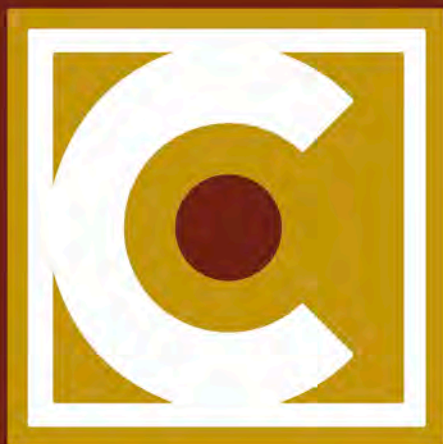


CASA DE LA POESIA - FONDO CULTURAL ANTONIO COLINAS



**ANTONIO COLINAS  
DE LA POESÍA A LA NARRATIVA  
Y AL ENSAYO**

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN

**Juan Matas Caballero  
Antonio-Odón Alonso Ramos**





CASA DE LA POESÍA - FONDO CULTURAL ANTONIO COLINAS



**ANTONIO COLINAS, DE LA POESÍA  
A LA NARRATIVA Y AL ENSAYO**

Dirección y coordinación  
Juan Matas Caballero  
Antonio-Odón Alonso Ramos



© 2023 Fundación Conrado Blanco  
© Casa de la Poesía - Fondo Cultural Antonio Colinas  
© De los textos: sus autores  
Fotografías: Archivo personal

Prod. editorial: Monte Riego. La Bañeza  
Maquetación: Rafael Cabo  
Impreso en La Bañeza  
DL LE 117-2023 - ISBN 978 84 12644920

Reservados todos los derechos

## ÍNDICE

SALUDO. JAVIER CARRERA DE BLAS .....	7
JUAN MATAS Y ANTONIO-ODÓN ALONSO .....	9
Palabras preliminares	
<b>I. Antonio Colinas, tradición y trascendencia .....</b>	<b>27</b>
ISABELLA TOMASSETTI .....	29
Luz y misterio de la isla: entre María Zambrano y Antonio Colinas	
FRANCISCO AROCA INIESTA .....	65
Imágenes del firmamento en la poesía de Antonio Colinas	
JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS .....	93
Antonio Colinas, un clásico en la cercanía	
<b>II. Antonio Colinas, ámbitos temáticos.....</b>	<b>123</b>
VICENÇ BELTRAN .....	125
Antonio Colinas, poeta del amor	
ASUNCIÓN ESCRIBANO HERNÁNDEZ .....	151
El silencio en la obra de Antonio Colinas	
JUAN MATAS CABALLERO .....	179
Córdoba en el horizonte poético de Antonio Colinas (y II)	
<b>III. Poéticas del Sur y del Norte .....</b>	<b>207</b>
ALEJANDRO LÓPEZ ANDRADA (Sur) .....	209
El milagro de <i>Preludios a una noche total</i>	
FERMÍN HERRERO REDONDO (Norte) .....	225
Lectura poética en La Bañeza	
<b>IV. Antonio Colinas: narrativa y autobiografía .....</b>	<b>239</b>
NATALIA ÁLVAREZ MÉNDEZ .....	241
Para una educación estética. Apuntes sobre la novelística de Antonio Colinas	
JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ .....	269
El ethos del poeta. Sobre <i>Memorias del estanque</i> , de Antonio Colinas	

<b>V. Hacia dónde va la poesía. Coloquio</b> .....	283
JOSÉ MARÍA MUÑOZ QUIRÓS .....	285
Hacia dónde va la poesía	
MARIFÉ SANTIAGO BOLAÑOS .....	295
Antonio Colinas y la poética del paisaje	
<b>VI. Taller de poesía</b> .....	315
ALICIA LÓPEZ MARTÍNEZ .....	317
«Libertad»	
ÁNGELES FERNÁNDEZ .....	321
«Yo pienso»	
<b>VII. Antonio Colinas: <i>officina poetica</i>, antología y traducción</b> .....	325
JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ .....	327
«Truenos y flautas...»: la significación y la expresión de la poesía de Antonio Colinas	
J. IGNACIO DÍEZ FERNÁNDEZ .....	365
El poeta como antólogo: Antonio Colinas entre Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti	
MERCEDES BLANCO .....	389
Antonio Colinas, traductor y biógrafo de Leopardi	
<b>VIII. Profesorado</b> .....	435
<b>IX. ÁLBUM</b> .....	443
<b>EPÍLOGO. ELENA GONZÁLEZ</b> .....	451



# Saludo

**Javier Carrera de Blas**

Alcalde de La Bañeza

Todo comenzó en 2020. Mientras se preparaba LA CASA DE LA POESÍA FONDO CULTURAL ANTONIO COLINAS, el propio Colinas, el Ayuntamiento y los que serían posteriormente los directores del curso, llegamos a la conclusión de que un curso de la Universidad sobre el poeta, su obra y los movimientos literarios que le son afines, sería un comienzo extraordinario.

Durante el tiempo en que la casa iba tomando forma, ya se han realizado tres cursos y el cuarto, llegará este año en el mes de agosto.

Los cursos anteriores han sido un éxito de participación y de calidad, traspasando crisis y pandemias, y han servido para crear un formato de excelencia difícilmente igualable, donde las actividades docentes impartidas por grandes espe-



cialistas han sido complementadas por recitales, conciertos y representaciones selectas para alumnos y profesores y para el público en general.

Pero sin duda la guinda de estos cursos la pone la Fundación Conrado Blanco, que ha puesto los medios para publicar los libros que contienen las ponencias de los cursos, atrapadas en un precioso formato de tapa dura que ya ocupan, con éste que hoy presentamos, tres lugares en muchas bibliotecas.

Desde este saluda quiero agradecer a todos los que hacéis posibles estos cursos de la Universidad de León, a la Concejalía de Cultura, a Legumbres Luengo (espónsor principal del curso), a la Fundación Conrado Blanco, a ponentes y alumnos, a Antonio Colinas, que participa activamente en los mismos, y a sus dos directores, Juan Matas y Antonio-Odón Alonso. Larga vida a estos cursos y bienvenida a la CASA DE LA POESÍA Fondo Cultural Antonio Colinas, que abrió sus puertas el pasado mes de abril.



**ANTONIO COLINAS, DE LA POESÍA  
A LA NARRATIVA Y AL ENSAYO**

**Juan Matas Caballero y  
Antonio-Odón Alonso Ramos**

**PALABRAS PRELIMINARES**



*Antonio Colinas, de la poesía a la narrativa y al ensayo* es el tercer libro de una serie que se inició en 2021 con el volumen titulado *La obra poética de Antonio Colinas: origen y universalidad* y que continuó con el segundo *Antonio Colinas: nuevos géneros, nuevos caminos* (2022). Como en esos volúmenes, este tercer libro también reúne todos los trabajos que se leyeron en la tercera edición del curso de verano de la Universidad de León celebrado en torno a la figura y la obra de Antonio Colinas a finales de agosto de 2022 en La Bañeza (León). Y también como en aquellos cursos en este se ha buscado la participación de profesores, críticos y escritores que nos ofrecieran nuevos estudios, diferentes enfoques y distintas perspectivas de la trayectoria literaria de Antonio Colinas y de sus vínculos literarios y filosóficos, que abarcaran otras laderas de su labor creadora (narrativa, ensayo, memorias, traducción...), además obviamente de su obra poética. A este espíritu y afán responde el título de aquel curso de 2022 y de este libro de 2023.

El trabajo que abre el primer bloque «I. Antonio Colinas, tradición y trascendencia» de este volumen es el de la profesora Isabella Tomassetti, «Luz y misterio de la isla: entre María Zambrano y Antonio Colinas». Tras detenerse brevemente en la trayectoria de la relación amistosa entre Antonio Colinas y María Zambrano y subrayar las afinidades temáticas y estéticas que hay entre ambos, que vienen decantadas por el magisterio de la filósofa que el poeta asumió con admirada aplicación («el pensamiento de María Zambrano, con todo el repertorio de simbolismos y construcciones metafóricas del que la pensadora lo dotó, representa una base teórica crucial en la poesía de Antonio Colinas»), la profesora de la Sapienza Università di Roma analiza de forma impecable cómo la filósofa y el poeta comparten el mismo concepto de insularidad y de qué forma se plasma en sus obras su representación real y simbólica, una comunión intelectual que no deja de tener una base vital sustentada en la experiencia común de vivir ambos en una isla. De

forma minuciosa, Tomassetti analiza el significado conceptual de la isla en el pensamiento de María Zambrano y en la poesía de Antonio Colinas, subrayando sus rasgos comunes y la inspiración que ejerció la filósofa en el poeta. La profesora Tomassetti nos ofrece un detallado recorrido por los artículos y ensayos que escribió Colinas sobre la isla de Ibiza y, de un modo más conceptual, sobre «la isla», que se convirtió en una constante en su obra literaria, ya como símbolo o mito (que, a su vez, crea «una red densa y compleja» de símbolos: luz, noche, bosque, ruinas...), con una riquísima variedad de significados y trascendencia («símbolo salvífico, vía de purificación y resurrección», «espacio fundacional eterno»).

El segundo trabajo de este primer bloque es del profesor Francisco Aroca Iniesta, «Imágenes del firmamento en la poesía de Antonio Colinas». El profesor de la Université de Picardie Jules Verne analiza la presencia del firmamento en *Canciones para una música silente*, aunque en realidad el análisis del tema se proyecta a toda la obra poética de Antonio Colinas, planteando como telón de fondo las «filiaciones y sintonías con otros autores españoles [fray Luis de León, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Antonio Machado] o extranjeros [Rubén Darío, Leopardi, Novalis, Giovanni Pascoli], clásicos o modernos, que dieron su propia visión del firmamento, para comprender la especificidad de Antonio Colinas», es decir, su plasmación lingüística y retórica (que manifiesta la vinculación del poeta con los novísimos) y sobre todo su valoración y significado.

Juan Antonio González Iglesias es el autor del capítulo que cierra este primer bloque de estudios, «Antonio Colinas, un clásico en la cercanía». Nos ha parecido pertinente mantener el resumen que abre el trabajo del profesor salmantino porque explica con detalle cómo la elaboración de este capítulo ha sido fruto de varias fases o momentos. El profesor González Iglesias reflexiona sobre la clasicidad de Antonio Colinas y su relación con Horacio y nos ofrece un magnífico análisis de su poema

«Un tomito de Horacio» (inédito que el poeta ha incluido en su *Antología poética personal* para la revista *Lectura y Signo*, 16, 2021, que publica la Universidad de León), que ejemplifica magistralmente la clasicidad del poeta. De acuerdo con el catálogo de Iurilli (2017), nos muestra también la ficha bibliográfica del tomito de Horacio que posee Colinas y que dio lugar a su poema y nos ofrece una breve entrevista que hizo al poeta bañezano sobre las circunstancias vitales de Colinas en torno al librito de Horacio. Especialmente interesante resulta la identificación que el profesor de la Universidad de Salamanca realiza entre Horacio y Colinas, un clásico del pasado y del presente y un clásico del presente y del futuro, respectivamente, entendiendo que lo clásico es intemporal y eterno; una identificación que, más allá, obviamente, del valor literario de sus obras poéticas, se plasma metonímicamente en el tomito de Horacio que custodia, que venera Colinas, y en su poema comentado. Del mismo tenor se nos antoja la reflexión del profesor salmantino acerca de los trabajos y acciones que de forma espontánea terminan contribuyendo a la canonización de un poeta, como en el caso de Colinas, el curso de verano de La Bañeza y sus frutos bibliográficos, así —añadimos nosotros— como esta conferencia y su publicación en este volumen.

En la parte «II. Antonio Colinas, ámbitos temáticos», hemos incluido otro trébol de trabajos, que se han centrado en diferentes temas de la poesía de nuestro autor universal. El primero es el del profesor Vicenç Beltran, «Antonio Colinas, poeta del amor». Tras ofrecer una brevísima pincelada sobre los temas y preocupaciones de la obra de Antonio Colinas que han centrado la atención de la crítica, el profesor de la Accademia Nazionale dei Lincei señala que el amor ha sido una constante temática en la trayectoria literaria del poeta bañezano que, sin embargo, no ha recibido la atención merecida. Resulta tan amplio y complejo en su obra que el profesor Beltran tiene que limitarse en estas

páginas a ofrecer «un breve esbozo y algunas indicaciones sobre las fuentes para su estudio». Para alcanzar dicho objetivo el autor se ha remontado a las raíces literarias de la tradición amatoria, desde los trovadores provenzales del siglo XII, pasando por los *stilnovisti* y Dante, las reflexiones platónicas y neoplatónicas (Castiglione), hasta la literatura del XIX, que tejen el discurso filosófico en el que se fundamenta la poesía amorosa de Colinas. Tras este buceo en las fuentes literarias y en la obra de Colinas, el profesor Beltran señala que el amor queda integrado plenamente en su amplia «visión del hombre y de la vida» y en «su anhelo de fusión» entre ambos, y el amor es también para Colinas «una vía para llegar a la divinidad» y, como los primitivos trovadores, «aspira a desarrollar una relación afectiva y erótica a la vez, plena y equilibrada en un mundo perfecto». El profesor Beltran ejemplifica su estudio de forma precisa con ensayos y poemas de todo el decurso literario de Antonio Colinas, resultando un rico y denso panorama del amor, que experimenta un proceso evolutivo que queda plasmado en una amplísima variedad de tonos, registros y motivos, que, sin lugar a dudas, convierten a Colinas en uno de los poetas que mejor cantaron al amor.

El segundo trabajo de este apartado es el de Asunción Escribano Hernández, «El silencio en la obra de Antonio Colinas». Tras una reflexión hermenéutica y lingüística sobre el silencio y su estimación como elemento esencial de la poesía y para la creación poética, la profesora y poeta Escribano Hernández señala que caracteriza de forma extraordinaria la obra de Antonio Colinas, de ahí que analice en este trabajo «algunas maneras de manifestarse el silencio en sus versos», que se concreta en tres modos: «el silencio que escucha: la armonía», que va en una doble dirección de la naturaleza al hombre y viceversa, y que tiende a lo esencial y es un reflejo de la armonía; «el silencio que nombra la sacralidad: la mansedumbre»; y «el silencio que respira: el centro». La profesora de la Universidad Pontificia de Salamanca ejemplifica tales maneras del silencio en la obra de Colinas con las propias

citas textuales de su poesía y prosa, al tiempo que no faltan las referencias críticas, ya sean de carácter teórico o hermenéutico y literarias que subrayan la vinculación del silencio coliniano con la tradición literaria y filosófica, mística.

El tercer trabajo de este bloque es el de Juan Matas Caballero, «Córdoba en el horizonte poético de Antonio Colinas (y II)». Se trata de un trabajo que completa el que se publicó con el mismo título en el volumen *Antonio Colinas: nuevos géneros, nuevos caminos* (2022) y que hubo que dividir en dos partes por su excesivo número de páginas. Así pues, este trabajo que ahora se edita no se leyó en el pasado curso de verano, pero era necesario incluirlo en este volumen (2023) para culminar la tarea de su publicación. Si en la primera parte de este estudio se abordó la presencia de Córdoba en los primeros libros de Antonio Colinas hasta la publicación de *Astrolabio*, en esta segunda el análisis se centra en su restante producción poética, es decir, desde *Noche más allá de la noche* hasta su último libro, *En los prados sembrados de ojos* (2020). El profesor de la Universidad de León entiende que la abundante y exhaustiva presencia de Córdoba, plasmada de formas muy distintas, con variedad de motivos y temas, con pluralidad de tonos... —ya sea a través de la evocación o el recuerdo de sus calles o plazas, de su sierra o su valle, de sus fuentes y plantas...— conformaría un «ciclo poético cordobés» en la trayectoria literaria de Antonio Colinas, en el que la ciudad andaluza destaca como poesía y como vida.

La tercera parte del libro, «III. Poéticas del Sur y del Norte», está dedicada a la lectura poética de dos importantes poetas, que desde un punto de vista geográfico pertenecen o proceden de dos lugares distintos de nuestro país, y que se nos ha antojado que podrían representar dos modos diferentes de hacer o entender la poesía, dos formas tal vez diversas pero semejantes y, por supuesto, complementarias de poesía. La primera parte, la poética del Sur, la encarna Alejandro López Andrada (Córdoba)



y la segunda, la poética del Norte, la representa Fermín Herrero (Soria).

Alejandro López Andrada («Poética del Sur»), «El milagro de *Preludios a una noche total*», confiesa su deuda poética, emocional y estética, con el libro de Antonio Colinas *Preludios a una noche total*, que «acrecentó mi sensibilidad y mi profundo amor a la poesía honda, machadiana y auténtica». El poeta del Sur, que ha seguido toda la trayectoria poética de Colinas, estima que toda su poesía mantiene un elevadísimo nivel de calidad y autenticidad poética y está signado por su «personalísima voz lírica». Su admiración, incluso devoción, por la poesía de Colinas lo llevó a reseñar en *Cuadernos del Sur*, suplemento literario del *Diario Córdoba*, su «volumen mágico e imprescindible, singular», *Canciones para una música silente*. A continuación, leyó unos fragmentos poéticos de dos poemas de *Preludios a una noche total*, elegidos al azar, y que corresponden a «Nacimiento al amor», «Madrigal para suplicar tu voz», «La última noche», «Espeso otoño», «Luna», «Laberinto de lluvia y tristeza», «Llegada el invierno», «Nocturno en el río», «El poeta visita la casa donde nació», «Pozo oscuro de los sueños». López Andrada agradeció a Colinas, «uno de los grandes poetas europeos del momento», «su magisterio lírico, la magia de su voz poética», un agradecimiento y elogio que entreveró con la lectura y comentarios de sus propios poemas, «El sur de mi obra poética», que tan unida se encuentra con la «sobriedad formal y emoción paisajística» de la poesía de autores castellanos y leoneses (como la de Antonio Colinas o Julio Llamazares). El poeta subraya la inspiración de su obra en el paisaje de su infancia, sus raíces más íntimas, su familia, su pueblo, que «representan esencialmente mi poética, mi modo de ver y entender la realidad y el paisaje rural, campesino, que tanto ha marcado mi vida, donde los pájaros siempre simbolizaron el amor, la vida al aire libre, la más absoluta y sutil felicidad»: «De otras primaveras», de *El rumor de los chopos* [1996] (IV Premio Nacional José Hierro); «La pedrera (Abuelo

Alejandro)», de *Los árboles dormidos* [2002] (Premio Ciudad de Badajoz); «Maternal», de *El vuelo de la bruma* [2005] (VIII Premio Ciudad de Salamanca); «Libro íntimo», de *Las voces derrotadas* (2011); «Hombre raro», de *La esquina del mundo* (2012); el poema inédito «Modos de respirar»; «Herencia», de *Parte de ausencias* (2022).

Fermín Herrero Redondo («Poética del Norte») dio comienzo a su lectura poética con el texto que él mismo estima como su primer poema, aquel que ya se reveló «con una voz propia» y que incluiría en *Anagnórisis*, «Placenta». A continuación, Herrero leyó el poema de Antonio Colinas titulado «La primera hoja», dedicado a la dramática relación entre Machado y Leonor e incluido en el libro titulado *Desiertos de la luz*. Reconoce el poeta que Antonio Machado ha sido clave en su vocación poética y que, si al principio intentó alejarse de su influencia, posteriormente fue imposible resistirse a su magnetismo, aunque intentó asimilarlo «sin pisar su terreno estilístico y huyendo de su fijación del lugar». Y continúa su lectura con el poema «Nevado el Duero, maniatado desde hace días». A continuación, leyó el poema «Ascendiendo al castro» del último libro de poemas de Colinas, *En los prados sembrados de ojos*, que de alguna forma asocia a la inmortalización que hiciera Machado con el paseo entre San Polo y San Saturio. Entre la admiración de Herrero por la poesía de Colinas citó sus poemas dedicados al castro de Petavonium y sus alrededores, y en esa órbita sitúa la creación de su propio poema «Hemos subido andando al castro». Continúa con la lectura de los versos de Colinas y selecciona un poema de *Canciones para una música silente*, «Unas pocas palabras», que el poeta asocia al retrato de su padre y que leerá después, «Generosidad del austero», incluido en *Tierras altas*, libro dedicado a la memoria de sus padres. El poeta concluye con la lectura de «Siempre un frío que pela. En cuanto las sacas». Terminamos destacando que Fermín Herrero ha recibido, entre otros, los siguientes premios y distinciones: Premio de las Leras

de Castilla y León en 2014 y de la Crítica de la Comunidad por su libro *La gratitud*, que había recibido previamente el Premio Gil de Biedma; el Premio Jaén de Poesía y el Premio Nacional de la Crítica por su libro *Sin ir más lejos* (2017).

El primer capítulo del apartado «IV. Antonio Colinas: narrativa y autobiografía» es el de la profesora Natalia Álvarez Méndez, «Para una educación estética. Apuntes sobre la novelística de Antonio Colinas», un trabajo en el que analiza la vertiente narrativa de Colinas, pero con la intención «de perfilar una sintética aproximación a su poética». De manera previa y a modo de premisa que debe tenerse en cuenta, la profesora de la Universidad de León nos advierte de la vinculación estrecha que tiene la narrativa de Colinas con su memoria. De las diferentes posibilidades de estudio que ofrece la narrativa de Colinas, la autora del trabajo ha elegido la de «la percepción del sentido unitario de su obra», lo que, por otra parte, se relaciona de manera muy cercana con su concepción de la obra literaria «identificable con un todo indisoluble, con independencia del género», de manera que su poesía, narrativa y su propia conciencia literaria se hallan estrechamente unidas. La profesora Álvarez Méndez estudia los elementos característicos de las dos novelas de Colinas, *Un año en el sur* y *Larga carta a Francesca*: sus aspectos o modalidades genéricas, sus estructuras básicas como novelas de formación y de artista, sus estructuras narrativas, sus temas, vinculados con su creación poética, sus personajes, sus espacios geográficos... y, por supuesto, su relación con su propia biografía vital. Y no falta una coda final acerca del significado de las dos novelas de Colinas, que nos ofrecen la posibilidad de reflexionar sobre temas universales como lo trascendente, lo metafísico, el tiempo, la vida y la muerte, el amor, la naturaleza, la belleza...

El segundo trabajo de este bloque se ocupa de la vertiente autobiográfica de Antonio Colinas: José Ramón González, «El *ethos* del poeta. Sobre *Memorias del estanque*, de Antonio

Colinas». El profesor de la Universidad de Valladolid, partiendo de la teorización de Jérôme Meizoz, Dominique Maingeneau y Ruth Amossy, se centra en el análisis del *ethos* que se perfila o «se re-construye» en el libro de memorias de Antonio Colinas, sin que le resulte necesario o imprescindible acudir a la información externa a la obra. Así pues, el autor del trabajo analiza *Memorias del estanque* con la intención de «explorar cuál es la imagen del autor que se desprende de su lectura», admitiendo que se trata, en cualquier caso, de una hipótesis. El profesor de la Universidad de Valladolid reflexiona sobre cuestiones formales del libro: género, título, interlocutor, ámbito o naturaleza de las memorias, etc. También señala cómo el libro está íntimamente relacionado con toda la producción literaria de Antonio Colinas, y revela cómo, por ejemplo, aparecen los temas y preocupaciones vitales, filosóficas, literarias, los símbolos, ideas, nociones o motivos constantes de su trayectoria poética, que se conectan con sus vivencias y anécdotas y confidencias personales que permiten la paulatina construcción de su imagen como poeta. En este sentido, es importante lo que el poeta nos dice y nos muestra, y todo se relaciona directamente con dos rasgos «llamativos y enigmáticos del libro»: el diálogo del poeta con el estanque de la isla y el apéndice del libro, que precisa más información. Las memorias del poeta se configuran, según el profesor González, como «un viaje interior que lleva hacia la luz y el conocimiento».

El bloque «V. Hacia dónde va la poesía», que en el transcurso de verano fue un nuevo interludio en el análisis de la obra de Antonio Colinas, incluye dos de los trabajos que se leyeron en la mesa redonda que se celebró para reflexionar acerca del camino o dirección, en singular o plural, de la poesía. El poeta José María Muñoz Quirós nos ofrece su concepción de la poesía, una idea que también contempla el papel de la poesía en la sociedad actual, la vertiente del lector, el modo de transmisión. En su reflexión no falta una referencia a la actualidad en la que

se desenvuelve la poesía en la vorágine de las redes sociales, en su inmediatez comunicativa y creativa, tal vez en su banalidad, frente a la tradición literaria, frente a las diferentes funciones que puede tener la poesía. Muñoz Quirós subraya la perennidad de la poesía frente a todos los vaivenes de la futilidad de la cultura de masas, las modas y las trampas de las sociedades de consumo. A su juicio, la verdadera poesía estará siempre disponible para la persona que la busque como una necesidad vital, como un instrumento de belleza y de conocimiento. Muñoz Quirós también subraya la condición y función social del poeta como un individuo integrado en la sociedad, como un «visionario» que puede «dar claves para percibir las cosas con más hondura» y, así, la poesía puede entenderse como algo salvífico para el hombre y para la sociedad. La verdadera poesía y el poeta se hallan en los antípodas del postureo, del estar y de la vida literaria. Muñoz Quirós nos revela también su idea de la escritura de un poema, el oficio o ejercicio de la lectura de un poema y concluye que «la poesía camina hacia la búsqueda de una nueva identidad de la palabra».

En este mismo apartado se incluye el trabajo de otra poeta, Marifé Santiago Bolaños, «Antonio Colinas y la poética del paisaje». Su reflexión está íntimamente ligada a la concepción poética de María Zambrano y de Antonio Colinas, cuya idea de la poesía se sustenta básicamente en la de la filósofa andaluza, y, a su juicio, en lugar de preguntarse «hacia dónde va la poesía», la verdadera pregunta debería ser «hacia dónde va el poeta en la experiencia de la poesía. Qué paisaje recorre. Qué queda de él, como sí mismo, en el poema». Para su respuesta la escritora y profesora de la Universidad Rey Juan Carlos acude a ciertos fragmentos de «Calpurnia, un sueño de luz» y a «La carta que no envié a María Zambrano», de Antonio Colinas, una cita de Carl G. Jung con la que Colinas iniciaba sus *Días en Petavonium, Cerca de la Montaña Kumgang*, fragmentos de *El crujido de la luz*, y, por supuesto, también al pensamiento poético de Antonio

Colinas, refiriéndose y citando obras como *El sentido primero de la palabra poética*. Santiago Bolaños concluye su reflexión con una cita del último ensayo citado, «palabra poética, palabra de concordia y de respeto, palabra de esperanza».

El siguiente apartado, «VI. Taller de poesía», recoge los frutos poéticos del taller que se celebró en el curso de verano: una ‘escuela’ de poesía que concluyó con la lectura de los poemas escritos por los alumnos del curso. Los poemas que se leyeron fueron comentados por los profesores o responsables del taller, el propio Antonio Colinas y el profesor de la Universidad de León Jacobo Llamas Martínez. Como se les dijo a los alumnos, nos parecía justo y necesario que este volumen cincelara negro sobre blanco esos poemas. Lamentablemente, solo dos alumnos se han atrevido a enviar sus textos para que se publiquen en este libro: Alicia López Martínez, «Libertad» y Ángeles Fernández, «Yo pienso» y «¡Te quiero!».

En la última sección del libro, «VII. Antonio Colinas: *officina poetica*, antología y traducción» hemos agrupado trabajos que abarcan otras vertientes o facetas de Antonio Colinas, de manera que este bloque tiene un carácter variado, pero resulta muy interesante precisamente por atender a esas otras actividades que jalonan el perfil creador de un infatigable escritor. El primer trabajo de este trébol es factura del profesor Jacobo Llamas Martínez, «*Truenos y flautas...: la significación y la expresión de la poesía de Antonio Colinas*». El profesor de la Universidad de León se centra en un aspecto que, en cierto modo, revela información interesantísima de lo que puede considerarse *officina poetica* del escritor y que la crítica, que ha abarcado el análisis de la obra de Antonio Colinas de forma bastante completa, ha desatendido, sin embargo: el estudio de sus paratextos. Tras una breve pero precisa delimitación crítica del concepto de paratexto, el autor señala su objetivo de examinar las clases de para-

textos que responden a la voluntad del propio poeta, que «en la poesía de Antonio Colinas configuran un inequívoco distintivo autorial desde las primeras ediciones de sus poemarios». Así, el profesor Llamas Martínez ofrece un impecable análisis de los tres tipos de paratextos (títulos de los poemarios, intertítulos o epígrafes y títulos de los poemas) en la poesía de Antonio Colinas —compilada en su *Obra poética completa* (2011) y en sus dos libros posteriores a esa fecha, *Canciones para una música silente* (2014) y *En los prados sembrados de ojos* (2020)—, sus variedades, sus funciones, sus significados y su trascendencia para su cabal conocimiento, además de revelarnos no pocas claves de su pensamiento estético y literario, pues en ellos se evidencia «la fascinación y deleite» de la poesía de Colinas.

