca al lugar en el que las contradicciones quedan unificadas y se puede respirar en armonía[50].

48. El concepto de individuación lo mismo que la metáfora esculpir el ser aparecen en los ensayos de la filósofa y psicoanalista Cynthia Fleury.

49. Pierre Garrigues, «Dis/location : lieux du non-lieu », *Poétique du fragment, op. cit.*, p. 178.

50. Carlos Peinado Elliot, «'Hallar el verdadero oro'. Viaje interior y camino iniciático en Antonio Colinas», *op.cit.*, p. 163.

Requiere un contacto físico con el mundo natural, una escucha atenta de la naturaleza, […] *une immense lyre cosmique*[51], en palabras de Yves Bonnefoy.

Conviene terminar diciendo que ese camino de iniciación conlleva renunciar a ciertas formas de vida social, al mundillo literario y académico, a «las batallas —¿inútiles?— entre la realidad y los sueños[52]». El solitario busca deshacerse de cuanto sobra para vivir —idealmente— como los pastores arcadios del Quijote[53]. *Tratado de armonía* se sitúa constantemente en la paradoja de representar un camino de ampliación del ser a partir del fragmento, forma replegada como el erizo, paradoja de elegir una forma aparentemente pobre. El fragmento supone quitar, sustraer, perder para concentrar lo esencial en su soledad radical. Optar por la frugalidad y humildad del fragmento en prosa poética no solo revela una poética sino que dice un viaje personal hacia la armonía.

51. Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009, p. 61.

52. Antonio Colinas, *Tratado de armonía, op. cit.*, p. 48.

53. *Ibid*.

# LOS CUATRO ELEMENTOS EN *TRES TRATADOS DE ARMONÍA* DE ANTONIO COLINAS

Armando Pego Puigbó
*Universitat Ramon Llull*

Ahora sé lo que es el silencio: un aroma[1].

## 1. Sobre los *elementos* de la «armonía» en la teología natural de Antonio Colinas.

El análisis que la crítica ha acostumbrado a aplicar a los símbolos que constituyen la sustancia de la obra de Antonio Colinas ha tendido a resaltar, por un lado, su íntima conexión con el concepto de *armonía*, medular en toda su poética, y, por otra parte, se ha detenido sobre todo en la elucidación del nivel *léxico*. Un acercamiento ejemplar de este tipo se encuentra en el estudio introductorio que José Enrique Martínez Fernández antepuso a su antología de la poesía coliniana titulada significativamente *En la luz respirada*. Tras señalar que «la naturaleza es el gran libro abierto lleno de signos cargados de un contenido no siempre fácil de percibir[2]», Martínez dedica toda

1. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 291.
2. Martínez Fernández, J. E., «Introducción» en Colinas, A., *En la luz respirada*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 41.

una sección de su estudio a establecer, mediante asociaciones de sus significados, un mapa de esos símbolos que, según el poeta leonés, darían sentido a nuestra vida: piedra, noche, ruinas, luz, nieve, árbol y agua, camino y jardín, entre otros[3].

Como ha sucedido en otros estudios, también en este se advierte el esfuerzo por superar ese estadio *lexicográfico*, avanzando hacia lo que Juan Eduardo Cirlot habría denominado una *sintaxis simbólica*[4]. En sintonía con las investigaciones de Mircea Eliade o de Carl Gustav Jung —junto con las de su maestro, Marius Schneider—, Cirlot sostuvo que «la esencia del simbolismo consiste en poder exponer simultáneamente los varios aspectos (tesis y antítesis) de la idea que expresa» según un ritmo común «que posee un carácter y lo transmite al objeto sobre el cual se implanta o del que surge como emanación[5]». A través de ella se puede vislumbrar igualmente la necesidad de aventurarse en el estudio de una *semántica* de la poética del autor de *Astrolabio* (1978).

Es ya lugar común afirmar que la visión simbólica de la existencia que la obra de Colinas transmite, tanto la lírica como la ensayística, constituye el fundamento radical de su poética de la «armonía», la cual está basada en una aguda percepción de la conciencia antitética que la funda: vida y muerte, inmanencia y trascendencia, conocimiento y barbarie, tiempo e historia... Desde el horizonte de la *curación* que Colinas atribuye a la palabra verdaderamente «poética», que incluye la reconciliación con la experiencia del dolor y del mal, puede entenderse el sentido del proceso que culmina en la aparición del concepto de «mansedumbre[6]».

Como ha señalado Francisco Aroca, entre un espacio cósmico lleno de luz en la profundidad de la noche y un espacio siniestro e

3. *Ibíd.*., pp. 50-71.

4. Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994, pp. 46-47.

5. *Ibíd.*, pp. 30-31.

6. Pego Puigbó, A., «Tiempo e historia en la obra de Antonio Colina: Itinerarios antitéticos para una poética de la mansedumbre», en *Bulletin of Spanish Studies*, 96.3 (2019), pp. 447-472.

ilimitado, los cuales se expresan mediante los símbolos entrecruzados de un régimen diurno u otro nocturno, «se propage la parole-pierre avec toutes les marques de la culture, des rêves et des contradictions de l'être humain[7]». En busca de unas estructuras sintéticas que calmen la sed de dominación y el abandono depresivo, José Luis Puerto ha resumido estas tensiones señalando que «la armonía apunta a la unión del hombre con el cosmos, fracturada hace ya tiempo; a la superación de todo tipo de escisiones que nos toca vivir; a la superación de los contrarios; y también a la recuperación del sentido sacro de la realidad, de la vida, perdido en el transcurso de la historia[8]». De este modo, Rocío Badía ha podido subrayar también que la propia continuidad de la obra lírica y la ensayística de Colinas debe tener en cuenta esta profunda aspiración a la unidad que rige el despliegue de sus motivos nucleares:

> la estrecha relación entre poesía y música termina por convertirse, como en Orfeo, en profunda identificación, tanto en su función como en su origen. Dentro de una concepción teleológica del arte, ambas son presentadas por el poeta como medios para alcanzar la armonía, la segunda realidad, el misterio, y a la vez como fuente de estos: esa música callada, pitagórica y mística, que sólo podemos reconocer poniéndole palabra o sonido[9].

Estas dialécticas en apariencia irreversibles no se resuelven en una coincidencia de opuestos, sino que desean fluir *más allá de* sí mismas. Buscan trascender desde su interior la dinámica que la palabra poética inicia mediante el ritmo de su respiración. La obra de Antonio Colinas encuentra así la expansión natural de la reflexión sobre sus símbolos originarios en esos libros que han querido desafiar las reglas de los géneros en prosa y que a lo largo de veinte años se han publicado bajo el rótulo de *Tratados de armonía* (1991-2010).

7. Aroca, F., «Antonio Colinas : Variations sur l'harmonie», en *Les langues néo-latines*, 361 (2012), p. 29.

8. Puerto, J. L., «Antonio Colinas: La poesía como itinerario de purificación», en Colinas, A. et alii, *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, 1997, p. 69.

9. Badía Fumaz, R., «La música en la obra de Antonio Colinas», en *Bulletin of Spanish Studies*, 95.8 (2018), pp. 1040.

Las próximas páginas intentarán aproximarse a la intensificación y, simultáneamente a la condensación de las intuiciones profundas que han movilizado desde sus inicios la creación poética de Antonio Colinas y que encuentran una síntesis *trascendida* en estos libros que, de un modo agudísimo, aspiran a ser simultáneamente pensamiento y poesía. Radicalizando la pretensión de sus ensayos, en ellos la reflexión se tensa hasta el extremo oracular del verso y la intensidad lírica destila la indagación que caracteriza la búsqueda filosófica.

Su razón de ser armónica puede advertirse mediante una relectura de *El hombre y lo divino* de María Zambrano, sobre todo si se conecta la tesis expresada en el capítulo de «La disputa entre la filosofía y la poesía» con la argumentación interior que recorre «La condenación aristotélica de los pitagóricos». Para Zambrano la poesía extrae del *ápeiron*, sin hundirse en él, las formas de los dioses y sus historias, mientras que «la hazaña de la filosofía griega fue descubrir y presentar como suyo aquel abismo de ser situado más allá de todo ser sensible, que es la realidad más poética, la fuente de toda poesía[10]».

En el quicio entre una y otra, la enseñanza pitagórica de la teogonía órfica, tan querida a Colinas, resuelve en música el doble viaje que el alma debe verificar para entrar en su posesión, asumiendo los dos abismos de su historia: muerte y tiempo. Dice Zambrano: «La música órfica es el gemido que se resuelve en armonía: el camino de la pasión indecible para integrarse en el orden del universo[11]». Como ha sintetizado Mercedes Gómez Blesa, el poeta «no se conforma con una realidad mutilada, no se conforma tan sólo con lo que es, sino que sale también al encuentro de lo que no-es; anhela una realidad total y absoluta que abarque todo cuanto hay (Ser y No-Ser a un tiempo)[12]». Esa armonía no basta para cumplir su misión, la cual está llamada a desbordar la esencia paciente y errabunda del ser humano. No es suficiente con armonizarla, que es una acción siempre

10. Zambrano M., *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 2005, p. 72.

11. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, p. 109.

12. Gómez Blesa, M., «Zambrano-Colinas: Misterium fascinans», en Colinas A. et alii, *El viaje hacia el centro*, p. 134.

precaria. Es preciso trascenderla, reconciliarla más allá de sí misma sin limitarse a superarla, sino abriéndose a la integración de su más alto conocimiento. Ese camino, esa peregrinación, ese viaje, que es tanto físico como anagógico, desembocan en la obra de Colinas en la *mansedumbre*, en cuyo concepto adquiere toda su relevancia la cifra de su verdad más operante. Como esculpe Zambrano con rotundidad, «los símbolos son el lenguaje de los misterios[13]».

En estos términos, los *Tratados de armonía* pueden considerarse la (auto)exploración del sentido último de la evolución poética de su autor. En ellos siguen operando los motivos y las técnicas que han caracterizado su obra. Los define una conciencia de depuración de sus líneas más esenciales, en busca de esos trazos que señalan las orientaciones básicas de su imaginación. Como se intentará esbozar, ese itinerario se organiza en torno a los símbolos más *elementales* articulados en torno a la acción de sus recíprocos dinamismos.

## II. Una filosofía de la vida: los símbolos elementales.

A partir de su regreso de Ibiza a la tierra natal en la segunda mitad de los años 90, ha sido frecuente que Antonio Colinas aluda en sus ensayos a que siente que se ha cerrado un círculo en su vida. No por casualidad el prólogo a su obra poética completa (2011) se titula «Un círculo que se cierra, un círculo que se abre»: «Precisamente por ello [por encontrarse en la casa de sus abuelos maternos], sosteniendo estas páginas entre mis manos —más de cuarenta años de poesía vivida, de vida ensoñada—, me parece que se estaba cerrando un círculo en mi interior[14]». Diez años antes en su conferencia «Los símbolos originarios del escritor» también había comenzado planteando idéntico sentimiento:

> Escribo estas palabras como quien cierra un círculo […]. Escribir y, en concreto, ser poeta puede ser muchas cosas, pero sobre todo es un modo de ser […]; un modo de ser muy particular […],

13. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, p. 111.

14. Colinas, A. *Obra poética completa*, Madrid: Siruela, 2011, p. 9.

> contempló de una manera consciente, contempló para *ensoñar*. Ensoñar: quizás la suprema razón de vivir; ensoñar para transformar la realidad, para metamorfosearla, e incluso para ir más allá de ella[15].

Resultan decisivos los dos términos que emplea Colinas, uno nominal, el otro verbal: círculo y ensoñar. Los símbolos irradian desde el centro de un círculo. Su singularidad radica en que este se encuentra a igual distancia de todos los puntos que han ido trazando un *viaje* en busca del secreto guardado de la maduración personal. En la semilla está el fruto y en el fruto se percibe la aventura del crecimiento. Colinas asume su «proceso de individuación» —por utilizar la terminología junguiana— como la manifestación sucesiva, en una dialéctica de opuestos, de su vocación poética descubierta en la adolescencia. El «sí-mismo», como centro organizador del sistema psíquico según Jung, requiere del poeta una actitud en vigilia que le permita «una interpretación adecuada de los sueños y sus contenidos simbólicos[16]». La dimensión biográfica y la simbólica se funden en una realidad *otra*, más real, de la que da testimonio la escritura. No será, por tanto, excederse atribuir a la experiencia de Colinas el carácter primordial del símbolo de la *peregrinación*: «El hombre parte y regresa (*exitus*, *reditus*) a su lugar de origen […]. Tiene este símbolo relación con el del laberinto. Peregrinar es comprender el laberinto como tal y tender a superarlo para llegar al "centro"[17]».

Al enumerar aquellos «símbolos originarios» Colinas citaba la nieve y la luz, así como el monte, el fuego y el agua. En ellos se resalta la intimidad de una experiencia *primera* de la realidad que otros símbolos, como el camino extraviado, la casa y la piedra, van inscribiendo en la historia personal. Tierra, aire, fuego y agua, con movimientos de ascenso y descenso y de prolongación y contracción, van construyendo una geometría existencial (y sagrada). A la luz

15. Colinas, A., *Del pensamiento inspirado II*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2001, p. 31.

16. Von Franz, M-L., «El proceso de individuación», en Jung, C. G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 160.

17. Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, pp. 357-358.

de estas ideas implícitas sobre los *cuatro elementos*, rastreables en el *Timeo* platónico, Luis Moliner ha interpretado el que ha considerado el hallazgo central de la poesía de Colinas, tal como fue formulado en *Noche más allá de la noche*: «palabra que es aire y fuego y música y sangre, pero siempre amenazada por el mundo de lo homogéneo, que alberga a la palabra anhelante, la que siente y no toca, la que dice y no nombra[18]».

Por el lugar que ocupan en la evolución de Antonio Colinas, los *Tratados de armonía* graban entonces un corte transversal en las formas de su pensamiento poético. Cierran y abren un círculo como en un plano alzado. Sobre él podría decirse a su vez que se proyecta a escala el círculo de su trayectoria completa, tal como dan a entender las propias dataciones del «Preliminar» de la edición reunida: «comencé a trabajar en el *Tratado de armonía* en los primeros días de 1986», mientras se fecha el cierre del conjunto en Salamanca durante el otoño de 2009[19].

Con el intervalo de *Jardín de Orfeo* (1988), estos tratados se desarrollan en paralelo con la elaboración de los poemarios desde *Los silencios de fuego* (1992) hasta *Desiertos de la luz* (2008). Unos y otros configuran la denominada «poética de la mansedumbre», la cual, según Luis Miguel Alonso, está caracterizada por la «desnudez expresiva, la brevedad del enunciado poemático y la renuncia a los cánones métricos tradicionales, en favor del verso blanco o, incluso del verso libre[20]». Abren así en un nivel *biográfico* ese círculo que se acaba de mencionar en torno a la obra de Colinas, cuyo centro último, en sus sucesivas capas, no ha sido nunca otro que el de la persecución de la palabra *nueva*.

En la culminación de este proyecto tal círculo se cierra asimismo guiado por el símbolo del *viaje*, físico y simbólico. En estos libros

18. Moliner, L., *Respirar. La palabra poética de Antonio Colinas*, Madrid: Devenir, 2007, p. 92.

19. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 9.

20. Alonso, L. M., *Antonio Colinas. Un clásico del siglo XXI*, León: Ediciones Universidad de León, 2000, p. 25.

la desembocadura de la idea de «armonía» en una conciencia de la «mansedumbre» se produce a través de una reflexión sobre la naturaleza de la propia formación de su escritura. En el «Preliminar» Colinas aseguraba también que se inclinaría por calificar de *contemplaciones* el género del primer tratado, «porque todas las partes del libro nacen de una contemplación objetiva y serena, de una impresión vivida sin prisas en el medio de la naturaleza[21]». Esa actitud confirmaba dos de las principales intuiciones que han conformado la que él mismo denomina su «filosofía de la vida»: el espíritu *universal* de la mística y la fusión entre escritura y vida[22]. De esa síntesis, poética y reflexiva, brota el esfuerzo de alcanzar la armonía de la mansedumbre y la mansedumbre de la armonía con unos tonos y un sentimiento particulares: «En estos textos que a veces participan de la intensidad del poema en prosa [...], hay sobre todo una visión especial del mundo: la que nace de la mirada de piedad, de aceptación[23]».

Es la última página de ese *umbral* que es todo *preliminar* la que contiene en apretado resumen la tensión creativa típica de Colinas, marcando el tránsito entre el arte y la vida, entre el ámbito literario del sentido literal y el ámbito simbólico de los sentidos alegórico-morales y anagógicos. El espacio de la imagen sana mediante el carácter ambivalente de la palabra que guarda *en sí* la llamada de *lo otro*: de Ibiza a Salamanca, de una isla rodeada de mar a las *raíces* telúricas en la España interior, adentrándose en la vejez en el paso donde se encuentran la madurez y la adolescencia, de un valle de pinos a uno de encinas, de vuelta a una casa familiar que «no tenía los muros blancos sino del color del fuego», «pero sobre ambos valles temblaba y tiembla la misma Vía Láctea[24]». Todo ese tránsito se orienta espacial y temporalmente a través de símbolos cuyos significados últimos son avivados por la correspondencia establecida entre sus formas más *elementales*. En suma, «estos dos valles no son, en el fondo, sino un

21. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 9.

22. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, pp. 11-12.

23. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 13.

24. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, pp. 14-15.

mismo valle: el de la vida. En él es donde se da ese viaje decisivo —ineludible para el que desee vivir en la consciencia— a nosotros mismos: el *viaje interior*[25]».

## III. Las imágenes antitéticas de los *cuatro elementos* en *Tratado de armonía* y *Nuevo tratado de armonía*.

Círculos, elementos y viaje constituyen una tríada basal en la imaginación simbólica de Antonio Colinas. Latente, conviene seguir la íntima fluidez que otorga el segundo de estos signos a la comunicación entre los otros dos. En su ensayo «El viaje de sentido trascendente» nuestro autor recuerda que, frente a la divagación, «se imponen otros tipos de viajes: el viaje de sentido trascendente, de sentido iniciático. O el viaje *interior*[26]». Es este un viaje *místico* o simbólico, en un sentido de plenitud identificativa, que lleva al *centro* de uno mismo. Bajo el impulso de la psicología del C. G. Jung, para Colinas ese tipo de viajes representa una aventura simultáneamente exterior e interior, histórica y simbólica: «Hemos hablado del viaje a esos símbolos eternos que son el mar, la montaña o el río, pero el viaje también podía haber sido a símbolos innumerables. ¿Por qué no al desierto, al valle, al lago, al bosque[27]?».

Son todo ellos lugares que requieren una orientación de ascenso y de descenso y de recogida sobre sí mismo. Colinas ha insistido siempre en la profunda impresión que le ocasionaron en su infancia y adolescencia las subidas a la cima de Teleno, Peña Trevinca y Aquiana en su León natal, entre lagos y grandes llanuras; o en la experiencia iniciática de su estancia en Italia durante su juventud, completada en su madurez por su largo periodo mediterráneo en Ibiza. Tierra, aire, agua y fuego alcanzan su cima en la luz más pura de un conocimiento que funde el viaje exterior con el interior, de modo que «se cierra el

25. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 15.

26. Colinas, A., *Del pensamiento inspirado I*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001, p. 23.

27. Colinas, A., *Del pensamiento inspirado I*, p. 24.

ciclo de un conocimiento muy amplio que tiene por testigos la desnudez, la desposesión, el cielo y la tierra conjuntados en el cabrilleo de límites infinitos: en el espejismo, en el silencio[28]».

Aunque quepa conformarse con traer a colación solo algunas básicas indicaciones, de la mano especialmente de Gaston Bachelard, el objetivo de recordar la operatividad explicativa de los *cuatro elementos* servirá para apuntar la profunda unidad de los *Tratados de armonía* tejida en torno a compactas correspondencias internas. Dejo de lado, por tanto, su historia en la filosofía presocrática, en favor de una sintética presentación de su simbolismo.

Tal como, siguiendo a Bachelard, recogió J. E. Cirlot en su entrada «Elementos», en la creación literaria las imágenes asociadas deben ser binarias o unitarias[29]. Es preciso observar en ellas la *orientación* psicológica que mueve su uso, que es básicamente de dos tipos: por un lado, la erótica, que combina el fuego con la tierra o el agua; y, por otro, el de purificación, que une el fuego con el aire. Los *Tratados de armonía* de Antonio Colinas exploran estas reverberaciones proyectadas en los símbolos más decisivos del psiquismo de su autor, en cuyo plano pueden identificarse también rasgos de las cuatro edades y de los puntos cardinales.

Materiales e inmateriales, activos y pasivos, las relaciones entre esas parejas, hasta extremos de sobresaturación, se condensarían en este caso de diversas maneras, tras las cuales podría advertirse que, en última instancia, «el símbolo es la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación y el grado de veracidad atribuido al símbolo es una expresión del respeto que el hombre es capaz de conceder a ese ritmo místico[30]». Ese ritmo moviliza la imágenes que organizan el espacio simbólico que la escritura instaura. Para entender su dinamismo en la obra de Colinas resulta una ayuda inestimable la introducción al volumen *El aire y los sueños*. Según señala Bachelard

28. Colinas, A., *Del pensamiento inspirado I*, p. 32.

29. Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos,* pp. 181-182.

30. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y las esculturas antiguas*, Madrid: Siruela, 1998, p. 15.

en esas páginas, el verdadero poeta «quiere que la imaginación sea un *viaje.* Cada poeta nos debe, pues, *su invitación al viaje*» que consiste en «el trayecto *continuo* de lo real a lo imaginario[31]». En la aspiración ensoñadora a imágenes *nuevas* «el ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser. Se revela como devenir inmediato del psiquismo humano», donde «a toda inmanencia se une una trascendencia[32]».

Podría decirse que la imaginación creadora de Colinas está presidida por la ley del *aire*, que acompasa la música cósmica de la respiración. Ahora bien, en la movilidad que caracteriza sus diferentes encarnaciones simbólicas se advierte la connatural multiplicidad del *aire*, que aviva el *fuego* y se repliega en los símbolos *telúricos* de la casa o el laberinto, tanto como anticipa la iluminación *más allá de* la noche que envuelve, *acuática*, la experiencia del sufrimiento y la intimación de la muerte. En las tensiones mutuas que recubren sus tendencias *elementales* puede observarse la singularidad y el alcance de los *Tratados de armonía* como una obra de *alquimia* poética que alterna el ritmo ternario con la cuaternidad de la geometría sagrada que despliegan los cuatro elementos en busca de su *quintaesencia* mística. Según había señalado Jung:

> la individualidad es, por definición, el centro y la periferia del sistema consciente e inconsciente […]. La única analogía que podría presentar a este respecto serían los tres *regimina*, mediante los cuales fueron transformados unos en otros los cuatro elementos o sintetizados, respectivamente en la quintaesencia: Régimen 1º tierra en agua; Régimen 2º agua en aire, Régimen 3º aire en fuego[33].

Por descontado no se trata de aplicar mecánicamente, como si fuera un molde, este esquema al proceso creativo de una obra como los *Tratados de armonía*. Más bien, consiste en ver a través de él la

31. Bachelard, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 12, 13.

32. Bachelard, G., *El aire y los sueños,* pp. 11, 14.

33. Jung, C. G., *Psicología y alquimia*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, p. 140.

condensación del aliento *inspirado* de Colinas. En busca de la unidad que se vislumbra en la consecución de armonías formales y semánticas puede, por ejemplo, seguirse con una singular nitidez esas rápidas transformaciones de los *regímenes* junguianos en una *contemplación* como la siguiente, la cual está contenida hacia la mitad del *Tratado de armonía* (1991):

> Leve y aromado humo de las hogueras, ligeras neblinas azuladas, suaves escarchas de las madrugadas, el vapor que desprenden las hojas húmedas al alba bajo el primer sol, el perfume de la tierra caliente tras el chaparrón fugitivo. Levísimos y huidizos signos ¿de qué mundo? Fantasmagóricas señales ¿de qué vida? Belleza diluida y finita, ¿de qué infinita belleza[34]?

Colinas recorre en un orden inverso esta escala de metamorfosis elementales como para señalar que los símbolos nunca operan de manera lineal, progresiva, sino que la aspiración a la plenitud se organiza en una espiral de ascensos y descensos, en que las sensaciones hiperestésicas intensifican también el alcance del conocimiento: el humo de las hogueras (fuego) se deshace en neblinas (aire) que depositan escarchas (agua) en una tierra vuelta a calentar por el sol (fuego) y perfumada (aire) por el chaparrón (agua). Círculo pleno, el lector acompaña el viaje al centro imaginario a través de las percepciones físicas más directas.

Una lectura seguida de este primer tratado permite así comprender desde su primera línea que nos encontramos ante una indagación poseída por una imaginación aérea: «Venus temblando húmeda y pura sobre el horizonte, en un cielo de un azul casi negro[35]». Luz y felicidad se atisban en la verdadera vida celeste que está contrapunteada por «la caída hacia la tierra: hojas secas, aves heridas, la mirada del hombre derrotado[36]». Ante el lucero del alba, matutino y vespertino, la armonía no es la afirmación de uno solo de los dos polos, sino que se hace enérgica en la lucha *polémica*, antitética, de sus contrarios.

34. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 50.

35. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 21.

36. *Ibíd.*

Como se ha dicho, el abrazo de aire y fuego *purifica*, pero es preciso que esa tarea no deseche la orientación básica del deseo, y no de la necesidad, que funda y que crea nuestra condición humana en la tensión entre el fuego y la tierra o el agua. Bachelard caracterizaba el que denominaba *complejo de Novalis* «por una conciencia del calor íntimo, dominando siempre sobre una ciencia totalmente visual de la luz[37]». Tras unas primeras páginas que, en consonancia con los órficos y los pitagóricos, insisten en los ritmos que la música y la respiración han grabado en la experiencia humana de la vida, Colinas acaba por acuñar sintéticamente la vía que desea evitar la dualidad: «El ignorante-ebrio no tiene más afán que el de respirar y gozar la luz[38]».

No obstante, esquivar la dualidad no supone rehuirla, sino integrarla. En el itinerario que sigue el libro el «yo» que nos guía desciende «a lo hondo del barranco» para comprender la verdad de la vida que es «*crecer y morir continua y cíclicamente*[39]». Tierra y aire, como el aire y el agua, a través de las estaciones, van adoptando nuevas formas simbólicas con las que construir la imagen de una realidad *nueva*, trascendida en su autenticidad más radical: almendros y viento, lago y cielo, monasterio o biblioteca y mirlos o cigarras… A fin de cuentas, todo el libro se dirige internamente hacia la enseñanza final, la cual, dejando abierto el desarrollo de su segunda parte (el *Tratado de signos*), sintetiza la fusión alcanzada del aire en el fuego de la iluminación: «Las tres vías más directas para acceder a la Armónica Unidad: soledad, serenidad, silencio[40]». A Colinas se le puede aplicar, así, el perfil que Bachelard traza sobre los poetas silenciosos: «Ellos saborean la armonía de la página literaria en donde el pensamiento habla, y la palabra piensa[41]». En las antítesis encuentran el camino de una sorprendente, y *ensoñada*, coincidencia.

37. Bachelard, G., *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza Editorial, 1966, p. 71.

38. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 33.

39. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 35.

40. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 96.

41. Bachelard, G., *El aire y los sueños*, p. 305.

El *Nuevo tratado de armonía* (1999) supone una continuidad que, para lograrse, requiere un cambio de dirección que recoja y explore desde una nueva perspectiva estas *orientaciones* elementales cuyo rastro se están intentando seguir. Marcado de un modo mucho más explícito que su antecesor, aunque siga siendo de modo alusivo, el ritmo de las estaciones guía y está guiada bajo el signo de las correspondencias entre la tierra y el fuego. Especialmente en la parte final, en la que Colinas va dejando notas de su despedida de la isla de Ibiza, los desdoblamientos entre los símbolos telúricos y acuáticos se atraen y se separan para subrayar el sentimiento de una intimidad material a través de la que hay una *iniciación* que conduce a otra manera de *iluminación*. Asediada desde el principio por atisbos de la desarmonía, esa búsqueda de la luz abarca todos los niveles de la realidad, no sólo material y simbólica, sino también histórica y social, como demuestra que se hable de la destrucción de los parajes de la isla por la desmedida especulación inmobiliaria:

> En todo proceso de iniciación hay un momento en que se toca fondo. Es decir, el ciego y oscuro instinto del ser en todo y contra todo —las dificultades— conduce al estado más sobrio y hondo, a las mismas raíces del dolor. Luego, surge como una luz cálida en nuestro interior que deshace cualquier sombra de pesar. Entonces el ánimo —¡al fin!— parece discurrir como un río ancho y dulce, encauzado. Es, sin más, el triunfo de la luz sobre la sombra[42].

Como se ha resaltado, durante la redacción de este libro Colinas se encuentra en la etapa de profundización de su búsqueda de la *mansedumbre*. El bosque y las hogueras o la piedra y las nubes son símbolos destacados a partir de los que van fructificando toda una corona de otros símbolos asociados (cenizas y encinas, álamos y pozos, viento y aguacero). Sin embargo, es preciso primero que la pregunta por el mal, por la infamia, por la sequedad del desamor se agrande: «Hoy también brilla la dualidad, pero terrible. A un lado, el mal; al otro, el amor.

42. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 133.

El primero desea destruirlo todo; el segundo quiere ser como el agua mansa que cae y apaga el incendio, el incendio del bosque del ser[43]».