El segundo trabajo de este bloque también se ocupa de una faceta cultivada ocasionalmente por Antonio Colinas, pero también desatendida por la crítica; se trata de la colaboración de José Ignacio Díez Fernández, «El poeta como antólogo: Antonio Colinas y su selección de JRJ y de Rafael Alberti», en la que se centra en las dos antologías que el poeta bañezano dedicó, respectivamente, a Juan Ramón Jiménez y a Rafael Alberti. El profesor complutense examina el trabajo como editor (Salvatore Quasimodo, Leopardi) y antólogo (poetas italianos del siglo XX, poesía española e hispanoamericana, Alejandro López Andrada) y como crítico (Aleixandre, JRJ) de Colinas para centrarse posteriormente de forma precisa y detallada en el análisis de las dos antologías señaladas, las relaciones que existen entre los dos célebres poetas y la vida y la obra del propio Colinas, las ideas poéticas que el autor de *Sepulcro en Tarquinia* vierte en sus dos antologías y, para terminar, la revelación o trascendencia que estas antologías han repercutido en la imagen y obra de Antonio Colinas.

«Antonio Colinas, traductor y biógrafo de Leopardi», de la profesora Mercedes Blanco, es el capítulo que cierra este variado bloque de estudios. La profesora de Sorbonne Université ha

analizado la tarea traductora de Antonio Colinas (una vertiente —conviene aclarar— que fue atendida en el anterior volumen de esta serie dedicada al poeta bañezano), con una reflexión añadida sobre la vida y la obra de Giacomo Leopardi, motivo que, además de por el extraordinario valor de este trabajo, justifica que se haya vuelto a tratar la faceta traductora de Colinas también en este curso de verano. En el ámbito del contexto de la faceta traductora de Antonio Colinas la profesora parisina ha destacado el significado y trascendencia que esta vertiente creadora ha tenido en su propia condición y oficio de escritor y, particularmente, de poeta, y la atención que Colinas ha dedicado a la literatura italiana del siglo XX, pero de forma especial a Salvatore Quasimodo y Giacomo Leopardi. Este poeta ha ocupado la atención de Colinas a lo largo de casi medio siglo, un intenso y prolongado trabajo de traducción que se ha destilado en numerosos frutos bibliográficos. Muy sugerente resulta la conexión que la profesora Blanco establece entre María Zambrano y Leopardi —unidos también por trágicas experiencias vitales y por su genial capacidad creadora— y la admiración —«el azar objetivo»— que nuestro poeta les tributa, aunque sin reservas a la pensadora andaluza. En estas páginas de la profesora Blanco tenemos el placer de comprobar su extraordinario conocimiento de la obra y del significado y trascendencia de Leopardi —que se manifiesta aunque haya sido, lamentablemente, de forma breve— y de la lengua italiana, lo que le permiten examinar con rigor y precisión la labor traductora realizada por Antonio Colinas (su selección, sus interpretaciones, su descarte del Leopardi más histórico y casi la relegación del Leopardi materialista, excesivo y rebelde, amén del erudito) y ofrecernos una ponderada y equilibrada valoración de dicho ejercicio traductor, que revela de forma tácita una sutil «distancia de Colinas» respecto de su admirado Leopardi y que, a su juicio, como demuestra ejemplarmente en varios textos, afecta a su labor traductora, no tanto a la musicalidad y ritmo del verso como a su contenido.



Para concluir esta presentación debemos subrayar que en este libro se ha querido dejar fiel testimonio de la serie de actividades que, como en las dos sesiones anteriores, se celebraron en el pasado curso de verano y que constituyen las señas de identidad de nuestros cursos, que se singularizan por su carácter literario, cultural e interdisciplinar. Cada jornada del curso, tras la celebración de las conferencias, lecturas poéticas o mesas redondas, se corona con una actividad cultural. La del día de inauguración del curso, lunes 29, la compañía «Elfo Teatro», de Guadalajara, representó en el Teatro Municipal la obra «Estación María Zambrano», de Sofía Ugena Sancho: un viaje, un transitar poético a través de los siglos desde el andén de una estación a la que arriban las voces espectrales de toda una generación de creadoras. Todo ello con música en directo, donde la música invoca a la poesía, la danza y el canto. La filosofía de María Zambrano y los versos de poetas como Carmen Conde, Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez y muchas más, suenan arropados y perfectamente imbricados en un puzzle maravilloso trabajado magistralmente por los actores de Elfo Teatro. Es conocida la especial dedicación de Antonio Colinas a la figura de María Zambrano, como se evidenciaba, sin ir más lejos, en 2019, con la publicación del ensayo *Misterios encendidos* (Ediciones Siruela) a partir del epistolario y de entrevistas y diálogos del poeta con la filósofa. Por esta razón elegimos esta obra teatral como cierre de la jornada inaugural del curso y con el fin de subrayar no solo la vinculación de Antonio Colinas con María Zambrano, sino también para el disfrute de profesores, alumnos y de la ciudad de La Bañeza, que de esta forma simbólica hacía suyo con su participación un año más el curso de verano.

Como colofón, para cerrar el curso, tuvo lugar en el Teatro Municipal, para los alumnos y profesores del curso y también

en abierto para toda la ciudadanía, el concierto-recital a cargo de Antonio Colinas y Luis Zorita al violonchelo. Un maravilloso programa diseñado para la ocasión por los dos, donde los poemas recitados por Antonio serían correspondidos con la interpretación de la música de Juan Sebastián Bach. El último poema «Para olvidar el odio», que hizo viral días antes en todo el mundo el cantautor Alejandro Sanz, puso broche de oro a un concierto inolvidable.

A la vista de los excelentes resultados de este curso, puede decirse que los cursos de verano sobre Antonio Colinas se han consolidado, pues ya son tres los que se han celebrado y que han contado con la participación de excelentes profesores, críticos, escritores y músicos con gran éxito de público, y son también tres los volúmenes que con exquisita puntualidad han venido recogiendo anualmente todas las conferencias y los textos de los participantes en cada uno de dichos cursos. Esperemos que esta serie excepcional de cursos y de libros centrados en la extraordinaria obra de Antonio Colinas y, por extensión, de la poesía siga ofreciéndonos sus mejores frutos.





— | —

**Antonio Colinas,  
tradición y trascendencia**





**LUZ Y MISTERIO DE LA ISLA:  
ENTRE MARÍA ZAMBRANO  
Y ANTONIO COLINAS**

**Isabella Tomassetti**



## Introducción

La noción de insularidad y la representación real y simbólica de la naturaleza isleña constituyen un interesante terreno de investigación acerca de las relaciones intelectuales e intertextuales entre María Zambrano y Antonio Colinas, dos autores que entablaron durante muchos años un diálogo rico en sugerencias y resonancias mutuas.

Antonio Colinas conoció personalmente a María Zambrano en abril de 1984 en Ginebra, último lugar del exilio de la pensadora malagueña antes de su definitivo regreso a España en noviembre de ese mismo año. Sin embargo, el poeta había interiorizado la lección de Zambrano muchos años antes, desde sus primeras lecturas de los ensayos de la pensadora (Gómez Blesa, 1997). Colinas dedicó a Zambrano varios artículos y, más recientemente, un grueso volumen entre el ensayo y la biografía (2019). Precisamente en este último trabajo, Colinas afirma que se enteró de la existencia de María Zambrano en 1964, al llegar a Madrid, cuando el vicedirector de *Ínsula*, José Luis Cano, le facilitó artículos de la filósofa publicados en la revista a partir de 1952. Desde aquel momento, la poesía de Colinas se nutrió del pensamiento de María Zambrano, enriqueciéndolo con lecturas de otros importantes intelectuales como Mircea Eliade y Karl Gustav Jung, sus vivencias personales y una singular capacidad para transfigurar líricamente conceptos, abstracciones y también referencias culturales más concretas. Es el mismo Colinas quien recuerda, en una carta escrita a María Zambrano en 1981 que, durante su primera conversación telefónica, la filósofa había arrancado diciendo: “Usted y yo hace mucho tiempo que nos conocemos...”<sup>1</sup>. Antes de aquella conversación, Colinas le había enviado algún libro suyo a Ginebra y probablemente desde aquellas lecturas Zambrano había intuido la cercanía entre su pensa-

---

1 En realidad, esta carta nunca le llegó a María Zambrano por correo postal sino que fue publicada sucesivamente en la revista *Cuadernos del Norte*.



miento y el del poeta, como si se hubiera establecido un diálogo a distancia entre ellos (2019, pp. 21-32). En un pasaje de esta carta, Colinas escribe:

Conocíamos esa fusión del pensamiento con la poesía en determinados poetas, pero tal logro me parece más raro en una persona que, como tú, pudiéramos considerar en principio como una filósofa. Y aquí deseo detenerme para subrayar otra cuestión: habrá quienes nieguen a tu obra entidad filosófica, rigor discursivo, exposición sistemática. Son los que no conocen los caminos de la poesía, los que solo han reconocido una de las dos caras que siempre nos muestra la existencia, los descreídos. Se trataría de esas personas que no pueden o no desean aceptar el mundo en su totalidad, pues tienen nublada su mirada por las ideologías extremadas, y que son incapaces de *interpretar* sin aplicarle al conocimiento el filtro de la exclusión y de la soberbia intelectual. “Allá donde no alcanza la filosofía aparece la poesía”, hemos oído en alguna ocasión (Colinas, 2019, p. 27).

Quien haya frecuentado, aunque sea esporádicamente, los cautivadores y complejos caminos de la escritura zambrana no podrá desconocer el fuerte impulso creador de su palabra, la búsqueda constante de un lenguaje repleto de imágenes simbólicas, amplia y ricamente declinadas a lo largo de sus ensayos. A la riqueza de la construcción metafórica se acompaña un gusto destacado por procedimientos de énfasis verbal, a menudo articulados en una densa red de enlaces internos que configuran un auténtico sistema expresivo, dentro del cual el lector, una vez adquiridas las coordenadas del análisis hermenéutico y estilístico, puede orientarse con cierta desenvoltura.

No es fácil resumir en poco espacio el pensamiento de María Zambrano pero podemos definirlo, utilizando las palabras de uno de sus mayores estudiosos, Jesús Moreno Sanz, como una “lógica del sentir” (2004a, p. 17). Zambrano fue alumna de José

Ortega y Gasset y había interiorizado la noción de razón vital creada por el maestro, alejándose luego de ella para proponer su teoría de la razón poética. Con ella Zambrano quiso hacer revivir la perdida unidad originaria entre filosofía, religión y poesía, recomponiendo y superando ese antagonismo entre razón y sentimiento que había conformado el pensamiento de Miguel de Unamuno, autor al que Zambrano dedicó varios e importantes ensayos (2004).

En *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), Zambrano desarrolló y sobrepasó tanto los planteamientos de Ortega y Gasset como los de Unamuno, buscando en la fusión entre pensamiento y poesía una forma de liberación del racionalismo occidental. El conocimiento poético permite descubrir realidades veladas para la razón y la dimensión sensible: esta revelación se produce a través de un descenso a los infiernos del alma, esas entrañas en que se funden corazón y razón. El logos poético es pasivo por naturaleza, “lleno de gracia y verdad”, capaz de recibir el saber revelado y descubrir, superando las limitaciones del tiempo histórico, ese sueño originario donde filosofía y poesía estaban unidas<sup>2</sup>.

En uno de los ensayos de su madurez, el célebre *Claros del bosque*, Zambrano perfecciona, remitiendo a la *Lichtung* heideggeriana, el método de investigación de la razón poética, retomando una metáfora de extraordinario alcance: el claro del bosque, lugar de encuentro simultáneo de luz y oscuridad, es el espacio en que se produce la revelación, territorio auroral en que el saber se ofrece a quien se dispone pasivamente a recibirlo. Al principio de *Claros del bosque*, Zambrano ofrece una definición del objeto metafórico que da el título a la obra: “El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible

---

2 Como afirma Aranguren (1960), la filosofía de la pensadora malagueña puede ser definida como una fenomenología de la forma-sueño, la que Zambrano consideraba la realidad última y auténtica de la vida humana, espacio prenatal y prefenoménico envuelto en el amor divino y comprendido en una unidad sagrada y superior.

entrar”. El conocimiento verdadero, pues, no es una meta accesible para todos, sino que requiere una disposición particular, la que permite pensar y sentir a la vez hasta alcanzar la unión armónica con el universo. Zambrano esboza en suma una forma de saber identificable con la experiencia mística que, pasando por la “noche oscura” y la pasividad receptora, se abre al don de la revelación del ser hasta experimentar lo sagrado y lo divino. La estructura de la realidad descrita por Zambrano se caracteriza por un fuerte dualismo y se manifiesta en una nutrida serie de parejas antinómicas y complementarias que salpican toda su producción: luz y tinieblas, sueño y realidad, palabra y silencio, pasividad y violencia, memoria y olvido, razón y sentimiento, caos y cosmos, éxito y fracaso. Estos dualismos giran alrededor de nociones, imágenes y palabras clave como “noche”, “sueño”, “luz”, “llama”, “armonía”, “bosque”, “centro”, “respiración”, “piedad”, “ruinas”; lexemas y símbolos que, como todos sabemos, conforman la poesía de Antonio Colinas y resuenan en una densa trama de correspondencias temáticas y textuales (Tomassetti, en prensa). De hecho, el pensamiento de María Zambrano, con todo el repertorio de simbolismos y construcciones metafóricas del que la pensadora lo dotó, representa una base teórica crucial en la poesía de Antonio Colinas<sup>3</sup>, como el mismo autor declaró en más de un ensayo y en numerosas entrevistas (Aroca Iniesta – Colinas, 2020, pp. 13-14).

---

3 No sorprende, por otra parte, que María Zambrano fuera muy querida por los poetas, no solo porque erigió la poesía en elemento fundador de su teórica, sino también porque la consideró como uno de los más refinados y eficaces vehículos expresivos del sentir humano (junto con la pintura y la música). La publicación del volumen póstumo, preparado gracias al paciente trabajo editorial de María Victoria Atencia, y sucesivamente de Juan Fernando Ortega Muñoz (Zambrano, 2007) constituye un significativo testimonio del amor de María Zambrano por la escritura poética, ya que la recopilación incluye ensayos sobre San Juan de la Cruz, Antonio Machado, los poetas de la generación del 27 (Federico García Lorca, León Felipe, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Emilio Prados), para seguir con el grupo de la generación del 50 (Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Carlos Barral). No faltan incursiones en la poesía hispanoamericana, con ensayos sobre Lydia Cabrera, Octavio Paz, José Lezama Lima, Pablo Neruda y Reyna Rivas.

En cuanto al entramado simbólico que los dos autores aplican a la isla, en este caso también se vislumbran conexiones y resonancias que no parecen casuales. Ambos tuvieron la experiencia de vivir en una isla: María Zambrano había residido alrededor de trece años en Cuba entre 1939 y 1953, período en el cual realizó también varias estancias breves en la isla de Puerto Rico. En realidad la filósofa había estado por primera vez en Cuba en 1936, en una escala de su viaje a Chile adonde se dirigía después de haberse casado con el historiador Alfonso Rodríguez Aldave. Fue entonces cuando conoció al poeta cubano José Lezama Lima, fundador del grupo *Orígenes*, con el que María Zambrano estableció en seguida un diálogo intenso y una profunda comunión espiritual.

Por otra parte, no hace falta recordar que fue Ibiza la isla donde Antonio Colinas transcurrió 21 años de su vida, manteniéndose vinculado a ella incluso después de su traslado a Salamanca, donde reside actualmente. Como es sabido, en octubre de 1977, Colinas empezó una estancia en Ibiza que debería haber durado un año, gracias a una beca que la Fundación March le concedió para escribir el poemario que más tarde vería la luz con el título de *Astrolabio*. Pero la fascinación que le produjo la isla, los contactos que estableció allí y una serie de circunstancias familiares propiciaron un considerable alargamiento de la estancia. Los años transcurridos en la isla fueron felices y fecundos: en ese lugar el poeta alcanzó su madurez literaria, escribiendo obras cruciales para su trayectoria poética: *Astrolabio* (1979), *Noche más allá de la noche* (1983), *Jardín de Orfeo* (1988), *Los silencios de fuego* (1992), *Libro de la mansedumbre* (1997). Muy intensa fue también su actividad como ensayista, narrador y traductor. A esos años pertenecen dos novelas, *Un año en el sur* (1985) y *Larga carta para Francesca* (1986) y un libro de cuentos titulado *Días en Petavonium* (1994). No podemos dejar de lado, además, la prosa aforística y fragmentaria de los *Tratados de armonía*, cuya escritura arrancó precisamente durante los años ibicencos.

## 2. La experiencia isleña en María Zambrano

La pensadora andaluza transcurrió sus primeros años de exilio básicamente en dos islas: Cuba y Puerto Rico. Sabemos por el epistolario de María Zambrano y gracias a un estudio documental realizado por Iliaris Alejandra Avilés-Ortiz (2016), que la élite intelectual y política de Puerto Rico se desvivió para conseguirle a María y a su marido una plaza permanente en la Universidad de Puerto Rico y cuando sus amigos habían logrado este difícil objetivo, el matrimonio, que entonces residía en Cuba, renunció a trasladarse. Nunca se han aclarado las razones de dicho rechazo y no parece haber habido roces o sinsabores entre Zambrano y el entonces Rector de la Universidad de Puerto Rico, Jaime Benítez, ni entre ella y el gobernador de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín. Una carta de Alfonso Rodríguez Aldave, marido de María, dirigida a Jaime Benítez, aduce como justificación el hecho de que ambos habían conseguido una plaza en el Instituto de Altos Estudios de Cuba pero ni el sueldo ni el prestigio del puesto podían compararse con los que se les ofrecía en la otra isla. Sin embargo, el caso es que declinaron tan generoso ofrecimiento por parte de la Universidad de Puerto Rico, aunque María obtuvo sucesivamente varias becas y subvenciones para publicar artículos y ensayos, costeadando así sus posteriores estancias en Italia, Francia y Suiza.

Las islas caribeñas de Cuba y Puerto Rico representan para María Zambrano las metas de un recorrido órfico que desde los abismos de la oscuridad permite subir a la luz de la razón poética<sup>4</sup>, pasando por una “noche oscura” que constituye la primera etapa

---

4 Sobre la noción de isla, María Zambrano había hablado mucho en Cuba con José Lezama Lima, quien había propuesto asimismo una “teleología insular”, programáticamente alejada de cualquier folklorismo (1981). También Juan Ramón Jiménez, por otro lado, había escrito sobre la utopía insular en un ensayo de 1936 titulado *Estado poético cubano* y recogido en la antología *La poesía cubana en 1936*. Una aportación original es también la de Cintio Vitier (1987), que ofrece un testimonio poético de los distintos modos de percibir la realidad insular.

de un camino de conocimiento místico cuya meta será un nuevo saber de reconciliación<sup>5</sup>. Se trata de imágenes decisivas en el pensamiento filosófico de María Zambrano, conjugadas en una perspectiva fuertemente sincrética, basada en un cristianismo heterodoxo, que apunta al misticismo de San Juan de la Cruz pero que aprovecha también, como ha subrayado uno de sus mejores exégetas (Moreno Sanz, 2004a), las sugerencias del gnosticismo, del sufismo suní, del chiismo sirio-persa, del tao chino y del budismo zen. Y a esta senda órfico-pitagórica, estancia en las catacumbas de la conciencia, alude en efecto María en una carta dirigida al amigo Virgilio Piñera en noviembre del 1941:

Yo he preferido estas islitas sin embargo o tal vez por eso mismo, pues el mejor europeo de hoy, es decir, la mejor vocación europea, creo que es la de las catacumbas, y es desde luego la que yo tengo (Zambrano, 2004, p. 259).

Bastará con leer algún pasaje del ensayo “La Cuba secreta” para comprender las razones de su profunda vinculación emotiva con la isla:

Como un secreto de un viejísimo, ancestral amor, me hirió Cuba con su presencia en fecha ya un poco alejada. Amor tan primitivo que aun más que amor convendría llamar “apego”. Carnal apego, temperatura, peso, correspondiente a la más íntima resistencia (Zambrano, 2004, p. 107).

Más adelante, parece buscar las razones de su “apego” a la isla de Cuba y las identifica no solo en la fuerza de la luz que caracteriza asimismo su tierra de origen, sino también en la idea de haber percibido la isla como su “patria prenatal”:

---

5 Véase Arcos (2004a, 2004b). Sobre el tema de la luz remito al importante ensayo de Jesús Moreno Sanz (1998).

Pues al lado de aquel Mediterráneo, como en las orillas de este mar de La Habana, la luz y la sombra caen literalmente sobre la tierra hundiéndose. Pero todo esto no bastaría. Pues sólo unas cuantas sensaciones, por primarias que sean, no pueden “legalizar” la situación de estar apegada a un país. Algo más hondo ha estado sosteniéndola. Y así, yo diría que encontré en Cuba mi patria pre-natal. El instante del nacimiento nos sella para siempre, marca nuestro ser y su destino en el mundo. Mas, anterior al nacimiento ha de haber un estado de puro olvido, de puro estar yacente sin imágenes; escueta realidad carnal con una ley ya formada; ley que llamaría de las resistencias y apetencias últimas. Desnudo palpitar en la oscuridad; la memoria ancestral no ha surgido todavía, pues es la vida quien la va despertando; puro sueño del ser a solas con su cifra (Zambrano, 2004, p. 107).

La dimensión “prenatal” para María Zambrano representa un estado anterior a la historia real, desligado del tiempo y de la experiencia. La pensadora define la patria prenatal como poesía viviente, fundamento poético de la vida, dimensión secreta y absoluta que fundamenta y construye la experiencia concreta del vivir:

Y si la patria del nacimiento nos trae el destino, la ley inmutable de la vida personal, que ha de apuntarse sin descanso –todo lo que es norma, vigencia, historia-, la patria pre-natal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal. Y así, sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como sustancia misma. Cuba: sustancia poética visible ya. Cuba: mi secreto (Zambrano, 2004, p. 107).

La isla percibida como patria prenatal se convierte, pues, en el secreto de María Zambrano, algo profundamente sentido,

espacio ancestral y auroral. De ahí el título del ensayo: “La Cuba secreta”, en el que también aborda un tema muy importante de su teoría filosófica, relacionado con la noción de razón poética. Zambrano describe el proceso de creación poética como una forma de contemplación que nace y debe fundarse en la realidad pero transfigurándola, yendo más allá, descendiendo a los infiernos para luego descubrir la luz:

Pues sólo es posible la contemplación cuando ya las formas han sido liberadas y aquietada el hambre originaria de la realidad. La raíz de la creación poética se hunde en la voracidad, en la avidez insaciable de realidad, diremos, metafísica. La Filosofía nacida también de esta hambre atraviesa la “fysis” para apacentarse en las ideas, idénticas y por tanto diáfanas. La poesía, en cambio, se alimenta del mundo de los sentidos, buscando en la “fysis” su metafísica: la metafísica del ser viviente, en el latido de cada uno de sus instantes, sin identidad. No es la transparencia –condición de la identidad- el imán de la poesía, sino ese otro indefinible género de unidad oscura y palpitante. La poesía atraviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta. Antes de que le sea permitido ascender al mundo de las formas idénticas en la luz, ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera. Y así la poesía habitará como verdadera intermediaria en el oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen. (Zambrano, 2004, pp. 111-112)

En un ensayo recogido sucesivamente en *Delirio y destino*, observamos también una descripción de la isla donde la luz se convierte en el elemento de mayor distinción, más incluso que el mar. Es un aspecto importante, que sobresale también en la poesía de Antonio Colinas:



Habían pasado los días cayendo como gotas de luz, en esta isla apenas posada sobre las aguas. En esta isla en la luz, más que en el mar. Luz que la guardaba a veces como en un fanal azul y a veces la dejaba al descubierto, a la intemperie del fuego solar y de la Luna. En el “invierno” la Isla es como una plataforma de tierra vuelta hacia los astros, como si flotara en el océano luminoso y oscuro del espacio interestelar (Zambrano, 2004, p. 154).

Por otra parte, su experiencia en Cuba se centra también en las amistades y en las relaciones afectivas que establece en la isla de la luz. De hecho, afirma haber experimentado las catacumbas del sentir gracias a la luz desprendida por ese lugar:

La amistad la había guardado también, las amistades que la ligarían a la Isla, la fijarían en ella y la harían volver una y otra vez, atraída por esa vibración cordial que la hacía sentirse dentro de un corazón humano, sin patetismo, de un corazón simple y ligero. Inocente aún de la culpa histórica. Y con la alegría, la angustia había llegado casi simultánea. Europa era de nuevo visible. Herida, muy herida; mas se la sentía no haber muerto. Su “noche oscura” había estado poblada de luces, de lámparas ocultas en “las catacumbas” y ella las había visto, sentido más bien, desde esta luz regalada por la naturaleza tan pródigamente (Zambrano, 2004, pp. 154-155).

Otro ensayo donde María Zambrano describió y simbolizó la dimensión insular es el que dedicó a la isla de Puerto Rico. La pensadora quiso encauzar en ese escrito un fecundo diálogo empezado el año anterior en el seno de un ciclo de conferencias que Zambrano había impartido en la Universidad de Puerto Rico. La intensidad de los intercambios intelectuales con la élite político-cultural de la isla –Ramón Lavandero, Tomás Blanco, Jaime Benítez, Nilita Vientós Gastón, Luis Muñoz Martín– y el

aprecio que la filósofa se ganó ante ellos, tuvieron importantes repercusiones en la historia de Puerto Rico: algunos temas tratados por Zambrano en *Isla de Puerto Rico*, en efecto, fueron integrados más tarde en el prólogo a la constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico (1952).

La contingencia histórica impregna la escritura de este ensayo<sup>6</sup>: la segunda guerra mundial y la invasión nazi de París habían sumido a María Zambrano en la desesperación, agudizada por la incertidumbre sobre el destino de su madre y de su hermana, que se habían refugiado en la capital francesa al final de la guerra civil española<sup>7</sup>.

El subtítulo del ensayo constituye una suerte de viático interpretativo para el lector: toda la reflexión de María Zambrano se articula de hecho en torno a los conceptos de nostalgia y esperanza, para los cuales propone una fenomenología rica y compleja. La isla desempeña aquí una función mediadora entre las dos condiciones espirituales descritas, condensándose en una verdadera teleología.

La noción de insularidad se deslinda mediante la definición de la nostalgia. La isla es la huella de un mundo auténtico e incontaminado que existió antes de la corrupción de la humanidad, representa la nostalgia de un lugar puro y pacífico, encarna un anhelo de plenitud y perfección que adquiere los matices de la utopía:

---

6 El ensayo fue publicado en La Habana (Zambrano, 1940) por la editorial de Manuel Altolaguirre pero antes había visto la luz en el periódico *El Mundo*, el 28 de julio de 1940.

7 La reflexión sobre la crisis del alma, sobre el “problema” de España y sobre la laceración de la identidad europea informa tres ensayos escritos durante esos años y marcados aún por cierto nihilismo de herencia nietzschiana: *El freudismo, testimonio del hombre contemporáneo* (1940), *Unamuno* (1943), *La agonía de Europa* (1945). Si estos ensayos se centraban en la crisis de algunos aspectos del pensamiento y de la vida europea, *Isla de Puerto Rico* condensaba las reflexiones de la autora sobre la crisis de la democracia. En este sentido, el ensayo de 1940 inaugura una reflexión política destinada a perdurar, confluyendo finalmente en la publicación de *Persona y democracia* (1958).

Una isla para la imaginación es desde siempre una promesa. Una promesa que se cumple y que es como un premio de una larga fatiga. Los continentes parecen haber desempeñado el papel de ser la tierra del trabajo, la morada habitual del hombre tras de su condenación. Las islas, en cambio, aparecen como aquello que responde al ensueño que ha mantenido en pie un esfuerzo duro y prolongado; compensación verdadera, más allá de la justicia, donde la gracia juega su papel. Las islas son el regalo hecho al mundo en días de paz para su gozo. Pero este carácter de graciosa donación con el que las islas se nos muestran en nuestra imaginación espontánea está unido a otro que es como su base: la isla nos parece ser el residuo de algo, el rastro de un mundo mejor, de una pérdida inocencia; la sede de algo incorruptible que ha quedado ahí para que algunos afortunados lo descubran. Algo así como el testimonio de que el hombre, la criatura humana, ha sido alguna vez más pura, es decir, más verdadera; de que siendomás “sí mismo” ha estado en viviente comunidad con la naturaleza. Y esto también, ¡la naturaleza en la isla siempre es más dulce, más amiga, más prodigiosa! De la isla se espera siempre el prodigio. El prodigio de la vida en paz, de la vida acordada en una armonía perdida y cuyo lejano eco es capaz de confortarnos el corazón; de una edad en que ninguna palabra había sido aún prostituida, en que el trabajo era alegre siempre y el amor no arrojaba de su luminoso cuerpo la sombra de la envidia. Y de ahí que la isla sea siempre evasión, lugar en donde queremos recluirnos, cuando el espectáculo del mundo en torno amenaza borrar toda imagen de nobleza humana; cuando nos sentimos próximos al asfixia por falta de belleza y sobra de podredumbre de todas clases (Zambrano, 2017, pp. 31-32).

Sin embargo, como es habitual en los ensayos de María Zambrano, la especulación nunca está separada de la concre-

ción histórica y es precisamente en una perspectiva diacrónica como Zambrano deslinda el perfil de este símbolo de progreso y esperanza: desde las islas griegas, cuna del saber occidental, a las Antillas del descubrimiento colombino hasta la simbolización romántica de la isla como puerto de paz.

El descenso órfico y creador que Zambrano experimentó en Cuba y Puerto Rico la llevó también a observar de forma distinta a España, a buscar su esencia profunda, a indagar su *intrahistoria*, descubriendo en ella un pueblo prostrado por la nostalgia y el desengaño.

Lejos de su patria y de Europa, María Zambrano recorre la historia de Occidente y esboza las coordenadas de una crisis integral: crisis de la filosofía, de la política, de la religión. Aquí Zambrano introduce un tema frecuente, centro de la reflexión en torno a la crisis de Occidente: las raíces violentas de Europa (Cacciari, 1994). La isla representa, pues, un lugar de evasión de la barbarie, la respuesta a la violencia de una Europa cuya religión se funda en un Dios creador, activo y feroz, ante el cual el hombre europeo procura autodefinirse, incurriendo en el mismo frenesí creador y agonista. A la agresividad de Europa se opone, pues, la suavidad de la isla de Puerto Rico, definida en su esencia femenina, en su soledad florida, en su fecundidad humilde y exhuberante a la vez. A la violencia masculina de la Europa racionalista y positivista, Zambrano contrapone la femineidad dulce y liviana de la isla, don de paz y serenidad, incitación a la esperanza y cifra de la nostalgia.

Es así como María Zambrano introduce su reflexión sobre la nostalgia de la democracia, principio regulador de la vida europea, ahora envilecido y ultrajado en una Europa devastada por la guerra y por los totalitarismos. Zambrano esboza aquí un concepto que desarrollará ampliamente en *Persona y democracia*, el de la inviolabilidad de la persona humana (Moreno Sanz, 2004b). La integridad humana se configura como el principio supremo en que debe fundarse un estado democrático.

Pero la incorruptibilidad, la plenitud y la solidez son virtudes que el hombre llega a poseer sólo si es capaz de vivir completamente su propia soledad, si es capaz de explorar su mundo interior para sacar de él esa luminosa verdad que es la única garantía de pureza y libertad. Al contrario, la criatura totalitaria, lejos de buscar un camino de introspección, se dirige hacia una exterioridad fatua y vacía; la criatura totalitaria es inmémora de las palabras de San Agustín: «Qué buscas fuera? Vuelve a ti mismo; en la interioridad del hombre habita la verdad» (Zambrano, 2017, p. 42). El apunte a la lección agustiniana no es casual: en el pensamiento de San Agustín, la filósofa andaluza identificó el nacimiento de Europa, la frontera entre mundo antiguo y mundo moderno, la herencia más genuina de la tradición cristiana<sup>8</sup>.

Si en la primera parte del ensayo María Zambrano había esbozado una fenomenología del sentimiento nostálgico, culminada en la reflexión sobre la depreciación del valor de la democracia en Europa, en la segunda sección la autora desarrolla el tema de la esperanza, dándole una connotación principalmente político-cultural. El hombre auroral es, en suma, la respuesta al delirio del superhombre de Nietzsche y, en esta densa y conmovida reflexión sobre la isla de Puerto Rico, María Zambrano identifica en el hombre americano el hombre del resurgimiento, heredero de la mejor tradición española, la del estoicismo y del cristianismo.

Nostalgia y esperanza, peso y liviandad, isla y tierra firme, presente y futuro: categorías a veces contrapuestas, a veces complementarias, pero siempre profundamente sentidas y exploradas por la filósofa andaluza. Tanto que, curiosamente, María Zambrano las evocó todas en uno de sus poemas<sup>9</sup>:

---

8 Para una reflexión más profunda sobre la presencia de San Agustín en el pensamiento de Zambrano véase Ortega Muñoz (1994, pp. 255-267).

9 El poema ha sido publicado recientemente por María Victoria Atencia, que ha rescatado en la Fundación María Zambrano, además de este texto, otros poemas

La mar, el mar, los mares  
 en el arte irreprimible.  
 Y el mar, los mares,  
 la representación del propio ser.  
 El mar cela al ser, mientras que la                    5  
 tierra firme a la realidad.  
 Las islas viven por su cuenta y se juntan  
 en cadenas, como seres submarinos  
 siempre.  
 Pero el hombre necesita encontrar                    10  
 su mar; aunque poco y en ocasiones  
 nada le haya visto y menos aún respirado.  
 Y el mar hay que respirarlo.  
 La brisa. Los seres nostálgicos del mar.  
 Y también el ser depositarios                    15  
 de un futuro y de un remoto  
 pasado: la igualdad de las perlas.  
 La cualidad. Su caída al experimento.

En este poema, el mar representa la esencia, mientras que la tierra firme encarna la existencia. Y las islas, pequeños puntos de tierra firme, tienen la capacidad de mediar entre el mar y la tierra, como “seres submarinos”: en esta imagen se representa la noción de isla como síntesis entre elevación y profundidad, libertad y cautividad, apertura y cerrazón, agua y tierra. Si el mar simboliza lo que hay más allá, la respiración es el medio a través del cual se alcanza el saber revelado (“y el mar hay que respirarlo” v. 13). Se trata, como veremos, del mismo planteamiento que Colinas propuso en el célebre Canto XXXV de *Noche más allá de la noche*, poema que, en palabras del propio autor, representa un punto de demarcación crucial en su trayectoria poética.

---

de la filósofa (Atencia, 2005, pp. 262-263).

### 3. La isla en la poesía de Antonio Colinas: un entramado de símbolos.

Antonio Colinas dedicó a la isla de Ibiza muchísimos artículos, ensayos, fragmentos (escritos que él mismo definió “contemplaciones”): recordaré por lo menos el volumen *Los días de la isla* (2004), que recoge artículos periodísticos publicados a lo largo de las décadas anteriores. Merece especial mención también el libro titulado *Ibiza. La nave de piedra* (con fotografías de Toni Pomar, 1991). Por otra parte, los ensayos mayores de Colinas están repletos de referencias a la isla, desde *Del Pensamiento inspirado* (2001), hasta los *Tratados de armonía* (2009, 2022). La isla es uno de los símbolos más recurrentes en la poesía coliniana y no sorprende que un refinado exégeta de la obra coliniana, José Enrique Martínez Fernández, haya dedicado a este tema un largo y denso artículo (2010). Es muy reciente, además, la publicación de una antología preparada por Alfredo Rodríguez y titulada *Los caminos de la isla* (2021). El rótulo explicita el criterio de selección de los poemas recopilados y ofrece un sugestivo itinerario entre los múltiples elementos y representaciones de la isla, pasando por las distintas etapas de la producción coliniana. El resultado es una inmersión casi embriagadora en la rica variedad de símbolos e imágenes que se entrelazan a lo largo de los poemas: el mar, la luz, la brisa, el estanque, el faro, el muro blanco, las ruinas, el barranco, la gruta, el torrente, el bosque, la fuente. En muchos casos vislumbraremos palabras, metáforas y conceptos que la propia Zambrano había utilizado en sus ensayos.

El primero de ellos es el de la fertilidad de la isla. Ibiza tiene una fuerza natural, una instancia vital tan profunda que es capaz de resistir a cualquier adversidad y de perpetuar la vida más allá de la muerte. Tiene la gracia y la suavidad de una mujer, tanto que la diosa púnica del amor, Tanit, se convierte en la representación simbólica de ese espacio puro:

## Lumbres de Tanit

Como adentrarse en monte por la noche  
o en fosco laberinto de jardines  
con fuentes que murmuran sus silencios.  
Como ver piedras negras, como alzar

hogueras negras entre mármol blanco.  
Como pozos con noche hasta los bordes  
o lumbres que relumbran y no queman.  
Como dos corzos negros en un soto,

temblorosos, muriendo, mas tan vivos  
como está el firmamento en el estanque:  
siempre sembrado de diamantes negros.

Y en mares lentos navegando oscuros,  
y lloran negra música, y reflejan  
mis lagos en sus lagos: son sus ojos (Colinas, 2011, p. 572).

Por otra parte, Ibiza encarna el lugar originario, un espacio de felicidad que reconcilia el ser humano con el mundo. La isla, al convertirse en un tema de escritura y al alimentar la fecundidad creadora del poeta, se configura como un símbolo salvífico, vía de purificación y resurrección. Ibiza es asimismo microcosmo que representa el espacio del útero materno, donde es posible vivir plácidamente y respirar en calma, lugar armónico donde se anulan los conflictos y se supera la barbarie de la Historia. También María Zambrano había definido a Cuba como su patria prenatal, espacio originario y a la vez catacumba que proporciona la luz para descubrir el mundo. La isla cantada por Colinas es un espacio fundacional eterno, que trasciende la concreción histórica para proporcionar la vía de acceso al saber interior y a la revelación:



## Frente al mar

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

No cerrarse. Abrirse, abrirse siempre  
a lo no escrito, a lo no hablado, a lo no impuesto,  
a lo que nunca ha sido norma, combate, sangre;  
abrirse a lo invisible y a lo informe,  
a lo blanco y lo negro.  
Que ni siquiera sea esta mar  
la legendaria y la de los sueños  
-mar vinosa de Homero-  
para en pureza y en olvido hallarme  
otra vez a mí mismo.

Y así, purificado, y mudo, y sordo,  
volver a renacer como renace  
la flor de espino entre los peñascales,  
que lleguemos al mundo que perdimos,  
que se dé el encuentro, al fin, con Armonía  
desde nuestra armonía,  
libre por siempre tú y libre yo,  
oh mar, de estas cadenas infinitas (Colinas, 2011, p. 578).

En este poema, además, notamos un importante enlace lexical y simbólico con el poema de María Zambrano citado en el apartado anterior. Tanto en el texto de Zambrano como en el de Colinas recurre la palabra “cadenas”. “Las islas viven por su cuenta y se juntan / en cadenas...”, había escrito María Zambrano (vv. 7-8), remarcando la naturaleza ambivalente de las islas, a la vez libres y vinculadas a la tierra firme; aquí Colinas alude a la libertad que nace del contacto con el mar y con el

agua, un contacto que produce purificación y permite alcanzar la armonía.

La luz es objeto de percepción sensorial e identifica un espacio físico, pero indica también el misterio y a la vez la conciencia del vivir, como se intuye en este pasaje de *Fe de vida*, poema recopilado en *Libro de la mansedumbre*:

[...]

Dejadme, no con la luz del conocimiento  
(que nació y se alzó de este mar),  
sino simplemente con la luz de este mar.  
O con sus muchas luces:  
las de oro encendido y las de frío verdor.  
O con la luz de todos los azules.  
Pero, sobre todo, dejadme con la luz blanca,  
que es la que abrasa y derrota a los hombres heridos,  
a los días tensos, a las ideas como cuchillos.  
Ser como olivo o estanque.  
Que alguien me tenga en su mano  
como a puñado de sal.  
O de luz (Colinas, 2011, pp. 664-665).

Una luz que reverbera en cada objeto capaz de reflejarla, sea un grano de sal o una lágrima, nimios elementos que en la isla se erigen en símbolos de lo absoluto y eterno:

Para llorar lágrimas de luz  
he posado mis ojos  
en un puñado de sal.

Para poder llegar a contener la mar  
en uno de mis ojos, en sólo su pupila,  
me bastó con llevar conmigo en la memoria,  
lejos, muy lejos,  
el recuerdo de un grano de sal.  
Microcosmo de luz,

lágrima del tiempo vivido en la isla  
que no podrá morir.

Nada he perdido de la isla, nada,  
la llevo en mí como un diamante verde  
en ese punto silencioso que hay  
entre mis cejas.

Pero a veces bien sé que el diamante es  
sólo un copo de luz blanca que arde  
en el secreto abismo  
de una juventud que no muere,  
donde sólo había amor y no odio.

A veces abro los ojos  
y se abren tus pinares, tus bosques;  
a veces cierro los ojos  
y ese grano de sal, esa lágrima  
(de alegría, sí de fuego blanco)  
se abre dentro de mí  
y me trae plenitud  
de ser.

Luz congelada, estrella mínima  
que aún puedo acariciar o besar:  
eres más luminosa que la luz  
pues despiertas en mí  
la mar que me traía  
libertad absoluta,  
deshacías el dolor de haber vivido  
lo soñado, de haber soñado cuanto fue  
gozosa vida pura.

Para llorar lágrimas de luz  
he posado mis ojos  
en un puñado de sal (Colinas, 2020, pp. 138-139).

La luz de la isla aparece también *En la muerte de un poeta*, poema recopilado en *Desiertos de la luz*, dedicado al amigo

Marià Villangómez Llobet (Zimmermann, 2014), un poeta cuyos versos se representan ascendiendo por el aire, en un canto que une luz y tinieblas, recomponiendo en unidad las dualidades del mundo:

Y, como buena lluvia, descendían tus versos  
para luego ascender por el aire,  
y cantaba, cantaba  
tu palabra en la luz y en las sombras sonoras;  
la palabra era anillo, o acaso era esfera  
en esa luz tan blanca  
que cercaba la isla como música (Colinas, 2011, p. 791).

En otro pasaje de la mencionada carta a María Zambrano, Colinas había abordado un aspecto importante del pensamiento zambraniano, es decir el de la distinción entre lo sagrado y lo divino, un tema predilecto del poeta leonés y muy presente en su producción, tema que acarrea otro símbolo, el de las ruinas:

También nos has enseñado (revelado) que antes de lo divino está lo *sagrado*. ¿Lo que da vida, o lo arcano inaccesible? Así penetras en el mundo del paganismo sin prejuicios, como lo hizo Leopardi –cuando precisamente él no lo pretendía– en su *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Alejas al paganismo del cliché literario bajo el que normalmente se nos ha enseñado a reconocerlo. Como lejos del cliché queda la imagen, el significado profundo –otro símbolo total– que nos das de las *ruinas*. Y con tu exposición reconocemos, una vez más, que no pocas veces el hombre no sabe *contemplar*, al alterar el instante con la rigidez de sus criterios. De las ruinas haces acaso el más trágico y el más expresivo de los símbolos. Ellas son para ti, creo yo, como un espejo de piedra muerta que refleja tanto la plenitud como la sima abismal de lo que está más allá (Colinas, 2019, pp. 29-30).

Las ruinas son un símbolo poderoso del pensamiento zambraniano, así como constituyen una imagen simbólica fundamental en la poesía de Colinas. La pensadora malagueña había ofrecido una caracterización simbólica de las ruinas en un ensayo titulado “Una metáfora de la esperanza: las ruinas” (1951), del que citaré algunos pasajes:

¿Qué son las ruinas? Algo venido a menos, desde luego, algo derribado. Mas, todo derribo no es una ruina. En la percepción de la ruina sentimos algo que no está, un huésped ido: alguien se acaba de marchar cuando entramos, algo flota en el aire y algo ha quedado también. (...) Las ruinas son una categoría de la historia y hacen alusión a algo muy íntimo de nuestra vida. Son el aburrimiento de esa acción que define al hombre entre todas: edificar. Edificar, haciendo historia. Es decir, una doble edificación: arquitectónica e histórica. La arquitectura y la historia son solidarias y en el fondo han nacido del mismo ímpetu y idéntica necesidad; la necesidad que proviene de esta deficiencia del hombre, ser el inadapitado entre todos los que pueblan la tierra; el que no encontró medio alguno que le estuviese aguardando y que ha tenido que comenzar construyendo lo mismo que ha de protegerle. (...) Y al edificar realiza, intenta realizar sus sueños. Y bajo los sueños alienta siempre la esperanza. La esperanza motora de la historia. Y así en las ruinas lo que vemos y sentimos es una esperanza aprisionada, que cuando estuvo intacto lo que ahora vemos deshecho quizás no era tan presente; no había alcanzado con su presencia lo que logra con su ausencia. Y esto: que la ausencia sobrepase en intensidad y en fuerza a la presencia, es el signo inequívoco de que algo haya alcanzado categoría de “ruinas” (...). No hay ruinas sin el triunfo de la vida vegetal sobre lo que un día se alzara soberbiamente sobre la tierra. Pues, todo lo que se edifica sobre la tierra en cierto modo la humilla. [...]

El edificar es el triunfo del hombre sobre la naturaleza, como lo es también la historia, el quehacer histórico tan extraño para un contemplador no humano, si lo hubiera. Y en las ruinas, lo humano ha quedado abatido sin quedar borrado. De aquel triunfo –y todo triunfo humano trae o lleva soberbia-, ha quedado algo, que ya se enlaza con la vida vegetal triunfadora, que corre libremente brotando entre las columnas rotas y los muros abatidos. Una fusión entre la naturaleza y la historia tiene lugar, una pacificación, una reconciliación de donde nace esa especial belleza que, a semejanza de la que se desprende de la tragedia griega trae la “catarsis”. La contemplación de las ruinas cura, purifica, ensancha el ánimo haciéndole abarcar la historia y sus vaivenes, como una inmensa tragedia sin autor. Las ruinas son en realidad una metáfora que ha alcanzado categoría de Tragedia sin autor. Su autor es simplemente el tiempo (Zambrano, 2004, pp. 138-140).

Colinas ha abordado el símbolo de las ruinas tanto en sus ensayos como en sus poemas. Sabemos que el poeta participó en muchas excavaciones arqueológicas en la isla de Ibiza y esa dimensión de cultura material que abarca la arqueología marcó profundamente su quehacer literario. Es lo que se puede apreciar en el poema *Excavación*:

[...]  
 Cae el sol y nosotros  
 caemos abatidos  
 sobre esta mansa noche de la tierra  
 que todo nos lo explica y todo nos lo allana.  
 Y sentimos el sueño fluir en nuestros párpados,  
 y el oído se pega a la tierra y escucha  
 el murmullo indecible de un tiempo que no muere  
 (Colinas, 2011, p. 650)

Otro símbolo importante enlazado con la isla es el del bosque, lugar de acceso a la sabiduría, territorio ambivalente de luz y sombra, vida y muerte, regeneración y corrupción, que somete a pruebas difíciles quien lo atraviesa. Pero el símbolo más recurrente, el más constante en la caracterización de la isla es el de la luz. La irradiación luminosa del sol no solo es un rasgo concreto de un espacio físico sino que representa también el saber revelado, el conocimiento que se alcanza a través de un humilde y plácido recogimiento. La luz, como para María Zambrano, es fuente de sabiduría y permite descubrir el misterio. Enumerar aquí todas las ocurrencias del término “luz” y de su constelación léxica y semántica es imposible, dada su altísima frecuencia tanto en los poemas dedicados a la isla como en otros que no remiten directamente a ella. Se trata del lexema más abundante en el corpus coliniano. Me limitaré a proporcionar algún ejemplo:

Viento que golpea la luna

¿Cuánto tiempo he pasado buscando esta tierra  
cercada por la luz?

[...]

Como a Ulises,

amarradme a un tronco de esta costa.

Sin hundirme en las aguas que me tientan,

quiero que me ilumine su equilibrio,

desvelar el misterio de todas las noches posibles.

(Colinas, 2011, pp. 317-318)

Tanto el símbolo del bosque como el de la luz, con todas sus implicaciones conceptuales y metafísicas, aparecen en el Canto XXXV de *Noche más allá de la noche*, texto emblemático que el propio poeta ha ubicado en una posición crucial de su trayectoria:

Pienso en uno de mis poemas, en el Canto XXXV. Mis poemas, como mi vida, se dividen en dos grandes etapas: antes y después de haber escrito ese poema. Antes y después del instante consciente, prodigioso, de respirar en la luz, de respirar la luz (Colinas, 2007, p. 39).

En *Memorias del estanque*, bellísimo e intenso ensayo autobiográfico, Colinas habla de la ocasión en la que escribió este poema, es decir el momento en que logró superar la inquietud interior que lo atormentaba sentándose en el centro de un pinar y dejándose invadir por el sentimiento de paz y de infinito que le transmitía el bosque, punto de encuentro de luz y sombra, vida y muerte, quietud y dinamismo<sup>10</sup>:

Hubo un momento en que salí para buscar “la sombra sin sombra del olivo”, pero me perseguía la luz y el sofoco (...). Tanto aquella luz, como el agua del pocillo de la fuente, solo me llevaban al olvido, y el olvido a una especie de no-saber, de pérdida del conocimiento. Aunque, a la vez, no quería ni necesitaba conocer, pues ya *sabía*. Unos días después se apaciguó aquel desasosiego en el centro del pinar. Entonces la luz era más suave y la mente estaba más despierta. Volvió así a retornar la palabra, el poema. El resultado fue el Canto XXXV de mi libro *Noche más allá de la noche*. Considero que, a partir de ese poema, hubo un antes y un después en mi poesía. En este poema, poesía y vida ya eran lo mismo, y en sus veintiocho versos creía modestamente saber cuanto, esencialmente, debía saber (Colinas, 2016, p. 196).

El lugar donde surgió esa composición y, por supuesto, todo el poemario de *Noche más allá de la noche*, es la isla de Ibiza, con

---

<sup>10</sup> Para su importancia en el itinerario poético de Colinas, este texto ha sido objeto de numerosos estudios y aproximaciones. Véanse Luis Moliner (2014); José Enrique Martínez Fernández (2018), M. Ángeles Pérez López (2017), Rocío Badía Fumaz (2017).



sus colores y paisajes. Aquí, sin embargo, el poeta universaliza su mensaje y trasciende la contingencia y la concreción histórica para proponer una magnífica contemplación que supera los límites del tiempo y del espacio en que surgió. En esa feliz y repentina percepción de la armonía cósmica, el poeta comprende haber alcanzado esa unidad y esa plenitud que le habían devuelto la serenidad:

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 el labio en 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  
sombrió de mis venas toda la luz del mundo.  
Y 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”  
(Colinas, 2011, p. 443).

La composición, como todos los *Cantos* que forman parte del poemario, consta de 28 alejandrinos y se centra en la idea de respiración como reflejo del orden cósmico y vehículo de participación en la armonía celeste. La respiración, fruto de dos acciones opuestas y complementarias como la inspiración y la expiración, envuelve en sí un dualismo que es propio de cada elemento de la realidad: apertura y cierre, entrada y salida, vida y muerte. El Canto se abre con la imagen de un estado de contemplación, en el cual el poeta renuncia al movimiento sentándose en medio del bosque y concentrándose en la respiración; un centro que, hacia el final del poema, se convertirá en “centro del mundo”. El “centro”, ya teorizado por Mircea Eliade en su *Tratado de Historia de las religiones* (1948), es un espacio cargado de implicaciones filosóficas así como el bosque, símbolo predilecto de María Zambrano para representar lo ignoto, que ha de ser descubierto, desvelado y finalmente conocido mediante la razón poética:

Y la visión del centro apenas visible, y la visión que los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen (Zambrano, 1977, p. 18)

Y es curioso cómo, precisamente en *Claros del bosque*, Zambrano ofrezca una serie de consideraciones sobre la respiración, a la que asocia el concepto de “centro de la vida y del ser”. Una coincidencia temática que se explicita en convergencias expresivas especialmente relevantes:

Y la respiración se acompasa por esta luz que viene como destinada al que abre por ella los ojos. El que así alienta al encuentro de la luz es alumbrado por ella sin sufrir deslumbramiento. (...) Lo primero en el respirar ha de ser la inspiración, soplo que luego se da en un suspiro, pues que, en cada expiración, algo de ese primer aliento recibido permanece alimentando el fuego sutil que encendió. (...) Y a imagen e imitación de ese centro de la vida y del ser, el respirar se acompasa según su propio ritmo (...) (Zambrano, 1977, pp. 26-27).

Y al fin, en algunos seres humanos se cumple la unión de las dos respiraciones (...). La respiración del ser hacia adentro, si se la considera desde esa superficie que la vida inexorablemente ofrece. Ya que la vida es, por principio, superficial, y solo deja de serlo si, a su respiro, se une el aliento del ser que, escondido bajo ella, está depositado sobre las aguas primeras de la vida, que nuestro vivir apenas roza (Zambrano, 1977, p. 84).

La composición de Colinas encierra también la idea del hombre como microcosmos (v. 3: “Lento respira el mundo en mi respiración”; v. 13: “Y yo era un gran sol de luz que respiraba”; v. 14: “Pulmón el firmamento contenido en mi pecho”) y de la revelación del saber como acto súbito e imprevisto, recepción pasiva y estática: “Ebriedad de sentirse invadido por algo / sin color ni sustancia y verse derrotado / en un mundo visible por esencia invisible” (vv. 20-21). En el epílogo del poema, encontramos finalmente otro tema típicamente zambraniano, el del sueño como estado metafísico primordial, dimensión pura y absoluta del conocimiento (vv. 25-28). Aquí el sueño pierde la acepción habitual de construcción onírica producida por la mente del ser humano para adquirir un estatuto ontológico, convirtiéndose en lugar de la revelación:

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”.  
(Colinas, 2011, p. 443)

En estos versos finales del poema, además, aparece otro tema caro a ambos autores, es decir el del silencio fértil, del conocimiento que no necesita palabras para expresarse, contrapuesto al ruido de quienes no saben y aun así hablan.