Con inseguridad, como demuestra el uso del comparativo, se intenta contener esta amenaza mediante el regreso a una fusión protectora, externa e interna, que el recuerdo materno es capaz de unificar: «La casa, el mar, el camino son territorios de armonía[44]». Como dijo Bachelard, «toda imagen es un *aumentativo psíquico*; una imagen amada, mimada, es una prenda de vida aumentada[45]». Mediante el despliegue de estos tres símbolos en su escritura, de nuevo en sus sentidos tanto literal como anagógico, Colinas se esfuerza por reestablecer una armonía que ha debido sufrir la prueba de la que debe guardar una huella cauterizada.

Esa convicción es reafirmada en la sección titulada «Los caminos del tiempo», donde las propias edades del hombre son caracterizadas por los elementos básicos: la infancia, caminos de aire; la adolescencia, caminos de ensueño (¿quizás el éter?); la madurez, caminos de agua; la vejez, camino de tierra[46]. Esa peregrinación tras su *centro* le lleva finalmente a afirmar que si «el amor es más fuerte que la muerte» se debe a que el iniciado permanece fiel a la plenitud humana que le confiere el Sueño en que se sostiene la actividad de la Imaginación: «Los caminos del laberinto. Son caminos ciegos que, sin embargo, conducen al centro[47]». En sintonía con el romanticismo de base de su autor, solo así es posible iniciarse en el «Soñar que seguimos una vida sin caminos, es decir, una vida plena. Una vida en la que somos, a la vez, salida, camino y meta. Plenitud y verdad de la quietud interior, de la hora interior[48]».

43. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 172.

44. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p.169.

45. Bachelard, G. *La tierra y las ensoñaciones de reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 141.

46. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p.187

47. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 188.

48. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 190.

Tal conocimiento se alcanza en esa noche profunda y extática, «azul», como la adjetiva el propio Colinas en la última parte del *Nuevo tratado de armonía*, que ha convertido la casa en un icono de silencio y de soledad que brilla con una llama débil e inextinguible. Si al principio de la obra las insinuaciones de la desarmonía —de la amenaza de la muerte en el corazón del bosque-amor— hacían advertir que «lo más duro (la roca) se funde con los más atmosférico (la nube) formando un símbolo inexplicable[49]», el trayecto completo de la purificación culmina en una renuncia *mística* que descubre en la *nada* el *todo*: «Es como si al final me sintiera arder en una hoguera blanca. He tenido que irme una vez más. Prometo volver sólo a lo blanco, a su luz, que es el origen de la casa y de mí[50]». Como en su poesía, podría decirse que esta escritura muestra que «esas imágenes nocturnas de encastre, de intimidad, esas sintaxis de inversión y repetición, esas dialécticas de los sentidos contrarios incitan a la imaginación a fabular un relato que integre las diversas fases del retorno[51]».

## IV. La síntesis trascendida del espacio poético: *Tercer tratado de armonía*.

El *Tercer tratado de armonía*, publicado por primera vez conjuntamente con los dos previos en 2010, articula en su diferencia el retorno de las mismas intuiciones temáticas y simbólicas: iniciación, viaje, conocimiento… Dividido también en cuatro partes como el *Nuevo tratado de armonía*, sus títulos dirigen por sí mismos la atención de sus lectores. Funcionan como señales de un diagrama que integra la concepción tetrádica del mundo en que Colinas ha cifrado desde su primer tratado la *unidad del ser*: los cuatro elementos, los cuatro puntos cardinales y hasta las cuatro edades[52].

49. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 138.

50. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 178.

51. Durand, G., *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 287.

52. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 68.

Las dos primeras partes («Retornos a la isla» y «Hacia el noroeste») suponen una clara apuesta por ese movimiento de viaje circular que hemos comentado unas páginas atrás: de este a oeste, de vuelta al origen de la madurez antes de lanzarse a la aceptación de la vejez, del regreso al mar físico y simbólico que deslumbra en el mediodía o la medianoche del verano para adentrarse en la tierra interior y dura del otoño. En el inicio del primer tratado Venus titilaba sobre el horizonte. Al comienzo del tercer tratado la cartografía celeste adquiere un dinamismo dual y simultáneo: «La Osa Mayor en la misma posición de todos los veranos; aquí en la isla sobre el bosque de pinos; allá, en el noroeste, sobre el monte de encinas[53]».

Bajo signos acuáticos (pozo, estanque, mar, acantilado, nave…) la primera parte investiga hasta el exceso que puede acabar neutralizando sus correspondencias las relaciones con los símbolos de los otros elementos. Cabe tener presente que, según Bachelard, «el agua es el elemento realmente transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba[54]». Con nitidez heracliteana, Colinas sintetiza este vislumbre de la plenitud que es, en último término, revelación de su vacío, de un vacío más allá de la simple pérdida, en términos que son a la vez físicos, culturales y simbólicamente arquetípicos:

> Recuerdo aquel día en que el sol fue deslumbrante, abrasador. Era mediodía y la nave avanzaba, muy deprisa, cada vez más deprisa, mar adentro, hacia la luz, sólo hacia la *luz*. Ella sabía que aquella luz ya era *otra* luz y, de repente, sintió miedo. No era aún su hora final, pero la presintió. Por eso pidió que regresáramos de inmediato, que pusiéramos rumbo a tierra. La tierra que, como aquella luz fogosa de la que huíamos, también la reclamaba[55].

53. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p.199.

54. Bachelard, G., *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 15.

55. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 222.

El agua es un símbolo liminar entre la tierra y el fuego, entre el movimiento abismal de caída y el definitivo de ascenso que se funden en un abrazo *erótico*. Esta experiencia que puede llamarse con propiedad *onírica*, de la que depende, como de cualquiera otra que adopte sus formas, la experiencia poética incita un tránsito entre lo húmedo y lo seco que Colinas había descubierto y formulado en su poesía de manera *aérea*, mediante la hondura de la música, móvil como la del agua y celeste como la del fuego («Oscuro oboe de bruma: cómo sepulta el mar / tu solemne sonido que despierta a los muertos»)[56].

En medio de un jardín, en el silencio de la noche que se evapora hacia las copas del ciprés, el autor del *Tercer tratado de armonía* se asoma a los límites de ese misterio que es el de la poesía y el del conocimiento: «Escuchando la música contemplo en lo negro la llama de la vela, sólo la llama. ¿El fuego hecho al fin música o la música hecha al fin fuego[57]?». «Sobre el respirar», tercera parte de este tercer tratado, cada vez de una manera más aforística, insiste en la condición sanadora de la palabra poética, en el ritmo de la cual hecho verso es posible alcanzar la anhelada armonía del amor más fuerte que la muerte.

Es preciso no dejar de resaltar que la plenitud que guía la búsqueda de los tres tratados adquiere en el último de ellos una fluidez singular. Más que síntesis o coincidencias de contrarios, manifiestan el deseo de trascender con alegre libertad las líneas que les hacen comunicarse entre sí en un tiempo más allá de la historia. En tres entradas sucesivas de la segunda parte, ante la casa, el jardín y el cielo, Colinas proporciona algunas de las claves esenciales de esa aspiración fusional sin confusión: «Lo que importa es que, en el otoño de la vida, la casa sea morada de la *luz*. Hoy yo soy la casa»; «Así que, en plena primavera, el otoño parece temblar en el agua violácea, en el fondo de la

56. Colinas, A., *Obra poética completa*, p. 409 (primer poema de *Noche más allá de la noche*).

57. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 219.

piedra»; «Presienten la llamada del espacio cerrado —de la serenidad verde— que ellas, las golondrinas sólo pueden sobrevolar felices[58]».

En la segunda parte, «Hacia el noroeste», se suceden tanto las estaciones, se entrelazan los símbolos de los *elementos* y los espacios que los conectan como se funde la memoria del protagonista en el devenir instantáneo de la escritura. Las referencias al poemario *Desiertos de la luz* (2008) le sirven al autor para anclar con más fuerza el sentido de los símbolos elementales como la base de todo su itinerario de exploración existencial entre el ciclo de la vida y de la muerte[59]. Esta oposición alcanza su iluminación más alta cuando resulta ser *trascendida*. La tierra mediante el agua se hace fuego; el fuego, la raíz más oculta. Ya Bachelard había apuntado que «el sueño le da al agua el sentido de la patria más lejana, de una patria celeste[60]». Así, en las «Geometrías del fuego», la última sección del *Tercer tratado de armonía*, el llanto del pasado deberá arder en la piedra del patio: «Fuego en la piedra: otra recreación de lo sagrado. Son pasos hacia ese otro silencio que es el del dormir. Un precioso don que se nos concede hasta que llegue el dormir[61]».

En medio de ese río que simboliza tanto el transcurso del cuerpo humano en su existencia como el de la escritura a lo largo de la composición de estos tratados, los motivos de la muerte y la vida, el invierno y el verano, la noche y el día, que Antonio Colinas ha grabado sobre los símbolos de los cuatro elementos, encuentran una respuesta última que queda en suspenso finalmente como el eco generativo de su misterio siempre a punto de recomenzar:

> ¿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 ruinosa estuviese en la noche llena de lámparas encendidas. O como si tu

58. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, pp. 234-235.

59. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 282.

60. Bachelard, G., *El agua y los sueños*, p. 79.

61. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 300.

> cuerpo fuese la única lámpara de fuego blanco en la noche negra de la cabaña y del mundo. Y algo había en las manos que ardía[62].

## Conclusión.

En los *Tres tratados de armonía* Antonio Colinas recoge en sus formas más depuradas y experimenta con ellas los principales motivos y temas que han caracterizado toda su trayectoria. Si la íntima relación que existe para él entre vida y escritura se manifiesta también en la continuidad que quiere establecer entre su obra de creación, fundamentalmente poética, pero no sólo lírica, y su obra ensayística, esos libros deben considerarse el quicio privilegiado entre una y otra: poesía y pensamiento no solo están en una relación de mutua dependencia, sino que aspiran a intercambiar sus funciones en una comunión profunda. El pensar de la poesía es la poesía del pensar y viceversa.

La visión simbólica de la existencia que la crítica ha atribuido con razón a Colinas obliga a avanzar en la comprensión del mapa de sus símbolos. Es preciso elevarse desde su nivel simplemente *léxico* y hasta *sintáctico* a uno *semántico*. Las figuraciones del *círculo* y del *viaje*, tal como han intentado explicar no pocos de sus ensayos, permiten descubrir algunos haces de sentido que organizan las orientaciones esenciales de la imaginación de nuestro autor. De una manera aun esquemática se ha procurado en las páginas precedentes reseñar algunas de estas intuiciones recurriendo a símbolos tan originarios como los que se encuadran bajo los *cuatro elementos*, a la luz de la enseñanza de Gaston Bachelard.

La evolución interna de la escritura de estos tres tratados a lo largo de casi veinticinco años acompaña y profundiza el desarrollo de la aspiración a la unidad del ser que caracteriza la obra entera de Colinas. Como entre inmanencia y trascendencia, el camino de la armonía a la mansedumbre no es en él lineal o progresivo, sino que traza una elipsis a la vez espacial y temporal, entre un eje imaginario vertical y

62. Colinas, A., *Tres tratados de armonía*, p. 318.

otro horizontal. Una concepción tetrádica de la existencia humana revela sus dolorosas tensiones, sin renunciar al conocimiento más pleno que queda siempre, inagotable y sereno, *más allá*.

# LA GRAN UNIDAD DE LA INMANENCIA TRANSCENDIDA: LA POESÍA METAFÍSICA DE ANTONIO COLINAS

Ilia Galán Díez
*Universidad Carlos III de Madrid*

Poeta devorado por la divina pulsión de la transcendencia es Antonio Colinas y coincide con los grandes poetas del pasado que, como decía Platón de Homero, se hallan henchidos del fuego divino, *wir betreten Feuertrunken*, como canta Friedrich Schiller en su célebre *Oda a la alegría,* ebrios de ese afán de mirar más allá del horizonte. Mirada que no le hace disolverse solo en lo en lo Otro, puesto que el aquí, la inmanencia, es el lugar de la transcendencia. Existencialismo, diríamos, místico o tal vez metafísico. Pues si percibe más allá de lo físico es desde la naturaleza misma de lo físico.

El recorrido que Colinas, poético y vital, lo convierte en un poeta vidente, pese a la noche, que diría San Juan de la Cruz, y se nutre tanto de la religión tradicional de su tierra, el cristianismo católico, como de tradiciones orientales de inspiración budista o sufí, entre otras. Sin hacer una poesía confesional, no desdeña usar las fórmulas clásicas de referencia a lo divino o a la Transcendencia absoluta, a un sentido último del universo, entendida a menudo como en su cultura se ha concebido a Dios.

Esto se percibe muy especialmente en la relación con la que oscila entre su interioridad y la exterioridad. La exterioridad se expresa claramente en su mirada hacia la naturaleza. Como aclara[1] el mismo Colinas, hablando del *Jardín de Orfeo,* su interior se contrasta con la naturaleza sin dejar por ello lo social, pero lo que intensifica es la interioridad a través de esa naturaleza que a menudo aparece como divina y donde se refleja:

> La naturaleza es el «libro abierto» del poeta sufí, que simplemente los seres humanos deben leer e interpretar. Ello no significa que lo que yo llamo realidad-realidad, lo social, no esté también presente en mi obra. Pero es cierto que en los poemas finales del libro *Jardín de Orfeo*, en los que alterno el poema normal con el poema en prosa, ese afán de mirada interior, fecunda, llega a una expresión muy radical, máxima.

El mundo exterior[2], en Colinas, parece leído como Fichte leía el No-Yo, una manifestación, sin embargo, del Gran Yo o de Dios que se expresa en el universo, aunque en Antonio Colinas no está tan clara siempre esa conciencia de una divinidad personal creadora, por mucho que tenga la advocación de Dios, la plegaria personal, el gemido hacia un Ser personal, pero, en cualquier caso, sí que se ve el paisaje, la naturaleza mostrada en su esplendor, como expresión divina, al modo en que los románticos también lo entendieron, incluso con la *Tormenta e impulso* propios del primer romanticismo, tal y como leemos en *Astrolabio* (octubre 1975- junio 1979), cuando en el

1. Aroca Iniesta, F., «Entrevista a Antonio Colinas en el café Dominicos, enfrente del convento de San Esteban» en *Revue d'*evue d'études ibériques et ibéro-américaines (Paris- IV), nº 11, printemps 2017, p. 329. <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2017/09/Pages-from-Iberic@l-no11-printemps-2017-Final-22.pdf>.

2. Lo que sigue es una reelaboración de textos que aparecen en algunos de los capítulos del libro: Ilia Galán, *Impulso sagrado hacia el misterio (Antonio Colinas ¿poesía, mística o metafísica?*, Madrid, Dykinson, 2016. En especial sus capítulos: «Muerte y alma»; «Interior y exterior»; «Vivir como en un templo entre los templos»; «Otras religiones y tradiciones mistéricas»; «Ansias de absoluto, sublime eterno»; «Infinito o dios entre los dioses»; «Amor y totalidad, el todo y la armonía»; «Sacros misterios»; «Profeta de la unidad total y la armonía».

«otoño» de su poema titulado «La patria de los tocadores de siringa» leemos:

> Son los prados fundados por la Divinidad,
> en donde los rebaños pastan la negra yerba
> bajo cielos de bronce sembrados de relámpagos[3].

Sin embargo, son continuas sus referencias, como los místicos más eminentes de las más relevantes religiones proclaman, a hallarse en lo interior, a separarse del exterior o tomar este, más bien, para navegar dentro de sí y, como Teresa de Ávila decía en sus *Moradas del castillo interior*, hallarse hallando el Fundamento, pues en él habitamos, en ese infinito que nos desborda con sentidos, aunque a veces no lo percibamos por hallarnos dispersos. Ahí se da el encuentro y el conocimiento de sí y de lo demás, la sabiduría que parte de la raíz. Algo de eso vemos en *Jardín de Orfeo* (1984-1988), en el poema «Muro con fuego»:

> 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.
> [...]
> El sol entra en mis huesos con placer
> y murmura en su mármol cada fuente[4].

El sol, símbolo de la divinidad desde Akenatón (Amenofis IV), o con los pitagóricos, calienta con su luz la estructura que sostiene al poeta, sus huesos espirituales, y hasta las piedras hablan así, sabiendo escucharlas. En el mismo poema leemos que el poeta nunca salió de ese cerrado jardín, ese *hortus conclusus*, pues dentro de sí halló el paraíso:

> 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[5].

3. Colinas, A., *Astrolabio (octubre 1975-junio 1979),* en *Obra poética completa*, Madrid, Siruela, 2011, p. 272.
4. Colinas, A., *Jardín de Orfeo* (1984-1988), en *Obra poética completa,* p. 511.
5. Colinas, A. ,*Jardín de Orfeo* (1984-1988), en *Obra poética completa*, p. 512.

En *Jardín de Orfeo* (1984-1988) leemos un llamativo texto que diríase una revelación o un encuentro místico, si es que no juega también con doble sentido, como en el *Cantar de los cantares*, tratándose, en este caso, al parecer, de una persona muy amada ¿humana? Sin embargo, el contexto —los poemas precedentes— haría pensar en algo muy diferente. Significativo es, sin duda, en gran manera, ese poema en prosa o esa prosa poética de su interior *Jardín de Orfeo,* el II, «La Voz[6]», que no es fácil dejar pasar para explicar algunos de sus hondos contenidos. Lo analizaremos completamente, por su gran concentración de claves y honduras mistéricas:

LA VOZ

> En el centro del jardín yo me había cerrado al mundo. Yo había cerrado mis ojos, y mis oídos, y mis labios al mundo. Pero me llegó tu voz. Estaba seguro de que era tu voz. Tu voz que negaba mi muerte para el mundo. ¿Era tu voz el hilo que todavía me unía al mundo o acaso me encontraba más allá de este mundo? Si yo estaba más allá, significaba que tu voz me había conducido a otra vida. Porque tú ya no vivías nuestra vida, tú ya no eras de este mundo. Tú ni siquiera sabías de la vida blanca, vacía en la nada, del humano que en un jardín ardoroso deseó suicidarse cerrando sus ojos, y sus oídos, y sus labios al mundo.

Así comienza, recordando a Santa Teresa de Jesús cuando mira hacia dentro de sí para encontrar el Todo, al Amado Infinito que es Amor, pero en este caso es un solo cerrarse a los sentidos o al exterior, como un renunciamiento al fragor del mundo, hasta que emerge la voz, una voz que parece sensible o atada al mundo, pues negaba su muerte hacia el mundo, ¿como la de los místicos? Si se tratara de otro autor, podríamos pensar que es la voz de Cristo, mortal e inmortal, físico y espiritual. Pero más bien parece un ser amado, una amada, aunque todo queda velado y ambiguo. También cabría que fuera lo Otro, pues le lleva más allá de este mundo y se halla él conducido en otra vida, se halla fuera del mundo la voz que le rescata para el mundo. El vacío del budismo, la nada del maestro Eckhart, parecen aparecer aquí, como una vida blanca, un despojarse de cosas o seres

6. Colinas, A., *Jardín de Orfeo* (1984-1988), en *Obra poética completa*, p. 513.

para ser en el Ser. Su voz que le llega al parecer desde otra dimensión le anuncia la noche, ¿noche del alma, como en San Juan de la Cruz, o noche mistérica en la que busca su perdida estrella, como la de Novalis? Esa voz quema sus sentidos, como en un éxtasis, un relámpago que rasga la oscuridad y entrega una nueva aurora. La luz llega después de pasar por la oscuridad, solitario, y entonces viene la compañía amada, pues esa voz parece amable, amante y también amada por el caminante de las sombras, el mismo Colinas. Eso le lleva a un más allá de luz, más allá de su jardín cerrado, del *hortus conclusus,* amurallado por obstinada negación del propio fuego. La obstinación le encerró al autor en un muro de negación. Una vez liberado de su propio muro, el que hizo con su propio ser, con su mundo interior, convertido en cárcel, lo que era de un modo se convierte en otro universo. Al igual que el enamorado ve su habitación cotidiana con otras dimensiones y maravillas o el deprimido la percibe vacía de sentido, de inconexas lógicas organizada, hueca, fría, espantosa, Colinas ve todo, siendo lo mismo, distinto, pues es él mismo el que ha sido iluminado, el que ha percibido, y la mirada es la que ilumina lo que le rodea, como en el Idealismo Alemán, el sujeto kantiano o el de Schelling es quien reconstruye en sí lo que del exterior le llega, pero la clave está en la subjetividad, en el yo que reelabora a su manera y filtrado lo que de fuera le alcanza. En este caso, como hay una voz que le atrae y le llama, al parecer de modo amigable o amoroso, ya no teme al mundo, pues hay un sentido fuerte, de inmensidad, para vivir y afrontar la existencia:

> Tu voz de luto cristalino, tu voz de musgo nocturno, situaba mi vida en otro espacio, anunciadora de la noche, cerraba quemando como un rayo mis sentidos. Tu voz, como un relámpago, violeta, quebraba el muro negro de la más negra noche, de la noche que estaba más allá de la noche, para entreabrir en él una nueva aurora: la Aurora. Ya estaba más allá, ya estaba en otro Día. Y sin embargo ¿no era el mismo espacio, no era el mismo jardín, el jardín con un muro de fuego ardiendo, ardiendo siempre, el jardín cerrado por el fuego de mi obstinada negación? Todo era

> igual y todo era distinto. Y nada tenía que temer del mundo, del mundo de otros días, pues tu voz me llamaba[7].

Entonces el poeta se libera de los límites de la sensibilidad, pues se ha unido a la otra sensibilidad, la del Otro, que le llama como una campana interior. Así abre los labios con piedad, con lenguaje religioso, y pide que se le aparte ese cáliz de tan intensa dulzura, ya que le lleva cerca de la locura. Pide olfatear el paso de su túnica, como la de Cristo, como si fuese un místico conventual, un monje, y sentir y ver y besar ese nuevo espacio, esa nueva dimensión a la que ha sido llamado. Sea Dios, Cristo o un ser amado o el mismo Amor personificado e invocado, los versos son intensos y poderosos en su descubrimiento de luz y de encuentro[8]:

> De nuevo, mis sentidos —que ya no eran los míos— quedaron en libertad. Y alcé mis ojos a la luz de tus ojos, y respiré en tus manos flores mojadas de estrellas aromadas, y volví a oír con nitidez tu voz como una campana que resonara en cada fibra de mi cuerpo. Y abrí mis labios para musitar con piedad: «No insistas más con tu voz, no insistas más con tu música; aparta de mí ese cáliz de dulzura, pues podría enloquecer, que es peor que morir. Déjame que olfatee el paso de tu túnica. Déjame que sólo sienta, y vea, y bese en este nuevo espacio al que tu voz me ha conducido, desde el que tu voz me llama.»

Esa búsqueda hacia lo Otro, hacia esa luz, parte de una fe, aunque no sea exactamente religiosa —en el sentido que suele darse en las religiones tradicionales o positivas—, en que hay otra dimensión más allá de nuestros límites físicos e intelectuales, de que hay otra luz, una explicación que no alcanzamos. Colinas parte del convencimiento de que hay algo más allá de nuestro pequeño mundo, exterior e interior, aunque se halle sobre todo desde dentro, si bien sirva el paisaje para despertarnos, tal y como leemos en su libro *La muerte de armonía»* (1990), donde la misma armonía declara, en un diálogo teatral con el Fulgor y otros personajes, entre ellos el Poeta, en verso:

7. Colinas, A., *Jardín de Orfeo* (1984-1988), en *Obra poética completa*, p. 513.
8. Colinas, A., *Jardín de Orfeo* (1984-1988), en *Obra poética completa*, pp. 513-514.

Sé bien que hay otra luz, la veo arder
detrás de la agonía de los límites[9].

En el siguiente poemario, *Los silencios de fuego* (1988-1992), hallamos un poema que parece ser otro autorretrato[10] algo fáustico, mostrando la tensión entre su interior y el exterior, lo carnal o material y lo espiritual o transcendente, en lucha para superar el dualismo neoplatónico que tanto asoma entre sus versos, buscando la magia que une los contrarios y donde lo menos es más; la nada, el todo:

TÁNTALO CONTRA SÍSIFO

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[11] 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.
Una habla y, hablando, se siente insatisfecha,
no da con la palabra que buscó desde niño.
La otra calla profundo y guarda una palabra
secreta que repite como sílaba mágica,
palabra que contiene un saber que no sabe.
[...]
Él respira y respira, sabiéndose, a la vez,
perecedero, eterno, de luz y sombra lleno.

Pero la oposición carne y Espíritu es continua en sus poemarios, como una versión entre exterior e interior, según vemos en *Tiempo y abismo* (1999-2002), al leer «La llama que canta», rememorando textos bíblicos y mostrando su cambio de los tiempos en que cantaba a

9. Colinas, A., *La muerte de armonía* (1990), en *Obra poética completa*, p. 536.

10. Colinas, A., *Los silencios de fuego* (1988-1992), en *Obra poética completa*, p. 576.

11. En la edición de Antonio Colinas publicada dentro de *El río de sombra (Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002)*, p. 465, aparece: «centro», sin cursivas, de modo que en la nueva edición quiere recalcar ese vocablo visualmente, para reparar en él la vista, cual saeta arrojada al centro de sus significados

la carne a estos nuevos tiempos en que tiene en sus manos una llama y mira con los ojos hacia arriba, como cuando dice[12]:

El Libro Pobre dice que «el Espíritu
es quien nos da la vida» y que «la carne
no sirve para nada».

Cantaré del jardín del Abadía
el placer de los cuerpos,
me dije en otras horas.
Grande, como la noche que llegará, es el frío.
Pero tengo una llama entre mis manos:
el libro que está ardiendo en cada letra.
Regreso con mis ojos a la cima.
Que pasten otra vez los ojos allá arriba.

El poema de Lope de Vega resuena aquí transmutado con un vuelo interior diferente[13], que aspira más alto, aunque las bellezas renacen. Pero ese ir más arriba se hace a través del interior, como enseñaran los grandes místicos, como San Juan de la Cruz o Santa Teresa, y así leemos[14] en otro poema del mismo libro, «Letanía del ciego que ve», como en los clásicos griegos cuando se atribuía ceguera a Homero, para que viese dentro lo importante, la verdad que ilumina el resto de las verdades:

Que cuando me parezca que he caído,
porque me han derribado,
sólo esté arrodillándome en mi centro.

El tema se repite páginas después, en «Cinco canciones con los ojos cerrados», I, donde leemos[15] la luz que es cada luz, en clara mirada algo panteísta pero a la vez común a buena parte de los místicos, según leemos en Santa Teresa de Jesús, en San Juan de la Cruz, en el Maestro Eckhart o en Nicolás de Cusa, asumiendo también el juego

12. Colinas, A., *Tiempo y abismo* (1999-2002), en *Obra poética completa, p.* 766.

13. Lope de Vega, F. *Rimas;* incluye «El nuevo arte de hazer comedias» Lisboa, 1605, pp. 59-73.

14. Colinas, A., *Tiempo y abismo* (1999-2002), en *Obra poética completa,* p. 770.

15. Colinas, A., *Tiempo y abismo* (1999-2002), en *Obra poética completa,* p. 772.

de los contrarios y los engaños de la apariencia, como en el universo zen y en ciertas interpretaciones del budismo:

Ya no hay luz en el mundo.
Toda la luz está en nuestro interior.
Toda la luz está entre nuestras cejas,
en ese centro o punto
donde un tiempo eterno
nos está contemplando.
Esa luz que ya es
todas las luces
y en la que descansa
la palabra más viva
por muerta.

No olvidéis la palabra sin letras,
la que entreabre muros
y es flecha hacia el abismo
de la luz.

Y en ese interior, donde el silencio grita, como si de la Divinidad o la totalidad se tratase, dice que él es respirado, de ahí la importancia de la respiración, como en la meditación oriental y en ese poema que señala la gran inflexión de su recorrido espiritual, el canto XXXV de *Noche más allá de la noche*, donde la respiración es ser respirado y respirar el mundo entero que entra dentro de sí, como dice[16] en ese mismo poema, en el canto III:

Respiraba silencios,
pero no respiraba.
Mas hoy es el silencio
el que a mí me respira.

En *Desiertos de la luz, (2004-2008)* hallamos un distanciamiento importante frente al panteísmo romántico que en el paisaje natural ve la divinidad y a sí mismo, pues no es fuera, en las cosas, donde uno se halla, sino que, reposado, sin pretender huir ya, descubre la puerta

16. Colinas, A., *Tiempo y abismo* (1999-2002), en *Obra poética completa,* p. 774.

de salida en el castillo interior, en sí mismo, como diría Santa Teresa de Jesús, según leemos en el poema: «Estos campos[17]...»:

> que yo soy la salida,
> que no hay otra salida que el instante
> interior.

La vuelta a su interior es continua, como si de vez en cuando se perdiera entre paisajes, cosas o humanos alborotos, mundos de deseos y anhelos. Así, en el poema de ese mismo volumen, titulado «Allá en el noroeste, por la senda interior», hallamos[18] otra vez su extravío y su reencuentro, en el que se deleita, en paz, en quietud, sin dejar de caminar por la noche sanjuanista y a la vez por la noche de Novalis. También resuenan ahí los ecos de los célebres versos de Antonio Machado:

> Caminante no hay camino,
> se hace camino al andar.

Pero en Colinas percibimos una versión más intimista o espiritual, si se quiere, más en consonancia con los místicos y grandes metafísicos de la historia de la humanidad:

> Yo buscaba un camino a lo largo del día
> sin saber que el camino no existía,
> pues el camino estaba
> en mi interior.
> Quieto ahora, acallado,
> pruebo a seguir (en mí) ese camino
> mientras no sé si esta noche muda
> desciende temblorosa
> o asciende cual marea que respira
> la música callada de las piedras,
> […].