#### 4. Conclusiones

Para Zambrano y Colinas, la isla no representa solo un lugar físico donde ambos transcurrieron un tiempo de su vida, sino que constituye también un símbolo vigoroso, que acarrea a su vez otros símbolos importantes, enlazados en una red densa y compleja, cuyos hilos se han devanado en estas pocas ejemplificaciones. A pesar de la brevedad de este recorrido, creo que ha sido posible evidenciar los puntos de contactos entre la pensadora y el poeta, su común visión de la poesía y de la vida, su refinada capacidad para integrar la percepción de la realidad con la contemplación abstracta, el mundo sensible con la dimensión metafísica. Antonio Colinas nunca ha escindido la poesía del pensamiento, así como María Zambrano había fundado su reflexión filosófica en la fusión entre razón y poesía, acuñando esa genial definición de “razón poética”. La poesía es lo que permite trascender los límites de la experiencia sensible pero sin perder de vista nunca la realidad; la poesía es una vía de conocimiento, una forma de expresar lo que el lenguaje común no puede alcanzar a decir pero no puede existir sin la vida misma. De todo esto es capaz el buen poeta, como escribe Zambrano en este pasaje:

Un poeta es alguien que pertenece al mundo de la fábula, de lo maravilloso; de no ser así no es enteramente poeta, sino alguien que acierta a versificar. Poeta es alguien que padece en su vida de hombre mortal, sujeto a todas las relatividades de la condición humana, el peso de lo más comprometedor; la responsabilidad más exigente: la que proviene de decir lo aún no dicho, de expresar lo que gemía en el silencio, en las fronteras mismas de lo inefable... (Zambrano, 2004, p. 118)

Zambrano ofreció esta magnífica definición en un ensayo dedicado al poeta francés Antonin Artaud, que ella apreciaba mucho. Es una de las múltiples definiciones de poesía y de poeta que pueden rastrearse en sus obras. El propio Colinas nos brindó también una definición especialmente sugestiva que realza una vez más el profundo vínculo intelectual entre los dos autores e invita a una lectura intertextual de sus obras:

El poeta

Quien mida y valore la existencia  
con arreglo a verdad, debe tener  
en cuenta todo aquello que madura  
y luego se corrompe.  
Suma de perfecciones  
y desesperaciones,  
el orbe gira tenso y contiene,  
por igual, vida y muerte.

Supremo testimonio del poeta  
coronado de gozo y de dolor.  
Su ojo está atento a los límites  
vacíos  
del cielo y de la tierra,  
al cíclico y fúnebre

declinar de la Historia,  
de colmadas y extensas estaciones.

Todo dura en la vida y es eterno  
mientras el hombre no interprete o cante.  
Para aquel que ha soñado intensamente  
arde el mundo y se agota.  
Siente la savia y siente la ceniza  
aquel que osa hablar con el Misterio.  
Llamas negras se escapan  
del cerco de los labios.

Y son los labios urnas en la noche (Colinas, 2011, p. 469).

## Referencias bibliográficas

- Aranguren, José Luis (1960), “Los sueños de María Zambrano”, *Revista de Occidente*, pp. 207-212.
- Arcos, José Luis (2004a), “Las catacumbas creadoras de María Zambrano”, en *María Zambrano. La visión más transparente*, coord. José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes, Madrid, Trotta, pp. 525-535.
- Arcos, José Luis (2004b), *María Zambrano y la isla como utopía*, en *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*, La Habana, Ediciones Unión.
- Aroca Iniesta – Colinas, Antonio (2020), “Diálogos con Antonio Colinas sobre lo inmanente y lo metafísico”, en *Antonio Colinas. Entre inmanencia y trascendencia*, coord. Francisco Aroca Iniesta, Binges, Éditions Orbis Tertius, pp. 13-26.
- Atencia, María Victoria (2005), “La voz poética de María Zambrano. Recital”, en *Filosofía y literatura en María Zambrano*, ed. Pedro Cerezo, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, pp. 253-267.
- Avilés-Ortiz Iliaris Alejandra (2016), “María Zambrano en la isla de Puerto Rico: crónica de una estancia particular”, *Aurora*, 17, pp. 6-19.

- Badía Fumaz, Rocío (2017), “Inspiración poética y respiración en la obra de Antonio Colinas”, *Revista Chilena de Literatura*, 95, pp. 7-31.
- Cacciari, Massimo (1994), “La Europa de María Zambrano”, *Diario 16. Culturas* (23/11/1994).
- Colinas, Antonio (2007), *Cerca de la Montaña Kumgang*, Salamanca, Amarú.
- Colinas, Antonio (2009), *Tres tratados de armonía*, Barcelona, Tusquets.
- Colinas, Antonio (2016), *Memorias del estanque*, Madrid, Siruela.
- Colinas, Antonio (2019), *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*, Madrid, Siruela.
- Colinas, Antonio (2020), *En los prados sembrados de ojos*, Madrid, Siruela.
- Colinas, Antonio (2022), *Tratados de armonía*, Madrid, Siruela.
- Eliade, Mircea (1954), *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Instituto de Estudios políticos.
- Gómez Blesa, Mercedes (1997), “Zambrano-Colinas: *Misterium Fascinans*”, en A. Colinas et al., *El viaje hacia el centro: la poesía de Antonio Colinas*, Madrid, Calambur, pp. 129-139.
- Lezama Lima, José (1981), *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, en C. Vitier, *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana, Arte y Literatura.
- Martínez Fernández, José Enrique (2010), “Antonio Colinas; la isla y su simbología”, en *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, León, Universidad de León, vol. II, pp. 283-314.
- Martínez Fernández, José Enrique (2018), “La red poético-simbólica de Antonio Colinas”, en *Memoria, verdad y belleza: el universo poético de Antonio Colinas*, ed. María Sánchez-Pérez, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 17-39.
- Moliner, Luis (2014), *Respirar. La palabra poética de Antonio Colinas*, Madrid, Devenir.
- Moreno Sanz, Jesús (1998), “La semántica de la luz”, en *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, ed. Carmen Revilla, Madrid, Editorial Trotta, pp. 37-40.
- Moreno Sanz, Jesús (2004a), “Luz para la sangre. Genealogía del pensamiento en la vida de María Zambrano”, en *María Zambrano. La visión más transparente*, coord. José María Beneyto, Juan Antonio González Fuentes, Madrid, Trotta, pp. 13-44.

- Moreno Sanz, Jesús (2004b), “Ínsulas extrañas, lámparas de fuego: las raíces espirituales de la política en *Isla de Puerto Rico*”, en *María Zambrano. La visión más transparente*, coord. José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes, Madrid, Trotta, 2004, pp. 209-286.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando (1994), *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 255-267.
- Pérez López, María Ángeles (2018), “En el bosque del lenguaje: poesía y naturaleza en Antonio Colinas”, en *Memoria, verdad y belleza: el universo poético de Antonio Colinas*, ed. María Sánchez-Pérez, Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, pp. 93-103.
- Tomassetti, Isabella (en prensa), “Pensamiento y poesía: María Zambrano e Antonio Colinas”, en “*Aun a pesar de las tinieblas bella / aun a pesar de las estrellas clara*”. *Giornate di studio in ricordo di Ines Ravasini*, Bari, Edizioni di pagina.
- Vitier, Cinthio (1987), *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto cubano del Libro.
- Zambrano, María (1940), *Isla de Puerto Rico (nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*, La Habana, La Verónica.
- Zambrano, María (1977), *Claros del bosque*, Madrid, Alianza.
- Zambrano, María (1987), *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion.
- Zambrano, María (2004), *Unamuno*, ed. Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Debolsillo.
- Zambrano, María (2007), *Algunos lugares de la poesía*, eds. María Victoria Atencia, Juan Fernando Ortega, Madrid, Trotta.
- Zambrano, María (2017), *Isla de Puerto Rico. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor*, ed. Rogelio Blanco Martínez, Madrid, Vaso Roto Ediciones.
- Zimmermann, Marie-Claire (2014), “*Desiertos de la luz*, de Antonio Colinas: la poesía como búsqueda ontológica”, en *Leer la obra poética de Antonio Colinas / Lire l'oeuvre poétique d'Antonio Colinas*, Paris, Indigo, pp. 321-341.







# IMÁGENES DEL FIRMAMENTO EN LA POESÍA DE ANTONIO COLINAS

Francisco Aroca Iniesta



Pero en aquellas noches, arriba, con el pueblo a oscuras, había otro río que fluía: era el del firmamento. No he podido sanar todavía de aquella herida que en mimirada dejaron los astros.

*Memorias del estanque*

## Introducción

*Canciones para una música silente* es el penúltimo poemario de Antonio Colinas, publicado en 2014. Según declara el autor en la nota final a la edición, “en este libro se evita la unidad tonal”. Es cierto que las distintas secciones abarcan una variedad de tonos y de espacios geográficos. En dicha nota, el poeta se refiere al poema largo tendente al irracionalismo, titulado “El soñador de espigas lejanas” y al extremo realismo de los poemas de carácter social incluidos en “Siete poemas civiles”. También a “la sencillez y la claridad” que –en ocasiones, diríamos que corren parejas con el minimalismo– de las secciones “Un verano en Arabí” y de “Canciones para una música silente”. Más difíciles de catalogar resultan las dos primeras secciones “El laberinto invisible” y “Semblanzas sonámbulas”, marcadas por la reflexión autobiográfica y metafísica o por el retrato de una galería de personajes heterogéneos. Entre los numerosos retratos, apreciamos el acento social o biográfico de algunos textos dedicados a las mujeres en la subsección “Catorce retratos de mujer”.

Respecto a los espacios geográficos evocados, el sujeto poético se sitúa en distintos continentes y culturas: desde Extremo Oriente y América Latina a Europa, donde conecta con el espíritu mediterráneo en las islas Baleares y reencuentra sus raíces en tierras del noroeste. Desde estos lugares distintos, el sujeto contempla la “bóveda celeste en que están aparente-

mente los astros”, definición que da el diccionario de la RAE del vocablo “firmamento”, procedente del latín *firmamentum*, que significa “fundamento”, “apoyo”. La palabra “firmamento” aparece en diez poemas de distintas secciones de *Canciones para una música silente*. Del mismo modo, contamos doce ocurrencias de la palabra “estrellas”, junto a la mención del planeta Venus, los asteroides de las Perseidas y la galaxia de la Vía Láctea. El nombre de la lluvia de meteoros que aparecen durante el mes de agosto, de hecho, forma parte del subtítulo de uno de los poemas de la serie “Verano en Arabí”. Nos referimos al fragmento XXIX “(La noche de Las Perseidas)” (Colinas, 2014, pp. 138-139).

En esta ponencia me propongo analizar, primero, las filiaciones y sintonías con otros autores españoles o extranjeros, clásicos o modernos, que dieron su propia visión del firmamento, para comprender la especificidad de Antonio Colinas. A continuación, reflexionaré sobre la importancia decisiva para el sujeto poético coliniano de las primeras contemplaciones del firmamento durante la infancia, tanto en poemarios anteriores como en *Canciones para una música silente*. Por fin, comentaré las imágenes especulares presentes en varios poemas del libro que nos ocupa. Es de precisar que al no disponer de espacio suficiente para realizar un análisis exhaustivo de todas las filiaciones o bien de las numerosas ocurrencias o imágenes en torno a la bóveda celeste, procederé a una selección de textos que gravitan en torno a las primeras experiencias contemplativas de la infancia y a la fusión del arriba y del abajo, es decir, del firmamento y de la tierra. En cuanto al estudio de los poemas escogidos, no siempre seguiré el orden de las diferentes secciones de *Canciones para una música silente*. De este modo, tras una visión general de las distintas filiaciones, abordaré el tratamiento metafórico del firmamento en algunos textos sacados de la serie o subsección “Valle de Sansueña”, y acabaré hablando de las imágenes especulares del firmamento en el texto “Safereig-Sefirot” (p. 100), perteneciente a la sección “Verano en Arabí”.

## 1. Filiaciones y visiones poéticas del firmamento

Cuando leemos “No he podido sanar todavía de aquella herida que en mi mirada dejaron los astros”, en el pasaje de *Memorias del estanque*, pensamos en la pesadumbre de la vida consciente de Rubén Darío<sup>1</sup>. De hecho, en la sección “Retornos a la isla” del *Tercer tratado de armonía*, Antonio Colinas cita el segundo “Nocturno” del autor de *Cantos de vida y esperanza*:

Rubén Darío precisó aún más esa misión armónica de la poesía al hablarnos de los poetas como los que “auscultan”, en la noche, el “eco del corazón del mundo” (Colinas, 2022, p. 156)

Antonio Colinas también comparte la sed de respuestas de Giacomo Leopardi, frente a la infinitud del firmamento nocturno. Aunque siendo muchas las afinidades con el autor italiano, Antonio Colinas parece distanciarse de él en algunos aspectos. Antonio Colinas, por ejemplo, considera que el autor de los *Canti* hubiera podido disminuir la infelicidad de su vida mediante la aceptación y la entrega exclusiva al infinito poético, contrapuesto al infinito vacío y estéril. De estas conjeturas colinianas vertidas hacia el final del ensayo “El infinito en Leopardi y el infinito poético”, inferimos entonces que Antonio Colinas prefiere optar por el “infinito exclusivamente poético”:

Terminaré con una suposición no sé si certera: la de imaginarme yo a un Leopardi exclusivamente contemplativo; aquel que, desoyendo la razón y las llamadas de un

---

1 En 1995, se propuso a 17 poetas españoles que dijeran cuáles eran los diez o doce versos que les habían acompañado a lo largo de la vida, para publicarlos en el n° 101 de la sección “Pliego de poesía” de la revista *El Ciervo*. Antonio Colinas, por su parte, escogió “Lo fatal” de Rubén Darío. Entre los poetas que mandaron manuscritos contamos autores de distintas generaciones: Ángel Crespo (1926-1995), María Victoria Atencia (1931), Pere Gimferrer (1945), Guillermo Carnero (1947) *et al.*, “La huella de los poetas en los poetas” (*El Ciervo*, 1995, p. 20).

mundo que le fue tan adverso, podía haber seguido con sus contemplaciones en el Cerro del Infinito. Suponer, en suma, que el poeta podía haber sido más feliz de haberse entregado más plenamente a una vida de aceptación y de piedad, a una vida fundida con la poesía, a un infinito exclusivamente poético (2008, p. 132)

Esta inclinación hacia la aceptación y la piedad explica, en parte, otras filiaciones de carácter más optimista o esperanzador que giran en torno al mismo tema de la contemplación del firmamento. Es el caso de la huella indiscutible de fray Luis de León, de la cual queda constancia en “Combate de la ceniza y la música” (2011, pp. 708-710), entre otros poemas dedicados al autor de la “Oda a Salinas”, donde se evoca la armonía órfico-pitagórica. Asimismo, citaré el poema “De Fray Luis de León a Ana de Jesús” (2014, p. 55-56), incluido en *Canciones para una música silente*. Aun cuando este texto trata de otros temas tales como la publicación de la versión romance del *Cantar de los cantares*.

Además de esta afinidad luisiana, mencionaré también la existente con Novalis. Al autor de *Himnos a la noche*, como sabemos, Antonio Colinas le rindió homenaje en “Novalis”, poema de *Sepulcro en Tarquinia* (1975) sobre el que añadiré algunas observaciones más adelante. Asimismo, es conveniente aludir a ciertas imágenes metafóricas que recuerdan la huella de Antonio Machado en un poema más reciente de *Canciones para una música silente*. Nos referimos a “Despoblado”, en cuyos versos las estrellas son “semillas estériles” sembradas por “los arados de fuego”:

“Despoblado”  
Y de noche, allá arriba, los arados de fuego  
surcan el firmamento en silencio  
para una siembra infinita  
de semillas estériles. (2014, p. 168)

La semilla, en realidad, resulta ser un símbolo polisémico muy presente en *Canciones para una música*. En “Despoblado”, como podemos apreciar, adquiere una connotación negativa, al ser una semilla que no da fruto. Comprobamos, pues, cómo Antonio Colinas da otro sentido a los símbolos de la siembra y de las semillas. Además, no sabemos quién es el sembrador, a diferencia del poema machadiano de *Galerías*, en el que reconocemos la teoría órfico-pitagórica de la música de las esferas en la mención de la lira inmensa:

## LXXXVIII

Tal vez la mano, en sueños  
del sembrador de estrellas,  
hizo sonar la música olvidada  
como una nota de la lira inmensa,  
y la ola humilde a nuestros labios vino  
de unas pocas palabras verdaderas. (Machado, p. 139)

Repárese que los poemas de Antonio Machado y de fray Luis de León se hace alusión a la Divinidad, como señala Antonio Colinas en el ensayo “El infinito en Leopardi y el infinito poético”. Según el autor, los textos de fray Luis de León, de Antonio Machado y “L’infinito” de Giacomo Leopardi comparten la misma sensación de infinitud, aunque en los *Canti* leopardianos ésta venga acompañada de “una especie de desasosiego cósmico” (2008, p. 128)<sup>2</sup> frente al sentido trascendente de la

2 Cf. “Es decir, en ese estado de fusión lo que el poeta cristiano logra es el sumo conocimiento, la verdad última del ser. Y al ser que proporciona ese conocimiento –tanto el poeta creyente (Fray Luis) como el poeta heterodoxo (Machado)– le ponen nombre por medio de dos bellísimas y reveladoras imágenes. Fray Luis habla de *el gran maestro* y Machado de *el sembrador de estrellas*. Pero ¿qué sucede en Leopardi?, ¿qué o quién hay al fondo de ese “mare” en el que es “dolce naufragar”, deshacerse, fundirse? La sensación de *infinitud* es la misma en los tres poetas citados, sin embargo el poeta italiano nos deja frente a una especie de desasosiego cósmico, frente a un puro panteísmo, mientras que las imágenes que nos ofrecen los dos



existencia que transmiten los poetas españoles. En *Canciones para una música silente*, no obstante, ciertas imágenes del firmamento llevan a la autorreflexión sobre la escritura, son imágenes metafóricas de estirpe barroca. Muchas de ellas se inspiran en el poema “Himno a las estrellas” de Francisco de Quevedo, del que aparecen algunos versos en el título y, asimismo, sirven de epígrafe final al ensayo *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos* (2019, p. 397):

“Himno a las estrellas”

A vosotras, estrellas,  
alza el vuelo mi pluma temerosa,  
del piélagos de luz las ricas centellas;  
lumbres que enciende triste y dolorosa  
a las exequias del difunto día,  
huérfana de su luz, la noche fría;

ejército de oro,  
que, por campañas de zafir marchando,  
guardáis el trono del eterno coro  
con diversas escuadras militando;  
Argos divino de cristal y fuego,  
por cuyos ojos vela el mundo ciego;

señas esclarecidas  
que, con llama parlera y elocuente,  
por el mudo silencio repartidas;  
**a la sombra servís de voz ardiente;**  
pompa que da la noche a sus vestidos,  
**letras de luz, misterios encendidos;**

---

poetas españoles –la de *el gran maestro*, la de *el sembrador de estrellas*– indican ya un sentido trascendente de la existencia; nos están hablando claramente–aunque sea a través de una maravillosa alegoría– de la Divinidad”, “El infinito en Leopardi y el infinito poético” en *El sentido primero de la palabra poética*, (2008, p. 128).

**de la tiniebla triste,  
preciosas joyas, y del sueño helado**  
galas, que en competencia del sol viste;  
espías del amante recatado,  
fuentes de luz para animar el suelo,  
flores lucientes del jardín del cielo [...]   
(Quevedo, 1990, pp. 404-406)<sup>3</sup>

En el fragmento XXIV de “Llamas en la morada”, asistimos a la transposición de esas “letras de luz” de Francisco de Quevedo en unas “letras parpadeantes” de las que el locutor coliniano intenta descifrar el mensaje para recuperar los versos que olvidó. Seguramente, los versos surgieron durante la contemplación del firmamento, de ahí que el sujeto intente rescatarlos leyendo el silabario del cielo. En este texto metapoético, el fracaso en el intento de hacer regresar los versos nos remite a la extrema dificultad de trasladar a la página en blanco –que es otro abismo– las experiencias trascendentes. Aunque, de hecho, el locutor está ofreciendo al lector los versos que evocan su experiencia contemplativa de los astros y, lo más importante acaso, la música de las esferas que no ha logrado reproducir en su poema. Esa música órfico-pitagórica a la que alude la “escala de música”:

#### XXIV

Cuando al atardecer  
llegó la luz de bronce hasta la parra,  
y en ella se extinguió su fuego verde,  
escribí cinco versos.  
Mas no los escribí:  
los pronuncié despacio en la sombra,  
dejé que se expandieran  
en el cuaderno de la noche.

---

3 El subrayado corresponde a los versos escogidos por Antonio Colinas en el epígrafe final, *Sobre María Zambrano*.

Ahora estoy como huérfanos de ellos,  
¡los necesito tanto!  
Pero no los recuerdo.  
Intento rescatarlos mientras leo  
en el alfabeto celeste,  
en el silabario de escarcha,  
en las letras parpadeantes de allá arriba.  
Ellas me hablan con sus silencios temblorosos,  
mas no logro entender su lenguaje,  
mas no logro entender su mensaje.

Los versos no regresan  
a mis labios  
por escala  
de música. (2014, p. 226)

Además de estos versos del texto XXIV de “Llamas en la morada”, conviene aducir algunos versos del texto XXIX de “Un verano en Arabí” que mantienen una relación intertextual con los versos de “Himno a las estrellas”. En este texto subtítuloado “(La noche de las Perseidas)”, concretamente, hallamos un eco de los versos quevedescos que convierten las estrellas en la figura mítica que poseía cien ojos: “Argos divino de cristal y fuego, / por cuyos ojos vela el mundo ciego” (Quevedo, p. 404)<sup>4</sup>.

Me refiero a la imagen de los versos del fragmento XXIX: “en las miríadas de ojos-esquiras / que nos controlan / pero que no nos dicen nada, / nunca nos dicen nada” (2014, pp. 138-139)<sup>5</sup>.

---

4 María Zambrano, asimismo, evoca una imagen parecida a la de los versos de Francisco de Quevedo en *Claros del bosque*: “[...] visto y mirado por seres como la noche, por los mil ojos de la noche que tanto le dicen de un ser corporal, visible, que se hace ciego a medida que se reviste de luminarias centelleantes”, “Los ojos de la noche”, *María Zambrano, Claros del bosque* (2011), edición de Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, p. 233.

5 Reproduzco entera la tercera estrofa donde se encuentran los citados versos del fragmento XXIX (La noche de Las Perseidas): “[...] ¿Vivimos engañados? / ¿El firmamento es otra caverna, / inmensa y sin fondo, de Platón? / Parece que la noche



las espuelas de plata  
de no sé qué caballos celestes). (2014, p. 187)

Como hemos ido viendo, las filiaciones y las imágenes poéticas colinianas del firmamento son dispares y parecen oscilar entre la esperanza y la desesperanza de un sentido transcendente. En los ejemplos aducidos, sin embargo, no podemos negar la prevalencia de la belleza estética que señala al infinito poético. Ese infinito poético o, quizá, esos “misterios encendidos” por los que Antonio Colinas se sintió atraído siendo niño.

## 2. Aquellas primeras contemplaciones

En *Memorias del estanque* (2016), Antonio Colinas confiesa haber recibido la llamada de los astros en la infancia. La importancia de esta llamada fue tal que hubo “una iniciación cósmica y estética”, como subraya el autor entre comillas, para indicar que se trata de algo secreto perteneciente al mundo interior, en un pasaje situado al principio del libro. Así, el primer conocimiento “iniciático” lleno de inocencia infantil tuvo lugar durante las noches en Fuente, el pueblo zamorano donde veraneaba, y más tarde de modo más consciente en la sierra de Córdoba, cuyas experiencias son narradas en la novela *Un año en el sur* (1985). Adviértase la doble naturaleza de la “iniciación”, pues, suele creerse que solamente es “cósmica”, cuando también tiene mucho de estética, como prueban las bellas imágenes del firmamento en los poemas de *Canciones para una música silente*, que acabo de analizar. El texto de *Memorias del estanque*, cuyas primeras líneas aparecen reproducidas en el epígrafe a este estudio, cuenta lo siguiente:

Pero en aquellas noches, arriba, con el pueblo a oscuras,  
había otro río que fluía: era el del firmamento. No he  
podido sanar todavía de aquella dulce herida que en mi

mirada dejaron los astros. Nada he aprendido después que aquel firmamento abismal no me hubiese enseñado. Desde entonces, yo también fluyo con la Vía Láctea. O ella fluye en mi interior en los momentos de pesar. Creo que soy para la trascendencia porque recibí aquella llamada de arriba en la infancia. Sin embargo, hay dos momentos en mi vida –lo comprendo ahora– en los que se dio en mí esa “iniciación cósmica y estética hacia los astros y las constelaciones” que algunos no comprenden, sobre todo las personas de cultura urbana: aquellas noches de mi infancia en Fuente y aquellas otras más fundamentadas de mi adolescencia en la sierra de Córdoba. (2016, p. 15)

Tras la lectura de este pasaje de *Memorias del estanque*, es menester señalar que, en las conversaciones con Antonio Colinas, que figuran al final de la recopilación de entrevistas titulada *La plenitud consciente* (2019), Alfredo Rodríguez cita esta parte del libro de *Memorias* y le pide que comente la frase entrecomillada (“iniciación cósmica y estética hacia los astros y las constelaciones”) y también ese fluir del poeta con la Vía Láctea. En la respuesta, Antonio Colinas recuerda la importancia crucial de los símbolos de las primeras contemplaciones y, curiosamente, en vez de hablar de la imagen del firmamento como “río que fluía” del pasaje de *Memorias de un estanque*, lo hace de “un camino que parece ser celeste, no el usual terrestre”:

En la infancia y en la adolescencia hay un “depósito” precioso para el poeta: el de los símbolos, el de las primeras contemplaciones de los símbolos. Entre ellos, ninguno más decisivo que el de la noche estrellada y, dentro de ella, el de la Vía Láctea, un camino que parece ser celeste, no el usual terrestre. Ella vela todos los misterios que el ser desconoce. Hoy una sociedad predominantemente urbana nos ha apartado de ese símbolo poderoso que cada noche duerme silenciosa sobre nuestras cabezas. (Rodríguez, 2019, p. 347)

Este comentario me lleva a confirmar la pluralidad de imágenes metafóricas colinianas sobre el firmamento –en continua transmutación a través de las edades y los libros– y me remite a otros textos, más o menos recientes en verso o en prosa. Citaré, en primer lugar, como ejemplo los poemas “No se aloja en los mesones sino bajo el cielo estrellado” de *Sepulcro en Tarquinia* (2011, pp. 201-202) o “El río de sombra” (2011, p. 313) de *Astrolabio* (1979). La expresión “El río de sombra”, aparece, asimismo, en el título de las primeras recopilaciones de los poemarios de Antonio Colinas. De este modo, *El río de sombra* (2004) recoge los libros de poesía publicados por el autor entre 1967 y 2002. En segundo lugar, es necesario mencionar los aforismos de “Los caminos del tiempo”, incluidos en el *Segundo tratado de armonía* (2022, pp. 134-140), donde se evoca “Aquel Camino de Santiago” o “Aquel camino de [su] infancia en el cielo que iba de la noche a la noche”. Desafortunadamente, según el autor, son caminos que se desdibujan con el paso del tiempo. Hasta las letras-estrellas parecen desvanecerse y reducirse a lágrimas:

Aquel Camino de Santiago en las noches de las mieses sentenciadas de agosto, cuando hablábamos con murmullos, como el agua del manantial, para no asustar a las lechuzas. Aquel camino de mi infancia en el cielo, que iba de la noche a la noche, del Todo al Todo. Sin embargo, poco a poco, aquel camino se ha ido difuminando a medida que pasan los años. Allá arriba, parecen difuminarse las estrellas. Ahora el hombre sólo lee en caminos de agua, en caminos de tierra. Y si lee allá arriba, y si lee los caminos del cielo, ve cómo las letras-estrellas ya solo son lágrimas. (2022, p. 138)

Estas impresiones sobre la difuminación de las estrellas o de los caminos con el tiempo no son sino una manera de referirse al progresivo ahondamiento de las dudas metafísicas. Tales dubita-

ciones y la imagen pesimista de las letras-estrellas transformadas en “lágrimas” las hallaremos en distintos poemas de *Canciones para una música silente*, especialmente, en el poema “Fuente”.

Antes de pasar al comentario de “Fuente”, conviene despejar el posible malentendido al que puede inducirnos el título “Valle de Sansueña”, la serie de la que forma parte dicho poema. Un título significativo, puesto que sitúa y evoca el territorio simbólico en el que se inscribe el poema “Fuente”. En *Memorias del estanque*, de hecho, Antonio Colinas distingue el poema “Ser de Sansueña” de Luis Cernuda de la ciudad romana llamada Ciudadela o Ciudadaja, que luego pasó a llamarse Sansueña: “Mucho antes de que Luis Cernuda escribiera su poema del mismo título, aquí cerca hubo una ciudad llamada Sansueña” (2016, p. 335)<sup>6</sup>. Esta nota, asimismo, aparece de forma abreviada en el epígrafe a la serie “Valle de Sansueña”, perteneciente a *Canciones para una música silente*. Es de destacar que, tanto en el pasaje de *Memorias del estanque* como en el epígrafe, el poeta insiste en la desaparición completa de la antigua ciudad. Así, en *Memorias del estanque* leemos: “Sansueña: solo un nombre, un símbolo de cuanto fue algo y ahora es nada” (p. 335), aclaración que volvemos a encontrar en el epígrafe a “Valle de Sansueña”: “Luego pasó a ser un despoblado que llamamos Sansueña. De él no queda en la actualidad señal alguna” (2014, p. 157)<sup>7</sup>. Para

6 Cf. “Mucho antes de que Luis Cernuda escribiera su poema del mismo título, aquí cerca hubo una ciudad llamada Sansueña. Sus últimas ruinas desaparecieron en la Edad Media y de ella ni siquiera queda una piedra. La habían levantado extramuros de los campamentos romanos de Petavonium. Al lado, como signo de permanencia, y cerca de las termas semienterradas, se mantuvo la ermita donde, antes, se alzó un pequeño templo dedicado a Hércules. La pervivencia de lo sagrado. Con las piedras de Sansueña –también reconocida como Ciudadaja o Ciudadela– se construyeron quizá luego los pueblos de sus alrededores. Sansueña: ecos en la raíz de esta palabra de algún santo o monje de los primitivos cenobios. Sansueña: solo un nombre, un símbolo de cuanto fue algo y ahora es nada”.

7 Cf. “Extramuros de los dos campamentos romanos de Petavonium se fue formando una ciudad. Todavía en la Edad Media se reconocía como Ciudadela o Ciudadaja. Luego pasó a ser un despoblado que llamaban Sansueña. De él no queda en la actualidad señal alguna”, epígrafe a *Canciones para una música silente* (2014).



Antonio Colinas, este despoblado<sup>8</sup> es –junto a otros espacios arqueológicos–: “una de las fuentes de la memoria creadora y, en concreto, de la de la infancia y de la adolescencia, esas etapas primordiales para el creador” (Rodríguez, 2019, p. 128)<sup>9</sup>. Sansueña es, pues, una de las fuentes principales donde Antonio Colinas busca reencontrar o redescubrir la realidad trascendida, atisbada en la infancia. Una palabra conclusiva sobre la relación con Cernuda, por lo tanto.

Volviendo a los poemas del libro que nos ocupa, es de notar que el deseo de revivir aquellas primeras contemplaciones es reflejado en “Fuente”, nombre abreviado de Fuente Encalada (Rodríguez, p. 221)<sup>10</sup>, el pueblo zamorano donde veraneaba el poeta durante su niñez y adolescencia. En este poema de estructura circular predomina el verso heptasílabo: algo más de la mitad de los 28 versos. Por el tono y el uso del apóstrofe, podría considerarse como una plegaria donde el locutor coliniano ruega al pueblo de Fuente que le devuelva la “plenitud absoluta”. Para

---

8 El topónimo “Sansueña” es mencionado en el poema XXVII de la sección “Un verano en Arabí”: “[...] No sabía que habría de encontrarlo [el anillo] / muy lejos, más allá / de la mar, en otra noche / en la que el llano de Arabí / fue el valle de Sansueña, / y el verano un invierno, / y el granado un álamo desnudo, / y el anillo y tú fuisteis un oro / distinto: el que no se extravía, / ni extravía” (2014, p. 136) y, asimismo, en “Despoblado” de la sección homónima “Canciones para una música silente”: “Nosotros –por piedra muerta– / aún somos piedra viva, / la piedra angular / de un misterio insondable. / Nosotros sólo somos un enigma / que nunca lograremos desvelar, / una palabra / invisible / que musitamos: / Sansueña”, (2014, p. 169).

9 Cf. “En mi caso, los campamentos de Petavonium, la ciudad desaparecida de Sansueña, el castro de Las Labradas y tantos otros espacios arqueológicos de nuestros territorios del noroeste, son unos lugares decisivos para el escritor; y en concreto para el poeta. Nos proporcionan una información preciosa a través de los cuentos y de los relatos orales que recibimos de los labios de nuestros abuelos. Las ruinas, como ese pasado, es pues una fuente que no cesa de iluminar el presente, que no cesa de manar y de proporcionarle al escritor informaciones preciosas. Son una de las fuentes de la memoria creadora y, en concreto, de la de la infancia y de la adolescencia, esas etapas primordiales para el creador”, “Entrevista a Antonio Colinas”, Bruno Marcos, *Ruinas Vivas*, 22 de marzo de 2013, recopilada en *La plenitud consciente*.

10 Cf. “Mi abuelo era el herrero en Fuente Encalada, un pueblo en los límites entre León y Zamora, donde yo pasaba todos los veranos de la infancia y de la adolescencia”, entrevista de Pepa Fernández, “No es un día cualquiera / Cuarta hora”, Radio Nacional de España, 8 de noviembre de 2014, recogida en *La plenitud consciente*.

ello, el locutor quisiera recobrar aquella inocencia del niño que elevaba “[su] mano al firmamento” con la misma ilusión que le invadía cuando encendía bengalas “en el pueblo sin luces”:

“Fuente”

Regrésame a ti.  
Si es de día,  
para que sienta esa dulce fiebre  
que se desprende de tu tierra-sangre.  
Y, si fuese de noche,  
mantén sobre mis párpados  
posadas tus estrellas,  
la llama azul de Venus  
y que sienta  
cómo la eternidad  
se detiene en mi cuerpo  
un poco más,  
un poco más aún.

¡He estado extraviado tantas veces  
desde que me arrancaron  
de mi infancia en ti!  
¡Si pudiese elevar como entonces  
mi mano al firmamento,  
como cuando encendía mis bengalas  
en el pueblo sin luces!  
(El tibio resplandor de las bengalas  
en los rostros de aquellos niños  
sentados en un círculo en el suelo,  
era la única luz  
en la medianoche del estío.)

Regrésame a ti, dame la paz  
de la encina,  
la quietud de tus montes,  
plenitud absoluta. (2014, p. 176)

En verdad, la imagen del niño haciendo preguntas al firmamento es evocada en textos anteriores: en el fragmento X de la serie “Suite castellana” (2011, p. 294)<sup>11</sup> de *Astrolabio* (1979), en el fragmento XXIX (2011, p. 437)<sup>12</sup> de *Noche más allá de la noche* (1983) y en “Las dos madres” de *Tiempo y abismo* (2002), por ejemplo. En los tres textos se rememora la infancia del poeta y su indagación de una segunda realidad. Concretamente, en el canto XXIX de *Noche más allá de la noche*, se habla de una herida nunca cerrada, que identifico con la sed de infinito y de eternidad. Debido a su riqueza de matices, me centraré, exclusivamente, en el análisis poema de *Tiempo y abismo*. En “Las dos madres”, es importante subrayar la alusión intertextual al escritor italiano Giovanni Pascoli (1855-1912). De hecho, Antonio Colinas se inspira en el diálogo entre dos mujeres en el poema de Giovanni Pascoli “Digitalis purpúrea”, que el autor tradujo en su *Antología esencial de la poesía italiana* (1999, pp. 297-299). En “Las dos madres”, asimismo, se alude al episodio bíblico de Marta y María<sup>13</sup>, cuyos nombres corresponden en el poema a los de los seres queridos del autor ya fallecidos. Marta y María, dos personajes poéticos –con trasfondo biográfico– son asociados con la escritura y con el silencio, respectivamente. Repárese que en los dos versos finales la simbolización de la figura de las dos hermanas remite al título del libro *Tiempo y abismo*:

---

11 Transcribo la primera estrofa: “La noche se sabía cruzada / por rebaños que iban sobre la tierra caliente / y a la casa llegaban las esquilas antiguas, / el olor violento de la lana y los montes. / Llovían las estrellas y en lo oscuro se alzaba / tu mano, que muy lenta / recorría la bóveda celeste / para indicarme formas fabulosas / y detenerse luego en la Vía Láctea”, “Apaga las velas, la noche tiene sus fuegos”, fragmento X de “Suite castellana”.

12 Transcribo los versos 10 a 13 del Canto XXIX: “[...] Oh fieles luminarias de mis días de infancia, / vagos, remotos mundos en la sangre enraizados, / ¿qué sueños provocáis, de nuevo, en esa herida / que los años no cesan de entreabrir lentamente? [...]”.

13 Probablemente, es una referencia a la escena bíblica en que las hermanas Marta y María reciben en su casa a Jesús, Lucas 10:38-42.

“Las dos madres”

Ahora, ¿en dónde estáis?  
¿En qué abismos de luz estáis morando?  
¿En dónde está la que me dio la vida  
y aquella para quien yo fui la vida  
que ella salvó?  
¿En dónde están ahora las que fueron,  
como en la escena bíblica –como María y Marta–,  
acallándome, hablándome?  
[...]  
(Al firmamento yo le hacía preguntas,  
Marta me respondía, ebria de vida:  
levantaba su mano y, con un dedo,  
recorría la trama de las constelaciones.  
Y mirando hacia Venus, María se callaba  
en la sombra aun con fiebre de la tierra.  
Una era el brillo de esa estrella grande.  
La otra era su lento declinar sobre un monte  
de colmenas y lobos.)

Ahora, ¿en dónde estáis?  
¿Quién me devolverá el don del no saber,  
y del saber, de un niño?  
caso desde el fondo de las noches perdidas  
y ganadas, acaso desde el fondo  
de mi noche, María me está hablando en mi silencio  
y Marta en estas letras  
dolientes, que ahora escribo.  
[...]  
Si una es tiempo,  
la otra es abismo. (2011, págs. 699, 701)

Es de notar que esta mezcla de intertextualidad y de vivencias biográficas consigue aunar las preocupaciones metafísicas, las metalingüísticas o metapoéticas del autor. Otra de las

imágenes recurrentes que establece igualmente un diálogo con la intertextualidad es la del firmamento como espejo que refleja la tierra o el agua de un estanque, como veremos a continuación.

### 3. El firmamento como espejo

Cuando me referí a las afinidades, aludí al poema “Novalis”, una de las composiciones más conocidas del autor. Es de aclarar que, pese a la presencia del nombre del poeta romántico en el título, las imágenes y la sensibilidad desplegadas parecen ser las del locutor coliniano<sup>14</sup>. En los dos primeros versos alejandrinos, el locutor se sirve de una imagen especular donde se confunden cielo y tierra:

Oh Noche, cuánto tiempo sin verte tan copiosa  
en astros y en luciérnagas, tan ebria de perfumes  
(2011, p. 162)

En este apóstrofe a la Noche, como podemos apreciar, los sintagmas preposicionales “en astros” y “en luciérnagas” cumplen la función de complemento circunstancial de modo de “copiosa”. Así, la conjunción “y” nos indica que hay tantos astros como luciérnagas, cuyo brillo tiende a igualarse o a confundirse. Esta imagen especular, es recreada posteriormente en el texto “En la sima”, perteneciente a la serie “Valle de Sansueña” de *Canciones para una música silente*. Las luces del pueblo, en este poema, serán durante la noche “una luciérnaga / desprendida / del infinito bosque de luciérnagas / de allá arriba”. En este caso, el firmamento nocturno es evocado mediante una metáfora *in absentia*: los astros son un bosque infinito de luciérnagas, una

---

14 Prueba de ello, es el gran parecido existente entre el final de “Novalis” y el de “Órfica” de *Jardín de Orfeo* (1988). De hecho, en el fragmento VII de *Jardín de Orfeo* el sujeto lírico es una proyección de Antonio Colinas, “Órfica” (2011, pp. 522-523).

imagen terrestre nocturna trasladada al arriba. En la tierra, el pueblo es transformado también en una luciérnaga metafórica, como aquellas que iluminan el cielo nocturno. Vemos, pues, cómo mediante la imaginación se une, de nuevo, el arriba con el abajo, que es un modo de perseguir una intensidad estética que apunta a la plenitud metafísica:

“En la sima”

Caminas en el atardecer  
por senderos de frío.  
¿Adónde quieres ir cuando tus labios saben  
a invierno?

Se alza amenazador a tus espaldas  
un triángulo negro  
envuelto en oro.  
(No temas: es el monte de tu infancia  
adormecido en el crepúsculo.)  
El pueblo, a lo lejos, será pronto  
una luciérnaga  
desprendida  
del infinito bosque de luciérnagas  
de allá arriba. (2014, p. 164)<sup>15</sup>

Estas imágenes de confusión o unión entre el arriba y el abajo se desarrollan en el poema IV (Safereig-Sefirot), incluido en la sección “Un verano en Arabí”. En el título entre paréntesis, encontramos unidos por un guion el término catalán “safareig”<sup>16</sup>

---

15 Sobre el triángulo simbólico mencionado en el verso 6, Antonio Colinas aporta algunas precisiones en *Memorias del estanque*: “Enseguida he pensado en cuanto en mi memoria era símbolo: el de un triángulo que ahora no es el que prefigura el cuerpo de la diosa Tanit, sino el que forman las tres cimas más elevadas del noroeste peninsular –Teleno, Peña Trevinca, La Guiana–, en cuyas laderas y lejanos perfiles aprendí a contemplar, a ser el que soy”, (2016, p. 283).

16 En los diccionarios catalanes, se registra la voz “safareig”, no “safereig” (la “e”

y el término hebreo “Sefirot”. El primero reaparece, no solo en el verso inicial, sino también en el interior del poema entre paréntesis junto a la traducción al castellano: “estanque (safe-reig)”. En lo que respecta al término cabalístico “Sefirot”<sup>17</sup>, los versos 20 a 21 nos brindan una definición del vocablo: “las diez emanaciones (Sefirot) / de las que Dios hizo brotar el mundo”. Estas diez emanaciones o mandamientos por las que se accede al Conocimiento son la Inmanencia, la Corona, la Sabiduría, la Inteligencia, la Misericordia, la Justicia, la Belleza, la Victoria, la Gloria y el Fundamento<sup>18</sup>. Tales emanaciones, de hecho, son reemplazadas al final del poema por otras relacionadas con las propias vivencias del sujeto poético en la isla de Ibiza, las cuales también son un camino al conocimiento. De modo que la contemplación de las aguas del estanque donde de noche se funden cielo y tierra, en vez de los atributos de las sefiroth, hace emanar la sensualidad, el amor, la poesía y la plenitud del silencio. Esta enumeración final parece ser una recreación positiva del último verso de “Por competir con tu cabello”<sup>19</sup> de

---

neutra, en realidad, es un sonido entre “a” y “e” en catalán, de ahí la confusión).

17 Cf. “De las páginas del *Sefer Yetsirah*, que autores antiguos atribuyeron míticamente a Abraham, nace la idea de que a partir de las diez *sefiroth* (‘números, esferas’) puede accederse, a través de su estudio e interpretación, al Conocimiento. Su diagrama cosmogónico corresponde al Árbol de la Vida, también Árbol Sefirótico, y, según ciertas aserciones, estas diez sefiroth equivaldrían a los diez mandamientos”, (Andrés, 2012, pp. 365-366).

18 Cf. “Todo es el resultado del proceso divino de creación expresado en los diez atributos encerrados en las sefiroth: *Kéther* (corona), *Hokhmáh* (Sabiduría), *Bináh* (Inteligencia), constituyen la primera tríada (Triángulo primero), en tanto que la segunda está formada por *Hésed* (Misericordia), *Gueburáh* (Justicia o Rigor) y *Tiféreth* (Belleza) (Triángulo moral). La tercera está comprendida por *Nétsah* (Victoria), *Hod* (Gloria) y *Yesod* (Fundamento) (Triángulo astral). Un halo divino rodea a las nueve, se trata del *Sekhinah* (inmanencia), Reino o *Malkhúth*. Únicamente son perceptibles o visibles los dos triángulos inferiores (moral y astral), ya que la tríada superior no es concebible desde el intelecto”, (Andrés, 2012, pp. 366-367).

19 Nos referimos al verso último del soneto “Mientras por competir con tu cabello” de Luis de Góngora: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, (Góngora, p. 230).

Luis de Góngora: “conoceréis cuanto debéis saber / en noche,  
en agua, en frutos, en aroma, / en tierra, en labio, en beso, en  
luz, en canto / y en silencio”:

#### IV (Safereig-Sefirot)

Hay una noche azul posada en el estanque.  
Hay árboles colmados por el peso  
de los frutos abandonados  
que hundan sus ramajes  
en la espesura del agua.  
Un limonero herido, centenario,  
enseña a vivir  
a los que aún no saben  
vivir en esta paz de su aroma.

Hay un silencio azul  
que deshace estrellas  
o que las deposita en el estanque (*safereig*),  
que ahora es agua de astros, sólo cielo  
dormido, espejo tembloroso en que se mira  
la lechuza.  
Escuchad el murmullo de ese chorro  
que derrama un agua en otra agua  
sin pedir nada a cambio.  
En el estanque azul están depositadas  
las diez emanaciones (*Sefirot*)  
de las que Dios hizo brotar el mundo.

Si hundís en el estanque vuestros ojos  
y miráis en lo negro del azul,  
conoceréis cuanto debéis saber  
en noche, en agua, en frutos, en aroma,  
en tierra, en labio, en beso, en luz, en canto  
y en silencio. (2014, p. 100)



En la enumeración final, observamos que únicamente el término “noche” hace alusión al reflejo del firmamento nocturno en el estanque. De hecho, la palabra “noche” está presente en el íncipit: “Hay una noche azul posada en el estanque”. Se trata de un verso que nos brinda por sí solo una imagen condensada del poema y, al mismo tiempo, forma parte de una estructura anafórica que concierne a los versos 2 y 10, donde se repite el verbo impersonal “Hay”: “Hay árboles colmados por el peso”<sup>20</sup> y “Hay un silencio azul”. La repetición anafórica en estos dos últimos versos citados señala un paralelismo entre el *abajo* y el *arriba*: por una parte, la imagen de las ramas de los árboles sumergidas en el agua, bajo el peso de los frutos y, por otra, la de las estrellas deshechas o depositadas en el agua del estanque por el silencio azul. Es de notar que la personificación del “silencio azul” se apoya en la hipálage, puesto que lo que desdibuja las estrellas son las ondas del agua del estanque, que cambian la forma de la imagen aun siendo mínimas o imperceptibles. De igual modo el “silencio azul” no es el agente que posa las estrellas en la superficie del agua, sino que éstas simplemente se reflejan en el estanque cuando se acerca la noche y reina el silencio en el azul oscuro del cielo. Entiendo que el autor ha querido poner de relieve el *silencio*, última palabra del tetrasílabo que cierra el poema: “y en silencio”, que connota paz y recogimiento. Un silencio meditativo propicio para contemplar las aguas de este estanque que ahora parecen profundas como el firmamento reflejado en ellas, como sugieren las imágenes metafóricas: “agua de astros” (v. 13), “cielo / dormido” (vv. 13-14) y “espejo tembloroso en que se mira / la lechuza” (vv. 14-15). Retengamos, sobre todo, la última metáfora: “espejo tembloroso en que se mira /

---

20 La imagen de las ramas que penden debido al peso de los frutos la encontramos en el fragmento XIX de *Noche más allá de la noche*. Nótese la nota decadentista que supone el fruto maduro, calificado indirectamente mediante la hipálage de “moribundo”: “Revelación urdida, poco a poco, en crepúsculos / entre encinas y pinos, en ramos que pendían / por el peso colmado, moribundo del fruto, / tal la vida del hombre, madurez sentenciada”, (2011, p. 427).

la lechuza”, donde encontramos un animal que es símbolo de la sabiduría. Un conocimiento que es también el del poeta que se mira en el espejo del estanque, otra metáfora más, esta vez de su interioridad o del subconsciente. Una mirada en el espejo del firmamento en busca de los secretos del universo interior y de todo aquello que es infinito.

### A modo de conclusión

De modo que al recorrer tal itinerario, queda en vilo la pregunta fundadora: ¿Es cierto que el poeta no ha cerrado aquella herida abierta que dejaron los astros en su mirada durante la infancia, como afirma en *Memorias del estanque*? ¿A qué se debe este desasosiego? ¿A la condición mortal del ser humano, a la caducidad de la vida que contrasta brutalmente con la indiferencia de la Naturaleza y del firmamento sempiternos? Acaso, el hecho de sugerir en los poemas la profundidad de la bóveda celeste es una forma de sanar o *vendar* esa herida, y, desde luego, pienso aquí en el título de Michèle Finck, el poeta como *penseur/panseur* (2014). Para ello, el poeta se sirve con maestría de multitud de recursos propios de los poetas novísimos como el metalenguaje, la metapoesía o la abundancia de referencias culturales que sintonizan profundamente con la experiencia del autor. De hecho, resulta difícil separar el aspecto formal o novísimo del metafísico, habida cuenta de su interdependencia. Es cierto que algunos versos se decantan hacia lo puramente estético, como pensamos que ocurre con la imagen del firmamento “[...] sembrado con esquirilas que levantan / las espuelas de plata / de no sé qué caballos celestes)” (2014, p. 187). Sin embargo, existen numerosos pasajes en los que convergen el esteticismo, la sensualidad y la honda reflexión metafísica sobre el firmamento, el arriba y el abajo, como hemos comprobado en el último texto comentado. A fin de cuentas, las meditaciones de

orden trascendente no resultan herméticas, aunque tampoco sean completamente claras o transparentes. En la mayoría de las composiciones de *Canciones para una música silente*, aun en los poemas en que más se simplifica el lenguaje, tenemos la impresión de que persiste el misterio –fértil o estéril– en el cielo, en la tierra. Un misterio o plenitud que también se encuentra en el interior y que, a mi parecer, gana en profundidad cuando se produce la sabia conjunción de materiales heterogéneos, de vivencias personales y del vértigo creativo.

### Referencias bibliográficas

- Andrés, Ramón (2012), *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, El Acanalado 255, pp. 365-366.
- Colinas, Antonio (1985): *Un año en el sur. (Para una educación estética)*, Madrid, Trieste.
- (1999): “Digitalis purpúrea”, *Antonio Colinas, Antología esencial de la poesía italiana*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, pp. 297-299.
- (2004): *El río de sombra. (Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002)*, (6ª edición) Madrid, Visor Libros.
- (2008): *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela.
- (2011): *Obra poética completa*, Madrid, Siruela.
- (2014): *Canciones para una música silente*, Madrid, Siruela.
- (2016): *Memorias del estanque*, Madrid, Siruela.
- (2019): *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*, Madrid, Siruela.
- (2022): *Tratados de armonía*, Madrid, Siruela.

- Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Cipliauskaitė, Madrid, Clásicos Castalia.
- Finck, Michèle (2014), *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy : le musicien "panseur"*, París, Champion.
- "La huella de los poetas en los poetas", *El Ciervo* (1995), Año 44, n°534/535, septiembre- octubre, p. 20.
- Machado, Antonio (139): *Poesías Completas*, edición de Manuel Alvar, Barcelona, Austral.
- Quevedo, Francisco de (1990): "Himno a las estrellas", *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- Rodríguez, Alfredo (2019): *La plenitud consciente*, Madrid, Editorial Verbum.
- Zambrano, María (2011): *Claros del bosque*, edición de Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra.





# **ANTONIO COLINAS: SU ENCUENTRO EXTRAORDINARIO CON HORACIO**

**Juan Antonio González Iglesias**



## Resumen

Tras una reflexión sobre la clasicidad de Colinas y sobre sus vínculos generales con Horacio, se analiza el poema “Un tomito de Horacio”, todavía inédito en libro. La exposición de todo ello en el curso de La Bañeza, en agosto de 2022, dio lugar al surgimiento de nuevos datos y nuevos “encuentros” del poeta con Horacio. En el otoño de 2022 Antonio Colinas vino a mi facultad con el tomito de Horacio que protagoniza su poema y estuvimos consultando el reciente catálogo bibliográfico de Iurilli, en el que localizamos su edición (impresa en Venecia en el siglo XVIII). Se ofrece la ficha bibliográfica del libro horaciano y, a raíz de todo lo anterior, se incluye una breve entrevista, de noviembre de 2022 y completada en febrero de 2023, en la que Colinas explica algunas cuestiones relativas al libro de Horacio y a su propio poema. Las conclusiones reintegran al curso de la Universidad de León todo lo que ha ido surgiendo de él. En la muy pequeña escala de un poema todo ello puede ser ejemplo de la metodología que requiere el estudio de los clásicos en la literatura contemporánea y de cómo las iniciativas universitarias pueden acercarse a la faceta creativa, a veces incorporándose a ella como lecturas con una plenitud diferente.

## Abstract

After a reflection on Colinas’s classicism and his general links with Horace, the poem “Un tomito de Horacio”, still unpublished in book form, is analyzed. The presentation of all this at the course in La Bañeza in August 2022 led to the emergence of new data and new “encounters” of the poet with Horace. In the autumn of 2022 Antonio Colinas came to my faculty with the little volume of Horace that is the subject of his poem and we consulted the recent bibliographic catalogue of Iurilli, in which we located his edition (printed in Venice in the 18th century). The bibliographical record of Horace’s book is given and, following on



from all the above, a brief interview is included, dated November 2022 and completed in February 2023, in which Colinas explains some questions relating to Horace's book and to his own poem. The conclusions reintegrate everything that has emerged from the course at the University of León. On the very small scale of a poem, all this can be an example of the methodology required for the study of the classics in contemporary literature and of how university initiatives can approach the creative facet, sometimes incorporating it as readings with a different fullness.

Palabras clave /Key words

Antonio Colinas, Horacio, clasicidad / Classicism, romanidad / Romanity

## 1. La clasicidad general previa

Sobre la clasicidad de Antonio Colinas hay que hacer cinco precisiones.

La primera afecta a su opción por el romanticismo. En una carta a Juan José Lanz de 1989 Colinas recapitula su estética fundacional: "Yo tenía muy claras mis fidelidades: poesía arraigada, romanticismo, emoción e intensidad de la palabra, pureza de lenguaje, presencia fértil de la naturaleza, cultura asumida como sinónimo de vida" (Lanz, 2022: 229). El romanticismo estético, que pudiera parecer una oposición al clasicismo, ha acabado siendo una vía para llegar a él. El romanticismo de Antonio Colinas convierte la emoción en un lenguaje bello objetivado. Esto es clásico. Por otra parte, la vertiginosa modificación del panorama cultural en las últimas décadas —que son las de la poesía de Colinas— hace que la opción romántica sea ya una opción por lo clásico.

La segunda afecta al culturalismo. La objetivación en la historia de la cultura de los sentimientos personales es exactamente la vía clásica de expresión literaria. El “lenguaje luminoso y denso” que reivindica Colinas en sus breves notas para una poética podría ser firmado por Horacio en su *Arte poética* (Lanz, 2022: 222).

Hay una tercera línea general, que surge de su vinculación directa con Grecia y Roma. El arraigo físico en la Roma más cercana, la de las ruinas y de los vestigios arqueológicos y la herencia civilizatoria de su entorno leonés, es la de contacto directo y primero. Después vendrá el contacto en el bachillerato con el latín y con los poetas romanos. Por otro lado está una visión de Grecia de cuño hölderliniano. La apuesta de Colinas por la cultura europea más cosmopolita, es decir, clásica (Lanz, 2022: 223), es “la de una cultura occidental que hunde sus raíces en Grecia”. En ese ámbito, que es ante todo emblemático, desempeña un papel de primer orden el recurso a la mitología clásica y a la actualización de toda la literatura grecolatina.