El camino que abre con su canto el poeta es, también, según parece evidente, un transcender los límites de la cotidiana existencia.

17. Colinas, A., *Desiertos de la luz*, en *Obra poética completa*, pp. 793-794.

18. Colinas, A., *Desiertos de la luz*, en *Obra poética completa*, p. 61.

En otro poema del mismo volumen, «Allá en el noroeste, por la senda interior[19]», leemos ese camino que no es tanto exterior que interior, con el uso tradicional que de él se hace en la tradición del cristianismo y también en otras tradiciones orientales. Una profundización o búsqueda en lo más profundo de sí para ir directamente hacia la luz, abismándose, a fin de liberarse de los extravíos juveniles que buscaban por montes de llamas fatuas, efímeras. Así halla con ternura, con cariño, la quietud, el vacío lleno, en una respuesta silenciosa, en su paz del interior:

Sin embargo, parece que el camino
que sigo hacia dentro de mí mismo
va derecho a la luz.
Abismándome en él me iré librando
de cada extravío,
y ese alguien o algo que buscaba
por los montes en llamas
tiernamente me entrega en la quietud
(en el vacío lleno)
cada respuesta, disuelve mis dudas
con sus revelaciones
de silencio.

Siguiendo los poemas del mismo libro, en el titulado «Junto al muro[20]», como si fuera una honda plegaria, pegado al Templo de Salomón, reencuentra la pitagórica música universal que ve cantar apasionadamente en su corazón:

¿No vas sintiendo suavemente cómo
es música secreta la que suena
fuera de ti, estando tan en ti?

Tu música y la música del mundo
son una sola música, pero hay
que arder para encenderla en tu interior,
que ser llama que escucha el vendaval.

19. Colinas, A., *Desiertos de la luz*, en *Obra poética completa*, p. 62.

20. Colinas, A., *Desiertos de la luz*, en *Obra poética completa*, pp. 838-824.

Y pocos versos después[21], se reafirma sanado, con el espíritu curado a través de la meditación que transciende. Halla la alegría de una paz que emerge de su interior conectado con el Universo y sonando armónicos como pretendían los pitagóricos al apagar su ruido en la contemplación y poder así escuchar la armonía universal, la pulsión mística de las esferas celestes, celestial música que resonaría dentro del alma individual:

¿Es que no oyes la música que sana?
Se trata de una música que está
dormida en tu interior, mas que despierta
con el silencio y arde muy adentro.
Si la oyeras, al fin conocerías
la alegría: el goce de ser llama.

Oirías el sonido de la luz.

Páginas más tarde, en el poema «Quédate aquí, no partas en la noche», que parece rememorar la escena evangélica de los discípulos de Emaús con el Resucitado, se diría que le dice[22] a este mismo cómo la luz la tiene dentro, diciéndoselo a todos:

QUÉDATE AQUÍ, NO PARTAS EN LA NOCHE

No busques en la noche lo que tienes
en tu interior, posado en la palma
tendida y abierta de tu mano,
con la que ya me estás diciendo adiós.

Quédate aquí, no partas en la noche: oirás
cómo dentro de ti y de la piedra
brama la luz.

Antonio Colinas, sin embargo, va más allá en sus *Canciones para una música silente*, (2014), donde[23] un poema titulado «Llamas en la morada», I, muestra que en el centro de su ser, en su interior, está la morada, el hogar, en llamas, pues parece haber sido visitado por la

21. Colinas, A., *Desiertos de la luz*, en *Obra poética completa*, p. 839.

22. Colinas, A., *Desiertos de la luz*, en *Obra poética completa*, p. 849.

23. Colinas, A., en *Canciones para una música silente,* Madrid, Siruela, 2014, p. 201.

Divinidad y así canta agradecido en ofrenda de su sagrada infancia y el poema resuena en su flautilla de caña, como diría muy parecidamente Tagore, pero aquí al modo del poeta leonés:

Morada, centro de mi ser
en llamas:
me has llamado y he acudido.
Aquí estoy devolviéndote
cuanto me diste.
Te devuelvo lo más sagrado:
mi infancia, las escasas
palabras del poema,
ese misterio transformado en música.

Si bien, luego, en su canto XVIII, parece mostrarse[24] extraviado, pues ha perdido su centro y tal vez se ha ido leyendo lo que le dicen, sin saber en qué idioma, las hojas de los álamos, pues tal vez, como decía el ya citado Antonio Machado:

«Veo pasar los álamos.
Cuando no me dirijo a mi interior,
no sé adónde voy.
Suena Purcell: sus voces
celestes me avisan
de que quizá sigo un camino
sin camino.

Comparar ambos poemas produce armónicos de interés entre las cuerdas de sus versos, así se percibe cuando se relee a Machado[25].

24. Colinas, A., en *Canciones para una música silente*, p. 220.

25. Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.

Machado, A., *Campos de Castilla*, *Proverbios y cantares*, XXIX, *Poesías Completas*, Madrid, Austral, 1962, p. 158.

El camino lleva a lo interior, donde mora el Ser, que está, sin embargo, por doquier, como señala la cristiana tradición entre sus más eminentes místicos, sobre todo. El Ser es Infinito y el poeta ansía esa infinitud, es finito pero siente en sí algo que lo hace también infinitud, al menos como voluntad, deseo de serlo y tal vez lo sea. Lo Infinito en lo finito, entendido normalmente como lo divino y como una referencia personal, tanto del poeta como de Dios mismo hacia el poeta, emerge en no pocos de sus versos, aunque a veces de modo ambiguo. Así en sus *Preludios a una noche total*, leemos en el poema «Fría belleza virgen»:

> Cuesta mirar tanta belleza virgen.
> Encima de la casa, estremeciendo
> este rincón enfebrecido y mágico
> cruje el techo celeste, suena Dios[26].

Como dice Antonio Zamarreño[27], se perciben intelectuales filiaciones a las que podría añadirse las de Lamartine, Leopardi o F.

26. Colinas, A., *Preludios a una noche total (octubre 1967-junio 1968),* en *Obra poética completa*, p. 81.

27. «Y es que, en efecto, la articulación conceptual de *Noche más allá de la noche* me parece reducible a este esquema: el caos circundante ("se tambalea el orbe", p. 410) necesita de ese número taumatúrgico, supremo arquitecto de proporciones y de equilibrios, que es el número 7; el número (y, en particular, el número 7: no se olviden las notas del pentagrama) lleva a la música y la música, puesto que no admite disonancias, lleva al anhelo de fusión en el Uno, a una especie de enfermedad de lo infinito, a la reducción de todo aquello que pueda ser discordante en el cuerpo y en la historia. Se trata, así, de una cosmovisión cimentada, a un tiempo, en la propia experiencia —por momentos, dramática— y en una gama de lecturas poderosamente repensadas, entre las que se cuentan aquellas que tienen relación, además de con sus poetas de siempre (Fray Luis de León, Juan de la Cruz, Hölderlin, Novalis, Leopardi), con la filosofía, la psicología, la mística, el pensamiento oriental o la mitocrítica: no falta, así, la tutela de autores como Lao Tsé, Heráclito, Parménides, Plotino, Dionisio Aeropagita, Jung, Mircea Eliade o María Zambrano, dilectísima del poeta y con quien comparte, sustancialmente, la concepción de la poesía "como palabra que aspira a la unidad". Todos ellos acompañan raigalmente a Colinas y le enseñan a comprender la realidad, a asumirla con coraje, primero, y a sublimarla, después, con los ojos puestos en la convicción de Plotino: "el alma entera mira hacia arriba"». Sánchez Zamarreño, A., «Antonio Colinas, en su segunda plenitud: de la música a la mística.» en *Lire l´œuvre poétique d´Antonio Colinas*, INDIGO/Université de Picardie, Amiens, (Coordinación de Francisco Aroca), París, 2014, p. 181.

Schlegel. Esa esperanza en lo mejor y más grande, lo Infinito como sentido total, emerge también, además de a través de la naturaleza, gracias al arte de algunos de los grandes de la historia que han permitido confiar también en lo humano, pese a todo, como en el *Libro de la mansedumbre* (1993-1997), dentro del poema «La tumba negra[28]», cual *Deus absconditus:*

> 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: mansedumbre de llamas.

Cuando Colinas habla de la infinitud, suele ser en modo máximo y positivo, como vemos al leer en *Tiempo y abismo* (1999-2002), dentro del poema «Almeida» III[29], terminado el año, mientras todo en él comienza:

> Abre la nieve prados en mis ojos
> hacia una infinitud ¡tan duradera!

De hecho, la idea o, mejor, la referencia a Dios, en un sentido amplio, es continua entre líneas, sugerida a menudo, a veces nombrada, incluso en una dimensión que parece negativa, como en el poema «Crepúsculo en Medellín[30]»: «La calle ruge abajo como los castigos de Dios». E incluso, en el mismo libro, lo hallamos[31] con los atributos del Dios del cristianismo, bajo la humildad, hacia quien hay que ascender, alzarse, mientras está en lo bajo para ser más fácilmente recibido, como amor, como Todo, pero más allá de los dogmas, el oro y la sangre, sobre lo que no extiende sus alas, acabando con la

28. Colinas, A., *Libro de la mansedumbre* (1993-1997), en *Obra poética completa*, pp. 681-682.

29. Colinas, A., *Tiempo y abismo* (1999-2002), en *Obra poética completa*, p. 716.

30. Colinas, A., *Tiempo y abismo* (1999-2002), en *Obra poética completa,* p. 752.

31. Colinas, A., *Tiempo y abismo* (1999-2002), en *Obra poética completa,* pp. 761-762.

cita de un verso de San Juan de la Cruz de su célebre poema: «Noche oscura». Precisamente la noche, como la de Novalis, donde el alma se une a Dios amorosamente, a partir de la fuga del célebre místico de la prisión, pues ese Espíritu que parece el Dios de Juan de Yepes se ríe de la Historia, con otras historias, y es capaz de desenterrar los huesos, dándoles, en la tradición judeocristiana, el hálito de la vida para que vuelvan a cubrirse con la carne, en un poema que casi parece una pura oración:

CIGARRAL DEL SANTO ÁNGEL

¿Y eres tú el que nos dejas descender
hasta ti, cuando nosotros somos
los que debiéramos alzarnos en tu busca,
tornarnos en ofrenda,
dejar la vida en ello si fuese necesario,
hasta darte alcance?

Estás allí, en lo bajo, en lo más bajo,
al fondo de la tarde,
donde la última luz la derrota la noche,
donde duerme la roca y sólo el agua
socava lenta el monte,
desentierra los huesos,
se ríe de la Historia.
¡Y el amor es un canto tan dulce y fugitivo!
Estás allí, en el agua del río que serpea
y no nos damos cuenta de que con él fluimos
también nosotros
hasta que nos fundamos un día en esa mar
que ha de ser nuestro Todo o nuestra Nada.

No eres orgulloso, no levantas el vuelo,
no extiendes tus dos alas sobre el oro y los dogmas,
la sangre y las hazañas de la ciudad antigua.
Acaso sólo estás atento a esa música
sublime de cigarras y de grillos.
(La música de aquel que descendiera,
huyendo del dolor de una cárcel,
en parte donde nadie parecía.)
[...]

Tú, ejemplo de lo manso, permanencia
eterna de lo santo.

Más evidente se hace, unas páginas más adelante, en el poema «Con el Dios escondido[32]», donde une la tradición teológica del *Deus absconditus* con la de hallar a Dios por medio del amor a otro mortal, pues ambos momentos serían presencia de amor y por ello gozo:

Una mujer y un hombre arden en su silencio,
buscan en su interior
lo que no encuentran fuera:
¿el escondido dios, el Dios[33] desconocido,
ese ser, o ese espíritu o silencio,
que calla más que nadie
desde hace muchos siglos?
¿O que habla temblando en la llama del ara?

Y, sin embargo, hay entre tú y yo
atmósfera gozosa,
pues algo viene y va entre nuestros cuerpos,
de tu mente a mi mente,
de tus ojos cerrados a mis ojos cerrados,
de tu silencio a mi silencio.

Acaso lo que fluya de manera tan dulce
sea ese otro silencio
del Dios desconocido que se esconde,
mas que, a la vez (¡qué cierto!) nos envuelve
como fuego,
pues va y viene como música,
nos recuerda y nos prueba
que estar contigo aquí,
que vivir, simplemente, es un milagro.

32. Colinas, A. *Tiempo y abismo* (1999-2002), en *Obra poética completa*, pp. 768-769.

33. En la edición de Antonio Colinas publicada dentro de *El río de sombra (Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002)*, Madrid, Visor, 2004, pp. 650-651, aparece «dios», es decir, en minúscula. Con lo que se ve una búsqueda de nombrar más respetuosa a Dios, como el Único o la Unidad ante una ambigüedad politeísta, el *Deus absconditus*, al que tanto se refiere la teología occidental, un Dios que se repliega para dejar que se le busque o permitir la libertad de los humanos en su existir como quieran. Lo mismo sucede cuando vuelve a nombrarlo algunos versos más abajo, partiendo también algún verso y colocándolo en otro nuevo.

Ese milagro de la existencia y su consciencia reconoce la totalidad, donde cada parte depende de las demás, según tantos sabios clásicos pensaron y según leemos[34] también en Colinas, en sus *Desiertos de la luz, (2004-2008)* y por eso habla de Dios como lo «opuesto a los contrarios», como unidad total; en el fondo, puro amor, que admite la diversidad, rechazando las guerras religiosas por ser un contrario odioso.

Dentro del mismo libro hallamos un poema, «En Ávila, unas pocas palabras», donde redescubrimos[35] la unidad entre conceptos que no estaban tan distantes, como la totalidad y la infinitud, aquí hallada para dar pleno sentido al hombre, amando sin límite lo que carece de límites, casi como un Quién ilimitado, aunque sus versos habitan la ambigüedad propia de las sombras nocturnas que se mueven entre los misterios:

> […]
> eras semilla que enciende la escarcha,
> pues ser hombre en ti quiere decir
> simplemente amar la infinitud.

Más tarde, en el mismo poema, leemos[36] algo similar a una oración, pues se da una redacción como de alguien que nos respirara, ¿el infinito, la Totalidad personificada como Inteligencia Universal, Logos, o como incluso Dios?:

> Puede que todo (aquello que sabemos
> y lo que no sabemos)
> se lo ofrendes al que respira en ti.

Antonio Colinas nos revela en otro momento[37], en una experiencia honda de la noche, en «La noche transfigurada», que puede ser primera y última, como el *arjé* de los griegos antiguos, primero y último principio de todo, pues nos une y enciende, como tumba de la infinitud que ha de abrirse, al parecer, en la muerte. Pero dentro

34. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa,* p. 785.

35. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa*, p. 789.

36. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa*, p. 789.

37. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa*, p. 853.

del mismo libro, en «El mar muerto», otro poema escrito desde la experiencia de un viaje a Israel o un viaje hacia el centro de sí mismo, Antonio Colinas vuelve a cantar[38] a la eternidad, sin tiempo, hacia el extravío infinito, hacia la inmensidad arrojando su vida mortal y limitada. Con la voluntad de respirar y ser respirado por el mundo, de fundirse con esa totalidad, pues el morir sería otra manera de vivir:

Que perdure este tiempo
                sin tiempo
que enciende en extravío infinito
la llama de una vida finita.

Ésta es la dulce muerte de saber
que en esta luz que abrasa y va entregando
la savia de su vida
                a nuestras vidas,
ya no existe la sed del ansiar más,
ya no existe la angustia de saber.
Acto puro
        de la respiración
y de ser respirado por el mundo.
Frente a ese morir que hemos llamado vida,
esta calma:
            la de un silencio verde
que asciende desde un mar
que llaman Muerto,
pero que da la Vida.

*El laberinto invisible,* dentro de las *Canciones para una música silente,* nos muestra[39] el continuo afán de Colinas por trepar montes todavía más altos y ascender a las cumbres del sentido, donde ver refulgir al Ser, aunque ese afán de infinito remite en su sensibilidad, a veces, a un lago muerto o abismal, a un frío similar al gélido infinito de Leopardi:

Ascender y dejar atrás el mundo
que cruje y que restalla con sus hielos,

38. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa*, p. 858.

39. Colinas, A., *El laberinto invisible,* en *Canciones para una música silente,* Madrid, Siruela, 2014, p. 19.

abandonar heridas que aún sangran.
Y si, arrepentidos, volvemos la mirada
hacia atrás, cada arcada nos devuelve
a la infinitud del lago muerto,
a su abismal escalofrío gris.

Poco después, nos confiesa[40], ante ese templo oriental donde están prohibidas las ofrendas y cerrado el culto, que es el punto de encuentro entre el Infinito de los infinitos, la divinidad, y los seres humanos, mortales, que buscan su destino, la Unidad, por medio de los símbolos, hacia lo más alto, lo máximo, la última cima:

Un día volverá este lugar
a ser morada cierta
en donde el hombre y la Divinidad
rescaten la armonía,
se fundan un instante en el fiel de la muerte
y ambos sepan al fin que ya están
eternamente destinados
el Uno para el otro, el otro para el Uno.
El culto ahora no está permitido
mas sabemos lo que nos transmitió
el arquitecto que trazó la ruta
hacia arriba: señales, signos, símbolos
hacia la luz suprema de la cima,
de otra Cima

Dentro de *Un verano en Arabí,* también en *Canciones para una música silente,* (2014), hay[41] una imagen que parece ser la del mismo poeta, que navega atraído hacia el Infinito, guiado por su hálito, que sopla las velas del interior de su corazón:

[...]
se dirige un barco.
No se ve a nadie en cubierta,
se diría que nadie lo conduce (se diría
que todo cuanto va hacia lo infinito
lo guía lo infinito)

40. Colinas, A., *El laberinto invisible,* en *Canciones para una música silente*, p. 20.

41. Colinas, A., *Un verano en Arabí,* en *Canciones para una música silente*, p. 127.

Para, pocos versos después, en ese mismo canto XX, mostrarnos[42] al mismo poeta, Antonio, como la figura de C. D. Friedrich, encaramado en la cumbre de una montaña ante un mar de nubes, en un mirador sobre la infinitud, contemplando y recibiendo la impresión de lo sublime, ante el abismo y la oscuridad, pero donde, pese a no ver con luces, percibe el infinito fluir:

Quedo en este elevado mirador,
asomado
a la infinitud.
Anclada está mi vida
sobre este acantilado,
se mantiene a oscuras, pues no tiene
lágrimas-luces que encender,
y se deja fluir
en la contemplación de lo infinito.

En el canto XXIX de ese mismo título, Antonio Colinas se pregunta[43], en su duda continua, como Hamlet espiritual que vaga entre un bosque de símbolos, por el sentido de la vida hacia lo Absoluto, interrogándose por el amor, y sus ansias de lo divino, que son ansias de Infinitud, pues sufre el desgarramiento de ese saltar sin alcanzar y siente el llorar por nuestra humana y mortal necedad, por lo que todavía no somos. Pero que, al parecer, según ese verso, podríamos llegar a ser:

¿Y el oro del amor?
¿Y qué sentido tienen nuestras ansias
de infinito?
Lo blanco es una luz
que huye hacia arriba,
y se parte, y desgarra,
y luego, en las noches
más hermosas de agosto,
un siglo y otro siglo,
deja caer sus lágrimas.

42. Colinas, A., *Un verano en Arabí,* en *Canciones para una música silente*, pp. 127-128.

43. Colinas, A., *Un verano en Arabí,* en *Canciones para una música silente*, p. 139.

Alguien está llorando allá arriba
por lo que no sabemos,
por lo que aún no somos.
Por nosotros.

Colinas hace saltar chispas con su martillo espiritual intentando moldear en el yunque de la experiencia las experiencias otras que vienen de su interior, de sus intuiciones, con las que contrasta, como hicieron los místicos todos, el ser limitado y finito de todo humano con la infinitud, de ahí el dolor, aunque le lluevan como estrellas fugaces los sonidos de infinito[44].

Pero, en ese mismo libro y bajo ese mismo epígrafe, hallamos el poema «Armuz», donde[45] canta a la noche, pues en ella siempre halla algunas estrellas que le guían:

Pequeña
constelación
caída del cielo:
camino en la noche hacia tu infinitud.
Camino en la noche
hacia la infinitud.

Pocas páginas después emerge, como si tuviera dentro el Ojo divino que todo lo ve, el poema[46] «Triángulo del origen», que surge de la contemplación de la naturaleza, cual útero oscuro o noche del alma que impregna los paisajes:

[...] el triángulo del origen,
el que tiene vértices de diamante-nieve
y contiene el espacio-infinitud.

En el canto V de «Llamas en la morada», vuelve a confesar[47] su sed insaciable, que recuerda a la que Santa Teresa tenía de Dios y por la que quería morir para vivir, pues los límites le muestran su poco ser, su nada, que le convertirá con esa consciencia en Todo:

44. Colinas, A., *Canciones para una música silente,* Madrid, Siruela, 2014, p. 177.

45. Colinas, A., *Canciones para una música silente*, p. 189.

46. Colinas, A., *Canciones para una música silente*, p. 194.

47. Colinas, A., *Canciones para una música silente*, p. 206.

Sed del ser
que no logra saciar
sus ansias
de esa infinitud que anuncian
el rebaño, el relámpago, los labios.
Bebiendo estoy de un agua
que no sacia: la del vivir
en los límites.
Y, sin embargo, vivo
en unos absolutos
que me conducen hasta una nada
que es todo.

Y en el mismo título, con el canto VII, leemos[48] el rapto del Infinito que nos hace ser todo, lo que no somos, como en un sueño:

¡Cómo fluye y se va adormeciendo
el ánimo con la música de los grillos!
Viene del infinito y, suavemente,
al infinito nos retorna,
y somos
al fin lo que no somos,
o lo que fuimos en un denso sueño.

Es fácil ver lo que Colinas dice prefigurado en los versos del sabio hindú, Tagore[49], a la manera de lo que decía Schelling sobre aprender a contemplar cómo lo Infinito se encarna en lo finito, representado sobre todo en el Cristianismo con la figura de Jesucristo:

En el terreno de juego de este mundo,
En el gozo, en el dolor,
He visto a la luz de súbitos relámpagos,
Lo Infinito, tras el velo de lo finito.

Con *La nieve en los ojos,* poemas[50] en torno al aura de Santa Teresa de Jesús, Colinas escribe ya en su primer canto, con admiración,

48. Colinas, A., *Canciones para una música silente*, p. 208.

49. Tagore, R., *Últimos poemas*, Madrid, Grupo Editorial Marte, 1988, «Poemas de Cumpleaños», III, p. 93.

50. Enviados por correo electrónico el 9 de junio de 2015 a Ilia Galán. *La nieve en los ojos (Nieve en claro cristal)*, Breves de la Encina, Instituto Leonés de Cultura, La Bañeza, 2015.

cómo aquella poeta aspiraba al más allá y que por eso vivía mejor la vida común en el aquí, animando a todos a alcanzar esa plenitud que ella vivía llena de gozo:

Siempre el más allá al que aspirabas
te devolvía al más acá del mundo,
a sembrar las palabras
que a todos les llevasen
a ser en plenitud.

Sabías que en Castilla
nos atrae doblemente lo celeste,
pues es mayor el cielo que la tierra
para el que siempre alcanza horizontes
de infinitud.

Pero en Colinas la transcendencia que se vierte en la inmanencia no es un fenómeno frío o hueco sino que es un verterse del Amor de modo universal en todo y cada parte, de ahí que al final, surja la Armonía. Colinas, opta por una búsqueda más allá de lo roto. Ya en su tercer poemario, *Preludios a una noche total (1967-1968)*, en un «Nocturno», el joven Colinas muestra el amor cantado por el dios Pan, el dios de la Totalidad, retomando la mitología griega como motivo poético y de inspiración como también tomará elementos de la tradición cristiana, sufí o de las religiones orientales:

Saben de amor los labios que se besan
y los brazos abrazan todo el mundo[51].

Pues es cuando se mira el conjunto, la totalidad, cuando diría Schelling que los contrarios se calman o comprenden, se armonizan en sus particulares luchas, siguiendo a Nicolás de Cusa en esta *armonia oppositorum*, y allí, según el cardenal casi panteísta y cristiano, se percibiría la belleza, la hermosura. Pero para percibirla, hace falta más que querer comprender con abstracciones, amar, como bien entendió el Cusano y percibe Colinas en su «Poema de la belleza cautiva que perdí»:

51. Colinas, A., *Preludios a una noche total (octubre 1967-junio 1968),* en *Obra poética completa*, p. 64.

Aquí tengo los brazos abiertos como un río,
las venas descansadas, todo el amor del mundo
dispuesto a consumir en un beso glorioso[52].

Cuando Colinas publica *Astrolabio (octubre 1975-junio 1979),* muestra en el poema «Caballos y molinos en el pinar» II, la fascinación por el mundo primitivo, tan propia de las vanguardias del siglo XX, recogiendo la herencia romántica inaugurada por Herder, de buscar ese *Volkgeist* o espíritu que habría incluso en las más sencillas tradiciones de cada pueblo, pero para reclamar el Todo como un ansia de armonía absoluta, casi como la divinidad propia de tantos tipos de panteísmo, que ha resultado hasta ahora inalcanzable[53]. Incluso cuando pasea por Toledo, en *Noche más allá de la noche* (1980-1981), XVII, al mirar los montes que rodean la mágica ciudad del Greco, habla expresamente de lo sagrado junto a lo sacrílego[54]. En el mismo libro y la misma ciudad recuerda los pasos de San Juan de la Cruz en esas calles pintadas por El Greco, recordando los versos de alguno de sus poemas, «toda ciencia transcendiendo», pues dice que le habitó, se posó en él una iluminación o la ciencia absoluta, la conciencia del gran Todo, de la Divinidad según Nicolás de Cusa, Spinoza, Schelling, Hegel, Hölderlin..., en algo que recuerda el panteísmo que a veces parece transpirar incluso en los textos de los místicos católicos. Esa experiencia de la Totalidad le hace desentenderse o liberarse de las razones o de los datos, de la erudición vana, pues es un saber radical, donde toda la persona queda involucrada, le implica tanto que va a emerger continuamente en numerosos poemas de diversos libros. Herido de divinidad, disfruta de la poesía que, posada, le rodea en su caminar y percibe uno de esos momentos plenos de la existencia, en que el tiempo parece anularse y tocar algo extra-temporal, eterno:

52. Colinas, A., *Preludios a una noche total (octubre 1967-junio 1968),* en *Obra poética completa,* p. 74.

53. Colinas, A., *Astrolabio (octubre 1975-junio 1979),* en *Obra poética completa*, p. 301.

54. Colinas, A., *Noche más allá de la noche (1980-1981),* en *Obra poética completa*, p. 425.

Ya no necesitaba saber, pues me habitaba
una ciencia absoluta, esencia del gran Todo.
El sol, las melodías y un aire enamorado
que mordía despacio en los labios sedientos
del ocaso: rubíes entre los peñascales[55].

En el Canto XXIII leemos la fusión entre la persona amada, a quien se dirige, con la luz que besa la armonía nocturna, en amor expandido hacia el Todo divinizándose también las partes o cada pequeño «todo». La noche sigue apareciendo y en su oscuridad hállase esa nocturna armonía que se concentra en el amor hacia alguien[56].

Esa totalidad, como la de Cusa o Schelling, preñada de misterio y oscura luz, aparece y reaparece en ese poemario, como en el canto XXVII, donde la pequeñez de la parte lleva a hondas consideraciones metafísicas sobre el sentido de la vida humana[57]. Un cierto desasosiego surge ante ese momento de impotencia para hallar la más transcendental respuesta sobre la propia existencia, en esa dulzura herida donde el ser humano se descubre parte, mínima, de ese cosmos. Pero cualquier proporción ante la infinitud es, en comparación, nada, como cualquier cifra se considera cero, insignificante, al dividirla por el infinito. Dolor, pues hay ansia de infinitud y totalidad oculta en el alma del poeta que pregunta; sigue en la noche del alma, que también pudiera estar a oscuras. Ese libro de noche que busca más allá de esta, le lleva por una senda de solitarios, los que buscan los últimos confines, o de místicos, pero herido por la oscuridad que todos ellos hallan en su camino. Recuerdan sus versos a la barca de Caronte que nos ha de llevar al otro lado del umbral por el cauce del olvido, a un mundo de caos, como el inicio del universo según Hesíodo, donde la

55. Colinas, A., *Noche más allá de la noche (1980-1981),* en *Obra poética completa*, p. 425

56. Colinas, A., *Noche más allá de la noche (1980-1981),* en *Obra poética completa*, p. 431.

57. Colinas, A., *Noche más allá de la noche (1980-1981),* en *Obra poética completa*,, p. 435.

totalidad se da luchando con sus contrarios, sin fundirse, percibida desde un cierto vacío, según leemos en su canto XXXIII[58].

Y cuando parece que quedamos sumergidos en un universo pagano de caos, de lucha de contrarios, como el de Heráclito, con el vacío del budismo para circular entre sus arcanos, aparece la figura del Hijo del Gran Todo, y el hijo del Todo es quien en sí resume la humanidad unida con lo celeste, el yo individual y la divina totalidad, de modo que recuerda al Hijo del Hombre, a Jesucristo, pues da vida desde la negación y es tierra también que se corrompe en su carne de cruz, que es deshecha al ser crucificada y hace surgir luz de la oscuridad, la cual, sin embargo, ahí está, tal y como continúa en el mismo canto:

> el Hijo del Gran Todo, que aunque todo lo niega
> también todo lo da al que a la vida asoma[59].
> Luz fundida en el sol, arriba, en las alturas.
> Tierra que se corrompe en su carne de cruz.
> Siempre la luz completa germina en las negruras.
> Siempre viene lo negro horadando la luz[60].