Un cuarto punto es la clasicidad personal —casi diríamos “temperamental”— de Colinas ya desde los inicios. Precisamente esa —en un sentido muy amplio— fue causa de su exclusión de los *Nueve novísimos*, porque Castellet lo consideraba “demasiado clásico en comparación con los demás”. (García de la Concha, 1999:29). Digo que es clasicidad en un sentido amplio, porque no parece, en una primera interpretación, que la presencia inmediata de lo grecolatino fuese el motivo. Más bien da la impresión de que la causa fue la tendencia, que entonces se apuntaba y no ha hecho más que consolidarse, a buscar el equilibrio y la armonía. Delgado Santos (2000: 8) lo sintetiza cuando lo postula como un clásico del siglo XXI: “este equilibrio de opuestos, esta armonía dialéctica, que es inherente a toda la literatura clásica, es también un rasgo señaladamente peculiar de la obra literaria de Antonio Colinas”. Coherente con ello es la presencia de la *pietas* en su escritura, que será uno de sus

rasgos distintivos (y que le viene muy directamente de María Zambrano). Por su parte, Colinas confirmará de modo positivo la clasicidad que Castellet vio como negativa. En una entrevista de 1999 (González Iglesias, 1999:8) Colinas declara lo siguiente: “Ya puestos a elegir, me gusta más metafísico que novísimo”. Y allí mismo reafirma su “apuesta por la emoción, por la intensidad de la palabra, por la pureza formal (...) Con el añadido de que en estos dos últimos libros (...) hay un mayor grado de reflexión, de meditación y, por supuesto de madurez”. En ese proyecto alto y escondido (*latente*, en la acepción etimológica) sí se hallaba un clasicismo estricto grecolatino, el que se ordena en torno a Virgilio y a Horacio. En un *Diálogo sobre lo clásico*, Colinas centra su clasicidad en torno a Virgilio: “Lo recordaba precisamente por fray Luis, por las traducciones que éste hizo de sus *Bucólicas*, de parte de las *Geórgicas*...” (González Iglesias, 2014: 95). Por clásico era intemporal. No estaba sometido a las olas de la modernidad exacerbada. Era, en cierto modo, extramoderno, porque no dependía de la actualidad, aunque eso fuera visto como antimoderno. Se sustraía al presente como un primer paso para sustraerse a la fugacidad del tiempo, algo que está en su maestra, María Zambrano. Traía, además, una carga de espiritualidad acorde con lo clásico que, a la larga, ha separado a Colinas de los novísimos más esteticistas. Todo eso es lo que Castellet, tan intuitivo, podría haber apuntado para su sentencioso descarte, porque es como si hubiera presentido algo de lo que estamos tratando. No todo era visible en ese momento. Lo que a Castellet le parecía negativo se ha convertido en uno de los grandes valores de Colinas. Desde la perspectiva de un filólogo clásico, me atrevo a decir que nunca se es demasiado clásico, en ninguno de los muchos sentidos posibles del término, porque nunca se está suficientemente a salvo del tiempo, ni la obra ni la persona. Algunos autores no escriben solo para sus contemporáneos. Esto hoy día suena casi como una herejía o como una sorpresa, pero era lo más normal hasta

hace nada. Escriben también para los del futuro, por supuesto. Y, mucho más importante, para los del pasado, que actúan como un “control de calidad”, casi como los revisores —ojalá fueran estos así— que ahora se les pone a los textos académicos. Las intertextualidades, los homenajes, las invocaciones, son modos de hacer que los maestros del pasado funcionen como lectores ideales del texto. María Zambrano (viva o no) es tan lectora de Colinas como Leopardi o Virgilio, porque, consciente o no, el poeta actual ha escrito pensando en estar a la altura de esos lectores (im)posibles.

La quinta precisión que tenemos que tener en cuenta es consecuencia de las cuatro anteriores. Una regla de oro de la tradición clásica hace que aquellos que tienen trato directo con los clásicos grecolatinos en el sentido más estricto sean buenos candidatos a convertirse en clásicos de sus respectivas épocas. Se trata de una regla no siempre escrita o formulada, por tanto no siempre conocida. Sobra decir que esa confianza estética con los clásicos de Grecia y Roma no es condición necesaria, menos aún suficiente para ser un clásico actual. No es necesaria, por el fuerte deterioro de la continuidad clásica sobre todo en la educación, lo que ha determinado el deterioro de la cultura. Y, desde luego, no es condición suficiente, porque no basta con hablar de los poetas griegos y latinos, de las ruinas arquitectónicas o las estatuas de esas dos culturas para que realmente un poeta de nuestro tiempo se integre en aquello que vamos a considerar clásico. La “canonización” se puede concretar en dos títulos de un mismo estudio: Luis Miguel Alonso Gutiérrez había leído su tesis doctoral en 1993 con el título *La armonía dialéctica. El concepto y las formas de la armonía en la obra literaria de Antonio Colinas*, que cambió al ser publicada en el umbral del nuevo milenio como *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI* (Alonso Gutiérrez, 2000). En 1999 quien esto escribe lo había incluido entre los “*Tomorrow’s classics*”, rótulo algo pretencioso, tomado del eslogan de una de unos relojes que se anunciaban

así, proclamándose en inglés clásicos del mañana. Quizá los pretenciosos eran los anunciantes, porque una diferencia entre los idiomas de la publicidad y de la poesía es que el ámbito de la publicidad está destinado al consumo efímero. En fin, hablaba de los novísimos y en concreto de Antonio Colinas, como candidatos a la clasicidad:

El que fue acusado de neo-neoclásico y neo-neorromántico demuestra que su aventura larga ahora aquí se percibe era ser clásico y romántico (...). Ha inscrito un camino íntimo que avanza en humanidad. Ha trazado con palabras hermosas el camino de una vida eso es lo que lo salva como poeta, lo que lo hace 'ejemplar' y lo propone como un clásico del mañana" (González Iglesias, 1999b: 9).

Cada una de esas recepciones (desde la negativa de Castellet hasta la tesis de Alonso Gutiérrez) iban apostando por reconocer la imparable clasicidad de Antonio Colinas. Dejemos claro ya que la clasicidad no es una posición jerárquica ni se funda únicamente en el anhelo de un equilibrio entre contrarios, ni siquiera de un lanzamiento hacia el futuro (aunque algo haya de cada una de esas cosas), sino que apuesta por algo más hondo e invisible: la sustracción a la caducidad propia del momento biográfico. Digo imparable, porque es una trayectoria que, a pesar de su lentitud y de su serenidad, parece haberse impuesto como *destino* al propio Antonio Colinas.

También de 1999 es una entrevista de Antonio Colinas en *ABC Cultural*. Se acababa de publicar una edición de su poesía reunida, *El río de sombra*, que él consideraba en ese momento como poesía completa, no tanto por definitiva, sino porque aceptaba un posible silencio posterior. De ese volumen completo decía:

Responde a una razón editorial, pero al mismo tiempo es la culminación de una obra. A estas alturas, no voy

a decir con mucho gusto, con normalidad asumiría el silencio definitivo. Ahora, cuando corregía las pruebas de este libro, veía en él mi vida. Y veía también una fidelidad a una voz. (González Iglesias, 1999a:9)

Tal aceptación era una de las muchas renunciadas que tiene que hacer un poeta, como una *pre-visión*. El solo hecho de no estar pensando continuamente en escribir supone una sintonía muy profunda con Horacio. Felizmente Antonio Colinas no ha cumplido ese silencio, pero, pasado ese tiempo largo, sí podemos constatar que su lenguaje está envuelto no solo por el silencio, sino por la *posibilidad general del silencio*. Eso es lo que entendí y aprendí también, y espero que también los lectores de aquella entrevista, casi con cuarto de siglo ya a sus espaldas: un poeta tiene que tener presente el silencio. Tiene que tener dos perspectivas: que va a publicar más o que no va a publicar más, y las dos cosas son buenas. No es malo no publicar, porque no es malo el silencio para un poeta. Por encima de todo, ese envoltorio de silencio, casi como el de un regalo, es el que da sentido al lenguaje poético, que tiene algunos atributos del regalo. En *A modo de Poética*, título significativo incluido en *Canciones para una música silente*, de 2014, Colinas lo enuncia de modo extremado:

Sólo quisiera  
escribir mis palabras con silencios:  
escribir el poema sin palabras.  
Sólo quisiera  
musitar el poema  
como plegaria de silencio  
en el silencio.

Siendo los grecolatinos los clásicos por excelencia, resultan los mejores para examinar esa condición. Solemos pensar que son textos de largo recorrido, que han atravesado los siglos e

incluso los milenios. Los clasificamos como perdurables. En realidad, ya lo hemos apuntado, no es tanto que duren mucho como que no duren: están fuera del tiempo. Esto, naturalmente, es una convención, un acuerdo ideal. El pacto entre las sucesivas generaciones sostiene el milagro de que sean *textos presentes para nosotros*, como lo han sido para quienes nos han precedido, con independencia de que los clásicos pertenezcan históricamente al pasado. Todo eso resulta ya irrelevante. Es más, como dijo Mandelstam, los clásicos nos esperan en el futuro. Eso lo habían detectado en la obra de Colinas los distintos lectores que lo han ido leyendo a fondo, incluso à *contrecoeur* lo presintió Castellet. Llamar a Colinas *clásico del siglo XXI* o incluirlo entre los clásicos de mañana, aunque fuera en inglés y con una publicidad de relojes, eran intuiciones que se suman a las de muy primera hora.

Todo lo clásico en sentido más estricto remite a la estética horaciana: desde la empatía hasta la perfección formal y la proyección perdurable. La piedad como latido de la *humanitas*. Y eso está en Colinas. En *el deseo de intemporalidad (más que de inmortalidad)*, se implica la persona, por supuesto (eso está muy claro en Horacio, pensemos en el famoso *exegi monumentum* de su oda 3.30), pero lo hace dentro de la obra.

Hay muchas maneras de hacer lo que en teoría literaria llamamos *canonizar*, es decir, convertir en clásico, y una de ellas es consagrar un curso a un autor. Otra es, como he visto en una de las calles de La Bañeza, tener el protagonismo en el escaparate de una librería. En el reconocimiento en el ámbito cercano (La Bañeza, León, Universidad de León) recibe Colinas lo que Catulo recibió de sus paisanos de Verona: el cuidado para la perduración.

## 2. Colinas y Horacio: encuentro y reencuentro

Hay en Colinas una serie de rastros horacianos que se han ido desplegando durante décadas. Horacianos son, como hemos dicho, el cuidado formal, la humanidad piadosa, la previsión del silencio. Horaciano es el repudio al exhibicionismo cultural y al exceso (incluido el exceso estético). Horacianos son algunos de los *grandes maestros que son grandes mediadores* elegidos por Colinas. El primero y más próximo por muchas razones es Fray Luis de León. En el citado *Diálogo sobre lo clásico* Colinas lo nombra no solo como imitador de Virgilio: “fray Luis, por las traducciones que (...) hizo (...) de Horacio...” (González Iglesias, 2014: 95). Maestros de Colinas y mediadores con Horacio son también Hölderlin, Keats o Leopardi. De hecho, ya en la temprana *Invocación a Hölderlin* pedía Colinas: “y que sepamos todos/ de dónde brota el agua que sacia nuestra sed”. A su vez, en esa agua tan antigua encuentra Juan José Lanz el origen último de la poesía de Hölderlin —y también de Colinas— la *fons sapientiae* “quizás de la fuente Bandusia horaciana” (Lanz 2022: 235).

Aunque el manantial virgiliano ha sido mucho más visible en el poeta leonés, la corriente horaciana, a veces invisible (por subterránea o por transparente) se le anunció a Colinas en un temprano encuentro con Horacio. Tan temprano que fue previo a la lectura en sentido pleno. Curiosamente, su afloración como texto es reciente (Colinas, 2021: 198-199). Se ha publicado entre los inéditos que ha dado a conocer *Lectura y signo*, la revista poética de la Universidad de León. El propio Antonio Colinas me sugirió ese texto como uno de los que tenían más presencia clásica entre los últimos que ha escrito. Se trata de un poema tan bello como sorprendente, aparentemente pequeño, como el libro al que se dirige. Se llama *Un tomito de Horacio*. En él el poeta describe dos momentos de máxima intensidad horaciana: su encuentro con la poesía de Horacio recogida en pequeño



libro y su reencuentro con ese mismo libro unas décadas más tarde. El diminutivo “tomito” es muy significativo: por supuesto, describe la realidad física del libro, pero también tiene una connotación afectiva que recupera el mundo de la infancia o la adolescencia. Es uno más entre los diminutivos de la serie de estos inéditos en los que ese carácter pequeño de las cosas se integra en algo que no puedo describir más que con una referencia platónica: la idea que Platón expresa —y que tanto gustaba a Iris Murdoch— de que *la verdad es pequeña en extensión*. Leamos el poema:

*Sobre un tomito de Horacio*

Pequeño libro de Horacio:  
el tiempo feroz ha logrado arrugar  
tu pergamino de oro,  
pero las letras negras de tu noche blanca  
aún están a salvo.  
Alguien te imprimió y te cosió con cordel  
en la Venecia de 1764,  
pero yo te encontré siendo niño  
(en la hora de la siesta  
cuando todos dormían  
y yo velaba)  
en el lugar más pobre de la casa,  
debajo de la escalera  
que conducía al desván,  
abandonado no sé cuándo,  
ni sé por qué o por quién.

Nada sabía yo entonces  
de la matemática celeste  
de los versos,  
ni de que ésta me iba a acompañar  
toda mi vida.  
Te tenía olvidado,

pequeño libro muerto,  
pequeño libro vivo;  
pero hoy, en día gris,  
te tengo en estas manos frías  
por las que veo avanzar  
un paisaje de tierra reseca,  
los surcos de la edad.  
Yo sé que tu mensaje  
ha vencido al tiempo y a las vidas  
de los que te acariciaron  
con la música de sus ojos.

Gracias, humilde don  
tarde hallado, por permitirme  
leerte todavía.  
Pequeño tesoro,  
negrura de la tinta  
sembrando en ti la infinitud,  
Oro aquilatado del mensaje  
que das luz con tu luz  
a esa llama futura  
que nunca más se habrá de extinguir.

Aquí tenemos anotado con precisión exacta (pues nos detalla el lugar, “la casa” y la hora) e imprecisión maravillosa (pues no sabemos el año ni qué casa era, ni casi nada más) el primer encuentro de Colinas con Horacio. El libro de Horacio aparece como presagio general para la obra y la vida de Colinas, entonces todavía no lector de Horacio y todavía desconocedor de su futura condición de poeta:

Nada sabía yo entonces  
de la matemática celeste  
de los versos,  
ni de que ésta me iba a acompañar  
toda mi vida.

Voy a atenerme, como debemos hacer los filólogos, a lo que está dicho y escrito. El hecho de que Colinas diga “toda mi vida” me autoriza a algo más. Además de los poemas individuales y de la escritura en su conjunto, la obra de un poeta está también en su vida, aunque eso sea más difícilmente objetivable y menos accesible. Al final, lo último, me atrevo a decir, y sé que es una formulación paradójica, es su obra poética. Es lo último en los dos sentidos. La poesía es lo que viene después de toda la vida (o de cada momento de la vida). Además, es lo último, puesto que por encima está el silencio, como ya hemos anotado. Por encima está la vida, por encima está el amor. Por encima están las turbulencias. Tenemos que estudiar palabras, textos, pero en algunas cuestiones está la vida.

El poeta, como vemos, se dirige al libro como uno de los encuentros de su vida. Lo hace con una segunda persona, propia de la Antigüedad, cuando los poetas conversaban con objetos que para los demás eran inanimados y para ellos tenían vida: “Pequeño libro de Horacio”. En ese primer vocativo reside la definición completa del objeto. El poeta invoca al objeto desde su actual edad, rememorando el primer encuentro sucedido hace décadas. Nos informa de que se trata de un ejemplar impreso en el siglo XVIII en Venecia: “Alguien te imprimió y te cosió con cordel /en la Venecia de 1764”. Hay dos rasgos que van a atravesar el poema. Una es la destrucción que trae aparejada el tiempo, tanto para el libro “el tiempo feroz ha logrado arrugar /tu pergamino de oro” como para el poeta, que mira sus manos tocadas también por la edad. Frente a ese desgaste, la salvación que aporta la literatura al libro (y al poeta), empezando por la dimensión escrita (“pero las letras negras de tu noche blanca / aún están a salvo.”). Todo se resolverá en el plano simbólico, ya lo veremos, como mezcla de luz y sombra.

En principio, entendí que ese hallazgo del libro horaciano tuvo lugar aquí, en La Bañeza, puesto que se habla de “la casa”: “(en la hora de la siesta /cuando todos dormían y yo velaba)”.

Esa vigilia del niño adquiere una trascendencia simbólica. Se resume la condición del futuro poeta, la de todo poeta: mientras todos duermen, él está despierto. Incluso el que todavía no es poeta pero está destinado a serlo. Usemos la categoría con la que Du Bellay tradujo la invocación de Horacio a los jóvenes Pisones: “oh, poeta futuro”. Sueño y vigilia se vuelven metafóricos. El que no duerme está atento a todo, descubre lo que pasa desapercibido para los demás. Por los datos que el texto nos ofrece, el *tomito* era una edición relativamente valiosa, dieciochesca y veneciana, encuadernada con cordel. Presumiblemente se trataba de una edición únicamente en latín, pero faltaba confirmarlo.

El poema presenta dos momentos: el Colinas niño se encuentra con el libro de Horacio, el Colinas de la madurez más que cumplida se reencuentra con él. Entre medias ha pasado toda su vida, como dice él mismo. El poeta es consciente del paso del tiempo no solo en su biografía, también por el libro. Nos ofrece una definición perfecta de lo que es un clásico: “pequeño libro muerto, /pequeño libro vivo”. En ese anverso y ese reverso de la misma moneda se concreta la condición de todo clásico. La cuestión de si un texto o un idioma están *muertos o vivos* depende únicamente de la actualización mediante la lectura y, si se me permite usar un término propio de los poetas y de los filólogos, del amor que se ponga en ese acto. Horacio, libro muerto (para otros, para muchos ahora, para el mismo Colinas que se había olvidado de este librito). Horacio, *libro definitivamente vivo* en este reencuentro. ¿Esa revitalización o resurrección del clásico depende únicamente de la voluntad de su lector? No exactamente. Hay algo intrínseco a la condición de clásico que es su vitalidad en potencia. Está vivo porque *está siempre disponible*, como el Bien según Plotino. Su proyecto va más allá de una generación humana. Antonio Colinas siente el transcurso de su vida. Frente a ese desgaste, el libro sigue intacto, como sigue desde que fue impreso en el siglo XVIII y

desde que fue escrito en el siglo I a.C. Un clásico se sustrae a la erosión de cada vida y de la historia. El propio Horacio lo propuso así, y no es casual que sea el que más rotundamente lo ha proclamado en toda la historia: “He concluido un monumento que durará más que el bronce”, canta en latín en la Oda 3.30, incluida, por cierto, en el tomito. El poeta Colinas lo sabe también y constata el cumplimiento del proyecto horaciano: “Yo sé que tu mensaje /ha vencido al tiempo y a las vidas /de los que te acariciaron /con la música de sus ojos.” Horacio prevé a sus lectores futuros. Colinas deja constancia de ser uno de ellos y misteriosamente resume a todos los mediadores entre ellos, otros lectores, otros poetas (entre ellos los citados Fray Luis, Hölderlin, Keats o Leopardi) y otros propietarios del librito. También Colinas prevé los lectores venideros de Horacio que vendrán después de él: “das luz con tu luz / a esa llama futura /que nunca más se habrá de extinguir”. La perduración de un clásico es imagen de la eternidad, si no eternidad misma, en el sentido de sustracción total a la temporalidad.

Te tenía olvidado,  
pero hoy, en día gris,  
te tengo en estas manos frías  
por las que veo avanzar  
un paisaje de tierra reseca,  
los surcos de la edad.

En este instante emotivo el poeta Colinas se dirige al libro con palabras que recuerdan las que San Agustín usó para dirigirse a Dios. Colinas dice: “Gracias, humilde don /tarde hallado, por permitirme /leerte todavía.” Agustín de Hipona dijo a su Creador: “*Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, /* “Tarde te he amado, hermosura tan antigua y nueva”. Algunas implicaciones muy bellas se esconden en esa intertextualidad: la continuidad, la gratitud, el amor, la humilde sensación de pequeñez. No me atrevo a decir que Colinas vea el libro como

un don de Dios, pero es indiscutible que lo ve como un don, y que transfiere al libro algo de la sacralidad agustiniana. Ese algo es la clasicidad, porque Colinas se expresa en términos laicos. Colinas podría dar gracias a Dios por seguir vivo después de las décadas que han pasado entre el encuentro infantil con el libro y el reencuentro actual. Sin embargo se dirige al libro con palabras exclusivamente literarias: “gracias por permitirme leerte todavía / pequeño tesoro”. La laicidad cultural de Colinas es horaciana: tiene en cuenta lo sagrado, pero lo modula para hacerlo compatible con todos, creyentes o no. Es también agustiniana, aunque de Agustín toma los puntos áureos de una expresión religiosa que Colinas deja en manos de quienes quieran darle ese vuelo. Más al fondo creo que late otra expresión de San Agustín, la no menos famosa “*Tolle, lege* (Toma, lee)”, que el niño Agustín de Hipona oyó que le decían a un vecino y acabó siendo decisiva para su conversión. ¿Que hay de todo eso en Colinas? Lo primero, que también fue un niño con un libro. Luego, la identificación de la vida plena con la lectura, hasta el punto de que su frase “por permitirme leerte todavía” equivaldría a la expresión “gracias por permitirme seguir vivo”. El hecho de que el libro permita al poeta leerlo muestra que es más grande que el lector, a pesar del diminutivo. Es decir, *el lector se hace más pequeño que el libro*. ¿En qué es más grande el libro? ¿En calidad estética? No, o no es eso lo que se plantea: es más grande en perduración. Tú, que eres perdurable, imagen de lo eterno, me permites leerte ahora. Es más, ahora puede leerlo y en el primer encuentro no. Es como si al Colinas niño se le hubiera dicho: “toma, lee”, y el Colinas adulto lo ha cumplido, tomando el libro, leyéndolo y releyéndolo. Y aquí lo define con un precioso vocativo: “pequeño tesoro”. Es una definición insuperable de lo que es un clásico. Todo eso es un clásico. Paul Valéry definió el Mediterráneo, y de fondo la cultura clásica perdurable, como “estable tesoro”. La cuestión de lo pequeño es mucho más importante de lo que parece. En un inédito sincrónico de este *Tomito*, al que he podido acceder

por gentileza de Antonio Colinas, titulado *Museo*, califica los símbolos como “Pequeñas llamas”. En este poema horaciano encontramos sucesivamente: “tomito” (es decir, pequeño tomo), “pequeño libro”, “pequeño tesoro”. Con independencia de la forma, los tres son diminutivos y los tres incluyen la noción de pequeño. Por supuesto, el libro sería pequeño físicamente, Pero ese aspecto es subrayado insistentemente por el poeta, para añadir los aspectos lingüísticos de afectividad o de cercanía. Ya hemos invocado la intuición platónica de que la verdad es pequeña. Esto es algo misterioso, que quizá solo la física teórica y la física cuántica están tanteando ahora, quizá también la bioquímica. Es una intuición muy poética del filósofo que escondía una poderosa manera poética de ver las cosas. Pues en Colinas, poeta puro, tanta insistencia en lo pequeño es una intuición también hacia la verdad. La definición perfecta de lo que es un clásico y, por tanto, de lo que es la poesía de Horacio, culmina magistralmente en los versos finales. La armonía de contrarios, tan cara al pitagórico Colinas, se traduce en mezcla de oscuridad y sombra: la aparente paradoja de que la tinta negra vaya a dar luz. Con metonimia muy bella habla de “negrura de la tinta”. No dejemos pasar la sonoridad de estas mismas palabras: aliteran en /t, n, r/: tesoro, negrura, tinta, infinitud. Lo que se nos transmite en el significado se nos comunica, quizá con más fuerza, mediante el sentido del oído.

El viaje de la tinta a la infinitud es el de todo clásico. “Infinitud”, nombre de lo sublime, resuelve la pequeñez física y aparente. La fisicidad del libro, incluso su perduración material, podrían ser pequeñas. Es el contenido poético, lo escrito con tinta, lo que siembra en el volumen la infinitud. “Oro aquilataado del mensaje” no sólo recoge el concepto de los clásicos como textos áureos, fruto de una Edad de Oro perfecta (en el caso de Horacio, el momento áureo de la literatura latina), sino que condensa perfectamente el ideal de la estética horaciana: la máxima calidad (el oro), sometida a la forma rigurosa

(aquilatado, vale decir, medido, concentrado). Horaciana es la perspectiva de un futuro inextinguible (el “más perenne” de la oda 3.30, *perennius*). Es más, Horacio habla de un monumento más perenne que el bronce. Y en fin, la inmortalidad que Horacio auguró para sí “no moriré del todo”, *Non omnis moriar*, encomendando su salvación a su poesía, es retomada por Colinas en un nuevo poema que enlaza con la obra del romano: “llama futura /que nunca más se habrá de extinguir.” Por último, Colinas apela a la faceta luminosa de los clásicos, el ideal estricto que pone en la geometría y la luz un arte de vida: “oro”, “das luz con tu luz”. Un nuevo eco cristiano, esta vez del Credo de Nicea, podría resonar en esta dualidad de la luz general que viene de la particular. La oración ecuménica llama a Cristo “Luz de luz”. Sin arriesgarme a avanzar por ese camino, que, de todos modos, sería el de la sacralidad laica del libro, es decir, su clasicidad, sí quiero anotar aquí un dato de la poética de Colinas. Puso a su antología editada con motivo del Premio Reina Sofía el título *Lumbres*. ¿No es esa su reivindicación de la poesía, la suya también, como llama futura, es decir, como clásico?

Lumbre es un vocablo casi desusado. De campo. Trae súbitamente los orígenes latinos: *lumen*, no tanto “la luz”, sino “lo que da luz”. Antonio Colinas ha recobrado todos los sentidos populares y cultos del término para darle un carácter simbólico que irradia al conjunto de su obra. En plural, viene a equivaler a sus poemas, a sus libros, a los momentos que ha ido compartiendo con sus lectores durante décadas” (González Iglesias, 2017).

Sin decirlo, Antonio Colinas cifra su entrega a la poesía en esos dos momentos horacianos: el encuentro con el libro de Horacio, cuando todavía no lo comprende, pero constata su clasicidad como objeto bello y culturalmente venerable, y su reencuentro con él pasadas las décadas. Es más, voy a reiterar



una palabra anacrónica pero certera: vemos en este encuentro horaciano el *destino* de Colinas como poeta. En paralelo con el episodio del libro están la supervivencia a una enfermedad infantil en la que estuvo a punto de morir a los pocos días de nacer. Lo cuenta Colinas en entrevista con Francisco Aroca (2020:13). Ahí se ve más clara la percepción de destino. Lo vincula con las casi “muerte” y “resurrección” que experimentó María Zambrano cuando cayó gravemente enferma con cuatro años y que contó a Colinas en la entrevista que la filósofa y el poeta mantuvieron en 1986 (recuperada por Colinas, 2019). Y no podemos omitir la oda 3,4 de Horacio, en la que el de Venusia nos cuenta que, siendo un niño, se quedó dormido en el campo y sobrevivió milagrosamente. Sus laureles poéticos se anticipan en la corona que tejen para él los animales de la fábula. El hecho de que el poema de Colinas coincida con el tiempo de la siesta, hace inevitable el parangón con la siesta del Horacio niño. Es verdad que Colinas estaba despierto, pero su encuentro con el libro de Horacio incluye lo maravilloso, que sería propio del sueño horaciano. En lo que ambos coinciden es en que esa siesta (dormido o en vela) será determinante para su futuro como poetas. Cito la oda 3.4 de Horacio en la traducción de Fray Luis:

En el monte Vulturo  
do me crié, en la Apulia, fatigado  
en mi niñez de puro  
jugar, todo entregado  
al sueño, me cubrieron  
unas palomas, que sobrevinieron,  
de verdes hojas, tanto  
que a todos admiró, cuantos la sierra  
y risco de Aqueranto,  
y la montuosa tierra  
de Bata y de Fiñano  
moran el abundoso y fértil llano;  
en ver cómo dormía,

ni de osos ni de víboras dañado,  
y cómo me cubría  
de mirto amontonado  
y de laurel un velo,  
que este ánimo en un niño era del cielo.

### 3. Colinas trae su ejemplar de Horacio

Unos meses después del curso de verano de La Bañeza (exactamente el 22 de noviembre de 2022), Antonio Colinas vino a mi despacho de la Facultad de Filología en la Universidad de Salamanca. Traía el ejemplar de Horacio. Se trataba, efectivamente, de un pequeño volumen, impreso en latín en Venecia en 1764: *Denuo emendata / Venetiis / MDCCLXIV / apud Nicolaum Pezzana*. Incluye las *Odas*, los *Epodos*, las *Sátiras* y las *Epístolas* (y, con estas últimas, como era habitual, el *Arte Poética*). Había sido propiedad de un tío seminarista de Antonio Colinas, cuya biblioteca acabó dispersa. Lleva ahora el exlibris de Antonio Colinas. Y en una de sus páginas, una anotación: Manuel Fonci, con caligrafía jesuítica del XVIII. Es probable, piensa Colinas, que su origen sea el seminario de la provincia de Zamora.