A través de uno de sus temas más recurrentes, la luz ante la oscuridad, Colinas percibe cómo en cada ser finito hallamos su revés, su otro lado, oscuro, incluso cuando habla de luz, pues en lo limitado, la gota en la espuma puede ser luz de sonrisa y a la vez lágrima; los contrarios se dan en los seres de límites preñados, tal y como leemos en *Noche más allá de la noche* (1980-1981), canto XXXIV[61].

58. Colinas, A., *Noche más allá de la noche (1980-1981),* en *Obra poética completa,* p. 441.

59. En la edición de Antonio Colinas publicada dentro de *El río de sombra (Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002)*, Madrid, Visor, 2004, p. 341, dice lo mismo en subjuntivo:

> el Hijo del Gran Todo, que aunque todo lo negara
> también todo lo diera al que a la vida asoma.

Ahora, por tanto, se afirma con más fuerza y menos como hipótesis. Por otra parte, aparece versos después, «Tierra» en minúscula, como una errata.

60. Colinas, A. *Noche más allá de la noche (1980-1981),* en *Obra poética completa*, p. 441.

61. Colinas, A. *Noche más allá de la noche (1980-1981),* en *Obra poética completa,* p. 442.

Junto al Todo, Colinas halla la nada, como si volviera a hacer aparición el Maestro Eckhart que en Dios hallaba el Todo y la nada, en cierto modo. Esto aparece varias veces en su obra y así sucede en un ambiente azteca, como en el libro *Jardín de Orfeo* (1984-1988), canto IX, *Madrugada en Teotihuacán*[62] En el mismo libro, después de la iluminación del texto «La Voz», que parece ser Alguien lleno de amor en otra dimensión, surge en su V poema, el titulado «Ocaso», la triste queja ante la noche que llega, la oscuridad que vuelve[63].Pues pareciera que los contrarios son necesarios, como diría Hegel, y que lo oscuro es la otra cara de lo claro. Los contrarios son saludados de modo continuo en los poemarios de Colinas, a veces con evidente claridad en su mar de oscuridad, como leemos en su libro *Los silencios de fuego* (1988-1992), como en el poema titulado «Toledo»[64]. También hallamos, en el mismo poemario, un significativo título de remembranzas místicas, «La fuente», donde se ve manar sin acabarse un agua eterna, «aunque es de noche», donde reverbera de nuevo y claramente el poema de San Juan de la Cruz, «La fonte», donde el alma se huelga de conocer a Dios por fe, en este caso, aunque en Colinas todo es más ambiguo[65].Para luego volver a encontrar esa armonía de contrarios en el siguiente poema, «La prueba», donde dice[66], confiando en lo Alto, pues desde allí parece alcanzarse el Todo y verlo Todo:

> Y si fuese de noche,
> la negrura más honda la siembran faros ciertos.
> Todo lo que está arriba guía siempre.

El tema de hallar luz en lo oscuro o viceversa es recurrente, como la tradición mistérica de hallar lo alto en lo bajo, lo grande en lo pequeño, según leemos en el poema «La noche blanca»[67]:

62. Colinas, A., *Jardín de Orfeo* (1984-1988), en *Obra poética completa*, p. 500.

63. Colinas, A., *Jardín de Orfeo* (1984-1988), en *Obra poética completa,* p. 519.

64. Colinas, A., *Los silencios de fuego* (1988-1992), en *Obra poética completa*, p. 550.

65. Colinas, A., *Los silencios de fuego* (1988-1992), en *Obra poética completa,* p. 568.

66. Colinas, A., *Los silencios de fuego* (1988-1992), en *Obra poética completa,* p. 569.

67. Colinas, A., *Los silencios de fuego* (1988-1992), en *Obra poética completa,* p. 575.

¿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.

Más claro resultan todavía, en ese mismo poemario, los versos que caen bajo el título: «Blanco/negro[68]». Pero Antonio Colinas no puede dejar de hallar todo en su búsqueda hacia la nada, en el desierto, y así, en su libro: *Desiertos de la luz (2004-2008)*, dentro del poema homónimo, se puede leer[69]: «Lo negro abre caminos en la luz». El camino interior, según leemos[70] en *El laberinto invisible,* dentro de: *Canciones para una música silente,* (2014), también se debate entre contrarios y hay que saber abajarse para subir, humildad para llegar a ser lo más.

El acceso al Todo, más que con razones, donde chocan los conceptos, como se ve en otros de sus versos, precisa del corazón y de la intuición, pero para ello es necesario el amor del que duda que pueda ser consumido por la muerte, pues el Amor total ya no es de este mundo, nos transciende y pareciera que ha de transcender también la muerte. Así nos dice Colinas en boca del Fulgor, como si nos hallásemos ante un drama o un auto sacramental de Calderón[71], en *La muerte de armonía* (1990):

Quien ama mucho siente sed de amor.
¿El amor es por muerte consumido?
Sangran de amor tus venas, no retorna
a ti todo el amor que de ti mana.
Amor total ya no es de nuestro mundo.

68. Colinas, A., *Los silencios de fuego* (1988-1992), en *Obra poética completa,* pp. 581-582.

69. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa,* p. 860.

70. Colinas, A., *El laberinto invisible,* en *Canciones para una música silente*, p. 22.

71. Colinas, A., *La muerte de armonía* (1990), en *Obra poética completa*, p. 542.

Acceder a la Totalidad es percibirlo y amarlo todo como Uno, retomando la tradición del *hen kaí pan*, (Ἕν καὶ πᾶν), como leemos en *Los silencios de fuego* (1988-1992), inspirando y espirando en profunda meditación cómo Todo entra en la parte, en el yo abierto:

LA HORA INTERIOR[72]

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.

Pero esa plenitud que percibe e intenta transmitir, como en el poema inicial con que abre el *Libro de la mansedumbre* (1993-1997), que, significativamente, se titula: «La llama[73]», ilumina ya el comienzo de ese volumen de versos, donde declara la gran verdad con que percibe esa plenitud total: el amor. Y es que el amor es salvación, por eso incluso cuando parece amor de piel, encendido junto a sí, también es amor que salva, no solo a la pareja sino de un modo universal y transcendente, como si todo amor fuera salvación, según vemos en el mismo libro, en el IV «Nocturno[74]», pues no es tanto un amor pasional que desboca y desgarra, como en los románticos, sino una vía casi de reconciliación con la totalidad, de religión a través del otro, del amor particular que como una puerta nos abriese al universal, y por ello está en el libro de la mansedumbre, «aunque es de noche», todavía. Nada extraño, aunque aquí parezca hallarse el acento en lo erótico. Pues también Jesús de Nazaret decía que para amar a Dios el

72. Colinas, A., *Los silencios de fuego* (1988-1992), en *Obra poética completa,* p. 613.

73. Colinas, A., *Libro de la mansedumbre* (1993-1997), en *Obra poética completa*, p. 622.

74. Colinas, A., *Libro de la mansedumbre* (1993-1997), en *Obra poética completa,* p. 659.

camino era amar al prójimo, a cada particular. Todo amor a otro sería una puerta hacia el infinito amor.

El amor es la clave para entender, para percibir la música, no solo la de Bach, a la que se refiere en el poema preñado de nombres románticos y de grandes figuras del universo germánico, sino la música del cosmos y de lo que estuviere más allá del cosmos, como es en «La tumba negra», sorprendentemente, para el lector, tan luminosa[75]: «Solo amor es la clave de las claves».

Para alcanzar el Todo parece necesario amar, dejarse llevar sobre la marea del amor, por encima de la del odio, con las manos abiertas, el corazón abierto, hacia esa especie de zarza bíblica que arde sin quemar, de calor que da luz para verse a sí mismo en el gran contexto del universo, por encima de la diferencia de las palabras o, mejor, los conceptos que separan y distinguen, más que unen, participando de la misma música. Así lo leemos[76] en «Para olvidar el odio», II, publicado en *Desiertos de la luz* (2008):

> Habrá esperanza mientras dispongamos
> nuestras manos abiertas,
> esas manos tendidas hacia un fuego
> que arde y que no quema;
> manos que son un don al entregarse
> sin palabras que hieren, sin ideas que sajan.
> Marea del amor, más poderosa
> que el odio que se mama y que se escupe,
> que la sangre violada.

En ese mismo libro, hallamos un poema «En Ávila, unas pocas palabras[77]», donde aquella ciudad y tierra fecundada por los más grandes místicos le inspiran palabras que recuerdan a San Juan de la Cruz, que le dio a la caza alcance precisamente cuando ya desfallecía, y de similar manera Colinas halla la puerta abierta cuando parecía más arrinconado entre las murallas, al igual que el monje que halla

75. Colinas, A., *Libro de la mansedumbre* (1993-1997), en *Obra poética completa*, p. 674.

76. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa,* p. 788.

77. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa*, p. 789.

la iluminación y su máxima libertad preso en la oscuridad de su nocturna celda. Ahí llega a abrirse a la Totalidad, como los místicos de las diversas religiones suelen sentir en sus experiencias más íntimas:

> Peregrino después de tantos años,
> he caído en ti y en ti me he alzado.
> Me creía encerrado entre tus muros
> cuando en realidad, al fin, estaba abriendo
> todo mi ser completamente a todo.

Parecen resonar aquí los versos de Hölderlin cuando evoca la propia existencia como la de un peregrino que vuelve al hogar del padre y se entrega al abrazo del Infinito[78]. Ser uno mismo es en el fondo amar[79], al estilo del yo individual de Fichte que sería plenamente, en cuanto orientado hacia su raíz, hacia el Yo absoluto y como su continuación, y por tanto unido voluntariamente al Todo, desde la plena libertad que escoge ser en cada uno de los seres, lo que se logra amando y así se alcanzaría la plenitud del ser:

> la libertad de ser
> en ti y en cada uno de vosotros.
>
> Porque el ser que es más ser
> es tan sólo el que ama.

Y lo mismo sucede, páginas después[80], en el mismo poemario, «En Bruselas, buscando una llama», donde el amante ha de ir siempre más allá:

> Espíritu que abrasa y se abrasa en amor
> siempre anhela el huir más allá.

Pero para ir más allá, hay que ir al centro, es decir, al más acá, y, como suelen señalar los místicos de muy diversas religiones o creencias, ahí se halla esa plenitud que salva. El corazón, al escucharse a sí mismo, encuentra dulzura cerrándose a todo, a las creaturas, diría

78. Hölderlin, F., «An die Natur«, Sämtliche Werke, J. G. Gottasche Buchandlung Nachfolger, Stuttgart, 1946. Bd. I, 1, p. 191.

79. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa*, p. 789.

80. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa*, p. 807.

San Juan de la Cruz, «olvido de lo criado», pero es un cierre solo sensitivo o parcial, pues luego se encuentra el Todo de un modo más hondo y completo que con las limitaciones propias del expandirse hacia el exterior. Así lo vemos en «Morada de luz[81]». *El laberinto invisible,* nos muestra[82] un poema claro, el IV, dentro de *Canciones para una música silente,* (2014), donde la propia salvación y la del mundo parte del interior de cada uno y se realiza amando:

> y en esperar que salte desde nuestro interior
> el manantial que sana y que salva
> a los demás, al mundo y a nosotros.
> Un manantial que tiene un sólo nombre:
> amor.

Ese Amor lo respira y a Él se dirige, habla o tal vez ora en *Un verano en Arabí,* I, también dentro[83] de *Canciones para una música silente.* Hallamos de nuevo la respiración propia de la meditación oriental, que oxigena más al ser profundo; también se respira con el vientre, para lograr el estado de quietud y relajación adecuada, y parece que respira el Tao, al Tao, y le habla como a un ser personal, pues se une a esa especie de Inteligencia Universal o Ser, sin más, sin menos, uniéndose a la vez a todos los seres en los que esa Vida o Luz o Todo se derrama:

> Te respiro profundo
> y tú eres yo,
> y yo soy tú
> (todavía, todavía)
> en la Unidad suprema
> de ser.

El esotérico canto XI, «Alquimia[84]», afirma también la armonía final con el Todo y en *El soñador de espigas lejanas*, observamos[85]

81. Colinas, A., *Desiertos de la luz,* en *Obra poética completa*, p. 851.

82. Colinas, A., *El laberinto invisible,* en *Canciones para una música silente*, pp. 24-25.

83. Colinas, A., *Un verano en Arabí,* en *Canciones para una música silente*, p. 96.

84. Colinas, A., *Un verano en Arabí,* en *Canciones para una música silente*, pp. 111-112.

85. Colinas, A., *El soñador de espigas lejanas,* en *Canciones para una música silente*, pp. 145-146.

incluso una identificación entre el Todo, al que tanto alude y busca, con Dios. Y en el ciclo de poemas[86] dedicados a la gran mística y poeta abulense, Teresa de Jesús, dice Colinas en el canto II, mientras retorna a esa mirada panteísta, pues Dios era para Teresa en todo, fundiéndose a lo Eckhart, nada y Todo, al divino modo:

Quizás fueran las piedras para ti
el mismo Dios,
el que te era difícil encontrar
obligada a tratar en el mundo
con los artífices de la persecución.
[...]

Detrás de aquellas piedras te esperaba
otra luz: el candil de una celda,
que era útero y cuna
para ti.
Y en el silencio áspero
de la cal de sus muros,
encontrabas la Nada y el Todo,
ese Dios al que fuera buscabas
por caminos de frío y de sed.

La metafísica o cierta visión amplia de la religiosidad, como lo que nos transciende y da sentido a la existencia, es continua en Antonio Colinas, desde sus vivencias, creencias y a veces incluso dudas en la inmortalidad del ánima o en su afirmación confiada hasta su consideración de la naturaleza y tantos otros espacios del existir, interior y exterior, como templo. Si hubiera que buscar un precedente similar, más que Hölderlin, sería, sin duda alguna y también por su estilo sencillo, claro, el del romántico Alphonse de Lamartine, en especial el de *Les Méditations poétiques*, *Les Nouvelles Méditations*, *Harmonies poétiques et religieuses* pero también: *La mort de Socrate* o *Jocelyn*.

El ansia del Absoluto, de un eterno sublime, es sin duda uno de los ejes de su escritura que a sí mismo le reescribe de un modo sacro,

86. Colinas, A., *La nieve en los ojos,* inéditos enviados por correo electrónico a Ilia Galán el 9 de junio de 2015. Editado luego como: *La nieve en los ojos (Nieve en claro cristal)*, Breves de la Encina, Instituto Leonés de Cultura, La Bañeza, 2015.

pues Colinas vive lo cotidiano de modo sagrado en sus versos, convirtiéndose así en una especie de profeta contemporáneo de la unidad total y la general armonía. Es decir, dando sentido a la inmanencia en la transcendencia, comprendiéndose el texto al intuir y mirar hacia el gran contexto.

# ANTONIO COLINAS: HACIA UNA TERCERA VÍA

## *Anotaciones*

José Luis Puerto
*Escritor*

Desde hace ya tiempo, en distintos ámbitos, desde la política hasta la economía, pasando por la cultura y otros ámbitos, escuchamos, a través de los medios de comunicación el sintagma y concepto de «tercera vía», un elemento de tipo polisémico y marcado, con frecuencia, por una cierta indefinición cuando no vaguedad.

Sea en el campo que sea, cuando se recurre a tal concepto, suele asociarse con una propuesta superadora y sintética, que armonice, hasta donde sea posible, contrarios enfrentados entre sí.

Si, en el origen, el ser y el mundo estarían marcados por la unidad, el equilibrio y la armonía, en la medida en que todo transcurre van apareciendo los dualismos, que nos irían alejando paulatinamente de esa unidad, de ese equilibrio, de esa armonía, que constituirían un punto de partida, un momento paradisíaco. Pero muy pronto —y de esto hay relatos en no pocas religiones e incluso sistemas mitológicos— adviene la caída, ese ser arrojados o expulsados del paraíso, hacia un estado de intemperie, de ahí esa conciencia de la herida por la que estamos marcados.

Una vez que perdemos la unidad, comienzan a aparecer todo tipo de dualismos, que atrapan y enredan nuestras vidas, en todos los ámbitos. Así, por ejemplo, bien/mal, día/noche, luz/tiniebla, vida/muerte, placer/dolor, amor/dolor… y todos los que queramos indicar, hasta ir formando una enumeración infinita, son dualismos de los que todos tenemos experiencias. Y podríamos traerlos aquí de todos los campos, del psíquico, del moral, del político, del social, del económico, del cultural…, porque en todos ellos se desenvuelve nuestro existir.

Y, aquí, tendría sentido esa búsqueda de una tercera vía, de una propuesta equilibrada de ser y de estar en el mundo. Antonio Colinas —de diversos modos y en diversas obras— la viene proponiendo y nos viene proporcionando diversos paradigmas para sustentar ese modo equilibrado y armonioso —hasta donde es posible— de ser y de estar en el mundo.

Así, por ejemplo, en su obra *La simiente enterrada. Un viaje a China*[1], realiza de este modo tan significativo en qué consistiría, según su parecer, esa tercera vía que, aunque atribuya a algunos chinos, podemos pensar que es una propuesta suya personal:

> De aquí la necesidad que algunos chinos sienten … de esa *tercera vía* que encauce una sociedad sustentada en los valores de la sabiduría, la espiritualidad y la cultura, es decir, en las *raíces* mejores de este pueblo. (LSE: 29)

La tercera vía, por tanto, sería la de una sociedad sustentada en valores, elementos todos ellos que buscan configurar un cosmos, esto es, una sociedad que busque la armonía; frente a las nuestras, en las que todos sobrevivimos, que, tantas veces, se sustentan en contravalores y, debido a ello, son sociedades caóticas, marcadas por el caos.

Pero, ¿qué valores son estos? Antonio Colinas —como otros pensadores y creadores contemporáneos, de distintos modos, desde la ilustración y el romanticismo hasta hoy mismo— advierte que tales

1. Antonio Colinas, *La simiente enterrada. Un viaje a China*, Madrid, Siruela, 2005. En adelante: LSE.

valores se generan en tres territorios: la sabiduría, la espiritualidad y la cultura.

Ya conduce, por tanto, su andadura —y también la nuestra, si lo queremos seguir— por un triple itinerario, que no genera territorios o ámbitos excluyentes o aislados, sino que se intercomunican e interrelacionan entre sí.

Sobre tales ámbitos, podemos encontrarnos con propuestas y reflexiones del poeta tanto en su obra lírica, como en la de tipo narrativo, ensayístico, aforístico y reflexivo. Pues, en toda su escritura, hay una trasversalidad a través de la que aborda tales ámbitos o territorios, que constituyen, sí, vasos comunicantes que nos llevan a esa propuesta de tercera vía como él la entiende.

También habríamos de dejar apuntado cómo, en el ensayo de Antonio Colinas sobre María Zambrano —que nos servirá, sobre todo, de referencia, para rastrear los planteamientos del autor sobre esa tercera vía—, alude a lo que se ha venido en llamar «tercera España» y nos habla sobre «el camino hacia una "tercera España", sin odios ni sangres[2]» (SMZ: 123).

Curiosamente, a un autor español, cuya obra se está rescatando desde hace un tiempo, el andaluz Manuel Chaves Nogales, —gracias, en buena parte, a la labor de nuestra antigua compañera y amiga Maribel Cintas—, se le suele caracterizar como representante —ya en plena guerra civil— de esa tercera España; como habrá otros varios.

Nosotros, aquí, vamos a realizar una mera aproximación, a modo de tanteos, apoyándonos en la lectura de los propios textos del autor, que iremos espigando y vinculando, en la medida de lo posible, para comenzar a intuir en qué consiste ese modo de ser y de estar en el mundo que Antonio Colinas nos propone, como una tercera vía, tendente, en lo posible, a superar dualismos y caos e iniciar un itinerario hacia la armonía o cosmos. Para ello, nos vamos a apartar del consabido y clásico trabajo universitario, para andar más por

2. Antonio Colinas, *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*, Madrid, Siruela, 2019. En adelante: SMZ.

esos territorios del afuera, de que hablara —entre otros— Maurice Blanchot, por ejemplo.

## Sabiduría

Uno de los pilares o ejes esenciales de esa tercera vía que el autor propugna es el de la sabiduría. El acceso a ella supone una vía iniciática, esto es, un itinerario de iniciación que ha de realizarse en soledad, a través de una senda que se debe «tomar correctamente para no extraviarse» (SMZ: 175).

Nos sitúa el autor en la tradición de la *sophia perennis*, que sugiere la existencia de un conjunto universal de verdades y valores comunes a todos los pueblos y culturas. Concepto y sintagma utilizado en el siglo XVI por Agostino Steuco y asumido posteriormente por el filósofo y matemático alemán Gottfried Leibniz y, ya en el siglo XX, popularizado por el escritor inglés Aldous Huxley, en su libro de 1945 *La filosofía perenne*. Una tradición que tiene distintas derivas e incluso escuelas en el pensamiento contemporáneo, que Antonio Colinas, a su modo, asume, pero que reinterpreta a través de sus propias claves.

¿Cuál sería el objetivo o el beneficio de tal sabiduría, de tal tipo de conocimiento? El autor bañezano, —en su libro sobre María Zambrano, que acabamos de citar y que utilizaremos en otros momentos de este ensayo—, advierte que, al menos, es doble. Ese itinerario iniciático en soledad tendría como meta «alcanzar un nuevo *saber* que de verdad sane y salve» (SMZ: 142).

Sanación y salvación serían los dos efectos benéficos que tal saber proporcionaría al ser humano y, de paso, a la sociedad o comunidad en que, a través de quien lo posee y lo asume, tal saber se irradia.

Alude Antonio Colinas, como medio de adquisición de tal tipo de sabiduría o conocimiento, a la *cadena iniciática*, que tiene una serie de hitos, o eslabones, que el autor fija, por ejemplo, al hablar de María Zambrano, en el «*espíritu* mediterráneo» (SMZ: 89): Grecia y

Roma, Platón y Plotino, el Renacimiento italiano…, que configurarían —entre otras tradiciones— tal espíritu.

Y alude, asimismo, en este sentido, también al abordar la personalidad y obra zambraniana, a «la palabra iniciática,… palabra de filósofo que nos conduce a la sabiduría, es decir, a la libertad» (SMZ: 25). Es significativa esta analogía entre sabiduría y libertad. Conecta con la máxima socrática de «el saber os hará libres»; conecta, por tanto, con esa raíz griega que acabamos de ver como parte de esa cadena iniciática como vía de acceso a la sabiduría perenne.

Y esta sabiduría no es otra —para Antonio Colinas, para María Zambrano por él interpretada— que la del «humanismo trascendente con todas las consecuencias» (SMZ: 25).

En esta tradición, la voz de María Zambrano —pero también la de Antonio Colinas— es «la voz de una *iniciada*» (SMZ: 24); una voz profunda, singular, inspirada; una voz natural, equilibrada y órfica; marcada por la unión «de pensar y de sentir, de palabra y música, antes de la "unidad última"» (SMZ: 24).

Nos encontramos ante una visión de la palabra, y también de la poesía, claro está, con sentido trascendente, que nos revela, de ese modo, una especial sabiduría. El poeta nos habla, en tal dirección, en varios de sus escritos, sobre el sentido trascendente de la palabra poética, por lo que tiene la poesía de vía de conocimiento.

Esta palabra iniciática, esta voz reveladora y órfica, este decir con sentido trascendente… nos lleva a «la melodía que contiene las sílabas sagradas, plegaria única e incansable» (LSE: 24), de que habla nuestro autor en *La simiente enterrada*. La palabra poética estaría, así, marcada por la sacralidad, de ahí también ese sentido revelador y trascendente al que acabamos de aludir. Octavio Paz llegó a decir, en algún momento, —según ahora recordamos—, que la poesía es una de las pervivencias en nuestra especie de los antiguos lenguajes sagrados.

*Algunos territorios de la poesía*

Acabamos de ver cómo la poesía es una reveladora vía de conocimiento, cómo es palabra conectada con la sacralidad y que contiene a esta en sus sílabas. En esta tradición, podemos, al mismo tiempo, vincularla con otros ámbitos, que resultan significativos y que le dan su carácter.

La poesía, en primer término, es un lenguaje universal, está marcada por una universalidad que hace que sea una creación de nuestra especie para todos los seres humanos. «Este exclusivo, mistérico, perenne afán de la poesía —nos indica Antonio Colinas— hunde sus raíces muy atrás en el tiempo y, además, tiene sentido universal.» (SMZ: 157).

Es palabra que viene del mundo de la raíz, en todas las culturas. Y algunos de los primeros usos que les da el ser humano son los de implorar o suplicar, invocar, agradecer… a los poderes supremos. De ahí, esa vinculación de la poesía con la oración o la plegaria. «No es nuevo, en verdad, el afán de relacionar la poesía con la plegaria. Henri Brémond ya trató el tema en su libro *Poesía y oración*. Es obvio que la poesía también tiene algo de plegaria» (SMZ: 156). Tampoco tendríamos que olvidar, en este ámbito, la obra de C. M. Bowra *Poesía y canto primitivo*.[3]

Asimismo, la poesía es iluminación, palabra iluminadora y, en tal, sentido, es guía y orientación, que nos ayuda a no extraviarnos, en esa vía iniciática a la que estamos aludiendo. «En los poemas hindúes y mesopotámicos, en Egipto y en los *Libros sapienciales* bíblicos, en los poetas místicos de todas las creencias —indica Antonio Colinas— la poesía es el faro que ilumina, la palabra que va más allá del pensar…» (SMZ: 156).

Y no puede faltar tampoco el sentido trascendente que tiene y que se le otorga a la palabra poética. Antonio Colinas habla, en este sentido, del «Interés por la poesía de quienes creen en el sentido

3. C. M. Bowra, *Poesía y canto primitivo*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1984.

trascendente de la palabra, es decir, en la poesía como una reveladora *vía de conocimiento*» (SMZ: 88).

Son algunos de los territorios de la poesía, sobre los que Antonio Colinas reflexiona, no solo en su ensayo sobre María Zambrano, sino también en otras de sus indagaciones reflexivas. Y aquí habríamos de dejar apuntado otro, el de la relación entre la poesía y el silencio, que aparece en no pocas páginas de nuestro autor.

*La contemplación, fuente de iniciación en el saber*

Una de las fuentes de iniciación en el saber, en la adquisición de esa *sophia perennis*, no es otra que la contemplación. Contemplar requiere una actitud de pasividad, de quietud.

Aquí, nos aparece la figura de Miguel de Molinos —reivindicada, por ejemplo, por la propia María Zambrano y por José Ángel Valente, uno de las editores de su *Guía espiritual*—. El subtítulo de la *Guía* es muy significativo, en relación al ámbito que abordamos:

> Que desembaraza al alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la interior paz[4].

Antonio Colinas aborda con claridad la importancia de la contemplación, practicada por María Zambrano —y, claro está, por él mismo—, como fuente de iniciación en el saber. Una contemplación ejercitada en una dirección doble: externa, como contemplación de la naturaleza, de gran importancia esta última como fuente de conocimiento; e interior, como enseguida veremos.

> Esta clave central de la contemplación, de profundo sentido órfico, nace del silencio y de la soledad, pero implicaba para ella un doble fin: por un lado, la observación física de la naturaleza… y luego, la contemplación *interior*, es decir, de cuanto emana de los sentimientos y del conocimiento de la persona, del continuo indagar del iniciado para *saber*. (SMZ: 191)

4. Miguel de Molinos, *Guía espiritual* / *Defensa de la contemplación*, Edición de José Ángel Valente, Barcelona, Barral Editores, 1974.

*El conocer como descenso*

Una de las intuiciones que más nos han llamado la atención en el último reflexionar de Antonio Colinas es la del conocer como descenso. El proceso del conocimiento no consistiría en ascender hacia ninguna meta, hacia nada que haya que ser desvelado, sino más bien en un descenso, en un ir bajando peldaños hasta dar, en el fondo, con aquello que, al hallarse, merece ser conocido.

Acaso, en esta intuición, en este reflexionar, esté de fondo la subida del monte de San Juan de la Cruz. Pero el concepto de descender vinculado con el de conocer lo plantea Antonio Colinas en su libro sobre María Zambrano. No obstante, en su momento, antes del definitivo que al final le pondría —*Libro de la mansedumbre* (1997)—, pensó titular el poemario *Descenso a la mansedumbre*, lo que nos hace pensar que el concepto de «descenso» ya bullía en el telar creativo y conceptual del poeta.

En el libro sobre María Zambrano, nos indica: «Y no ignora la realidad porque dentro de su proceso de conocer se halla la prueba más difícil: la del saber *descender*» (SMZ: 174-175).

Conocer no consistiría —según un sentido convencional que de tal proceso tenemos— en irse elevando, en ir ascendiendo a nada; sino, por el contrario, como una prueba que tal conocimiento exige (ese saber iniciático o iniciado, al que venimos aludiendo), en saber descender.

Y recalca el autor bañezano —referido a María Zambrano, pero que también podemos aplicar perfectamente a él— en qué consistiría el sentido de esta prueba:

> ella va aceptando las pruebas con las que la existencia le sale al paso desde un ahondamiento en un vacío purificador, desde ese descender que acaba siendo un ascender, que no conduce a la negación sino a lo absoluto. (SMZ: 175)

Aquí aparecen términos que nos conectan con la mística, como «ahondamiento» o «vacío purificador»; pero hay, al tiempo, un mundo que conecta con ese «punto cero» al que aludiera José Ángel

Valente, con ese vaciamiento que ha de experimentar el creador, el poeta, en su interior, para que el proceso creador tenga lugar.