Yo tenía preparado el catálogo que Antonio Iurilli, eminente especialista italiano, había publicado pocos años antes, en 2017 y presentado en nuestra universidad en 2019. Pasamos un rato (una hora larga), ojeando el volumen de Antonio (llamaré así a Colinas) y el catálogo de Iurilli (al que llamo por su apellido, aunque comparte con el poeta el nombre de Antonio). Tuvimos un momento de alegría, tan poética como filológica, al comprobar que la edición del ejemplar de Colinas se encontraba recogida en el catálogo de Iurilli, descrito en su lugar entre las ediciones de Horacio que van del siglo XV al XVIII. Fue un momento que iba mucho más allá de la erudición o de la exactitud. Creo dar cuenta de la sensación que tuvimos: la de que el libro quedase situado en su momento, igual que el poema pone cada cosa en

su sitio, con una precisión que es la propia de la belleza. Quiero decir que la ordenación general del mundo que incumbe a la poesía, desde el cosmos hasta los detalles de nuestras vidas, se vio cumplida en un exhaustivo estudio catalográfico.

La catalogación que Iurilli ofrece, bajo la signatura 1891 coincide exactamente con los del ejemplar de Colinas y, a su manera, con la “catalogación” que hace el poeta en su poema. Iurilli (2017: 839): ofrece la referencia general de la edición. Le asigna la ficha bibliográfica 1891 y nos informa de su descripción se basa en la visión directa de dos ejemplares (Iurilli, 2017: 312):

*Quinti Horatii Flacci opera denuo emendata.*

Venetiis, apud Nicalu Pazzana, 1761

12º, [6], 234 pp.: frontresp. inciso. Precedono i testi: *Vita Q. Horatii Flacci e vestusto codice blandiniano descripta. Testimonia de scriptis Horatii.*

BBN, PBU

#### 4. Entrevista con Antonio Colinas

Ese mismo día, 22 de noviembre de 2022, en mi despacho de la Facultad de Filología, conversamos mientras exploramos su libro y el catálogo de Iurilli.

J.A.G.I.: Me estabas contando el momento en el que lo encontraste.

A.C.: La hora de la siesta, cuando estaba todo tranquilo. Este libro proviene de la casa de mis abuelos. Mi abuelo era herrero. Pero tenía un hijo que fue seminarista. En esa etapa debía de ser un seminarista en un grado un poco avanzado. Quizá pensando en que podía haber hecho eso. O que se lo regalaron. Algún profesor. Pero viene de un particular porque los nombres que tiene aquí de posibles propietarios, que sepamos, no son de instituciones ni del mismo seminario. Mi tío interrumpe la carrera

eclesiástica porque estalla la guerra y es movilizad. Tendría que tener, pues no sé, dieciocho o veinte años, lo puedo averiguar. En los veranos esos de mi infancia y de mi adolescencia yo iba allí siempre, al Valle de Vidriales. La hora de la siesta en verano era sagrada. Todos descansaban del trabajo y mi tía nos decía: “Duerme, descansa”. Pero yo solía levantarme y solía ir un poquito por los desvanes, por un sitio donde estaba el trigo. Había una escalerita que subía a la parte de arriba. Debajo había una pequeña estantería con unos libros que yo, ahora rememorando, creo de interés relativo. Los veía como una mezcla, porque había textos de bachiller junto a esto, que es una cosa muy extraña, ¿no? Mi tío era soltero, mi tía no tuvo hijos. La casa la heredamos mi hermano y yo, pero yo tenía ese librito desde entonces. Siempre lo he tenido, por una curiosidad unida a la infancia y unida a ese tiempo Y de ahí nace el poema. Quizá hasta que nació el poema no le presté la atención que requería. De la misma manera en casa de mi padre —mi padre era lector, pero no era un erudito— había una edición, que a mí me ha acompañado desde entonces, de *Las aventuras de Telémaco* de Fenelón en francés. Incluso cuando estuve en París se la mostré a un librero y es también del siglo XVIII. Tampoco sé cómo mi padre tenía ese libro. Había también una edición también muy bonita de *La perfecta casada* de Fray Luis de León. Son cosas que llegan no se sabe cómo.

J.A.G.I.: En el poema se ve muy bien y luego lo que contaste en el curso de verano en La Bañeza este año, y lo que estás rememorando ahora, que al encontrarlo tú notas que es un clásico. Se ve por la encuadernación que es un tesoro, digamos. Aunque claro, en ese momento tú no entiendes lo que hay dentro, pero sí que es un clásico, que es Horacio. Te ha acompañado durante décadas, desde el hallazgo hasta el poema. ¿Toda tu vida te está acompañando?

A.C.: Sí, a veces lo ojeaba, pero más como objeto. Nunca profundicé.

J.A.G.I.: Claro que, para leer a Horacio, leerás traducciones o bilingües.

A.C.: Sí. Aunque vengo del bachillerato de Ciencias, pero hicimos latín, hasta cuarto y reválida. Se empezaba con doce años el latín.

J.A.G.I.: Entonces podrías leerlo, pero no es el ejemplar habitual para leer, teniendo traducciones. Ahora, lo que sí se ve es que está hecho para ser un libro de bolsillo. Tu tío es el candidato perfecto para el libro, que tiene el formato para llevarlo consigo y para leerlo en latín, con lo que hemos visto, que tiene las Odas las Sátiras, las Epístolas y el Arte poética ¿Bastante completo, no?

A.C. Otra historia es cómo llega, si viene de allí, del posible seminario o de un cura que lo tuviera, que se lo diera a él. ¿Cómo llega esta edición desde Venecia a esas personas?

J.A.G.I.: Tú lo encuentras en la siesta, lo has guardado toda tu vida.

A.C.: Seguramente yo lo estaba viendo allí, no es que lo ojeara ni lo recogiera, porque entonces para mí no tenía el sentido que tiene ahora. Las demás cosas, que yo recuerde, entraban ya más en el terreno de lo escolar, del bachillerato, algunos manuales. Cuando murieron ellos la casa estuvo cerrada veinte años. Y, cuando volvimos nosotros, seguramente no había lo que hubo. También había cosas (eso que yo digo en un verso), “una lira, una lechuza, una espada”. Son tres símbolos que también había arriba. La espada me llamaba la atención porque no se podía sacar de la funda, estaba oxidada. También había un salterio. ¿Y qué pasó? Pues bueno, en toda esa etapa, mi tía que tenía una espada, supongo que pasaba un chamarrero y la ha cambiado por unas sábanas o por unas toallas. Yo le dije alguna vez: “¿dónde estaba aquello?” Y ella: “¿quién sabe dónde estará aquello?” Había esta serie de cosas que a mí me marcaron mucho. Digo la lechuza porque mi tío me encontró una lechucita y la tuvimos allí en la cocina, atada por una pata, y luego la soltamos. También recuerdo el fuego en el lar, en el

suelo, que estaba en la cocina de campana. Ya es la historia de inmersión en el tiempo. [Ríe apenas, casi sonrío].

J.A.G.I.: Con eso veo el fondo de objetos, de pequeños tesoros o referencias de tu infancia o de tu adolescencia.

A.C.: Por esa rama, pero tampoco creo que sea [el origen], el padre de mi abuela era médico en Puebla de Sanabria. Y estudió aquí en Salamanca. También he investigado aquí. Él viene de Zamora, del Instituto de Zamora. Hay un documento de matrícula, ya como practicante. He encontrado algunos cursos y tengo la prueba de que ejerció de médico. Mi bisabuelo.

J.A.G.I.: Eso es importante para un libro de Horacio. El libro podría haber sido antes del médico. ¿Es de la misma rama que el seminarista?

A.C.: El médico era abuelo del seminarista. Pero no hay conexión entre ellos. Tenía la casa en Cernadilla al lado de Puebla. Y también tiene su historia, porque él enviudó, se casó dos veces y tuvo como nueve hijos. Mi abuela fue hija de la segunda mujer. Ese bisabuelo tenía una casa, que yo recuerdo, a la que me llevó mi tía de niño. Era una casa de esas con galería y con huerta. Muchos años después volví y pregunté: “¿la casa de don Heraclio?” Y me dijeron: “es esa”. La habían vendido a un madrileño, que la había derribado y había hecho un chalet de granito con dos puertas de garaje.

J.A.G.I.: En esta zona nuestra, en Castilla y León, todo esto se derriba mucho, muy a la ligera. Volviendo al libro, que aparece por primera vez en la casa de tu tía, que había sido de tu abuela: me decías que en ese momento no puedes entrar en el texto.

A.C.: Es abrir un texto que es misterioso porque no puedes leerlo, y eso para un niño que ya entonces leía, pues, no sé, es ese doble misterio de que no puedes, no lees en latín.

J.A.G.I.: ¿Lo cual aumenta poeticidad o la dimensión misteriosa del texto?

A.C. Sí, sí.

## 5. Datos adicionales sobre la transmisión del libro de Horacio y la romanidad

Tras revisar la transcripción de la entrevista, en un correo electrónico de 10 de febrero de 2023, Antonio Colinas aporta nuevos datos que proponen otro familiar que pudo ser un propietario más remoto del libro horaciano, con conocimientos de latín también y —muy importante— lo vincula espacialmente a su mundo poético romano de Petavonium, apelando a la categoría de romanidad, en la que entran las ruinas y Horacio sin distinción de actualidad:

A.C.: Respecto al origen del tomito yo lo centro en mi tío seminarista, cuyos estudios interrumpió la Guerra Civil, al ser movilizado. Pero él lo pudo recibir de otro tío sacerdote que era profesor en el Seminario de la Virgen del Campo (no el de Zamora), hoy desaparecido. Estaba junto a una ermita que aún subsiste donde hoy están las ruinas de Sansueña-Petavonium, en Rosinos de Vidriales. Si buscas en Google “Ermita del Campo en Rosinos” verás que en sus muros hay dos lápidas romanas. Una de ellas creo que alude a un templo dedicado a Hércules, que estaba donde luego se alzó la ermita... Como ves, todos los signos del librito se entrelazan en la romanidad del lugar.

## 6. Conclusiones

Hay muchas maneras de lo que en teoría literaria llamamos canonizar, es decir, convertir en clásico, y una de ellas es hacer que esa obra sea protagonista de un curso o de una serie de cursos, como es este caso. Este reconocimiento a Antonio Colinas por parte de su ciudad natal y de la Universidad de León es una prueba de clasicidad. Hemos explorado la amplia clasicidad de Colinas en varios sentidos: la que lo presenta como un adalid de la armonía, el equilibrio y la emoción aliada a la belleza del

lenguaje. Es una intensidad literaria que traduce la *pietas* de los poetas augústeos, especialmente Virgilio. También son clásicos, y horacianos, el cuidado formal y la aceptación del silencio, además de las renunciaciones en el orden vital para dar un sentido a la poesía. Creo haber mostrado que hay un horacianismo de Colinas en su alejamiento de las servidumbres inmediatas de la época. Ha resultado muy interesante el comentario detallado del poema *Un tomito de Horacio*, inédito en libro, que el propio Colinas sugirió como posible tema para mi participación en el curso que le iba a dedicar la Universidad de León. La intervención en el curso se completó con los datos que aportó el propio poeta unos meses después, cuando trajo su libro y me concedió una entrevista y cuando la ha revisado. El poema (y la entrevista después) nos ofrecen dos momentos de contacto fuerte entre Colinas y Horacio. El primero es el encuentro cuando él es un niño. En ese momento el libro se le muestra de un modo que pocas veces tenemos en la tradición clásica: como objeto bello, clásico, sagrado laico, pero al mismo tiempo incomprensible, ininteligible. El niño vio el libro, probablemente ni siquiera lo tomó en sus manos. Notó que era un libro distinto de los manuales escolares entre los que estaba, pero fue incapaz de leerlo. Eso aumentó la poeticidad y la clasicidad del libro. Por la entrevista posterior sabemos más datos geográficos y cronológicos: que no tuvo lugar en la casa de La Bañeza, sino en la casa de sus abuelos en el Valle de Vidriales, en un verano. Después, a pesar de las peripecias familiares y de muchas pérdidas que enumera en la entrevista, el libro lo ha acompañado durante toda la vida. El segundo momento, reciente, supone un reencontro pleno con el libro de Horacio. Hemos visto también los posibles propietarios del libro en familia, porque también hay una transmisión del Horacio impreso en Venecia en el XVIII hasta llegar a las manos del Antonio Colinas niño. El poema expresa la emoción actual del poeta por seguir vivo, por poder verlo y leerlo, constata el triunfo de la poesía clásica sobre el



tiempo y aprecia su librito como un objeto de luz clásica. A ese intento de clasicidad se acoge él mismo, que tituló *Lumbres* una reciente antología suya. Hemos hecho que aflore en la estética de Colinas una línea menos visible que la virgiliana. Esta faceta horaciana es coherente con su poética. También contiene una suerte de intuición del destino: como poeta y como horaciano. Y la aceptación de su cumplimiento vital, pasadas las décadas. El encuentro y el reencuentro con Horacio es poético y poetológico, afecta a su poesía y a su modo de entenderla. Es también “meta-horaciano”: un acontecimiento para el niño, un encuentro, no ya con poeta, sino con el defensor de una poética: del equilibrio, del cuidado, del silencio, de la armonía, el gran maestro de Fray Luis, el amigo de Virgilio. Este contacto de Colinas con Horacio es también objetual (cuando lo percibe como objeto, como libro clásico todavía incomprensible) y textual (cuando en el reencuentro celebra poder leerlo, en la entrevista confirmamos que el libro fue texto para el anterior propietario y acabará siendo para Colinas).

No creo muy aventurado sostener que el curso de La Bañeza y la visita a la Facultad de Filología de Salamanca, con la confirmación de que la edición del siglo XVIII estaba recogida en el reciente catálogo de Iurilli, constituyen un tercer momento en el que Colinas ha visto cumplida en detalle su poética horaciana, cifrada simbólicamente en ese pequeño volumen y en estos pequeñísimos datos. He sido testigo de su alegría al confirmarlo. Es un caso singular que nos muestra cómo los estudios humanísticos universitarios (el curso de la Universidad de León, la mañana de búsquedas y diálogo en la Universidad de Salamanca) se integran en la vida y en la obra de un poeta. Y, recíprocamente, cómo la obra de un poeta repercute sobre los estudios universitarios. Por un lado, en una investigación realizada *in situ*, en el despacho mismo del profesor, con el libro del poeta y los estudios bibliográficos más recientes. Por otro, ha dado como resultado un texto que, incluido en las actas del curso de

La Bañeza, tiene un raro formato, distribuido también en tres momentos y con una secuencia que no puede excluir lo narrativo ni lo poético. La breve entrevista (transcripción de la conversación que mantuvimos mientras explorábamos el catálogo de Iurilli y con el tomito horaciano delante) y los datos añadidos por el propio Colinas, tras revisarla, enlazan el poema y el librito de Horacio con el mundo más romano del leonés, una romanidad espacial y verbal que comparte con el autor de las *Odas* y el *Arte Poética*. Comparten clasicidad, como comparten romanidad.

## 7. Bibliografía

- Alonso Gutiérrez, L.M. (2000). *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*. León: Universidad de León.
- Aroca Iniesta, F. (2020), *Diálogos con Antonio Colinas sobre lo inmanente y lo metafísico*. En Francisco Aroca Iniesta (ed.), *Antonio Colinas: entre inmanencia y transcendencia*. France: Orbis Tertius, pp 11-28.
- Colinas, A. (2020). *Sobre María Zambrano*. Madrid: Siruela.
- Colinas, A. (2021). *Antología poética personal, Lectura y Signo* 16. Universidad de León, 167-205.
- Delgado Santos, J.A. (2014). *La tradición clásica en la poesía de Antonio Colinas*. En José María Maestre Maestre et alii (eds.), *Baetica Renascens*. Vol. 2. Cádiz: Federación Andaluza de Estudios Clásicos: Instituto de Estudios Humanísticos, pp. 827-838.21
- García de la Concha, V. (1989). *Entrevista a Pere Gimferrer*. *Ínsula* 505, pp. 28-29.
- González Iglesias, J.A. (1999a). [Entrevista a] Antonio Colinas. “Me gusta más ser metafísico que novísimo”, *ABC Cultural*, pp. 9-10.
- González Iglesias, J.A. (1999b). Tomorrow’s Classics. *ABC Cultural*, p.10.
- González Iglesias, J.A. (2014). *Diálogo sobre lo clásico con Antonio Colinas*. En Francisco Aroca Iniesta (ed.). *Lire l’oeuvre poétique*

- d'Antonio Colinas: Leer la obra poética de Antonio Colinas - Homenaje del Centro de Estudios Hispánicos de Amiens / Hommage du Centre d'Etudes Hispaniques d'Amiens*. París: Indigo.
- González Iglesias, J.A. (2017). *Materia encendida* [Reseña de *Lumbres* de Antonio Colinas], *Babelia*. *El País*. 15 de febrero. [elpais.com/cultura/2017/02/13/babelia/1487001815\\_533252.html](http://elpais.com/cultura/2017/02/13/babelia/1487001815_533252.html)
- Iurilli A. (2000). *Quinto Orazio Flacco, Annali delle edizioni a stampa. Secoli XV-XVIII*, 2 volúmenes, Genève: Droz.
- Lanz, J.J. (2022). *Culturalismo y vida en la primera etapa poética de Antonio Colinas*. En Juan Matas Caballero y Antonio Odón Alonso Ramos (eds.) *Antonio Colinas nuevos géneros, nuevos caminos*, La Bañeza: Fundación Conrado Blanco, pp. 217-262



— II —

**Antonio Colinas,  
ámbitos temáticos**





**ANTONIO COLINAS,  
POETA DEL AMOR**

**Vicenç Beltran**



Son ya numerosos los estudios generales sobre la obra de nuestro autor (Aroca Iniesta, 2005, 2014 y 2020) que, hasta la fecha, han atendido a muchos de los aspectos clave de una obra poliédrica, tanto por su extensión como por su variedad y profundidad. Entre los campos de investigación más frecuentados están seguramente su simbología (Puerto 1996, Martínez Fernández 2012 y 2018, Morcillo 2014), su pensamiento literario (Agustín Fernández 2009 y Badía Fumaz 2016) y su práctica poética (Alonso Gutiérrez 1990 y 2000, Moliner 2007, Nana Tadoun 2008, Martínez Cantón 2011 y 2013, López Castro 2017), su metafísica (Aroca Iniesta 2001 y 2012), con una extensión necesaria a su componente místico-religioso (Galán 2016) y a sus querencias por las filosofías del Oriente profundo (Puerto 2020), y la de sus territorios sentimentales y significativos: León o, como suele denominarlo él, el Noroeste, Ibiza y el Mediterráneo, Italia. No creo que quepa ninguna duda de que es, además, uno de los poetas amorosos más prolíficos y profundos de nuestro tiempo: no podemos olvidar que su poema más conocido, el que lo proyectó a la fama literaria, fue precisamente un canto al sentimiento y a la filosofía del amor, *Sepulcro en Tarquinia* (Beltran 2022). El autor ha dedicado además un volumen de ensayos (*Sobre la Vida Nueva*) a este tema que sobrevuela gran parte de su obra y resulta dominante en su poesía, tanto en los poemarios iniciales como en los grandes libros que lo llevaron a la primera posición de la vida literaria española a lo largo de los años 70 y 80. Un esbozo mínimo de su filografía, muy visible en sus ensayos y en algunos de los más logrados de sus poemas, desborda por completo las posibilidades de este formato, por lo que me limitaré a un breve esbozo y a algunas indicaciones sobre las fuentes para su estudio.

La tradición amorosa occidental comienza con la poesía grecolatina que, como la árabe, se centraba casi exclusivamente en el deseo y, sobre todo, en su variante más extremada, la pasión; la concepción específicamente europea se configura



en los primeros trovadores provenzales, allá por el siglo XII, que equilibraron la sintomatología del erotismo introduciendo componentes ideológicos y afectivos: el término amor deja de ser sinónimo de 'apetito' para convertirse en una manifestación ennoblecida del más elevado sentimiento; pero, sobre todo, añaden un ingrediente llamado a crecer y desarrollarse en la cultura occidental: la libertad de los amantes y, en particular, de la mujer<sup>1</sup>, impensables (con pocas excepciones) en el mundo antiguo y casi todo el moderno. Este intento chocó inmediatamente con dos condicionantes: la sujeción jurídica y social de la mujer en la sociedad medieval y la interdicción de la iglesia, que la teoría intentó salvar mediante dos vías divergentes: la asociación entre amor y matrimonio y la descorporeización del sentimiento, que quedaba desvinculado de cualquier relación con el erotismo.

La espiritualización fue la vía escogida por los *stilnovisti* y Dante, de tanta influencia sobre nuestro poeta; después se enriqueció progresivamente al interpretarlo según la teoría aristotélica de la amistad<sup>2</sup> y al aplicarle las reflexiones platónicas y neoplatónicas del renacimiento<sup>3</sup> (importantísimas en la obra coliniana); si bien en las concepciones teóricas era posible conservar la ambivalencia erótico-afectiva de la invención trovadoresca, los manuales de conducta, cuyo modelo sería *Il cortigiano* de Baldassare Castiglione (traducción de Boscán 1984), lo convertían en una forma descarnalizada de relación afectiva entre el hombre y la mujer, compatible por tanto con las estructuras sociales y religiosas de la Europa del momento. Esta sería la variante escogida por la novela sentimental del siglo XVIII, que le facilitó una difusión mucho más amplia<sup>4</sup> y habría de

---

1 La bibliografía es inmensa, pero me limitaré a citar tres libros clásicos, Nelli 1963, Lazar 1964 y Camproux 1965.

2 Las interpretaciones escolásticas del amor fueron el objeto del estudio de Cátedra 1989.

3 Citaré solo, para este aspecto y para sus desarrollos posteriores, Singer 1992.

4 Se trata de una concepción muy desarrollada por la investigación anglosajona, véase por ejemplo Giddens 1992: 45-52.

contribuir a la evolución de la Europa moderna hacia la libertad en la elección matrimonial (Beltran 2022).

A partir de la literatura libertina del siglo XVIII, desde el XIX se desarrollaron teorías sociales y prácticas literarias que preconizaron la libertad sexual, exenta de represiones sociales o religiosas, de cuyo desarrollo conceptual parte en gran medida la liberación alcanzada en la segunda mitad del siglo XX; el interés que tiene para nosotros radica en la reivindicación de los componentes eróticos del amor como esenciales en la relación entre hombre y mujer, en la que se inserta con entera naturalidad la poesía de Antonio Colinas, muy lejos ya (conviene subrayarlo) de cualquier asomo de exhibicionismo, reivindicación o provocación pues se distancia de ellos y de muchos autores de nuestro tiempo en su profunda espiritualización de la relación amorosa.

En su poesía destacamos ante todo el equilibrio completo entre cuerpo y alma, uno de los componentes de su aspiración a la armonía y a la conciliación de contrarios: “Deja que, una vez más, yo sienta el peso / tan dulce de tus manos en mi carne / ebria, rendida, esperando el beso”<sup>5</sup>. El amor, sin dejar de ser enteramente carnal, queda inserto en una visión compleja y completa del ser humano en todas sus dimensiones, alejado por igual de cualquier sentimiento de pecado o de culpa que caracterizan todavía la tradición cristiana y siguen aún vivos en ciertos sectores sociales de nuestro tiempo, así como de las manifestaciones puramente eróticas que han practicado otros poetas recientes; en expresión de Fernando Aroca Iniesta, “habría que hablar (...) de coexistencia o yuxtaposición (...) de distintos tipos de amor que procede de tradiciones diferentes (...) la tradición que continúa Colinas no es solamente la del amor cortés o la del

---

5 “Si a mi lado vinieras esta noche”, *Junto al lago*, II, en Colinas 2016a: 30. Para facilitar la identificación de las citas daré siempre el incipit y el título del libro, más la página en esta edición.

romanticismo centroeuropeo (...) sino también la del erotismo modernista, muy frecuentada esta última por los poetas ‘novísimos’” (Aroca Iniesta 2001: 51).

Trazaremos una caracterización inicial indicando que el amor se integra por completo en su amplia y peculiar visión del hombre y de la vida. Revela su anhelo de fusión entre hombre y naturaleza: “en un lugar remoto de la arboleda fuimos / atesorando dichas, horas de paz, ensueños. / De una mano a la otra pasaba mucho amor / mientras iban los pájaros cruzando hacia el ocaso / más bello coronado todo de nubes rojas”<sup>6</sup>. Se integra en su interpretación trascendente de la vida humana convirtiéndose, como en los neoplatónicos del Renacimiento, en una vía para llegar a la divinidad: “Viene espesa la noche con sus astros. / Cuesta mirar tanta belleza virgen. Encima de la casa, estremeciendo / este rincón enfebrecido y mágico / cruje el techo celeste, suena Dios” (“Detrás de los cristales luna fría”, de *Preludios a una noche total*, Colinas 2016a: 81); “el expandido Todo / concentrado en amor de ti, cuando lo humano / era divino en mí y en ti divino el tiempo” (“Eras la melodía de la noche, la noche”, *Noche más allá de la noche*, XXIII, Colinas 2016a: 431). Como los primitivos trovadores, está completamente convencido de que Dios protege a los fieles enamorados y en consecuencia aspira a desarrollar una relación afectiva y erótica a la vez, plena y equilibrada en un mundo perfecto, entre la poesía, la naturaleza y la inmanencia de la divinidad: “Sigues siendo la música de entonces, / el fuego que sentí, la llama roja / que alimenté con besos encendidos, / la llama en la que ardí, tan melodiosa, / cántico en plenitud que puebla el aire / con el que vivo y muero en tu memoria” (“Vivir, amor, tendidos junto al lago”, *Junto al lago*, IX, Colinas 2016a: 38).

---

<sup>6</sup> “Ya no podré olvidar que hoy comenzó el invierno”, *Preludios a una noche total*, Colinas 2016a: 79. Véanse las observaciones sobre este poemario y sobre este aspecto concreto Enrique Martínez 2021: 33, donde repasa con calma los sucesivos libros del autor y analiza sus características específicas.

Recordaré que nuestro autor iniciaba su volumen de ensayos *Sobre la vida nueva* con una cita de Marsilio Ficino: “Venus es doble. Una es aquella inteligencia que situamos en la mente angélica. La otra es aquella capacidad de engendrar que se atribuye al alma del mundo (...) Y estos dos amores son honestos y merecedores de elogio. Pues uno y otro siguen la imagen divina”<sup>7</sup>. En el que dedicó a esta obra de Dante Alighieri concede especial atención a uno de sus poemas: “ch’amar si può bellezza per diletto / e puossi amar virtù per operare” (en versión del autor: “que se puede amar la belleza por deleite / y se puede amar la virtud para bien obrar”)<sup>8</sup>; en otro trabajo anterior ensalzaba que “el amor es (...) para [John] Donne un vehículo que le conduce a la liberación total, a la libertad (...) un amor en el que no tienen cabida ni la penitencia ni la inocencia. De aquí todas las connotaciones estrictamente eróticas (...) y esa alusión, en concreto, a los cuerpos llenos de maduresces otoñales. Amor directo y amor como vehículo que lleva a un viaje sin pérdida, del que el poeta se sirve para recorrer, uno por uno, los miembros de la amada, para explicarnos, en suma, su arte amoroso” (Colinas 1979: 11). En líneas generales su poesía idealiza y diviniza el amor: si por una parte exalta el goce de los amantes, por otro subraya su valor trascendente, su armonía con la divinidad y con las fuerzas cósmicas de la vida, entre la naturaleza y el equilibrio de los astros. Una concepción que desarrollaron profundamente los teóricos del Renacimiento, Marsilio Ficino a quien Colinas evoca o León Hebreo, para quien era amor quien regía los planetas o los meteoros (Hebreo 2002).