Y, en esa prueba del conocer, de la sabiduría, en ese ir bajando escalones hasta dar con lo más hondo, en la culminación de ese proceso, hay «un descenso que salva» (SMZ: 175). Recordemos que los dos beneficios —tal y como se ha indicado más arriba— de ese nuevo saber que el poeta reivindica son los de la sanación y de la salvación, pues se trata de un conocimiento que sana y salva.

El autor nos vuelve a reiterar, para dejarlo claro, en qué consistiría este tipo de nuevo conocimiento:

> Con esta idea del saber *descender*, me refiero a que, habiéndose elevado a lo más alto …, Zambrano sabe retornar, nos conduce a lo más concreto y a lo que más hiere. (SMZ: 175)

Esta vía del descenso como manera de acceder a esa nueva sabiduría —nos dice claramente el poeta— nos salva, porque es una senda segura para no extraviarnos, como ocurre siempre que perseguimos las vanas glorias del mundo.

Hay aquí, en el fondo, una actitud que participa tanto de los postulados del mejor estoicismo, maestros a los que sabemos que frecuenta Antonio Colinas, como de la *humilitas* cristiana, tan reivindicada por el franciscanismo, por ejemplo.

## Espiritualidad

Cada época ha de definir qué entiende por espiritualidad. No puede ser lo mismo la espiritualidad para nosotros, seres contemporáneos en y a la intemperie (como plasma, por ejemplo, la literatura contemporánea; pongamos, por ejemplo, *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett), que para un hombre medieval u otro moderno.

¿Qué rasgos podemos advertir para intuir por qué derroteros entiende Antonio Colinas la espiritualidad, como valor esencial y constitutivo de esa tercera vía que él propugna?

En la dedicatoria que el autor nos puso en nuestro ejemplar de *La simiente enterrada*, el autor ve su obra como «esta aproximación

al *espíritu* de Oriente, que también (quizá) es un poco nuestro propio espíritu». La espiritualidad —viene a indicarnos el autor— es un fenómeno universal, perteneciente a todos los seres humanos y, por ello, a todas las culturas y civilizaciones. Por tanto, la espiritualidad puede vincularnos a todos los seres humanos.

Un elemento clave, dentro de este valor de la espiritualidad, es el de lo sagrado; «no se puede ahogar lo sagrado en los seres humanos» (LSE: 24), nos indica el poeta. Podríamos rastrear el concepto de 'lo sagrado' en toda la obra ensayística de Antonio Colinas y nos daría para todo un ensayo. Creemos que este concepto, planteado de modo explícito, ha aparecido ya más bien en su etapa de madurez, en los últimos lustros. Solo lo dejamos esbozado, para continuar con nuestra andadura.

*Las sílabas sagradas. Los libros sagrados*

La espiritualidad de las diversas culturas, a lo largo de la historia, queda plasmada en las diversas civilizaciones y tradiciones y estas plasman su experiencia colectiva o comunitaria a través de las sílabas sagradas y de los libros sagrados. En tales sílabas y obras, queda plasmado no ya el espíritu de la letra —como indica nuestra expresión—, sino la letra del espíritu.

De ahí que Antonio Colinas aluda a «la melodía que contiene las sílabas sagradas, plegaria única e incansable que nos recibe y nos despide» (LSE: 24).

De entre los libros sagrados de la tradición, el predilecto para nuestro autor y sobre el que más ha reflexionado y escrito es el *Libro del Tao*. De hecho, —tal como ha indicado en distintos momentos— es uno de sus libros de cabecera. Sería imposible aquí recorrer todo lo que el autor ha dicho sobre el Tao. Nos hemos de conformar con exponer algunas claves de su reflexión.

«El Tao, si, —indica Antonio Colinas— como expresión de maravillosa unidad, pero que, a su vez, contiene la dualidad (el *yin* y el

*yang*)» (LSE: 15). Plasmación de la unidad y dualidad, al tiempo, sería un rasgo caracterizador de este libro sagrado.

En un momento en que, en el viaje por China, lleva consigo el *Libro del Tao*, nos indica:

> el taoísmo bien entendido no es sino una mística de los orígenes, una forma sutilísima de religión sin dioses. (LSE: 30)

En un momento determinado, dentro del mismo viaje, en una conversación con T., esta mujer le indica: «El *tao* es la razón de todas las cosas del mundo, su por qué, la respuesta a todas las dudas». A lo que para sí asevera el poeta: «Me parece una definición excelente» (LSE: 43).

Así, pues, el *Tao* es unidad, dualidad, mística de los orígenes, razón de todas las cosas del mundo, respuesta a todas las dudas… ¿Por qué tal interés del autor por el *Libro del Tao*? El poeta nos responde así: «porque creo que existen pocos textos que, de manera tan sintética, como heridora, nos digan por qué camino podemos encontrar los humanos la verdad» (DPI 2: 139)[5].

Y, en el mismo artículo, contrapone los valores del *Tao* —que vendrían a proponer una ecología del ser y una ecología del mundo— frente a los contravalores de nuestras sociedades occidentales.

> En el Libro del Tao las decisiones son radicalmente selectivas y nosotros, por el contrario, vivimos en un mundo en el que todo vale; en el Tao, la renuncia y el vacío fértil, la humildad, son bienes supremos mientras que nuestra sociedad se rige por lo competitivo y lo múltiple; el Tao imita y adora y lee sin cesar en el libro de la naturaleza, cuando los occidentales solemos ignorarla o saquearla, hasta un punto que hoy estamos poniendo en juego la subsistencia del planeta. (DPI 2: 140)

El gran pensador japonés Daisetz T. Suzuki nos habla sobre el «trascendentalismo taoísta» —y advirtamos cómo el carácter trascendente de la palabra, de la poesía y de la vida, en definitiva, constituye una reivindicación esencial de Antonio Colinas—, así como de que

5. Antonio Colinas, «El Libro del Tao», en: *Del pensamiento inspirado II*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001. En adelante: DPI 2.

«el Tao no es más que la experiencia de la vida cotidiana de cada persona[6]».

Pero hay otro libro sagrado que Antonio Colinas reivindica en distintos momentos, con esa voz baja en que lo expresa todo. Este ya pertenece a nuestra tradición occidental. Es el *Nuevo Testamento,* con los *Evangelios* como culmen, dentro de la *Biblia*. Sobre el *Nuevo Testamento*, indica lo siguiente, al conversar con su guía china, cuando aquella le indica que conoce la propia *Biblia*:

> los aspectos verdaderamente auténticos y revolucionarios de la obra sólo están en el librito que tengo entre mis manos, en la revolución que supuso la idea del amor; algo con lo que el cristianismo llega incluso más allá de la piedad y de la compasión búdicas. (LSE: 61)

Si el *Tao* nos conduce por el camino que va a dar a la verdad, según acabamos de ver; los *Evangelios* nos conducen por otro que desemboca en el amor.

Uno de los libros de la poeta norteamericana —que acaba de recibir el Premio Nobel de Literatura de 2020— Louise Glück, titulado *Ararat* (1990), comienza con una significativa cita de Platón, que vincula el origen, el todo y el amor. Dice el filósofo griego:

> … la naturaleza humana era en su origen una y nosotros un todo, y el deseo y la búsqueda del todo es lo que se llama amor[7].

*Las tradiciones místicas*

Aquí entrarían en danza también, por la gran importancia que tienen y la que Antonio Colinas les atribuye, las tradiciones místicas y/o espirituales.

La atención del autor bañezano a las tradiciones espirituales que vienen de Oriente, queda patente en su atención al *Libro del Tao*; a las tradiciones espirituales chinas, como se advierte a lo largo de las

6. Daisetz T. Suzuki, *El Zen y la cultura japonesa*, Traducción y notas de Carlos Rubio, Gijón (Asturias), Satori, 2020, pp. 16 y 21 respectivamente.

7. Louise Glück, *Ararat*, trad. de Abraham Gragera, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 9.

páginas de *La simiente enterrada*; o en sus escritos sobre Corea del Sur, a raíz de algún viaje.

Es de gran interés la visión que nos plasma Antonio Colinas sobre la figura del místico, en el comentario que realiza sobre la traducción y edición castellana de la obra en cuatro volúmenes del pensador italiano Elémire Zolla, titulada *Los místicos de Occidente*.

Para nuestro autor:

> el místico ha estado, desde los orígenes, del lado de la heterodoxia, de un tipo de saber abismal y arriesgado y, en consecuencia, sometido a la exclusión, a la negación y a la persecución. Como lo estuvieron siempre los creadores de cualquier tipo de saber nuevo, original. (DPI 2: 210)

El propio Elémire Zolla —que aparece en el libro de Antonio Colinas *Sobre María Zambrano*, ya que tuvo contacto con la pensadora española, en sus tiempos de exilio romano—, en una entrevista que concede al periódico barcelonés de *La Vanguardia*, con motivo de la presentación de su obra indicada, define la mística de este modo tan significativo:

> La mística no tiene patria y, en cierto sentido, tampoco religión. Es el punto más universal que puede alcanzar la humanidad. La definición más precisa, sin embargo, la recuerdan pocos: es la del quietismo, la de Miguel de Molinos[8].

El propio Antonio Colinas, en la reseña sobre la obra indicada de Elémire Zolla, aludía a la visión más allá de los tópicos y de lo convenido que tiene el pensador italiano sobre la mística.

En la reseña indicada, el autor bañezano citaba esta significativa visión de Zolla: «El misticismo es la repetición, en una civilización que ya no es homogénea, de la experiencia iniciática» y, en este sentido, "se separa de la fuente misma de las sociedades modernas: del deseo de acumular riqueza y prestigio social"» (DPI 2: 209-210).

8. Valentí Gómez i Oliver, Entrevista a Elémire Zolla, *La Vanguardia*, 'La Vanguardia Libros', Barcelona, 10 de noviembre de 2000, p. 4. Para próxima cita: EZ.

Antonio Colinas ha reflexionado, en distintos ensayos, artículos e intervenciones públicas, sobre nuestros grandes místicos o escritores espirituales: Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz.

Pero también se ha interesado, en general, por toda nuestra mística, haciendo suyas las palabras del francés Henri Bergson que afirmaba que «España ha tenido en sus místicos la más alta filosofía» (SMZ: 173). Palabras que le pronunciara al español Manuel García Morente, cuando este se le quejaba de que «en España no existía ni había existido nunca una auténtica filosofía» (SMZ: 173).

Y aquí apostilla el propio Antonio Colinas:

> el filósofo francés no se estaba refiriendo solo a la reconocidísima tríada de poetas-pensadores —fray Luis de León, santa Teresa, san Juan de la Cruz …—, sino a la pléyade de místicos … que partiendo de Ramon Llull, pasa por los franciscanos Osuna, Palma, Laredo, y sigue con Cazalla, Alcántara,Villanueva, Juan de los Ángeles, Estella, Borja, Molinos, y tantos otros …
>
> Esto por no aludir a los grandes místicos hispanoárabes e hispanojudíos, como el murciano Ibn Arabí o el gran Moisés de León, autor del *Zohar* o *Libro del esplendor*. (SMZ: 173)

Estos son —meramente apuntados— algunos de los hilos o componentes de esa espiritualidad que el poeta propugna como uno de los ejes en que ha de basarse y fundarse esa tercera vía que propugna.

## Cultura

El tercer gran eje en el que tal tercera vía habría de sustentarse sería el de la cultura, término y concepto que, por la amplitud de perspectivas y derivas de todo tipo que tiene, sería ahora imposible tratar de definir aquí y ahora.

En la propuesta coliniana de la cultura como uno de los ejes esta tercera vía como uno de los hitos que habría de sustentar ese peculiar modo de ser y de estar en el mundo, habría varios elementos o rasgos que lo caracterizarían, entre ellos los de la universalidad, sacralidad y humanización.

La universalidad de la cultura nos llevaría al interés por las culturas de todas las civilizaciones humanas, ya que, entre todas ellas, hay más vínculos de los que a primera vista pudiera parecer; como también entre las mismas se establecen vasos comunicantes, en ocasiones insospechados, pero que no habrían de pasarnos desapercibidos.

De ahí que el poeta nos esté planteando, implícitamente, en su obra ensayística y reflexiva, ese diálogo entre culturas, absolutamente necesario para poder entender el ser humano de un modo total.

Pondremos un ejemplo sobre esos vasos comunicantes a los que aludimos. El autor, en su viaje a China, lleva consigo cuatro libros que considera básicos «para conocer las corrientes primordiales de la cultura china» (LSE:67): el *I Ching*, el *Libro del Tao*, los *Analectas* de Confucio, así como una *Antología de poesía china* de todos los tiempos.

Enseguida le llama la atención o le sorprende «que tan ambiciosa filosofía se sustenta sobre la forma, es decir, sobre los números» (LSE: 68). Y advierte entonces un vaso comunicante: el de los números —indica— es «otro hecho que, significativamente, relaciona el pensamiento primitivo oriental con el pensamiento primitivo griego, el anónimo autor del libro [*I Ching*] con Pitágoras y el pitagorismo» (LSE: 68).

Pero, en busca de esa universalidad de la cultura, da un paso más y establece una nueva relación:

> El sentido numinoso del número tiene también una gran correspondencia con los conceptos de *sincronicidad* y de *arquetipo* junguianos: el número como arquetipo del orden supremo que se ha hecho consciente. (LSE: 68)

*Suma de tradiciones*

De ahí que, necesariamente, el poeta reivindique, como hitos culturales, creados por el ser humano, para iniciarse y acceder a ese saber que nos universalice, sacralice y humanice, las distintas tradiciones, elaboradas a lo largo del tiempo, desde el origen hasta hoy mismo,

por las distintas civilizaciones y culturas; poniendo, en su caso, especial énfasis en el diálogo entre Oriente y Occidente.

Ya hemos aludido a una de esas tradiciones, que no vamos a reiterar de nuevo: el *Libro del Tao* y esa tradición esencial de la civilización china, con Confucio, el *I Ching* y su tradición poética, además del propio Tao, como bases primordiales e insustituibles.

También hemos dejado apuntado el interés de nuestro autor por toda la tradición mística, en su más amplio sentido, que podríamos —aludiendo a ella de modo más amplio— también llamarla tradición de una literatura espiritual, sin confundir este último término con el de religiosa.

Porque, por ejemplo, Elémire Zolla —cuya obra interesa a Antonio Colinas— en la entrevista que publicara en *La Vanguardia* barcelonesa, con motivo de la traducción castellana de *Los místicos de Occidente*, a la que ya hemos aludido, incluía textos contemporáneos de nuestro país. «En esta antología de autores "*dionisiacos*" —indica— figuran dos españoles: Federico García Lorca, con su "*Teoría y juego del duende*", un texto extraordinario; y… Ramón del Valle-Inclán, con fragmentos de "*La lámpara maravillosa*".» Otro texto extraordinario, apostillamos nosotros (EZ: 4).

En todo caso, es esa suma de tradiciones occidentales y orientales, tanto en el terreno histórico y cultural, como en el espiritual y religioso, la que imanta la escritura de Antonio Colinas, en sus aforismos, ensayos, comentarios y reflexiones. Y nunca es por mera curiosidad erudita, sino porque configura un variado tejido en el que sustentar ese modo de ser y de estar en el mundo que busca el escritor.

### *Algunos hitos de la cadena iniciática*

Como también lo configuran esos hitos de la cadena iniciática a la que alude en distintos textos, o ese pensamiento francés con el que había entrado en contacto María Zambrano y que el propio autor leonés reivindica y hace suyo.

Así, por ejemplo, cuando Antonio Colinas alude a las lecturas zambranianas de los años en que viviera en el ámbito francés de La Piéce, nos indica que tales lecturas

> nos remiten a ese razonar en profundidad de los filósofos de la tradición *iniciada* (presocráticos y alejandrinos, los autores de la patrística, Plotino, Proclo, Ibn Arabí —*La sabiduría de los profetas*—, Eckhart, Böhme, Swedenborg [el que hablara con los ángeles por las calles de Londres, según el hermoso poema borgiano indica], Titus Burckhardt, Mircea Eliade, Henry Corbin —sobre todo *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabí* o los tomos de *En Islam iranien*—, Louis Massignon, Guénon, Simone Weil, Peterson, Orbe), y siempre a sus poetas de cabecera: Juan de la Cruz y Antonio Machado… (SMZ: 188)

Y, en ese tipo de saber esencial, en el que la cadena iniciática se halla, también coloca Antonio Colinas a una serie de intelectuales franceses, que interesaran tanto a María Zambrano, como al propio autor leonés.

Esta es la evocación que sobre ellos realiza:

> En la misma línea de interés por esta valoración esencial del misticismo, se mantuvieron en Francia Blondel y Bremond … pero, sobre todo, Jean Baruzi; Jean Baruzi es un gran ejemplo en Francia, junto a otros pensadores —Maritain, Corbin, Massignon, Gilson, Charles du Bos, Desjardins, Marcel, Guitton—, de ese vigor intelectual, avanzado y abierto en el campo del humanismo y de la espiritualidad sin prejuicio. (SMZ: 174)

Porque ese humanismo y esa espiritualidad sin prejuicio son los que corresponden, en el ámbito cultural, a esa tercera vía sobre la que Antonio Colinas, de modo transversal, nos está hablando a lo largo de su obra ensayística y reflexiva.

Y, en este ámbito cultural, tendríamos que indicar, para ir poniendo fin a nuestro texto, habríamos de indicar cómo en toda la obra de Antonio Colinas, sea del tipo que sea —lírica, narrativa, reflexiva, aforística, ensayística…—, hay diversos territorios en los que el poeta sustenta su creación y su reflexión, el sentir y el pensar, como son: el Noroeste, la Andalucía de sus años de formación, el Mediterráneo, Italia… y, claro está, Oriente.

Porque, para Antonio Colinas, esta tercera vía, tal y como aquí la hemos esbozado, con su tríada o ejes de conocimiento o sabiduría, espiritualidad y cultura, es una senda segura, para no perderse, que nos lleva al que acaso sea el sentido profundo de su obra como creador, que es el de otro modo de ser y de estar en el mundo, un modo humanizado, espiritual, responsable y consciente, que tendría que ser el de todo creador y, también, claro, el de todo ser humano[9].

9. Hemos querido, en la medida de lo posible, que este fuera un texto de una aproximación personal nuestra al ámbito que proponemos de la obra reflexiva de Antonio Colinas. De ahí que no hayamos querido entrar en los trabajos de otros estudiosos sobre el autor, ni citarlos. Nuestro trabajo tiene, por otra parte, el carácter de una mera aproximación a una cuestión que creemos de importancia en la obra del autor leonés.

# DESDE LO ÍNFIMO HASTA LO INFINITO: *EL LABERINTO INVISIBLE* DE ANTONIO COLINAS

Marie-Claire Zimmermann

*Sorbonne-Université*

*A Francisco Aroca*

En la *Obra poética completa [1967-2010]*[1] de Antonio Colinas, que se publicó en 2011, a la vez en España y en México, figura un último libro titulado *El laberinto invisible* (p. 585-626)[2]. En su introducción al volumen[3], el poeta nos explica que se trata de un libro nuevo: «—sino que son simplemente poemas autónomos, que, en unos casos, permanecían inéditos», (p. 20). Como siempre, Antonio Colinas es el primer lector crítico de la obra propia y es excepcional el diálogo —oral y escrito— que podemos tener con él a propósito de todos sus poemarios. No nos extraña, pues, que en la presentación de su último libro —*El laberinto invisible*— Antonio Colinas nos precise que estos poemas no son ecos ni proyecciones, ni tampoco

1. Antonio Colinas, *Obra poética completa (1967-2010)*, Poesía. Fondo de Cultura Económica. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones Siruela, Primera edición (España), 2011. Primera edición, México, 2011, 668 p.

2. Antonio Colinas, *Obra poética completa, op. cit. El laberinto invisible*, p. 585-616.

3. Antonio Colinas, *Obra poética completa, op. cit.*, p. 20.

definitivas respuestas: «Son poemas que, en un principio, no deben leerse con ojos analíticos —como una evolución de los libros anteriores—» (p. 20). Desde luego, según el poeta, la obra completa es un libro abierto donde se inscriben siempre nuevos «caminos hacia el futuro».

Ya que escribo, por primera vez, sobre *El laberinto invisible*, trataré de interpretar el trabajo poético efectuado por el poeta sobre el lenguaje entre inmanencia y transcendencia. Pero, antes de señalar cómo se estructura mi comunicación, quiero abordar en seguida el análisis del título, *El laberinto invisible*. A primera vista, se impone un oxímoron ya que, *a priori*, no puede coincidir un laberinto con la invisibilidad. El laberinto es un bosque que consta de una red inextricable de senderos y galerías. Entonces, para salir por la única salida, hay que mirar con mucha atención toda la interioridad del laberinto, pero después de salir, ya no se ve nada del espacio interior. En la mitología griega, Teseo sale victorioso del laberinto, el cual desaparece para siempre, es decir, que no es visible ni tampoco invisible. Si volvemos al texto de Colinas, podemos pensar que no se trata del mito homérico sino de una figura retórica que designa la coincidencia entre la poesía, o el poema, visible, y la escritura, o mejor dicho el acto de crear que es invisible. Aquí pues, el título se refiere a la totalidad, al libro total que leemos. *El laberinto invisible* es una intensa meditación sobre el hombre, y sobre todo lo humano, es decir, entre vida y muerte, cuerpo y alma, no como contraste sino como movimiento. Nuestra lectura no consistirá sólo en yuxtaponer temas y formas: intentaremos identificar la creación poética coliniana en los once poemas que se inscriben en las 38 páginas finales del volumen (p. 586-626). El libro no consta de tres partes claramente definidas, sin embargo, nos parece evidente la existencia de tres momentos de la palabra poética. En primer lugar, llaman la atención los textos que se refieren al tiempo y a la memoria, y de modo muy preciso, a la adolescencia (p. 587-596). El segundo sector lleva un título global, «Catorce retratos de mujer», y reúne catorce textos sólo precedidos de una cifra romana (p. 596-610). Por fin, el tercer momento (p. 610-626) que contiene relatos de viajes y diversas experiencias personales, se acaba con intensas meditaciones

metafísicas sobre el laberinto y la relación que existe entre el alma y el infinito.

## I. Experiencias del yo en el espacio y en el tiempo.

En los cuatro primeros poemas de *El laberinto invisible*, se percibe, en seguida, la intensa presencia de un yo que se expresa de modo muy personal frente al mundo inmediato, para describirlo y para interpretarlo, dos actividades aquí siempre inseparables, lo que notamos ya en los títulos de los textos: «El jardín filosófico» (p. 587-588), «Hallazgo de una estatua junto a un muro» (p. 588-590), «Mayo de 2010» (p. 594-596). Pero nos parece indispensable señalar que otro poema que no figura directamente después de los cuatro primeros, ya que se sitúa después de los «Catorce retratos de mujer» (p. 596-610), tendría que estudiarse también en este primer sector, con el título de «Nocturno en el patio chico» (p. 610-612). Observamos, una vez más en la obra de Antonio Colinas, la autonomía de cada poema y la necesidad para los lectores, y, sobre todo para los comentaristas, de identificar y analizar las sutiles relaciones que se tejen entre vida y muerte, cuerpo y alma, creando así paradojas, resoluciones y, otra vez, nuevas paradojas.

Ya desde el título del primer poema, «El jardín filosófico» (p. 587-588), se imponen a la vez la visión global de un espacio reducido, el jardín, y una interpretación por definición amplia, a través de la filosofía, la cual se manifiesta aquí con la referencia a Platón. Se introduce pues la cultura griega a través de un filósofo muy conocido en el mundo, desde hace siglos, pero lo importante es que figure en el primer verso la palabra «alma» (p.587), objeto del elogio, frente a la palabra «cuerpo» ya asociada con la noción de límite. Inmediatamente después, surge otra oposición entre «mortal», «muerte» y «vida», «otra vida» (p. 587). Esta segunda notificación no se hace del mismo modo que la primera, porque, evitando el riesgo de abstracción, el poeta introduce al yo: «no sé por qué castigo « (p. 587) y, sobre todo, para ilustrar el conflicto teórico se vale de una flor, el girasol, creando una imagen metafórica ligada con el sol:

—sol caído en la tierra—
gira en su tallo prisionero, ensueña
más vida, otra vida,
en su muerte de fuego derrotado. (p. 587)

Por una parte, el girasol es aquí visible: «su tallo», «girando», «sus raíces», «la tierra» y se revela como expresión de una belleza concreta, pero, por otra parte, en la segunda estrofa, es la encarnación de una búsqueda exclusivamente humana,

Él va girando en busca de los soles
que fue un día,
en busca de otros cielos
de espacios
inmortales,
exiliado y esclavo
de sus raíces hondas en la tierra,
la que le da la vida,
la que le da la muerte. (p. 587)

y vuelven dos palabras: «vida» y «muerte», que son esenciales para el análisis filosófico.

El poema no se acaba así: consta de un segundo movimiento (II, p. 587-588) en que Colinas cuenta una anécdota relativa a otro filósofo igualmente celebrado en el mundo desde hace siglos, Aristóteles, pero cita también al autor del texto en que figura esa historia, igualmente ligada con Can Cerbero, desde luego con la mitología griega:

Eumelo, en sus *Historias*
nos dijo que Aristóteles murió
tras beberse la savia
de la flor del acónito,
la flor que el Can Cerbero
—el de las tres cabezas,
el demonio del pozo,
el guardián infernal—
nos trajo al mundo. (p. 587-588)

Puede ser que el lector ignore esa historia y no se interese por tales referencias, pero aquí notamos cómo, en toda la obra coliniana, predomina el deseo de precisar siempre sus fuentes y cómo llama la

atención aquí la forma «nos dijo» (p. 587), la cual implica un fondo común, es decir nosotros, todos los lectores capaces de descubrir juntos y sin jerarquía alguna. Luego en la segunda y última estrofa del II, el poeta vuelve a Aristóteles tratando de entender porque murió envenenado el filósofo después de haber bebido: «la savia / de la flor del acónito» (p. 588) —suceso ya mencionado en la estrofa anterior. El poeta nos comunica una posible interpretación de tipo filosófico, a través de un juego sumamente refinado, por medio de un quiasmo, que viene a ser un recurso frecuente en diversos textos de este libro:

> Quizá fuese éste el precio
> que tuvo que pagar
> quien deseando apreciar en exceso
> la belleza de la Razón,
> ignoró la razón de la Belleza. (p. 588)

Además, se usan las mayúsculas iniciales, primero en Razón y, luego, en el verso siguiente, con Belleza. El quiasmo no consiste sólo en una oposición sino que es una inversión que genera un constante movimiento mental.

Después de dedicarse a una manipulación estrictamente retórica, el poeta vuelve a crear una imagen concreta del mundo inmediato, aludiendo al color visible del acónito,

> Como la flor intensamente azul
> del acónito, (p. 588)

pero en los últimos versos del poema, el autor inventa una equivalencia entre el concepto de Belleza y la flor venenosa. Aquí no se habla de Aristóteles sino de un precepto, de una verdad que todos podemos captar por medio de la imagen poética. El ritmo de este jardín filosófico se funda esencialmente en el uso alternado de dos versos: el endecasílabo y el heptasílabo. Después de cada grupo de cuatro o cinco heptasílabos se introduce un endecasílabo y, puntualmente, surge algún tetrasílabo que da mucho relieve a un solo sustantivo : así es el caso del adjetivo «inmortales» en la segunda estrofa del I y también de uno de los últimos versos de la segunda estrofa del II : «del acónito,» (p. 588).

El segundo poema consta de dos partes (I y II, p. 588-590). Su título es «Hallazgo de una estatua junto a un muro» (p. 588). Pensamos en seguida que predomina aquí lo visible o lo visual: una estatua que tiene que ver con el arte, en este caso la escultura, y un muro, es decir, cierta arquitectura. Pero falta hasta aquí lo esencial, o sea, la acción del tiempo sobre todas las cosas. El poema tiene una doble estructura: la primera parte está totalmente dedicada a la estatua y la segunda al muro pero incluyendo tres versos sobre la estatua.

La historia de la estatua es verdaderamente patética. Ya desde el primer verso el poeta se vale de la prosopopeya tuteando a la estatua, como si fuera un ser humano y se sirve siempre del tú en esta parte, con una serie de verbos igualmente conjugados: «no existías», «… morabas…», «estabas», «fuiste», «supiste», «abriste» (p. 587-588). No aparece aquí el yo y sólo se alude a un «nosotros», es decir, la gente o la humanidad:

> Mas luego los humanos hemos ido
> mirándote despacio, y, al mirarte, (p. 588)

Según el poeta, la historia de la estatua es una verdadera tragedia, porque ella, durante mucho tiempo, quedó como él dice, «enterrada», invisible, «eterna», «oculta» (p. 589) y, así, era una Diosa con D mayúscula. Pero el hecho de salir de lo que era «muerte» y de «abrir los ojos» implica que la estatua va a identificarse con el destino de los seres humanos, es decir, con la duda y el dolor. Los dos últimos versos de esta primera parte consisten en un quiasmo pero, en éste, no se inscribe la perfecta y total simetría de los términos, sino que se crea un movimiento perpetuo entre las palabras claves: «alma», «carne» y «piedra»:

> alma arrancada a la piedra del mundo,
> carne arrancada al alma de la piedra.

En el segundo movimiento (II) de este poema se dice que el muro está destruido. Han desaparecido algunos elementos del paisaje, pero también subsisten un ciprés y las palomas. No se da ninguna explicación sobre todo esto. La última alusión a la estatua implica la

no-existencia de la estatua que no puede ver nada, lo que se expresa por medio de un lenguaje totalmente destructor y sin más escapatoria:

> Estatua de ojos muertos,
> helados por la sombra,
> abrasados de luz. (p. 589)

La única causa de esa tragedia se menciona por fin en los seis últimos versos del texto: se trata del Tiempo, que se identifica aquí con el dios de la mitología, Cronos, el cual se percibe como destructor del lenguaje.

El ritmo de este segundo poema no es el mismo que el del poema anterior. Toda la primera parte que se refiere a la estatua se vale del endecasílabo, del heptasílabo y de un solo alejandrino: «como el hombre supiste / de la sed y el dolor,» (p. 588), mientras que la segunda parte ocupa un espacio vertical, donde los heptasílabos son los versos más largos, y donde surgen, de vez en cuando, un pentasílabo, tetrasílabos, trisílabos. En los seis últimos versos que empiezan con un heptasílabo, seguido de un trisílabo y de un pentasílabo, los tres versos finales consisten en una triple explosión del adverbio «infinitamente», seguido del adjetivo «cruel», una sola palabra oxítona en el verso, en que se concentra toda la violencia del mito:

> Solamente aquí es Cronos
> quien reina,
> el dios del Tiempo
> infinita-
> mente
> cruel. (p. 590)

Se traduce, pues, el poder del tiempo (con T mayúscula) por medio de una fracturación del lenguaje poético.

El poema siguiente, que se titula «Córdoba adolescente» (p. 590-594), es también distinto de los dos anteriores, primero por su extensión, ya que consta de ocho estrofas, que, en realidad, son como minipoemas (p. 590-594). Aquí estamos en presencia del espacio cordobés y el tema esencial es la exploración de la memoria, ya que los textos están dedicados al recuerdo de la adolescencia, palabra

privilegiada que surge diversas veces, y ya en el primer verso del primer movimiento: «Tantos años después de aquella adolescencia,» (p. 590). Aquí no hay ninguna concesión a la nostalgia, ya que se trata de poesía y, en efecto, después de volver a lo que existió, sabe y dice el poeta que hay que asumir totalmente la integración del pasado en la historia individual.

Empieza el primer movimiento por la evocación de la circunstancia puntual que ocasiona la exploración de un pasado ya muy lejano: en efecto, el hecho de oír el canto de «muchos ruiseñores» en el camino provoca una especie de resurrección de la memoria: «Cuando allí, de repente, en una curva / nos asaltaron muchos ruiseñores / que abrieron mi memoria.» (p. 590). El poeta se vale aquí de la primera persona de plural que designa, sin más precisión, al grupo que está caminando, pero en la estrofa siguiente, aparece el yo, que es el único receptor del recuerdo, y es éste el que se convierte en canto, por medio del exclusivo lenguaje, es decir, por medio de la «palabra», bajo la forma de un «poema» que es también una «canción»:

> Allí en la curva de los ruiseñores
> cantó otra vez mi sangre,
> cantó el recuerdo, que quería hacerse
> palabra, y poema, y canción. (p. 590)

El locutor asume plenamente el hecho de escribir los poemas que figuran en «Córdoba adolescente» (p. 590-594) y el lector puede pensar que aquí estamos en presencia de un metalenguaje porque hemos asistido al nacimiento del texto poético y porque figuran en dos versos las palabras esenciales que definen el género: «Y poema»,… «los poemas». Pero, con mucha humildad, el escritor propone otra posible definición de sus versos que son, quizás, sólo una emanación del «canto de ruiseñor» (p. 590), del que habló en los primeros versos y que provocó el retorno a la escritura:

> Quiso el ruiseñor que yo escribiera
> los poemas que siguen,
> palabras que quizá sólo son hoy
> canto de ruiseñor que arrastra el agua
> y que deshace el fuego

de estas sierras salvajes. (p. 590-591)

Aquí pues, para Antonio Colinas, la escritura poética implica la inclusión de su causa o de su origen por medio de signos e imágenes que provienen de un mundo exterior fabuloso.

Después de este primer movimiento (I), empieza la evocación de algunas personas —mujeres— nunca nombradas, mientras surgen recuerdos de una adolescencia que, poco a poco, va evolucionando, entre momentos de olvido y otros de intensa pasión amorosa. En el segundo movimiento el poeta se vale del Tú para celebrar la hermosura de un ser, «un rostro blanco, blanco» (p. 591), que es como una encarnación de «la belleza más pura», «belleza nunca hollada» (p. 591), o una alegoría que suscita las preguntas de un locutor ignorante: «¿Desde dónde llegaste, / súbita aparición?» (p. 591). En el tercer movimiento (III), aunque se evocan algunos aspectos del cuerpo y del rostro, el locutor exalta más los sentimientos que la belleza exterior. En los textos siguientes, predominan a la vez la armonía del paisaje, la belleza de la persona amada y el hecho de que va avanzando el tiempo de la adolescencia hacia su fin:

como mi adolescencia,
despidiéndose
de su adolescencia.

Hoy somos dos estrellas
reflejadas en el estanque
de nuestra adolescencia
muerta (p. 592)

El recuerdo es siempre ambivalente. En el poema VI, el poeta celebra la belleza de una «huella» (p. 593) que es la de una amada, a la vez «de dolor y placer infinitos». (p. 593). Si surgen un segundo verso que es un endecasílabo y luego una serie de heptasílabos, vemos que en los cuatro últimos versos se opera una restricción en el texto por medio de una reducción fónica, con tres pentasílabos y un tetrasílabo:

O como un dardo
de fuego blanco,

allá en el fondo
de lo negro (p. 593)

Se oponen, pues, la presencia y la ausencia, y, en el séptimo movimiento (VII), vuelve la simetría entre dos versos que se siguen,

Otra vez no me verás,
otra vez no te veré. (p. 593)

inmediatamente antes del quiasmo final en que se asume del todo la afirmación de lo imposible:

Nuestra luz sueña en soledad.
Nuestra soledad sueña en la luz. (p. 593)

El último movimiento (VIII, p. 594) marca la total desaparición de la adolescencia, ya que está «enterrada», pero la primera palabra era «Un sol de cobre en llamas» y la última es «del sol», entonces se impone otra vez una paradoja, o mejor dicho, una imposible imagen que se convierte en celebración de una imposible realidad:

Adolescencia enterrada
en la tumba del sol. (p. 594)

Pero, inmediatamente después de «Córdoba adolescente», figura otro poema titulado «Mayo de 2010» (p. 594-596) que consiste en una nueva evocación de Córdoba —la del siglo XXI— que es una magnífica meditación lírica sobre la belleza de la ciudad y el papel que tuvo y sigue teniendo en la vida del poeta. Aquí reina un yo omnipresente. En los dos primeros versos predomina la emoción, pero las lágrimas a las que alude el poeta no son de dolor sino de alegría:

Bien quisiera llorar, más no puedo.
Bien quisiera llorar (de alegría) esta noche. (p. 594)

El texto consistirá, pues, en una intensa evocación de la ciudad. Permanecen todos los signos y la alusión al «Cine-Teatro Góngora» implica entonces la perduración del lenguaje y de la poesía en Córdoba, ciudad donde vivió el autor de *Soledades*. La palabra «azahar» figura en los tres primeros versos de la segunda estrofa, suscitando intensas sensaciones, a la vez por su perfume y por la musicalidad

de todo lo que genera a su alrededor, también porque es inseparable de la adolescencia de Antonio Colinas:

> Aroma del azahar me llega de lo negro.
> Vuelve con el azahar mi adolescencia.
> Melodía el azahar que todo me concede,
> aunque hoy tenga mis manos vacías. (p. 594)

Lleno de gratitud, el poeta pronuncia palabras decisivas, afirmando que Córdoba representa algo fundamental en el propio itinerario. La fuerza del elogio proviene de una suposición negativa, es decir que, sin Córdoba, el yo no hubiera podido ser lo que es y, entonces, se define el poeta por medio de tres verbos infinitivos: «ser», «sentir», «pensar», y de una palabra clave: «los límites»; en él se juntan la existencia, la sensibilidad y la reflexión crítica:

> Sin ti, ciudad, yo nunca hubiera sido
> el que soy:
> la consciencia de ser y sentir y pensar
> en los límites. (p. 594)

Después de definirse en el presente, el poeta dice con igual firmeza que ahora ya no es lo que era,

> Y el azahar y las sombras son los mismos
> de ayer, pero yo no soy ya
> el de entonces.
> ¿No lo soy? (p. 595)

y, al mismo tiempo, se interroga sobre lo que es el Tú, es decir, Córdoba, antes de dirigirse a la misma ciudad:

> Y tú, ¿dónde estás tú y qué eres tú? (p. 595)

Luego consigue definir lo que es la Córdoba de 2010, de donde la introducción de una metáfora: «Tú eres sólo un aroma de azahar.» (p. 595), que se refiere a la belleza de la flor y que es también la exacta e intensa definición de la ciudad del siglo XXI. En la estrofa siguiente, el poeta evoca el río, el puente y el tan famoso ángel, que son inseparables de la conocida imagen de Córdoba. Destaca la dimensión simbólica del río, con sus dos orillas que son también las orillas de la vida del poeta. En otra estrofa, se acerca el yo «al ángel de piedra

del puente», pidiéndole que llore, pero Colinas no puede ni quiere idealizar en esta penúltima estrofa de donde el silencio del ángel:

> El ángel calla y guarda su secreto. (p. 596)

La última estrofa, que consta de tres exclamaciones del yo, se construye a partir de una anáfora y de una antepífora; aquí el poeta proclama el intenso amor que le inspira para siempre la ciudad:

> ¡Cómo te amo misterio insondable
> de la ciudad antigua!
> ¡Cómo te amo misterio,
> ¡Cómo te amo, misterio! (p. 596)

Por fin, se acaba el texto con la aceptación del silencio y del misterio. Los ojos «muertos» del ángel en realidad están «vivos», aunque no le dicen nada al yo y es imposible entender el triste mensaje que divulga el río:

> Él es quien llora
> por el mundo, y por ti y por mí,
> y no precisamente de alegría. (p. 596)

La definición final del ángel se hace por medio del quiasmo, recurso tan corriente en *El laberinto Invisible*, que permite crear a partir de lo imposible la eventualidad de lo posible:

> El azahar ya es el ángel.
> El ángel ya es el azahar.

Después se introduce un espacio en blanco y luego se inscribe el último verso que marca el triunfo del amor en el yo:

> ¡Cómo te amo, misterio! (p. 596)

Este poema lírico —«Mayo de 2010»— que se sitúa con precisión en el siglo XXI es más bien un canto donde asistimos a una verdadera transfiguración del viajero, el cual es un yo sumamente consciente, atento a todo lo que ve, movido por una intensa exaltación, apasionado por el lenguaje y que siente un profundo amor hacia una vida en que ha de perdurar lo «indescifrable» (p. 596).

## II. Catorce retratos de mujer

Inmediatamente después de «Mayo de 2010», descubrimos una serie de 14 poemas que están reunidos bajo el título de «Catorce retratos de mujer» (p. 596-610). Se trata de un conjunto poético diferente de todo lo que precede porque se funda en un tema único, es decir, el de la mujer. En la introducción a la *Obra poética completa [1967-2010]* —«Un círculo que se cierra, un círculo que se abre»— ya nos explica Antonio Colinas lo que significa esta nueva opción:

> Vuelve también en estos poemas finales otro tema recurrente en mi obra, el de la mujer, que quizá no he subrayado debidamente al hablar de los temas primordiales. La mujer entendida en su sentido germinal, genuino, telúrico: el que revela el símbolo fértil y poderoso del *eterno femenino*, de significación muy amplia y siempre entre los extremos de la pasión y la idealización. (p. 21)

Este conjunto de catorce poemas es como una galería que está recorriendo mentalmente el poeta para evocar retratos de mujeres pero es también como un libro en que se han reunido imágenes —retratos, fotografías— y, de hecho, se afirma ante todo como libro de poemas, en que los retratos son, por cierto, recuerdos del poeta pero sobre todo re-creaciones, por medio de la exclusiva poesía.

A excepción del primer poema que tiene una sola estrofa (12 versos) (p. 596-597), todos los textos constan de dos, tres o cuatro estrofas, porque los retratos no son sólo descripciones de las distintas mujeres sino también puntuales relatos de una historia y episodios de un itinerario. En ocho poemas figura el nombre de la protagonista, lo que da lugar entonces a elogiosos comentarios del locutor sobre el simbolismo de la denominación, pero en otros seis textos, si no aparece el nombre, se insiste más en la evocación del espacio en que vivió o vive la mujer que es el personaje central de la estrofa y del poema, y, en este caso, se valora también la presencia física de la dama.

¿Quiénes son entonces las catorce heroínas que dan vida a los catorce poemas? Puede ser que antes de abordar la lectura, el lector piense inicialmente que se trata aquí sobre todo de poemas de amor, en que el yo poeta recuerda y re-crea sus propias pasiones.

En realidad, no es así porque en los poemas las mujeres no tienen la misma vida social ni la misma afectividad. Es cierto que Colinas incluye textos que celebran el amor, la belleza de los cuerpos y de los rostros femeninos, pero también se refiere a algunas mujeres que son artistas, a otras que fueron dolorosas víctimas de la violencia o que tuvieron que emigrar y, por fin, redacta un epitafio que es un intenso homenaje a una amiga muerta, la cual era una mujer verdaderamente excepcional.

En «Catorce retratos de mujer», como en todos los poemas que hemos comentado, predomina la polimetría y se impone también en las estrofas un mismo modelo estructural: en efecto, el poeta se vale de la alternancia entre el verso breve, en particular, el heptasílabo y el verso largo que surge puntualmente después de un grupo de versos breves. Una serie de versos cortos nos permite entender lo que ocurre, es decir, la acción o la circunstancia, mientras que la irrupción de un endecasílabo coincide con la celebración lírica del amor. Pero otras veces se invierte el sistema, cuando el verso breve nos da la clave de una historia, mientras que se juntan los versos largos —endecasílabos y alejandrinos— para evocar la belleza de un espacio o de un cuerpo. En los catorce retratos se manifiesta, más que nunca, la flexibilidad de la escritura coliniana, la cual permite el inmediato acceso a la creación poética y una fácil adaptación a la diversidad de los personajes y de las circunstancias.

Destaca aquí la variedad de la estructura poemática: en efecto, «Catorce retratos de mujer» no consiste en una serie de bloques temáticos porque cada minipoema, siempre precedido de una cifra romana, es totalmente independiente, tiene un valor en sí y, por eso, cada nueva lectura crea un efecto de sorpresa, suscitando mucha curiosidad en los lectores y el innegable placer que generan los contrastes que van surgiendo, no sólo entre los textos, sino entre las mismas estrofas que figuran en los textos. De donde la posición que adoptamos como comentarista, para analizar la escritura poética, tal como se manifiesta en esta última parte de la obra completa de Antonio Colinas: intentaremos ver de qué manera funcionan las palabras y

el ritmo del verso, pero respetando el orden según el cual se siguen los catorce textos, comenzando con el I (p. 596) y terminando con el XIV (p. 610).

El primer poema (I, p. 596) empieza con el nombre de una mujer: Ramya, dentro de un contexto amoroso ya que figuran las manos, el rostro y «tus dos ojos, ¡tan negros!» (p. 597), pero la alusión a «tu tierra», -un país del sur, con alacranes- significa que se trata de un recuerdo, bello por cierto, y, a la vez de un encuentro ya muy antiguo y que no ha de renovarse.

El segundo poema (II, p. 597) empieza también con un nombre, Filomena (es decir, ruiseñor), que es esencial en esta historia, ya que, al dirigirse a una pequeña «pastora» del «noroeste», que está sola y no habla, el poeta se vale del nombre inicial para afirmar en la segunda estrofa: «me llevo el ruiseñor» (p. 597), lo que no entiende la pastora, ni tampoco quizás el lector. El juego verbal es elegante, pero se acaba el poema con una referencia concreta a la belleza física de la pequeña pastora:

> Y si al partir te digo que en tu nombre
> me llevo el ruiseñor, tú me sonríes
> sin saber (o sabiendo),
> y no nos dices nada,
> y nos lo dices todo
> con tus ojos azules. (p. 597)

El tercer poema contiene también una celebración del nombre de una mujer que vive lejos, y que se apasiona por la poesía:

> Tallulah: es inmenso el océano,
> es mucha la distancia
> que a veces puede haber entre dos seres, (p. 598)
>
> encenderá los versos que más amas. (p. 598)

Aquí no se habla de amor, sino, dos veces, de una profunda «amistad»; en la quinta estrofa, el yo nos da el sentido del nombre, ya citado, poniendo de realce la dimensión cósmica de la dama y la importancia no sólo del nombre, sino del significado de la palabra:

> Tallulah: hemos de recordarte

para siempre en tu nombre.
Recuérdanos tú en él
y en lo que significa:
«Cerca de las estrellas». (p. 598)

El poema IV (p. 598-599) consta de dos estrofas, de once y seis versos, respectivamente. Es uno de los más misteriosos entre los catorce retratos, y esto ya se percibe en la disimetría que existe entre los dos espacios del poema. El yo se dirige a un tú que no tiene nombre y que pertenece a un pasado ya lejano, por medio de verbos en pretérito e imperfecto de indicativo. Desde el principio, se insinúa una duda sobre lo que lleva la mujer en sus manos, quizás rosas rojas o bien sangre. En la primera estrofa, se inscribe la perplejidad del yo, que se convierte luego en certeza, en los primeros versos de la segunda estrofa:

Mas no, no eran flores (p. 598)
[……]
Sí, en realidad era un racimo
de sangre,
no de rosas, (p.599)

A la oscuridad del primer verso del texto, que es un endecasílabo,

Te vi brotando de una noche negra (p. 598)

se opone la blancura de los últimos versos, también endecasílabos,

lo que estrechabas con tus brazos blancos,
lo que cercabas con tus manos blancas (p. 599)

pero aquí coincide la belleza del tú con el enigma de la herida y de la sangre. Lo que predomina es la armonía del cuadro, sin que el lector tenga las claves de la historia, aunque sí queda totalmente libre de interpretar el retrato. Podemos percibir el fuerte contraste que existe en esta escena entre la belleza y el hecho de ser una víctima.

El poema siguiente (V, p. 599-600) difiere mucho de los anteriores. Situándose en París, entre los Jardines del Luxemburgo y el

Panteón, es decir, en un espacio público siempre muy celebrado por los poetas y, en general por los escritores, el yo evoca un encuentro amoroso que no se realizó hace ya treinta años y alude también a otro momento, actual, que es igualmente un fracaso ya que el yo sigue esperando, pero invadido por la tristeza. La segunda estrofa habla de otro encuentro porque es únicamente el recuerdo del primer episodio, desde luego todavía más intenso porque representa la ausencia radical de la mujer ausente, creando así un contraste entre el estar y el no estar:

> Entre el Panteón (donde Rousseau reposa)
> y los Jardines del Luxemburgo
> (donde en mi juventud tanto esperé,
> tanto lloré, soñando la alegría),
> esta noche de lluvia,
> treinta años después,
> aún sigo esperando (p. 599)

Se borra del todo el tú, ya que en los dos últimos versos —un heptasílabo seguido de un trisílabo- se anula la palabra «rostro» a través de la repetición de esta misma palabra:

> Adivinar tu rostro
> sin rostro. (p. 600)

El poema VI (p. 600) no tiene nada que ver con el V y crea un innegable efecto de sorpresa. En la primera estrofa alguien que se expresa en primera persona se dirige con mucho entusiasmo a un tú que es el mar: «mar de mis pesares, mar de mis delicias / y de mis goces.» (p. 600). Podemos creer que el yo es el mismo poeta, pero, en la segunda estrofa, descubrimos que aquí se expresa una mujer llamada Safo, es decir, que se trata de la poetisa griega, un mito pues que celebra el intenso deseo erótico que le inspira el mar: «Safo me llamo y sólo soy de ti. / Ábreme aún más los ojos, ábreme / aún más los muslos y los labios» (p. 600). Es posible entender que se manifiesta aquí el amor sáfico ya que desaparece del todo el yo que es un hombre, como en los cinco textos anteriores. Leemos después el séptimo poema (VII, p. 600-601), que consta de tres estrofas. Aparece el armonioso espacio de un «laberinto / de la ciudad antigua». Mencionado una

sola vez, el yo no alude a ninguna presencia humana; sin embargo, en la segunda estrofa se separan dos personas víctimas del tiempo que se les escapa. En la tercera estrofa se instaura la elegante melancolía del yo, a través de un último ademán que hizo en presencia de la amada. En efecto, puso un ramo de azahar en la mano de la mujer, deseando que ella lo pusiera en su almohada. Cree que así el aroma será como un signo de presencia del enamorado. Aquí hay un cambio de tonalidad porque el yo reconoce su insuficiencia, su fracaso, es decir, el propio silencio. Se acaba el poema con dos versos idénticos:

> Mientras duermas,
> su aroma borrará la distancia
> y te traerá de lejos una mano:
> la que no fue capaz
> de posarse en tu rostro,
> de posarse en tu rostro. (p. 601)

En este poema solo figuran seis endecasílabos que se refieren al espacio y al sueño, mientras que predominan los versos breves (hexasílabos y heptasílabos) para asumir toda la historia de amor y su desenlace, hasta las últimas palabras que no dicen el dolor, pero sí que lo sobreentienden y lo intensifican.

En los poemas ulteriores, VIII (p. 601-602) y IX (p. 602-604), aparecen mujeres que son artistas, pero que no actúan del mismo modo. Aquí pues no domina la relación amorosa, y el poeta insiste más sobre el espacio y el mundo social donde se sitúan los encuentros. En el VIII, el poeta se dirige primero a una pianista, llamada Mary Wu, que es también cantante, y luego evoca en los diez versos siguientes un paisaje intensamente verde, lleno de intenso misterio:

> Tuviste que llegar tú, Mary Wu,
> una noche de agosto
> con tu piano, con tus manos, con
> aquella melodía
> («La canción de la luz cristalina», de Joyce Tang), (p. 602)

El poema IX es mucho más extenso que el VIII (p. 602-604); aquí el poeta se vale más de los versos largos que de los versos breves. El texto es el relato de un viaje en avión, durante el cual el locutor habla

en primera persona de plural, designando así a los viajeros —vecinos o compañeros- pero el personaje principal es una cantante cuyo nombre es la primera palabra del primer verso: Soraya. El poema consiste en evocar en distintas estrofas su presencia física, su belleza y el hecho de que, aunque no puede cantar en el avión, toda su persona es puro canto. El poeta inscribe el retrato de esta mujer en la parte final de dos estrofas. Se vale de los colores para avocar el cuerpo y el vestido, con evidente admiración, pero sin notificar todo lo que siente frente a Soraya:

> con sus dos ojos verdes,
> con su vestido azul,
> con sus piernas tan blancas,
> mas no canta (p. 602)
> [……..]
> Con sus dos ojos verdes,
> Con su vestido azul,
> Con sus piernas tan blancas. (p. 603)

Se alían, pues, el silencio, las «miradas furtivas» de la cantante y el canto interior que también se exterioriza a través de la sonrisa. Además, el poeta presiente que el vuelo «a nueve mil metros de altura» es un espacio que puede llevar a cierta forma de idealización, pero no termina así el poema. El yo supone que los viajeros, al volver a casa, tratarán de saber más cosas sobre la cantante y consultarán sus ordenadores, lo que él mismo hace y, entonces, no descubre nada de todo lo que le había fascinado, de donde la repetición, por tercera vez, del retrato que el poeta había inscrito dos veces en su poema:

> pero allí no encontré
> ni sus dos ojos verdes,
> ni su vestido azul,
> ni sus piernas tan blancas.
> (Quizás aquello que inesperadamente
> se encuentra entre las nubes
> es difícil hallarlo
> en la pantalla de un ordenador.) (p. 604)

El humor final del poeta a propósito de los ordenadores implica sobre todo, el elogio incondicional de la presencia femenina y, además, la admiración que le inspira la mujer que es artista.

En los poemas siguientes, X (p. 604-606) y XI (p. 606-607), cambia del todo la tonalidad ya que aquí la mujer es únicamente una víctima. El X es un poema largo que consta de cuatro estrofas. Ahora el poeta es un testigo que expresa su indignación frente a la injusticia y a la violencia de que fueron y siguen siendo víctimas tantas mujeres en el mundo. Antonio Colinas alude a diversos casos concretos, describiendo los cuerpos quemados por el sol, así el de una muchacha «allá en los desiertos de Tinduf». (p. 604), pero evoca también, sin más detalles, la silueta de la niña víctima del napalm que figuró en una fotografía, internacionalmente conocida, durante la guerra del Vietnam:

> Corriendo desnuda,
> crucificada en un aire de napalm. (p. 604)

Más lejos el poeta se refiere a las «piernas amputadas.» (p. 605), y al pozo que se convierte en prisión. Se expresa en largas frases interrogativas introducidas por la anáfora «¿O…» (p. 605). En la primera estrofa figuraban ya tres palabras que vuelven a inscribirse en el primer verso de la última estrofa:

> El temor, el dolor, el terror
> no pueden evitar que esa muchacha
> —que sí es y que no es otras muchachas—
> nos traiga paz, piedad
> y un poco de esperanza a este mundo. (p. 605)

Aquí el lenguaje poético tiene una función práctica, como si el poeta tratara de convencer al lector, de donde el uso de la repetición en este discurso a la vez ético y político. Para Colinas, la poesía no tiene fronteras, lo que demuestra toda su obra. Es legítimo entonces el empleo de una palabra más afectiva y familiar, a veces muy oral, pero observa el lector que es constante, sobre todo, en la parte final de los textos, la vuelta a un juego fascinante sobre las palabras y, en particular, sobre el impacto creador de una sola palabra cuando

ésta se repite para amplificar el espacio interior: tal es el caso de los últimos versos del X:

> Viva o muerta devuelve con su rostro
> el abismo
> al abismo. (p. 606)

El poema XI (p. 606-607), que consta también de cuatro estrofas, consiste en una respuesta del autor a una carta que emana de una mujer que tiene que volver a su isla de Kalymnos y, por esta razón, se dice muy triste, lo que sabemos ya desde los dos primeros versos: «Reconozco muy bien esa tristeza / de que hablas en tu carta. «(p. 606). No aparece aquí el nombre de la persona. Descubrimos que es griega, que vivió en España, donde le gustó enseñar, echando «raíces» (p. 606) y entendemos que trabaja sobre los símbolos que figuran en la mitología griega,

> a través de esos símbolos tan bellos
> que tú muy bien conoces:
> la mar, la nave, el ciprés, las ruinas,
> y Homero, tu Homero; (p. 606)

pero sin olvidar los siglos posteriores y la emergencia de nuevas culturas:

> o de esas ermitas tan azules, tan blancas,
> donde lo griego y lo cristiano un día
> se fundieron (p. 606)

El poema tiene que servir de consuelo, de donde el uso de dos anáforas: «No debes estar triste» (p. 607), pero también se vale el poeta de argumentos culturales que son como pruebas históricas, afirmando así con mucho vigor que si nuestra civilización occidental le debe todo a Grecia, todavía hoy quedan vivas las raíces que podrán producir, más tarde, otros signos de vida,

> Tú ahora estás en esa Grecia extrema
> donde, adormecidas, aún descansan
> las semillas fecundas
> de lo que fuimos, somos y seremos.
> De ellas germinarán nuevas raíces. (p. 607)

mientras que, en la última estrofa, el poeta evoca «este occidente» de manera totalmente negativa, por medio de imágenes que simbolizan el malestar y la oscuridad de una civilización:

> hacia los montes más negros,
> los que preludian un océano
> de olvidos. (p. 607)

El poema XII (p. 608) es mucho más breve: se compone de tres estrofas (11 versos, 8 versos y 2 versos) y tiene un título: «Clara en los Uffizi» (p. 608). Empieza con una anécdota: el autor evoca aquí el paseo de una mujer llamada Clara por las salas del célebre museo de Florencia, los Uffizi. Valiéndose del tuteo, Antonio Colinas se dirige constantemente a Clara y el texto es el relato de una visita que aparece primero como pura rutina, pero que se convierte luego en una verdadera revelación, frente a un cuadro de Botticelli. No hay ninguna acción exterior, porque lo esencial aquí es la mirada, o mejor dicho, la contemplación del cuadro que va a suscitar la intensa emoción de Clara y luego sus lágrimas. La estructura del poema se basa en el contraste entre un antes y un después, pero se introduce también, dos veces, el juicio del poeta sobre el valor estético y ético del arte, lo que implica la intensificación de la anécdota. En la primera estrofa, el poeta se vale del verbo en imperfecto de indicativo para designar un tiempo indeciso, la despreocupación de Clara, también sus ignorancias: «Ibas», «avanzabas», «No sabías» (p. 608), pero el poeta que sabe lo que va a pasar, anuncia ya el sentido de la escena futura, por medio de dos abstracciones, «Belleza» y «Verdad» (p. 608), afirmando que se trata de un ideal humano: por esta razón se sirve de un verbo en presente de indicativo. El relato de la iluminación ocasionada por la contemplación de *La primavera,* empieza con un endecasílabo, luego consta de heptasílabos y de un alejandrino, pero los dos últimos versos, que son idénticos, son tetrasílabos, porque así la restricción del espacio poético coincide con la intensificación de la emoción y de las lágrimas:

> Y te pusiste a llorar.
> Y llorabas,
> y llorabas. (p. 608)

Si los verbos están en pretérito, para poner de realce el valor excepcional de lo que ocurre —«fue», «supiste», «quedaste», «dejaste», «te pusiste»—en cambio, el uso dos veces del imperfecto «llorabas» traduce una especie de eternización que emana de tan intensa experiencia. Gracias a los dos últimos versos, que surgen después del espacio en blanco se crea un quiasmo con tal que tengamos en cuenta un verso que está en la primera estrofa:

> el de la inesperada Belleza,
> el ideal sublime de Belleza y Verdad, (versos 8-9)

> A la Verdad y a la Belleza sólo
> le faltaban el gozo de tus lágrimas. (versos 20-21)

El poema XIII (p. 608-609) consta de cuatro estrofas. Los dos primeros versos de la primera estrofa y también los versos iniciales de la tercera estrofa son idénticos: como siempre o, por lo menos, muy a menudo, hay mucho espacio entre las anáforas en estos «Catorce retratos de mujer», lo que implica mucha atención por parte del lector y también el placer del que lee en alta voz:

> En un país lejano hay un sendero
> al que llaman Saum (p. 608 y 609)

Antonio Colinas evoca seguramente un país oriental y emite la hipótesis de que Saum pueda ser el *Tao*, «(el camino que va / a todo y que a todos nos conduce)» (p. 609), pero, en realidad, nos afirma que Saum «sólo es un nombre de mujer» (p. 609). ¿Quién es, entonces, esta mujer? Dice el yo que está a su lado o bien la compañera, o bien la que está con él en el laberinto. El poeta introduce entonces una metáfora: «Ella es el sendero» (p. 609) y luego otra: «Saum es un sendero» (p. 609), lo que sugiere una posible identificación entre la mujer y el sendero, pero, en los cuatro últimos versos, destaca ante todo el hecho de que Saum es un sendero que lleva a «un nombre», es decir al lenguaje que designa quizás a la mujer, pero aquí, ante todo se inscriben la continuidad y el cambio,

> que se escribe y se borra y se recrea
> en la luz. (p. 609)

y lo que predomina en este penúltimo verso es el verbo «se recrea», que es el signo de la creación poética.

El último poema (XIV, p. 610) se titula *Epitafio para nuestra amiga Hsiu Hsian Wu*. Este texto es una prueba más del interés que siente Antonio Colinas por el Oriente. Aquí se trata de una mujer que formaba parte de un grupo o de una asociación, ya que se habla de «nuestra amiga». La difunta era también una artista:

> Y de tus manos blancas
> iban brotando formas prodigiosas
> que en el silencio ofrendabas
> al silencio. (p. 610)

El poeta alude a «tu muerte», pero cree en la eternidad de los muertos y en su regreso. Los tres últimos versos evocan un invisible más allá, donde está la amiga muerta y metamorfoseada en luz:

> Esa luz que nosotros no vemos,
> esa luz que tú ves
> y que ya eres. (p. 610)

## III. Tiempo infinito e inmortalidad del alma: paradojas y postulados

Después de los catorce retratos empieza otro movimiento (o momento) que consta de 5 poemas muy distintos unos de otros, en que, al lado de experiencias sociales e históricas, destacan intensas meditaciones metafísicas, las de un yo poeta frente al tiempo, a la vida y a la muerte.

«Nocturno en el patio chico» (p. 610-612) es el punto de partida de un nuevo itinerario que consistirá en volver a un sitio que incita a pensar y permite entender lo que es ser y vivir, a la vez de manera individual y colectiva:

> Esta noche, despacio, muy despacio,
> voy retornando al patio de los siglos,
> en el que reencontrarme en soledad
> con el mundo y conmigo (p. 610-611)

La experiencia es dolorosa, solitaria y necesariamente contradictoria. El poeta se vale así dos veces de la palabra «soledad» (p. 610-611), pero al mismo tiempo se funda el poema en la posibilidad de que se realice lo imposible, y entonces todo lo imposible viene a ser posible.

> en el recogimiento del no-ser,
> que es el ser verdadero. (p. 611)
>
> para mirar muy lejos y llegar
> a rozar lo absoluto. (p. 611)
>
> pues estamos hablando de los límites
> sin límites del alma. (p. 611)

Este lenguaje implica la adhesión a una fe exclusivamente personal, o mejor dicho, a una constante actuación de la vida interior.

Sin embargo, nace el lenguaje poético de la visión del mundo exterior: así en el poema titulado «Metamorfosis (Casa de las Conchas)» (p. 614), que empieza con la evocación del Sol (con S mayúscula), en el patio «cuadrado», se introduce una imagen mitológica, con la aparición de Venus, lo que crea una intensa oposición entre el día y la noche. Luego empieza otra etapa que lleva a la metamorfosis, ya que Venus proviene de «esa mar del cielo» (p. 614) que no es «la mar», y desciende «hasta este laberinto de las piedras / de la ciudad hermosa, «(p. 614). Notamos la presencia de la palabra «laberinto», aquí asociada a la visión concreta de la ciudad, y entendemos que ocurre algo único, es decir la existencia de la metamorfosis,

> El Sol fue Venus,
> Venus fue el Sol

y la afirmación de la belleza frente al laberinto, o sea, la ciudad tan visible y tan amada, en un discurso a la vez personal y colectivo:

> en una misma boca,
> en esta esquina de oro
> del laberinto en que amamos,
> del laberinto en que ardemos. (p. 614)

Aquí se repite, pues, la palabra «laberinto» y estamos a punto de llegar al final del poemario y ya sabemos que el penúltimo poema se

titula «El laberinto invisible». Entonces se interroga el lector sobre el sentido global del libro. ¿Se aclara del todo o no la imagen del laberinto invisible?

Antes y después de «Metamorfosis», dos poemas suscitan nuevas preguntas. El primero, «Hay una luz que viene de los montes (Graciano García)» (p. 612-613), consiste en un elogio fervoroso de «un hombre libre», valiéndose el poeta de palabras relativas al «humanismo y a la humanidad de un hombre excepcional que tanto promovió la región de Asturias». Predomina aquí el verso largo y surge una antepífora:

> Quizás un día alguien os recuerde
> que en esta tierra hubo un hombre libre. (p. 612-613)

Aquí no hay paradojas ni metáforas, sino un lenguaje literal al que puede acceder fácilmente cualquier lector y que tiene que ser entendido de todo un mundo social. El poema no tiene nada que ver con el laberinto invisible: tampoco lo contradice, siendo la expresión más inmediata del agradecimiento personal o de la gratitud colectiva.

Después de «Metamorfosis» (p. 614) figura un extenso poema cuyo título es «En invierno retorno al Palacio de Verano» (p. 615-624). Se trata, pues, de un viaje a China, más precisamente a Pekín, que es otra prueba del interés que siente Antonio Colinas por las culturas orientales. Se evocan paisajes, arquitecturas, también rivalidades entre diversos cultos y el deseo de que vuelva la armonía entre los budas. Pero aquí leemos un episodio que nos puede ayudar a entender el sentido del poemario. En efecto, el locutor, que dice a la vez «nosotros» y «yo» durante el paseo, ve un lago helado en que camina a lo lejos un hombre que finalmente desaparece. Para el poeta, esa muerte es un suicidio y da mucho que pensar sobre la relación entre vida y muerte. Tal experiencia conmueve al yo, el cual se dice capaz de entenderla e incluso de hacerla suya, antes de rechazarla:

> Acaso yo también habría podido
> ir caminando hasta extraviarme
> en el alma de hielo del lago

y quebrarme en su nada,
pero algo he logrado vislumbrar
tras ascender al Monte y descender. (p. 623)

A pesar del invierno y del avance del tiempo, el yo consigue poetizar de manera todavía más consciente e intensa la noción de muerte, volviendo entonces a la imagen del laberinto invisible para renovarla y enriquecerla.

En el penúltimo texto, «El laberinto invisible» (p. 624-626), surgen dos espacios que ya figuraban en el primer movimiento, «patio» y «muro», pero la fase final se aclara del todo si recordamos el episodio del lago helado en China.

En un primer cuarteto, el yo insiste en la necesidad de *ver* (palabra que él inscribe en itálica), porque sólo así puede acceder el hombre a otra realidad que es la entrada en la muerte. Ahora, y aquí, el laberinto no es más que la metáfora de la vida,

Para el que sabe *ver*
siempre habrá al final del laberinto
de la vida
una puerta de oro. (p. 624)

y la «puerta de oro» tiene un evidente valor simbólico, es decir, que señala la belleza y el brillo que puede tener el fin de una vida, ya que da acceso a un nuevo espacio también simbólico, o sea, un patio donde, a la vez se alude a los árboles y a los pájaros, pero donde reina un silencio absoluto, lo que corrobora la imposible presencia del mítico Orfeo, lo que prohíbe cualquier deseo de volver a la vida a través del lenguaje:

(No encontrarás ya aquí la música de Orfeo,
sino sólo silencio.) (p. 624)

En la estrofa siguiente, el locutor que sigue tuteando al eventual lector, es decir, al hombre en general, se refiere ahora a otra manera de *ver* y, sobre todo, a otra puerta que lleva a un nuevo espacio simbólico, un muro, en el que están escritas algunas palabras iluminadoras que se refieren exclusivamente a la excelencia de la vida:

que, lenta, pasa a ti y te devuelve
al fin la libertad,
la plenitud de ser (p. 624)

Si tales palabras son «borrosas» y luego generan «una luz», podemos entender que el espacio *post mortem* coincide con la perduración de la palabra esencial. A pesar de todo, estamos en presencia de un espacio simbólico, que es el de la soledad total del muerto. Existe entonces otra puerta, pero prohibida, no se sabe hasta cuándo. Aquí surge la hipótesis de un paso a «otro laberinto», ya definitivo, y sobre todo invisible; ya se interroga el poeta sobre la posible eventualidad de salir del laberinto:

¿De él habrá salida? (p. 625)

Es difícil interpretar esta penúltima estrofa. Podemos ver en el espacio prohibido la imagen de un más allá, de un espacio infinito o de la eternidad a la que podría acceder el alma. Sin embargo, el último cuarteto, que está entre paréntesis, nos ofrece otra perspectiva totalmente creadora. Si no podemos contestar a la pregunta del poeta, en cambio, se entrevé la armonía final del lenguaje y de las palabras que nos protegen y nos ayudan a vivir:

(Sólo queda esperar,
esperar el amparo seguro
de esas letras borrosas
que sanan.) (p. 625)

En este poema, «el laberinto de la vida» es la imagen simbólica del vivir de cada ser humano, y sus tres puertas llevan a los tres laberintos de la muerte o *post mortem* igualmente invisibles. El poeta consigue, pues, crear su propia mitología, inventando el itinerario de un Orfeo del siglo XXI o el de un moderno Dante a través de la *Commedia.*

En el último poema del libro, que es el relato de una experiencia metafísica, «Signos en la piedra» (p. 625-626), el poeta, que se vale del tuteo y del verbo en imperativo, pide a su lector que haga una serie de actos y ademanes, porque así podrá acceder a una decisiva experiencia metafísica, relacionada con el cuerpo. En efecto, ya que la piedra es un punto de partida, hay que mirarla, pero también hay que

poner las manos en «la nieve humilde de la cima / tutelar» (p. 625). Aquí predomina el lenguaje literal, desprovisto de metáforas, pero estas funciones del cuerpo llevan a una nueva interpretación final del poeta: tales signos de la piedra emanan del cosmos y revelan la huida del tiempo lejos del ser humano,

> que echen raíces
> en el silencio helado de la piedra.
> Verás en ella señales muy leves,
> signos dictados por el firmamento,
> que va huyendo de ti, (p. 626)

pero, si se impone aquí el predominio del mundo exterior, o sea, del cosmos y de un tiempo infinito, en seguida se crea, por medio de una paradoja, una perfecta equivalencia con el mundo interior del hombre, es decir, con el alma que es inmortal:

> mas que a la vez está en tu interior:
> revelación del alma que no muere. (p. 626)

Se acaba el libro por un acto de fe individual, que se funda en el exclusivo poder de la palabra poética, a la vez racional e irracional, sin ninguna referencia a una religión particular. En los dos últimos versos de «Signos en la piedra», que son también los últimos del libro,

> No podrás ir más allá.
> No debes ir más allá. (p. 626)

llegamos al colmo de la experiencia poética, desde luego es evidente y necesaria la vuelta al silencio.

En *El laberinto invisible*, Antonio Colinas se dirige a la vez al lector, el tú, y al propio yo. Si es posible la coexistencia entre el tiempo infinito y el alma, es que el poeta ha conseguido realizar poéticamente lo imposible. El punto final del poemario es la marca de una creación que lleva a la totalidad.

CONFERENCIA

# MI VISIÓN LITERARIA DE EXTREMO ORIENTE

Antonio Colinas

*El siguiente texto es el fruto de una conferencia impartida por Antonio Colinas en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, en el departamento de Estudios orientales, el 22 de noviembre de 2018. Cuando le pedimos un escrito inédito para este volumen de la colección del CEHA de la Universidad de Amiens, Antonio Colinas tuvo la generosidad de mandar este ensayo, inédito en cuya última frase aparece un concepto clave: el de «plenitud».*

Mi aproximación al mundo literario de China y, por extensión, al de Extremo Oriente ha sido la de un lector, pues en modo alguno ni he sido ni soy un especialista, pero mentiría si les dijera que ese mundo, sus libros y sus autores, su poesía y su pensamiento, no han estado cerca de mí no sólo como lector, sino por la fecunda influencia que han ejercido sobre algunas zonas de mi obra literaria y sobre mi vida, y por la atención que he prestado a este tema, en artículos de opinión y como crítico literario, desde distintos medios de comunicación.

Para valorar esta provechosa influencia no tengo sino que remontarme a mis orígenes como lector. Para ello, escribiendo estas páginas he emprendido esa operación de cerrar mis ojos e ir con la memoria hacia atrás en busca de ese momento en que se manifestó, en

concreto, la cultura y la literatura chinas. Voy hacia atrás y me veo en mi adolescencia, a los 16, 17 o 18 años en la Biblioteca Municipal de mi ciudad natal. Como he dicho en uno de mis libros de Memorias (*El crujido de la luz*) yo iba y venía ávido entre las estanterías, seguido sigilosamente por el bibliotecario, que seguramente no comprendía el interés inusual de aquel jovencito por los libros.

Fue en una de aquellas ocasiones cuando me detuve frente a una colección de libros. Se trataba de una de las varias y extraordinarias colecciones que debemos al editor José Janés, la que llevaba por título «El Mensaje», dedicada exclusivamente a autores extranjeros. Me hechizó ver en los lomos aquella serie de nombres para mí conocidos o todavía desconocidos. Pero entre estos últimos hubo dos títulos hacia los que me sentí inconscientemente atraído; uno, eran los *Cantos* (*Canti*) de un autor romántico italiano, Giacomo Leopardi, traducidos por Diego Navarro; el otro eran *Los Cuatro Libros de Confucio*, en edición de Farrán y Mayoral. No recuerdo ahora cuál de los dos libros saqué aquel día de la biblioteca, pero lo que no sabía es lo que ambos iban a suponer para mi formación y para el escritor de vocación y de profesión que luego llegaría a ser. No sabía entonces que de Leopardi iba a ser años más tarde su biógrafo y traductor y que la lectura del libro de Confucio (con las dificultades propias de aquella edad) me llevaría no sólo a la literatura de Extremo Oriente, sino sobre todo (y esto ha sido lo importante para mí) a una «filosofía de la vida», a un modo de contemplar y valorar la realidad.

En mi recorrido por las estanterías de la biblioteca, me encontré de nuevo con el nombre de Confucio en otra colección, la humilde y provechosa Colección Austral, que tanto hizo por los lectores españoles en aquellos años 50 y 60. El libro sobre Confucio era de un diplomático, médico y poeta chileno llamado Juan Marín, que además era el autor de otros dos libros. Lo tres a los que me refiero eran *Confucio o el humanismo didactizante*, *Lao-Tsze o el universo mágico* y *Buda o la negación del mundo*. Aquellos libros, que luego adquirí en viejo nacieron bajo el sello de Austral, pero en edición argentina. Una

vez más repararía en cuánto tuvieron que ver en aquellas ediciones sobre Extremo Oriente las editoriales hispanoamericanas.

Pocos años después, a mis 20 años, ya en Madrid, el instinto me llevó de nuevo a tres raros libros de la literatura china, hallados ahora no recuerdo si en el rastro o en las librerías de viejo de la Cuesta de Moyano. Me refiero a la edición de *La gnosis taoísta del Tao Te Ching*, a la edición y amplio comentario del Tao debida a Carmelo Elorduy (Oña, 1961); traducción y comentarios que en 1977 encontraría publicada por la Editora Nacional con el título de *Dos grandes maestros del taoísmo*, con la ventaja de que ahora descubría en este libro un segundo y no menos precioso autor, Chuang Tzu, exégeta del maestro Lao Zi. Hubo en ese año de 1977 una curiosa coincidencia y es que yo, en aquella misma colección publicaba mi edición de *Poetas italianos contemporáneos*. Confluencia, pues, como en la biblioteca de mi infancia de la literatura china e italiana.

En 1983 y 1987, la misma colección de la Editora Nacional nos ofreció dos nuevas traducciones de Carmelo Elorduy: el *Libro de los Cambios* y el *Romancero chino*; obra esta última más bien reconocida como el *Shih Ching* (el *Libro Clásico de la Poesía*), síntesis de unos 3.000 poemas escritos entre los siglos XII y VI antes de Cristo y que Confucio, en una recopilación posterior, reduciría a 305.

Intuiría después, al contacto con otras traducciones, que la versión e interpretación el *Libro del Tao* por Carmelo Elorduy —sobre todo la de Juan Ignacio Preciado, primero en Clásicos Alfaguara (1981) y recientemente revisada en Atalanta—, debía de ser una de las múltiples interpretaciones que podían darse de dicho libro. Del año siguiente, 1982, la misma editorial nos ofrecería la edición de Confucio debida a Joaquín Pérez Arroyo. Y aquí de nuevo otra confluencia de mi interés por China con mi interés por la poesía italiana: en Clásicos Alfaguara (1979) publicaría yo mi versión de cuatro obras de Giacomo Leopardi: *Cantos*, *Diálogos*, *Pensamientos* y *Diario del primer amor*. El destino seguía pues trazando signos en mi camino en torno a estas dos grandes culturas.

Años después, mi propia experiencia de traductor me llevaría a saber que no hay versión más fiel de un texto poético que la que salva el espíritu del mismo; es decir, de un poema podemos fijar su versión literal, filológicamente certera, pero sin salvar ese espíritu del texto que es el que nos transmite el halo, el aroma, la esencia, la poesía del mismo. En ese espíritu pesa mucho el ritmo, la música el sentido órfico del texto. Porque a un poema le podemos quitar al traducir su medida y su rima, sus metáforas e imágenes, pero no le podemos quitar su ritmo. El ritmo es la condición primera y última del verso.

También en librerías de viejo encontré en mi primera juventud otra curiosa edición de Carmelo Elourdy, la que nos ofreció de Chuang-Tzu: *Chuang-Tzu literato, filósofo y místico taoísta* editada por Monte Ávila, en Caracas, en 1972. Yo buscaba en aquellas ediciones de viejo sobre todo libros de poesía, pero insisto en que, de manera inconsciente, el mundo de China, y en concreto el de su literatura de los orígenes, me seguían atrayendo de una manera tan misteriosa como inconsciente.

Fue entonces también cuando di con una curiosa edición que me llevó a tener una visión más amplia en el tiempo de la literatura china, no sólo por medio del misticismo originario sino también de sus pensadores primeros. Ahora, a los «aforismos» de Confucio, se unían los nombres de Mencio y Montsé, algunos poetas posteriores, como Li Po (Li Bai), así como una variada muestra de cuentos, parábolas y cartas. Me refiero a *Sabiduría china*, de Lin Yutang, editada en Buenos Aires por Biblioteca Nueva en 1945. Casi al mismo tiempo, y en la misma editorial argentina, descubrí un libro de características parecidas, también de Lin Yutang, *Sabiduría hindú*. Desconozco el valor original de estas versiones, traducidas del inglés, pero para quien precisaba de información urgente, para un lector común me proporcionaban, en años grises y no puestos muy al día en ediciones científicas, una información amplísima de ambas culturas.

Avanzaba el tiempo y con ello mi interés por la cultura china, ahora gracias a ese autor, Lin Yutang, que contemplaba la literatura

y la cultura de su país desde Occidente; no sólo a través de su obra de creación, de sus relatos y novelas, sino sobre todo como autor de otros dos libros que me llevaron a tener una visión mucho más general no sólo del pasado chino, sino también del de épocas posteriores. Me estoy refiriendo, por lo que a la China imperial se refiere, a su hermoso libro ilustrado *Pekín Imperial. Siete siglos de esplendor* (Argos, Barcelona 1961) y a *Mi patria y mi pueblo* (Buenos Aires, Suramericana, 1944). Lin Yutang (inició el periplo de su vida en Shanghai, fue becado más tarde en Harvard, siguió su formación en Francia y Alemania (se doctoró en Leipzig) y acabó como profesor en Pekín entre 1923 y 1926. Cristiano de religión se exilió y vivió luego sus últimos años en Estados Unidos, aunque su cuerpo está enterrado en Taiwán.

Estas son las remotas (y quizás muy parciales) relaciones que tuve con la literatura y la civilización chinas. Pero ya digo que esa tendencia mía, sobre todo hacia la literatura de los orígenes, era apasionada y del todo inconsciente. Sin embargo, hoy sé, como ya he señalado, que detrás de esos libros había una primigenia y esencial visión de la realidad, una sabiduría perenne, como diría Huxley, un medio para desarrollar mi propia psique no sólo de escritor sino de persona. El pensamiento primitivo chino era un factor primordial para el desarrollo de lo que Carl Gustav Jung reconoció como el «proceso de individuación»; es decir, aquel que nos lleva a cada uno de nosotros a ser en la vida lo que debemos y tenemos que ser.

El conocimiento más fundamentado, más en profundidad de esta sabiduría de los orígenes la tendría muchos años después, cuando, durante un viaje a París, compré, en la Colección de La Pléiade los dos volúmenes de los *Philosofes taoïstes* y el de los *Philosophes confucianistes*. En el primero de estos libros me encontraría con la obra de un tercer gran maestro, taoísta del que había tenido un conocimiento parcial, pero que señalaba el mismo camino lúcido, iniciático, de esa sabiduría ancestral. Me refiero a Lie-Tseu (o Lie Zi). Pero en el segundo de los volúmenes de la Pléiade, me encontré con una grande e importante serie de textos taoístas, para mí completamente ignotos,

acompañados siempre de un científico, completo e iluminador aparato crítico. En el tomo de los filósofos confucianos, los Libros de Confucio venían acompañados por los de otros cinco maestros confucianos: Mencio, Daxue, Zhongyong, Xiaojin y Xun Zi.

Es curioso (y vuelvo de nuevo a recordar desde el profundo subconsciente) que cuando en algunos periódicos o revistas literarias me hicieron una encuesta sobre los libros que prefería, que me habían influido o que salvaría del incendio de mi biblioteca, había señalado la de estos tres tomos editados por La Pléiade, acaso simplemente por su sentido abarcador y, al mismo tiempo, por la preciosa síntesis que supone poseer los mismos.

Ya habrán ido viendo, por medio de estos tempranos hallazgos y sorpresas lectoras, de mi inclinación por el pensamiento taoísta, y en concreto hacia ese libro de libros que es el del *Tao Te Ching*. Este suele ser ese libro que nos acompaña en los viajes, cuando tenemos que decidirnos por llevar uno solo; o a veces nos hace compañía antes de acostarnos; o en algunos momentos sensibles de nuestra vida. Incluso a veces (bromeando, pero también con unas gotas de verdad), cuando me preguntan por mi ideología política o por mi manera de ser en alguna entrevista, digo radicalmente con una sonrisa irónica que me siento un taoísta.

Esta afirmación no es cierta, no tiene ningún valor, porque si no ahora yo no me encontraría aquí, sino en algún monasterio; pero sí hay en esa muestra de sonriente humor algo de verdad, en el sentido de que las lecturas taoístas me han hecho mucho bien, pero a la vez algún mal. Mucho bien porque me dieron una visión del mundo y de la vida muy luminosa y verdadera, y me ayudaron en ese proceso que todos debemos asumir que es el de la «individuación», el de llegar a ser cada uno el que tenemos que ser en la vida. El taoísmo es también, en buena medida, el origen del misticismo universal —mística sin Dios, aunque no pensaría lo mismo el P. Carmelo Elorduy (El Tao como un sinónimo de la Divinidad). Sin embargo, no olvidemos que el fenómeno místico, la poesía mística está muy presente en todas las grandes civilizaciones. No lo olvidemos: del Maestro Eckarht a

Juan de la Cruz, de Rumi a Ibn Arabí y a Moisés de León, el autor del *Zohar*—, el pensamiento y el sentimiento místicos se hallan a la cabeza del conocimiento humano. ¿Por qué? Porque el poeta, como el místico, se plantean una serie de temas universales en los que ambos coinciden: el amor, la naturaleza, el afán de trascendencia, el más allá, la muerte…

El taoísmo nos concede pues una preciosa y abstracta luz del conocimiento, pero muy radical; muy útil, pero ajena a la vez a una persona del siglo XXI, inmersa en la desinformación, en un mundo complejo, caótico, con tendencia a la ausencia de valores y a eso que se reconoce como «filosofía del todo vale» o a la «posverdad». Por tanto, se trataba y se trata en sus obras de un movimiento poético-filosófico-espiritual que no hace sino ir a contracorriente. De tal manera que declararse hoy como taoísta sólo está destinado a los monjes que lo sean o a una especie de seres «extraterrestres» que nada tiene que ver con el mundo en el que vivimos.

Y si embargo, Occidente hoy sigue buscando en Oriente lo que no tiene, o lo que todavía no conoce: esas secretas verdades de siempre que ayudan a vivir un poco mejor. Y aquí recuerdo, por ejemplo, esas prácticas del orientalismo que aluden a la salud y a la sanación; en mi modesto caso concreto al desordenado uso que hice del yoga en mi juventud, pero de manera más fundamentada y preciosa a los cinco años en que me ejercité, ya en tierras de Ibiza, junto a otras siete personas, en la práctica de Qigong o Chi Kung. Fueron tan provechosos estos años que también, a veces, me permito otra broma y es la de decir, que no deseo otra cosa en el tiempo que me queda de vida que volver a esa práctica de prácticas que es el Chi kung.

Como van viendo, la literatura y la sabiduría chinas se enlazan, me van llevando a otros mundos, a otros libros o a vías de conocimiento directamente relacionadas, de manera directa o indirecta, con él. He hecho alusión al yoga y de golpe la mirada se vuelve hacia la India y su literatura y, en concreto, hacia esa forma de ser o religión que es el budismo. Es el momento en el que esta modesta intervención mía, el camino de mis palabras, se bifurca en caminos innumerables, pues el

hablar de Extremo Oriente me llevaría también a ciertas resonancias de la India, Corea o Japón.

Pero voy a seguir aún en la órbita de China en la medida en que ese conocimiento o raíz esencial del Tao tanto influyó en mí. O que a la vez se enriqueció con inevitables confluencias, como es la que se da en el siglo I, cuando el budismo llega a China. A su vez, el budismo tiene en Japón una versión que lo distingue, el budismo zen, porque acaso llega a este país tras la influencia o filtro de los maestros chinos que vivieron entre el siglo VI al IV a. de Cristo. A veces esa fusión se da con la poesía; así, en el volumen *Poètes bouddhistes des Tang*, editado por Gallimard en 1987.

Estamos centrándonos en el taoísmo y en esa forma esencial de concebir sobre todo el pensamiento, pero también la poesía; mas ¿cómo ignorar a los grandes estudiosos de este movimiento cultural y espiritual. Pienso en un libro, breve pero sustancioso, que también me llegó en la edición americana de Dédalo (1976), la *Apología del taoísmo*, de Giuseppe Tucci. Pero hay que recordar, por encima de todos los estudios sobre este movimiento, la gran obra de Henri Maspero, *Le taoïsme et les religions chinoises* (*El taoísmo y las religiones chinas*) también por Gallimard en 1971, pero ahora ya con edición española en Trotta (2000), debida la traducción a Pilar González España y Rosa María López.

En esta magna obra hay un extenso apartado final titulado «Los procedimientos para *nutrir el principio vital* en la religión taoísta antigua», en el que nos volvemos a encontrar con ese lado útil, práctico, de esa sabiduría de los orígenes, en esa fusión entre cuerpo y salud en el que tanto tiene que ver un concepto como el de *chi* o *qi*, paradigmático ya y universalizado, como son otros términos los de *Tao* (camino, vía) o *Te* (virtud), *wu wei* (vacío pleno), etc. No insistiré en los muchos aspectos valiosos de esta obra básica para quien desee tener un conocimiento tan abarcador como esencial del taoísmo.

Quisiera detenerme en alguna de las ediciones que he leído del *Tao te King* y que poseo, aunque algunas ya las he recordado y otras —son muchas y a veces incluso que son traducciones de traducciones—,

por no ignorar los nombres de valor, aunque siempre, ay, nunca leyéndolas en su versión original, sino en la española o en la de otras lenguas europeas. Recuerdo a este respecto la de Richard Wilhem por sus derivaciones críticas, y en concreto porque suscitaron la amistad de ese orientalista alemán con otro gran sabio suizo, Carl Gustav Jung.

Gracias a esta relación amistosa entre Wilhem y Jung nació la edición y comentario que ambos hicieron del libro *El secreto de la flor de Oro*.

Como se ha dicho, a mi entender con plena razón, la psicología de Jung es y será la psicología del siglo XXI. Fue un osado en el campo de muchos campos del saber, pero también conocía dónde estaba la gema del conocimiento primero: por eso, contamos con otros ensayos suyos en torno al tema como: el análisis psicológico que hizo al *Libro tibetano de los muertos* y del *Bardo Todol*, su ensayo *El yoga y Occidente* o el que escribió en torno a la obra del japonés Suzuki, *La gran liberación*. También recordaré su ensayo titulado «Acerca de la psicología de la meditación oriental», «Sobre el santón hindú» o su jugoso prólogo a la edición del *I Ching*, también traducida por Wilhem.

Llegado a este punto y a esta obra me doy cuenta de que no he sido muy fiel a la cronología, y que me he dejado atrás otra de las obras más enigmática del pensamiento primitivo chino: el *I Ching*, *I King* o *Libro de los Cambios*. En él el pensar originario deja su paso al juego de la adivinación, al azar, a cuanto con unas monedas o unas ramitas lanzadas al aire puede revelar nuestro subconsciente más profundo, para buscar en él verdades simuladas, pero sabias, que nos salven. En este sentido, algo parecido sucede con la magna obra que Jung dedicó a la alquimia, uno de los volúmenes más gruesos de la veintena de que constan sus *Obras Completas*, editadas por Trotta. La alquimia como, por otros caminos, las frases del *I Ching*, nos ponen de relieve no lo concreto, lo meramente anecdótico, sino un esquema de un profundo simbolismo, de la más honda psicología.

Así que también he tenido mis épocas de aproximación al *Libro de los Cambios* como juego; o, como últimamente me gusta aproximarme a él, simplemente leyendo sus fragmentos de manera directa, buscando en cada frase interpretaciones que nos ayuden y salven desde lo más profundo. A la manera del dicho de el «mejor médico es el propio enfermo», bien podemos decir que el mejor intérprete de unas frases, herméticas por sabias y sabias por herméticas, es el que las aborda directamente y no por la vía del azar. Aquí un recuerdo especial para la aproximación inicial que tuve de esta obra en la edición que, en 1977, nos ofreció Edhasa en versión del chino al alemán de Richard Wilhelm, traducida al español por Vogelmann, con prólogos de Jung y de Hellmut Wilhelm y con este excelente poema de Borges que les voy a leer, un gran reto para quien desee interpretar en versos dicho libro:

«Para una versión del I King»

El porvenir es tan irrevocable
Como el rígido ayer. No hay una cosa
Que no sea una letra silenciosa
De la eterna escritura indescifrable
Cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja
De su casa ya ha vuelto. Nuestra vida
Es la senda futura y recorrida.
El rigor ha tejido la madeja.
No te arredres. La ergástula es oscura,
La firme trama es de incesante hierro,
Pero en algún recodo de tu encierro
Puede haber una luz, una hendidura.
El camino es fatal como la flecha.
Pero en las grietas está Dios, que acecha.

Me he remontado con el *Libro de los cambios* a unas fechas muy remotas, pero ¿qué sucede con la poesía china de los orígenes, junto a la de Mesopotamia y a la de Egipto, una de las primeras del planeta? ¿Nos remontaremos a esa fecha legendaria quizás del siglo XXI antes de Cristo? ¡Qué afortunados somos los poetas al recibir esta lección que nos llega de tiempos tan remotos!

Para mí el ejemplo y la bondad que suponen la poesía china de los orígenes radica en que responde a un simbolismo y a un esquema que se mantiene en el tiempo; en muchos casos desde esos remotos orígenes hasta los poetas de hoy. Se trata de un poema formalmente de una gran simplicidad. Su ámbito suele ser el de la naturaleza, en donde se da el espacio de la contemplación. Y en su centro está sentado, reposa y contempla el ser humano. En su entorno, suele haber una serie de elementos que son valiosos símbolos: un río, un lago, una montaña, la luna, un sendero, un gran árbol, unas rocas, y ese otro ser que sólo se intuye: una mujer o un hombre que deben llegar por ese camino; ese ser que se anhela, que se espera con ansiedad, o que por ese camino se perdió un día para no volver.

Se trata de un sendero o camino por el que —frente a la paz del solitario— puede llegar la turbación, el desequilibro, la guerra. No olvidemos que de todos estos textos sabios de los orígenes nos llega casi siempre una sensación de paz, pero esta paz del solitario que huye probablemente no fue sino el resultado de los muchos y belicosos tiempos que también vivió China, sus diversas dinastías y su sufrido pueblo.

Este gran dilema plenitud-convulsión social, guerra-paz se repite en la cultura china. Estamos ante uno de los más radicales ejemplos de ese concepto tan oriental que es el de la eterna dualidad o bipolaridad del ser; la dualidad que sólo el sabio puede deshacer en la (muy posterior) idea plotiniana de la suprema Unidad. Tenemos que llegar hasta Plotino para dar con su más rica y completa interpretación. Así que el poeta-solitario es el sabio, alejado de la guerra y aferrándose a los símbolos salvadores, perennes, de la naturaleza.

Pensemos por cierto en otro clásico chino de título y significación dual, *El arte de la guerra*, también en edición y reedición de García Noblejas (Alianza, 2014, 2015). A mí me parece que, como en la interpretación que Jung hace de la alquimia, en el libro chino, la guerra es término engañoso, aparente, pues encubre una profunda significación psicológica, Bien puede ser también esa otra «guerra» que el ser humano mantiene dentro de sí mismo. Esa guerra que,

superarla, implica un arte, una destreza, una sabiduría por parte del que lee.

Ya es hora pues de que recordemos los momentos cimeros de la poesía china, comenzando por el ya mentado *Libro de los Cantos*, en la edición bilingüe de Gabriel García-Noblejas. La poesía que me lleva de nuevo a cerrar mis ojos, a ir con la memoria hacia atrás y a ver cómo y cuándo estuvo ella en los orígenes de mis lecturas. He comenzado sobre todo refiriéndome al pensamiento y a los filósofos, pero no debo olvidarme de los muchos y buenos frutos de la poesía china, que junto a esa ya señalada de los orígenes, recordaría la fecunda y valiosa etapa de los Tang, o a autores concretos de esta fecundísima etapa, como Li Bai (Li Po), Du Fu o Wang Wei, el autor de los Poemas del río Wang.

Vuelvo a cerrar los ojos. Mi memoria va hacia atrás y lo que me llega es un libro concreto de poesía: el de las versiones que descubrí en la antología *Poesía del siglo XXII a. de C. a las canciones de la Revolución Cultural*, de Marcela de Juan. Fue este libro el que me ofreció tiempo atrás, allá por 1973, a mis 27 años, ese paradigma del poema chino de todos los tiempos: el de ese poema y su protagonista solitario y contemplativo que lee en los símbolos y que se expresa con una maravillosa sencillez. Esos símbolos perennes que se perpetúen hasta en la poesía del mismísimo Mao.

Es curioso suponer —como ya me pregunté en mi libro *La simiente enterrada*, *Un viaje a China*— qué sería hoy del valor de los poemas de este dirigente, del mensaje meramente ideológico de los poemas de Mao, sin esos símbolos antiquísimos que él utiliza en su poesía: la montaña, la nieve, las estaciones del año, la barca y la lluvia, el álamo y el sauce, el «viejo huerto» del que se alejó, el «noveno cielo» o el «abrazar la luna» (esa resonancia tan clara del poema de Li Po). Por más que retumben a veces los cañones en sus poemas y los gritos de sus camaradas en la Larga Marcha, nada tendrían esos poemas de esencial sin la presencia de los símbolos de la naturaleza, cuyas lecciones (y no las de las ideologías totalitarias) nunca pasan.

Ese mensaje de la naturaleza siempre perdura como presencia primordial no sólo en la poesía china, durante más de veinte siglos, sino en la de los momentos cimeros de la poesía universal de todos los tiempos, como en la lírica grecolatina, en el Renacimiento o en el Romanticismo. La memoria me ha llevado al pasado, pero ya en el presente tendría que recordar a cuantos traductores, estudiosos, sinólogos se han ocupado de la literatura china y particularmente de la poesía china, en muestras antológicas, como la del propio Preciado (Gredos, 2003) o en las de Guojian Chen, como su *Poesía clásica china*, *Poesía china del siglo XI a. de C. al siglo XX* o *Trescientos poemas de la dinastía Tang* (Cátedra, 2001, 2013 y 2016), o las varias versiones de Pilar González España de poetas como Wang Wei, Si Kongtu, Lu Ji, Li Qingzhao, entre otros.

Pero para las aproximaciones a este tipo de libro de libros, estéticamente prodigiosos, antes debemos remontarnos al año de 1995, cuando la profesora Alicia Relinque nos ofreció la edición y la traducción del delicioso libro de Liu Xie, *El corazón de la literatura y el cincelado de los dragones*; una obra que nos reconcilia con lo más esencial y profundo de la literatura china, y ya en los orígenes en el siglo III a. de C. Arriesgado y raro es decir que existen libros únicos en el panorama de la literatura universal; pero yo no dudo en decir que este es uno de ellos. Y por varias razones, pero sobre todo por ese afán de fundir los géneros y las estéticas, tendentes siempre a ese fin último que es el de transmitir *sabiduría*. Tampoco es baladí que el primer capítulo del libro de Liu Xie se abra aludiendo al Tao. El Tao siempre como faro primero que ilumina toda la literatura posterior.

Algo parecido sucede con otra traducción más reciente de Relinque (¡cuánto trabajo, pienso yo como traductor!): *El pabellón de las peonías* o *Historia del alma que regresó*, de Tang Xianzu (Trotta, 2016) un secreto hallazgo, ahora público, para nosotros el de este autor de los siglos XVI y XVII. El amor y el lirismo se funden en un diálogo-río que fluye ante nuestros ojos sólo con la fuerza de las grandes obras. Y con ese prodigio que, a veces, se da en las ediciones chinas, el de fundir la prosa con el verso y la ilustración, con el poderoso

simbolismo de los caracteres. Aquí un recuerdo mínimo para la caligrafía china, que comporta a la vez una grácil carga estética, más allá de los significados.

Recordaré ahora a la figura del profesor Zhao Zhenjiang de la Universidad central de Pekín. Lo conocí durante mi primer viaje a China, en el que misteriosamente cinco universidades de aquel país se pusieron en comunicación para que yo hablara de mi poesía, pero sobre todo de esa conexión de ella, y del lector que hay en mí, con la literatura de Oriente.

Fue entonces cuando tuve conocimiento de esa otra joya literaria, más tardía, pero no menos valiosa que es *Sueño en el Pabellón Rojo (Memorias de una roca)*, de Cao Xuequin; traducción debida a Zhao Zhenjiang y a José Antonio García Sánchez. De nuevo, cuánto trabajo para todos y que excelente novedad para los lectores españoles. Poseo las dos ediciones de este libro y mucho habría que decir de él, pero sólo subrayo una a la que ya he aludido: la de la sorprendente fusión que se da en determinadas obras chinas, pero que siempre tienen por fin la revelación de la sabiduría de los orígenes. A veces los poemas aparecen entre el relato con una gran altura y contundencia. Así en el capítulo XXVII, en el hondo poema-sollozo que Baoyu —uno de los protagonistas del libro— escucha de labios de una doncella y lo sume en un desmayo, «transido de dolor». Este es su final:

Flores muertas que he venido a enterrar,
(en la colina de la tumba de las flores del melocotonero),
¿cuándo os seguiré en la noche oscura?
Se ríen de mi locura porque os entierro,
¿lo hará alguien conmigo igual?

Ya se acaba la primavera. Van cayendo las flores.
También es hora de que las jóvenes se marchiten
y mueran.
Cuando la primavera termine y la belleza se mustie
quedarán unos pétalos en el suelo y la muchacha muerta.
Nunca más volverán a encontrarse.

Estamos, sí, por supuesto ante un relato de relatos, de historia de historias. Vamos entrando en la amena narración, pero de repente

nos encontramos con una sucesión de poemas-canciones que interrumpen el relato y nos trasladan de golpe, queriendo ser un prólogo y un epílogo, ya avanzada la narración, a la poesía y al mensaje sabio, a una ética y a una estética, a los símbolos de nuevo que conducen a la sabiduría.

Algo parecido sucede con otra monumental novela («la primera novela moderna de la tradición literaria china») que he leído posteriormente. Me refiero a la de Jin Ping Mei: *El erudito de las carcajadas*, editada en dos volúmenes por Atalanta y con traducción también debida a Alicia Relinque. De nuevo prosa y verso, sentimientos y pensamiento se funden para entramar ahora un relato de tan exaltado como exquisito erotismo. Pero siempre, como todas las grandes obras literarias chinas, hay también en esta esa base de sabiduría esencial que las diferencia planetariamente de todas las demás.

Tengo que recordar con afecto otra obra que aquí nació en Granada, también literariamente deliciosa, al margen de su gran valor teórico. Me refiero a *La experiencia del paisaje en China*, *«Shanshui» o cultura del paisaje en la dinastía Song*, de Antonio José Mezcua López, con el que un día coincidí en Shanghai. Él comienza recordándonos en las primeras líneas de su estudio una frase. «Que todos los seres sean felices», quizás una muy sencilla pero sabia afirmación para ponerse en sintonía con el mensaje chino que más amo: el que es vía media y perfecta, desde la naturaleza, hacia la plenitud de ser.

Pienso en el segundo de mis viajes a China, y en la nueva visita que hice, ahora en invierno, al Palacio de Verano de Pekín. De ella nació un poema en cinco cantos. Reparo de nuevo en la experiencia que supuso escribir mi libro *La simiente enterrada*. *(Un viaje a China)*; un texto que acaso llevaba en mi cabeza o en mi corazón desde hacía mucho tiempo, pero que sólo el viaje desencadenó y que comencé a escribir en un avión, durante el dilatado viaje de regreso. Sentí así cuanto se dice en esos dos versos que Alicia Relinque recoge al abrir el prólogo de uno de sus libros: «Si la literatura es la expresión del corazón, / el mío ha encontrado su morada.»

He hablado de Extremo Oriente y nada he dicho de la cercanía, como lector, o por vivencias, a otras culturas que, paradójicamente, la Historia y sus guerras han tendido a enfrentar, han enfrentado. Pienso por ello en mis tres viajes a Corea del Sur (con cuarenta y ocho horas alucinantes de estancia durante el primero de ellos a Corea del Norte), invitado por la fundación budista Manhae de Corea del Sur. Han Yongun, Manhae, fue para entendernos deprisa, una especie de Juan de la Cruz coreano entre los siglos XIX y XX; un reformador del budismo, pero sobre todo el autor de un valioso cántico amoroso: *El silencio del amado*. (En él hallamos los símbolos poderosos de la más rica tradición mística oriental y occidental: Amado, Amada, la fuente…). Luego otros dos viajes, a dos de las universidades de Seúl y un tercero para participar el año pasado en el I Encuentro Asia de Poesía, me llevó a un mayor conocimiento de la literatura coreana, que una editorial española, Verbum, junto a Trotta, se ha ocupado especialmente de propagar.

A Japón he tenido la posibilidad de acudir, pero no lo he hecho por circunstancias ajenas al propio viaje, pero es curioso que recuerde aquí que allí hay una Fundación que, por razones muy curiosas y del azar, tiene una gran relación con Granada, donde ahora estamos, y con Salamanca. La clave está en un nombre: el del pintor Yasumasa Toshima, que aquí vivió y pintó casi veintiséis años. La Fundación que lleva su nombre posee unas 800 obras de este bohemio que fue un gran admirador de Miguel de Unamuno. De ahí la exposición que no hace muchos meses se ha celebrado en la Casa del Japón, de la universidad salmantina y la conferencia que en ella nos dio la doctora en Historia del Arte Clara Colinas Marcos. Hablar de Japón y de poesía supone recordar algunas de las obras de su tradición literaria o, por aludir a la poesía, el haiku, pero poco podría decirles de esta forma poética que ustedes no sepan.

Y Extremo Oriente es la India, fuente de tanta literatura que luego se generó allí y lejos de allí, sobre todo gracias a la propagación del budismo. Recordaré ahora que en aquella colección de José Janés de mi adolescencia, se encontraba también en dos volúmenes nada menos

que el Ramayana. Entonces, sólo entreabrí sus páginas, vi su cubierta, como el que se asoma a un imposible que todavía hoy perdura en mí; aunque de ese bosque de la poesía india e hindú salvaría y me ha acompañado un canto que remite al saber eterno: el de la Bhagavad Gita, importante texto sagrado del que también nos han llegado algunas (y confusas, por lo variadas imagino), versiones en español.

Curioso es que en ese diálogo que se da entre Krisna y Aryuna tenga al fondo una batalla. De nuevo la guerra en la literatura oriental para expresar la eterna dualidad, la lucha de «contrarios contra contrarios», que decía nuestro Juan de la Cruz en su comentario a su poema *La Llama* (que nació aquí precisamente en Granada, en el monasterio Los Mártires, en el corazón de la Alhambra). Pero del poema indio nos quedamos con el contenido trascendente del mismo.

Y termino ya. Lo hago, si me lo permiten, leyéndoles dos poemas míos. El primero, «Tres estampas de Oriente», tiene tres partes. El segundo es el canto XXXV de mi libro *Noche más allá de la noche*, en el que intenté (también desde el subconsciente del poeta) acercarme a esa plenitud de ser que tanto persiguieron los poetas y filósofos chinos.

«Tres estampas de Oriente»

I

*Respuesta a un poema que me envía Ko Un*

Una vez más viajando desde un continente
hasta otro continente, desde un mar
a otro mar, de Occidente
a Oriente, de Oriente
a Occidente, sumidos
en la más negra noche del planeta,
sonámbulos, esclavos
de eterna dualidad.

Viajamos por la vida (y por nuestro interior)
hasta que, liberados para siempre,
renazcamos al fin a nueva luz.

Es nuestra obligación continuar siempre
el viaje hacia el centro de los centros,
viajar entre océanos (o por un mar de dudas),
llevando en nuestras dos manos abiertas
—como ofrenda, como paloma ardiente—
sólo unas pocas brasas:
estas de las palabras del poema.
Brasas de las palabras del poema,
en las manos abiertas, que desean un día
ser llama, o ser hoguera, o fuego blanco
de la más pura luz frente al negror del mundo.
Y ser al fin la fuente de la que irá manando
una luz que ilumina por dentro,
la luz que saciará
para siempre
nuestra sed de infinito.
La sed de quien desea eterna plenitud.

II

*El pequeño monasterio taoísta*
*duerme entre rascacielos*

Pequeño monasterio: callas mucho
en medio de la selva de cristal,
pero sin duda algún mensaje debes
querer comunicarnos,
pues resistes aún con tu silencio
contra tanto saqueo de ideas y de siglos.
Tu olvido y tu quietud
deben significar alguna cosa
en el siglo agitado por la usura.
Nadie se acerca ya al laberinto
de tus ladrillos grises
y en lo poco o nada que tú eres
pregunto por un tiempo
que ya no es tiempo y por un vivir
que ya no es el vivir.
Algo busco en tu nada silenciosa.
¿Respuestas a preguntas sin respuesta?

Pequeño monasterio: callas mucho,
pero quizás en ti ya esté ardiendo

la última verdad, aunque sepamos
que hoy el hombre está huyendo
hacia un sin fin
y que nos va quedando poca leña
entre las manos para alimentar
la mínima hoguera del espíritu.
Pequeño monasterio: perduras y callas
porque tú sabes y nosotros no;
ni siquiera sabemos que está en ti
lo que puede salvarnos de esa selva
de cristal deslumbrante y engañoso,
esa que nunca cesa de avanzar y avanzar
y que ya oigo crujir como un mar
carbonizado.

III

*Templo del Cielo*

Tian Tan, Tian Tan, templo del cielo,
altar donde posamos en el mármol vacío
nuestras manos vacías:
¿nunca más volverán a resonar
en tus aleros campanillas frágiles
a medianoche, cuando descendía
la brisa con escarcha de la luna?

Dicen que aquella música expiró
como la luz de seda en los faroles,
que en la noche de tus tejas azules
ya no tiembla la música que sana,
la que de arriba viene por escala
de silencio y después va y se posa
en nuestros ojos ciegos para abrirlos.

Tian Tan: a tiempo estás aún
de decirle a los seres de este siglo
que vuelvan a tu lado,
que callen y que escuchen, que se pongan
a girar lentamente
en torno de tu cúpula azulada.
La noche calla, guarda sus secretos,

pero no esa ciudad que, agazapada
tras el muro como bestia insaciable,
espera el alba negra.
¿Y si en este instante se abriese un poco
el labio de la noche, si fluyese el misterio
por medio de sonidos que no hieren ni nombran?

Imaginar de nuevo aquellas campanillas
de otros tiempos que estaban
colgadas del alero del tejado,
temblando en cada teja
cuando desciende brisa con escarcha,
ver cómo un frío azul se está inflamando
mientras vamos girando en torno a ti
despacio, muy despacio,
hasta sentir la música que baja
de allá arriba, del firmamento mudo,
mas que le habla a quien sabe oírlo.
Avanza muy despacio y verás
cómo pronto la música secreta
estará en tu interior: tú serás ella.

Tian Tan, Tian Tan: sella la noche azul
sobre el alma del círculo de mármol
y séllanos los ojos
que ya no quieren ver
porque te han visto.

## Canto XXXV

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 en labio el labio el aire enamorado.
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
sombrío de mis venas toda la luz del mundo.

Y, al fin, yo era un gran sol de luz que respiraba.
Pulmón el firmamento contenido en mi pecho,
que inspirando la luz va espirando la sombra,
que nos anuncia el día 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.
Me he sentado en el 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».

## COLLECTION DU CENTRE D'ÉTUDES HISPANIQUES D'AMIENS (CEHA)

Collection fondée par Carmen Vásquez
Direction : Rica Amran

### 2020

*Antonio Colinas: entre inmanencia y transcendencia*
Coordination : Francisco Aroca Iniesta
ISBN : 978-2-35260-165-7, 200 pages.

*La narrativa española y las artes visuales (1916-1935) : interacciones e influencias*
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN : 978-2-35260-142-5, 258 pages.

*Autour des concours*
Coordination : Rica Amran
ISBN : 978-2-36783-138-1, 115 pages.

*Percepción de la Primera Guerra mundial en España y América Latina*
Coordination: Élisabeth Delrue
ISBN : 978-2-36783-143-5, 166 pages.

### 2019

*Releyendo Pedro López de Ayala diez años después*
Coordination : Rica Amran
ISBN : 978-2-36783-127-5, 130 pages.

*Réceptions réciproques de la littérature française en Colombie et de la littérature colombienne en France*
Coordination : Catherine Heymann & Ernesto Mächler Tobar
ISBN : 978-2-36783-120-6, 188 pages.

### 2015

*Julio Cortázar : nuevas ediciones, nuevas narrativas*
Coordination : Jean-Philippe Barnabé & Kevin Perromat
ISBN : 978-2-343-06374-4

*La narrativa española (1916-1931). Entre historia cultural y especificidades narrativas*
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN : 978-35260-125-8

**2014**

*Leer la obra poética de Antonio Colinas / Lire l'œuvre poétique d'Antonio Colinas. Hommage du Centre d'Études Hispaniques d'Amiens*
Coordination : Francisco Aroca Iniesta
ISBN : 978-2-35260-059-6, 355 pages.

**2013**

*Les minorités face au problème de la fidélité dans l'Espagne des XVe-XVIIe siècles*
Coordination : Rica Amran. Préface d'Augustin Redondo
ISBN : 2-35260-096-0, 380 pages.

*Représentations de la réalité en prose et en poésie hispaniques (1906-2012)*
Coordination : Francisco Aroca Iniesta & Élisabeth Delrue
ISBN : 2-35260-092-8, 380 pages.

**2012**

*Voyageurs français dans les Amériques*
Coordination : Ernesto Mächler Tobar
ISBN : 2-35260-080-4, 216 pages.

*Hommage a Miguel Hernández (1910-1942)*
Coordination : Francisco Aroca Iniesta & Carmen Vásquez
ISBN 2-35260-084-7, 212 pages.

**2011**

*Violence et identité religieuse dans l'Espagne du XVe au XVIIe siècles*
Coordination : Rica Amran
ISBN : 2-35260-078-2, 430 pages.

*L'exil espagnol dans les Amériques*
Coordination : Ernesto Mächler Tobar
ISBN : 2-35260-073-1, 277 pages.

**2010**

*Le roman espagnol entre 1880 et 1920 : état des lieux*
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN : 2-35260-062-6, 260 pages.

*Hommage à Alejo Carpentier (1904-1980)*
Coordination : Carmen Vásquez & Kevin Perromat
ISBN : 2-35260-083-9, 360 pages.

**2009**

*L'Espagne des validos (1598-1645)*
Coordination : Christian Andrès
ISBN : 2-914378-45-9, 130 pages.

*Autour de Pedro López de Ayala*
Coordination : Rica Amran
ISBN : 2-35260-044-8, 282 pages.

**2008**

*Autour de* La Celestina
Coordination : Rica Amran
ISBN : 2-35260-045-6, 286 pages.

*Femmes et démocratie. Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN : 2-35260-030-8, 148 pages.

*A Julia de Burgos. Anthologie poétique/Antología poética*
Choix de poèmes et traduction de Françoise Morcillo
Études critiques de Carmen Vásquez et de Mercedes López-Baralt
ISBN : 2-914378-90-4, 190 pages.

*Autour de* Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional de Miguel de Cervantes. *Études sur un roman expérimental du Siècle d'Or*
Coordination : Christian Andrés
ISBN : 2-914378-48-3.

**2007**

*Un nom confisqué : Élisée Reclus et sa vision des Amériques*
Introduction et choix de textes : Ernesto Mächler Tobar
ISBN 2-35260-010-3, 194 pages.

*Écritures des dictatures/ écriture de la mémoire. Roberto Bolaño et Juan Gelman*
Coordination : Carmen Vásquez, Ernesto Mächler Tobar & Porfirio Mamani Macedo
ISBN : 2-35260-011-1, 307 pages.

*Robert Desnos, le poète libre*
Marie Claire Dumas & Carmen Vásquez
ISBN: 2-35260-010-3, 187 pages *

**2006**

*Paroles et musique dans le monde hispanique*
Coordination : Philippe Reynés & Bruce Kohler
ISBN : 2-35260-001-4, 294 pages.

*Le roman picaresque espagnol du Siècle d'or. Aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires*
Coordination : Christian Andrès
ISBN : 2-35260-104-3, 178 pages.

*Existe-t-il une gouvernance linguistique ? Regards sur le monde hispanique. Actes de la journée d'études d'Amiens du CEHA & LESCLaP*
Coordination de Philippe Reynés
ISBN : 2-35260-023-5, 128 pages.

*Autour du* Libro de buen amor
Coordination : Rica Amran
ISBN : 2-914378-89-0, 253 pages.

*Goya, image de son temps, de l'Espagne des Lumières a l'Espagne libérale*
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN 2-914378-91-2, 196 pages.

**2004**

*La civilisation en question*
*Actes des journées d'études de la Société des Hispanistes Français*
ISBN : 2-914378-40-8, 140 pages.

*Autour de l'armée espagnole (1808-1839)*
Coordination : Élisabeth Delrue
ISBN : 2-978-50-5, 160 pages.

*Autour de l'indigénisme. Une approche littéraire de l'Amérique latine*
Coordination : Ernesto Mächler Tobar
ISBN : 2-914378-75-0

*Autour de Charles Quint et son empire*, vol. II
Coordination : Youssef El Alaoui
ISBN : 2-914378-74-2, 285 pages.

*Autour de Charles Quint et son empire,* vol. I
Coordination : Rica Amran
Introduction d'Augustin Redondo
ISBN : 2-914378-73-4, 220 pages.

**2003**

*De judíos a judeo conversos, reflexiones sobre el "ser" converso*
Rica Amran
ISBN : 2-914378-47-5.

**2002**

*Autour de l'Inquisition, Études sur le Saint-Office*
Coordination : Rica Amran
ISBN : 2-914378-32-7, 210 pages.

*Alejo Carpentier et* Los pasos perdidos
Coordination : Carmen Vásquez
ISBN : 2-914378-33-5, 278 pages.

# Antonio Colinas: entre inmanencia y transcendencia

**Coordinación: Francisco Aroca Iniesta**

En este nuevo volumen dedicado a Antonio Colinas (La Bañeza, 1946), se comentan los *Tratados de armonía* y la *Obra poética completa* (2011), seguida de *Canciones para una música silente* (2014) y de algunos poemas autónomos que luego formaron parte de *En los prados sembrados de ojos* (2020). Los artículos vienen acompañados de una entrevista al poeta y de una de sus conferencias inéditas: «Mi visión literaria de Extremo Oriente», que cierra el libro.

Siendo los enfoques diversos, todos los análisis giran en torno a los ejes inmanencia-transcendencia. Estos estudios de hispanistas franceses y españoles se centran tanto en las imágenes y símbolos como en el poder de la palabra poética coliniana, que se dirige a la Naturaleza, sobre todo, e indaga en lo desconocido. En otros casos, se elucidan las filiaciones de las distintas etapas de la poesía y de los aforismos colinianos con la tradición filosófica y mística occidental u oriental.

www.editionsorbistertius.com

9 782367 831657

ISBN : 978-2-36783-165-7
Prix France : 25,00€