7 Colinas 1996: 5; traduce el siguiente pasaje: “Venere, è di due ragioni: una è quella intelligenza, la quale nella Mente Angelica ponemmo: l’altra è la forza del generare, all’Anima del Mondo attribuita (...) L’uno e l’altro Amore è onesto, seguitando l’uno e l’altro divina immagine” (Ficino 934: 36). Aunque parezca atípico en una exposición de inspiración platónica, el autor salva siempre la dignidad del amor humano y su consumación; en la p. 97 encontramos una descripción semejante a esta, pero pueden verse igualmente las pp. 111, 113, 117, etc.

8 Alighieri, “Due donne in cima della mente mia” 1960: n° lxxxvi. Véase la traducción y el comentario de nuestro poeta en Colinas 1996: 45 (traducción en nota) y 109.

Resulta curioso que un mismo eje temático, la separación de los amantes, sea compartido por *Junto al lago*, su más acabada expresión de un amor idealizado, y *Del libro de ocios de un eremita alpino* y *La viña salvaje*, de tono a veces (solo a veces) jocoso e irónico. En ambos casos el autor pone en primer plano la añoranza de la amada, especialmente la nostalgia del cuerpo: en uno y otro caso alternan los poemas de esperanza con los de “desamor” (en su acepción ‘falta de amor’ o sea, de privación de la vivencia amorosa: “ahora noto / el desamor sembrado en mis entrañas”, de “Estos poemas nacen de tu ausencia”, *Junto al lago*, I, Colinas 2016a: 29); la expresión de estas vivencias suele ser más sentimental en *Junto al lago* (“Deja que, una vez más, yo sienta el peso / tan dulce de tus manos en mi carne / ebria, rendida, esperando el beso”, de “Nunca supuse que el amor tuviera”, *Junto al lago*, VII, en Colinas 2016a: 36.), más directa en los otros dos libros (“Yo, que canté los labios de Afrodita, / en una cueva mis huesos recreo [...] Ser otoño maduro, hermoso, enfermo, / blanco para Diana la furiosa, / Ícaro junto al sol, carne de yermo”<sup>9</sup>). Nótese la armonía que reflejan estos versos, de expresión no tan frecuente en nuestras letras, entre las apetencias afectivas y las sensuales: “Siempre quise quemar / tu cuerpo con mi alma, / pero ahora termino / con mi alma abrasada / por el fuego de un cuerpo / que ni veo, ni toco, ni arde” (“Siempre quise...”, *La viña salvaje*, n° VI, Colinas 2106: 254). No es ocioso que este libro use como lema un verso de Tíbulo dirigido a Venus: “¿Por qué, cruel, quemas tu mies?” (*La viña salvaje, Obras*, Colinas 2016a: 247).

Los aspectos más corporales de la relación amorosa resultan idealizados y sublimados con sorprendente naturalidad pero en otros casos el poeta puede tomar otros derroteros y deslizarse hacia la broma erótica como sucede en *Del libro de ocios*

---

9 “Yo que canté...”, del *Libro de ocios...*, Colinas 2016a: 211. Véase también “Un sol de sangre en las piedras ferrosas”, *La viña salvaje*, V, Colinas 2016a: 253.

*de un eremita alpino*: “Llegaron dos muchachas extraviadas / hasta mi huerto (...) y el seguro / sendero señalé (...) Con suma castidad agradecían / mi favor y, alocadas, no sabían / cuanto sus tiernos cuerpos me encendieron (...) Sentí a Luzbel, seguías como el viento (...) entré en el bosque y, ante mis narices, / ambas gozaban sin comedimiento” (*Del libro de ocios de un eremita alpinto*, VI, “Llegaron dos muchachas extraviadas”, Colinas 2016a: 216). Como señala uno de sus estudiosos, “les poèmes de *La Vigne sauvage* ratifient le désir de s’abreuver à la source de la chair, d’écrire des vers voluptueux» (Nana Tadoun 2014: 299). La complejidad de su pensamiento o de la expresión de sus vivencias sentimentales cuaja en la integración de facetas que resultaban diversas y hasta opuestas en nuestra tradición cultural y literaria; para poner de manifiesto esta riqueza y la dificultad de encerrarla en un cuadro inteligible señalaré que el *Libro de ocios de un eremita*<sup>10</sup> fue compuesto simultáneamente con *Sepulcro en Tarquinia*, de tono distinto y hasta opuesto, focalizado en las manifestaciones trascendentes del amor y su integración con la vivencia humana del dolor y la muerte.

A pesar de sus rasgos libertinos, a primera vista discordantes del tono general de su poesía, en estos mismos libros podemos también encontrar poemas vinculados con uno de los aspectos más peculiares de su poética, la promoción de una auténtica mística amorosa: “Si reclinases tu cabeza en mi hombro, / si mi mano buscase tu cintura (...) si mis dedos rozaran tus dos labios, / si sintiese tus pechos en mi espalda, / si la carne del uno se durmiese / en la carne del otro, y tus cabellos / cantasen en mis ojos su caricia, / si bajaras a mí como una luna / y yo subiese a ti como un ocaso, / si sintiese la eternidad sublime / de ver cómo dos cuerpos sólo son / un cuerpo, un vientre, un fuego y

---

10 El libro está datado en 1972, aunque se publicó por primera vez en la trilogía *La viña salvaje* (su tercera parte es la que lleva este mismo título y está datada en 1983) en Córdoba, Antorcha de Paja, 1985; según la descripción de Agustín Fernández 2006: 117, § 10 esta edición contenía solo siete de los quince sonetos de la que uso.

un abismo”<sup>11</sup>; este tipo de manifestaciones abundan en su obra y deberemos volver a menudo sobre ellas. En sus ensayos sobre el amor, señalaba el poeta que “hay, más allá de la pasión, un enorme deseo de identificación con lo femenino” (Colinas 1996: 16) y que “lo que está ‘más allá’, lo divino, va a hacerse presente, va a encarnarse en el cuerpo de la mujer (...) Lo divino va a encarnarse en lo humano para sacrificarse y perecer” (Colinas 1996: 17).

Destaquemos estas expresiones: “Los cuerpos ascienden”, “lo divino va a encarnarse en lo humano para sacrificarse y perecer”; nótese la naturalidad con que presenta lo que, en última instancia, no es sino la dignificación expresiva de la sensualidad en el amor que en la historia poética anterior al siglo XX emergía apenas bajo una veste satírica o, en el mejor de los casos, como reivindicación de la libertad personal. En la literatura erótica, incluso en la del siglo XX, la búsqueda del placer o de la satisfacción del deseo podía representar la sensualidad en estado puro (como en Luis Antonio de Villena) pero solía llevar a la transgresión y esta al nacimiento de la culpa y a la autodestrucción, como en la pasión desbocada que describe Nabakov en su *Lolita* o en el desorden sexual de Henry Miller; si atendemos a la historia del pensamiento religioso de raíz cristiana (heredera a su vez del platonismo antiguo, Dodds 1975) es precisamente la carne, el cuerpo, la parte que el hombre comparte con el animal, la que ha de perecer para dejar paso libre al espíritu. Aunque no siempre resulte la nota dominante por su complejidad y por su alejamiento de la tradición erudita occidental, la convivencia de los variados estratos del amor humano no carece sin embargo de precedentes en los mejores poetas de los tiempos recientes<sup>12</sup>.

---

11 “Si reclinases...”, *Eremita alpino*, XII, Colinas 2016a: 222; véase también del mismo libro “Deja que pose aquí, en tu cadera”, XIV, Colinas 2016a: 224. Sobre este aspecto llamó la atención Agustín Fernández 2021: 274.

12 Es el contenido de la elegía tercera en las *Duineser Elegien* de Rainer Maria Rilke, aunque en otro plano muy distinto, más metafísico y más alejado de la experiencia sensible y afectiva en que se sitúa nuestro poeta.

Volviendo a uno de los puntos que antes avanzábamos, los anticipos de su posterior coincidencia con las concepciones idealistas de Dante se pueden seguir desde sus primeros pasos en la producción amorosa de Colinas, desde mucho tiempo antes de sus estrechos contactos con Italia; no debe extrañarnos pues la experiencia del amor suele confluír en la observación de una misma sintomatología que afecta, como diagnosticaron ya los médicos de la antigüedad (Ciavolella 1976, Morros 1999), a cuantos experimentan el espolón del deseo, quizá por eso resultan tan intensos y frecuentes ya en su primer libro, a pesar de haberlo centrado en el dolor de la ausencia.

En su sintomatología del amor, Colinas atiende a menudo a sus efectos sobre la fisiología del amante: “Mira mis labios: están secos, solos. / Tantas noches pasaron a los tuyos / unidos, apurando cada poro / de tu ser, que hoy no tienen ya razón / para existir aquí, en el abandono” (“Esos poemas nacen de tu ausencia”, *Junto al lago*, I, Colinas 2016a: 29); el motivo puede tener una manifestación meramente física, como esta, o puede presentar formulaciones mucho más complejas: “Muy turbado se encuentra / de amor todo mi cuerpo (...) Permite que me muera / solamente un momento / lejos de tu mirada (...)” (“Venus sobre las aguas”, *Junto al lago*, III, Colinas 2016a: 31). En este mismo libro de ausencias encontraremos expresiones tan profundas como “murmullo de la sangre de mis venas, / hoy secas de tu ausencia, deseosas” (“Bien sé que aunque estás lejos no me olvidas”, *Junto al lago*, X, en Colinas 2016a: 39), o bien este, logradamente sugestivo: “esas notas del agua / que refrescan tu piel, / que atenúan el fuego / de los labios cansados” (“Tú no sabes, amor, que esta noche de lluvia”, *Junto al lago*, XIV, en Colinas 2016a: 43). Como realidad compleja, psíquica y física, el amor trasluce en alteraciones psicosomáticas que por una parte son exteriormente perceptibles pero por la otra revelan afecciones profundas del alma.



Ignoro en qué momento conoció el autor *La vita nuova*<sup>13</sup>, pero en *Preludios a una noche total* nos presenta una escena muy sugestiva y sorprendentemente próxima a la filografía dantesca: “luego, ya por las calles, todo el pueblo / quedaba sorprendido, nos pedía / razón de aquella luz que en nuestros ojos, / apaciguada, estaba delatándonos. / En nuestros rostros se alió el rubor / con la alegría temerosa y clara / del que le han sorprendido en buen secreto (...) dijeron que nosotros / éramos de otro mundo, que en las frentes / nos brillaba una luz desconocida”<sup>14</sup>. En su comentario al ensayo dantesco anota Colinas que “el amor ha sido una especie de luz fogosa que todo lo envolvía y lo transformaba (...) el mismo poeta sufre una transformación no sólo de carácter intelectual, sino física, que no pasa inadvertida para los ojos de sus amigos y conciudadanos. Amando, el poeta es otro y, por más que lleve en secreto su ardorosa pasión, esta aflora en sus miradas, gentes y comportamiento. El amor comienza por hacer de él *otro ser*. Luego vendrá un nuevo efecto, mucho más contundente, del amor: además de metamorfosear al ser que ama, el amor transforma a los demás seres; el amor lo transforma todo” (“Sobre la Vida Nueva”, en Colinas 1996: 53, véase también la p. 59). Es en definitiva este ensayo, concebido como un comentario recreador del libro del Alighieri, el que mejor nos ilustra sobre su concepción de la pasión amorosa pues, como veremos, resultan frecuentes en su poesía postulados concordantes con la interpretación explícita que él mismo nos da.

En Dante, vinculado a una interpretación escolástica de la religión y del amor, este solo podía pervivir espiritualizado y

---

13 La primera manifestación inequívoca es el poema “Motivo para una *Vita Nuova* (Homenaje a Dante)”, segunda parte de “Tras la lectura de unos versos”, íncipit “Mirra, Fedra, Pasifae, Canace, Scylla”, publicado en *Astrolabio* (Colinas 2016a: 322). Como queda dicho, el ensayo sobre esta obra no fue publicado hasta 1996 y el único anticipo que conozco del mismo es el que indica Susana Agustín en la revista vallisoletana *El signo del gorrión*, de este mismo año (2006: 160).

14 “Pesaba en nuestros cuerpos la hermosa”, de *Preludios a una noche total*, Colinas 2016a: 82. Dante se ocupa repetidamente de la sintomatología visible de su amor y de los juicios ajenos, véase por ejemplo Alighieri 1907: § xiv y xix.

subordinado a la estructura teológica del mundo y a la divinidad; en su cosmología el amor había de ser “motivo de virtud, fuente de trascendencia y, por tanto, de salvación absoluta (...) quien no persiga la salvación de su alma (la *salute*) como fin último, no merecerá llegar a donde [Beatrice] ya ha llegado, al Paraíso. Así que el amor dantesco implica también este ascenso hacia la salvación (...) Amor, además de muchas otras cosas, es en Dante sinónimo de virtud salvadora” (Colinas, 1996: 65). Uno de los ejes del pensamiento literario (y del espectáculo) moderno sobre el amor ha sido su frecuente reducción al erotismo y la consiguiente denuncia de su vanidad: persiguiendo la satisfacción de su deseo, los amantes caminan muy a menudo hacia el hastío (como sucede a veces, por ejemplo, en Vicente Gallego), incluso hacia su propia destrucción; nada más alejado de sus manifestaciones en la poesía de Antonio Colinas, donde el amor y su expresión corporal conservan su transmutación mística hasta en sus últimos poemas: “Redescubrir tu cuerpo / posando muy despacio / mi mano en tu nieve, / y sentir cómo arde (...) Cuando llega la noche, / nuestros cuerpos ascienden / trenzados, abrazados, / por el cielo violáceo, / como en un cuadro de Chagall” (“Redescubrir tu cuerpo”, *El cuerpo, Un verano en Arabí*, XXX, Colinas 2014: 140). A su vez, el reconocimiento de la importancia que su gran amor ha tenido en su vida queda subrayado en sus *Memorias del estanque*: “me apacigua el saber que ella (¿Ella?) aún está aquí, tantos años después, a mi lado, bajo la luz de la higuera” (Colinas 2016b: 183).

El amor, en profunda armonía con las diversas facetas de su metafísica, ha de ser instrumento de salvación o, como a él le gusta decir, “la presencia y la fuerza del amor traía siempre una Unidad última que sanaba y salvaba” (Colinas 2016b: 120); actualizando la doctrina platónica, la salvación de la humanidad y del universo radica en él: “el secreto está entre nuestras cejas, / en cerrar nuestros ojos, / en respirar profundo / 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” (*En invierno retorno al palacio de verano*, IV, “Inmensidad reencontrada del lago”, Colinas 2014: 24-25). De ahí que, en profunda armonía con las diversas facetas de la metafísica del autor, el amor ha de ser instrumento de salvación o, como a él le gusta decir, lo que sana y salva al hombre; la iluminación sigue la vía sensitiva o la alegoría de la comunión amorosa: el poeta y las dos Gracias sellan su comunión con un beso: “los tres, con naturalidad, sumergimos a la vez los dedos de nuestra mano derecha en el pocillo de la fuente y luego, con gozo infinito, cada uno fue humedeciendo los labios de los otros dos, como deseando saciar y sellar con aquel gesto una antigua sed de Belleza y Verdad (...) Abrazados, nos dormimos los tres sobre la yerba, bajo la noche de música, oyendo cómo fluía nuestra sangre, cómo fluía el agua sacra de la fuente en la piedra limosa” (*Las dos gracias*, en la sección *Jardín de Orfeo*, nº IV, del libro *Jardín de Orfeo, Obra poética completa*, Colinas 2016a: 517-518).

Agua y piedra, amor, belleza y verdad: en su obra más madura, el amor y sus expresiones sensoriales adquieren también profundidad al ser considerado un instrumento de conocimiento; de nuevo en palabras del poeta, “nació, sin que lo supiera, el poder de los símbolos en unos labios besados en la cabaña del río, en unos brazos muy blancos bajo el sol, en unos ojos que nos miraban de otra manera, en una sonrisa de niña sabia que nos transformaba” (A. Colinas 2016b: 58).

La adhesión del poeta a las especulaciones de la erótica dantesca dieron lugar a uno de los poemas o secciones de *Noche más allá de la noche*, donde recrea los efectos del amor descritos en *La Vita nuova*: “Aún recuerda muy bien que, cuando apareció / por vez primera, ya no pudo olvidarla”: resiguiendo la narración de Dante, nuestro poeta describe ahora la metamorfosis que sufrió tras su enamoramiento, la exposición pública de sus sentimientos por sus síntomas evidentes, el viaje para alejarse

de Beatrice, el regreso y el rechazo por la publicidad de sus amores, la visión de Dante y su conclusión: “había puesto sus pies / en ese espacio extremo y sutil de la vida / más allá del que nadie puede arriesgarse a ir / si previamente quiere seguir siendo humano, / si previamente tiene intención de volver”<sup>15</sup>. El amor como un viaje, una experiencia como la de Ulises, sin posibilidad de retorno<sup>16</sup> es una propuesta teórica de Dante que Antonio Colinas comenta ampliamente en su ensayo<sup>17</sup> y traduce literalmente en estos versos: amor absoluto, convertido en meta vital, en religión y en éxtasis<sup>18</sup>. Todos sabemos cuánto cuesta en la vida real alcanzar esta pureza del sentimiento, cuán difícil es que ambos amantes sean igualmente fieles a este ideal y cuán complejo ha de ser que ninguno de los dos se sienta nunca decepcionado o traicionado; en este sentido no solo la poesía de Antonio Colinas es un espejo en el que mirarse sino que, sobre todo, hace que envidiemos (sanamente) la ventura que le ha permitido conservar este ideal durante toda su vida. Recordemos como contrapunto la evolución sentimental de Pedro Salinas desde *La voz a ti debida* hasta los poemas de *Largo lamento*<sup>19</sup>.

15 “Aún recuerda...”, *Noche más allá de la noche*, XIII, Colinas 2016a: 421. Para el origen y significado de este pasaje remito a la nota siguiente.

16 Así es el último viaje que emprende el héroe griego en el cual, según otra interpretación dantesca (esta vez de la *Commedia*, *Inferno*, xxvi, vv. 90-142), habría encontrado la muerte al cruzar las columnas de Hércules en su ansia por “divenir del mundo esperto / e de li vizi umani e del valore” (vv. 98-99), una ambición que lo llevaría a la muerte, un viaje también sin retorno en busca del conocimiento absoluto. Este pasaje es la fuente del argumento del canto XIII de *Noche más allá de la noche* que, a diferencia de la *Commedia*, podemos suponer aplicados a la experiencia amorosa a tenor de este final procedente de *La Vita nuova*. Para todos estos aspectos resulta imprescindible la anotación de José Enrique Martínez Fernández (2004).

17 “La *Vida Nueva*”, en el libro del mismo título, p. 79.

18 A la benevolente intervención de un amigo que le llamó la atención sobre el triste papel que representaba ante un grupo de florentinas respondió tajantemente: “Io tenni li piedi in quella parte de la vita, di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare”, (*Vita nuova*, § xiv,8, p. 34).

19 Para la evolución del sentimiento amoroso en Pedro Salinas y sus circunstancias véase el estudio introductorio de Escartín Gual a Salinas (2005).

Según el análisis a que el poeta somete *La vita nuova*, uno de los aspectos primordiales de la experiencia amorosa radica en la universalidad de sus manifestaciones, su carácter absoluto y transmutador de todo cuanto toca. «La amada es también la madre, la tierra, lo más real y lo más fugitivo, lo que sustenta la mirada y los besos (...) la presencia de Beatriz es la que quiebra la realidad y la transmuta” (Colinas 1996: 48 y 49). «Dante reconoce que en su amor pesa tanto la razón como el corazón. La *vertù* de ella no podía provocar en él otro tipo de comportamiento (...) Desde el primer encuentro, quedan determinadas las tres fuerzas que conducen el idealismo de este libro: la del corazón, la de la razón y la de lo bello verdadero” (Colinas 1996: 55); “el amor hacia la amada es un poderosísimo medio para alcanzar más elevados fines” (Colinas 1996: 52) sobre cuya naturaleza Dante y tras él Colinas se extienden profusamente: Beatriz sería “la pura representación de una idea que está hecha de pasión y de pureza, de belleza y verdad. De equilibrio en suma”<sup>20</sup>. Y no solo esto: el poeta se siente ante la amada amorosamente metamorfoseado, se siente inflamado por una ‘llama de caridad’ que va mucho más allá del simple y personal amor.

La presencia de ella (y sus efectos) “hace que él ame más a los demás, ame más a todos y a todo” (Colinas 1996: 69), de ahí que el amor ha de “ser motivo de virtud, fuente de trascendencia y, por tanto, de salvación absoluta (...) el amor dantesco implica también (...) ascenso hacia la salvación” (Colinas 1996: 65). Colinas juzga que “el comportamiento de Dante es también el de un místico cuando -ante el rechazo de Beatriz- asume su dolor por la vía de la soledad”: “el pensamiento de Dante se enraíza en la más depurada tradición cristiana, es decir, en la

---

20 Colinas (1996: 57); el autor está en realidad glosando su representación por el poeta prerrafaelita Henry Holiday, *Dante and Beatrice*, conservado en la Walker Art Gallery de Liverpool pero, como en todo el ensayo, lo que le interesa son los aspectos en que coincide con las obras que le inspiran.

mística” (Colinas 1996: 71 y 70). A la luz de estas manifestaciones no puede extrañarnos que en este ensayo haya emparejado una recreación personal de la diosa púnica Tánit<sup>21</sup>, la *Vita nuova* dantesca y la poesía de Luis de León y Juan de la Cruz pues “los que representan el eterno femenino, la armonía órfico-pitagórica, los ideales de verdad y belleza, los poetas místicos, el sentimiento de una naturaleza plena y en equilibrio, son algunos de los más cimeros” (Colinas 1996: 9). “El amor es un medio no sólo para llegar a ser mejores, sino también para lograr la trascendencia” (Colinas 1996: 40).

Esta concepción del amor va más allá de cuanto solemos encontrar en los poetas y está al nivel de los más encendidos románticos, que él tanto admira. De ahí procede una cosmovisión amorosa que supera el sentimiento o la satisfacción psíquica o sensual de los amantes: “Dos cuerpos laten en la misma sombra. / Saben de amor los labios que se besan / y los brazos abrazan todo el mundo. / En los altos ramajes el dios Pan / estremece la noche con su flauta” (*Nocturno*, “Muere la luz sobre las lomas leves”, *Preludios a una noche total*, Colinas 2016a: 64); por otra parte, como ya observara Santiago Fortuño Llorens a propósito de *Astrolabio* (1985: 211), la plenitud amorosa integra la naturaleza y el cosmos todo: “Está tensa la noche sobre los pinos cálidos / y más calenturienta está la tierra, amor. / También a otoño saben tus labios en la sombra. / Háblame a media voz, dime qué hay por el cauce / sonoro de tus venas, si es el pozo más hondo / de tu hermosura virgen en él me perderé” (Colinas 2016a: 67). A veces esta cosmovisión amorosa se manifiesta en expresiones que recuerdan algunos tonos de Vicente Aleixandre, maestro del poeta: “Aquí tengo los brazos abiertos como un río,

---

21 En realidad, todo el ensayo es una reflexión teórica de Colinas a partir del nombre de la diosa púnica del amor, pues la pérdida de toda la producción escrita fenicia y cartaginesa con la sola excepción de las inscripciones lapidarias y algunos resúmenes griegos hacen que desconozcamos todo sobre la Tánit histórica, véase al respecto Hvidberg-Hansen 1979.

/ las venas descansadas, todo el amor del mundo / dispuesto a consumir en un beso glorioso” (*Poema de la belleza cautiva que perdí*, “Pequeña de mis sueños: por piel las palomas”, *Preludios a una noche total*, Colinas 2016a: 74), a veces se eleva a iluminación del arcano, como corresponde a una concepción del amor teñido de divinidad: “Serafines de luz están muriendo / sobre nuestras cabezas asombradas / para que, una vez más, se teja el sueño, / la melodía dulce de otra noche, / la alucinada noche y sus misterios” (*Espeso otoño*, “Cuela la tarde su oro entre las ramas”, *Preludios a una noche total*, Colinas 2016a: 82).

Esta mística del amor cuaja definitivamente en los dos poemarios centrales de su trayectoria, *Sepulcro en Tarquinia* y *Noche más allá de la noche*. En este, el poeta dedica al amor el canto XXIII, uno de los más bellos y originales, merecedor de un comentario detallado, tanto por su contenido como por sus aspectos formales, casi únicos en el conjunto de su obra; está constituido por un único período sintáctico donde se suceden los predicados aplicados a la amada. Su sector central nos la representa como “la noche concertada en los labios, / acordada en los cuerpos musicales que iban / penetrando el silencio y violando la música / del mundo, revelando cuanto ya está detrás / de la carne mortal y cuanto hace cenizas / el recuerdo” (“Eras la melodía de la noche, la noche”, *Noche más allá de la noche*, XXIII, Colinas 2016a: 432); creo que no los malinterpreto al suponer también aplicados a la amada los últimos versos del canto XXIV: “yo no sé si la luna bajaba / o ascendía tu cuerpo como una blanca hostia, / pues era muy profundo tu deseo de darte / a la noche, de ser, en su boca de estrellas / distantes, una diosa, un cuerpo desangrado / de diosa comulgado por el cielo abismal” (“Nunca más debiera hablar de aquella noche”, *Noche más allá de la noche*, XXIII, Colinas 2016: 432).

Por supuesto, la evolución de la vida no puede menos que alterar los espíritus y con los años cambian los intereses: “la mayor dicha es encontrar a Tanit en la madurez (...) con la

madurez todo se cubre también de escepticismo, de tino, de sentido, de armonía. Y qué delicia entonces es fundir su armonía con nuestra armonía” (Colinas 1996: 29). El papel del amor, en este período de su producción, evoluciona tanto en la menor dedicación del poeta al tema como en la mayor espiritualización de sus propuestas que, sin embargo, nunca llega a descorporeizarse como ponen de manifiesto aquellos versos de *Canciones para una música silente* (vid. p. 139); el componente cósmico y místico de la erótica coliniana, visible desde sus primeros versos, se intensifica y profundiza a medida que avanza su producción: “Jamás podré regresar / de aquel extenso viaje que hicimos en la sombra, / aquel viaje que suponía ir entrando a tu lado / en lo más profundo del bosque, / en lo más húmedo y estrellado del bosque, / allá donde la ternura del cuerpo / era el límite de lo sublime / y hasta los cementerios campesinos, / sembrados de luciérnagas, / proclamaban la magia y la santidad de conocerte” (*Letra para las ‘Variations’ de Edward Elgar*, “Jamás olvidaré aquel lejano país”, *Jardín de Orfeo*, Colinas 2016a: 455): de nuevo el eco dantesto del amor como itinerario sin retorno, la dimensión cósmica, la divinización del amor y la amada y la mística de la relación amorosa en un poemario de su plenitud.

Se ha especulado mucho sobre la relación entre el cristianismo y la espiritualización del amor en el imaginario occidental (Siguán Soler 1992 y Pulega 1995) pero resulta una vinculación inevitable para uno de los motivos más eficaces en la exaltación de este sentimiento: el amor más allá de la muerte, con ecos tan conocidos como los de Ausiàs March y Quevedo. La respuesta de nuestro poeta no es tan ingenua, pero no niega que el amor de alguna manera pueda superar esta barrera; es el problema central de *Penumbra de la piedra*: en su poesía esta va “asociada con la eternidad, la intemporalidad, lo sagrado, el misterio, la historia, la firmeza, el odio, el amor, la divinidad...”<sup>22</sup>, pero

22 Puerto 1996: 77. Véase el largo análisis que dedica a este símbolo Martínez



queda aquí velada por las dudas que suscita la penumbra, lo que no se atisba a percibir en su integridad. Tras las efusiones de los enamorados, interviene *La Vida* afirmando que “como signos / o símbolos sus sexos iluminan, / perturban la materia y el espacio, / alimentan las lámparas del orbe” pero remacha lúgubremente *La Muerte*: “Ellos están tan solos que la piedra, / en penumbra, los ve pasar, y nada, / en ella que es la carne de los dioses, / se transforma o conmueve con sus hechos. / La juventud no puede con su fiebre, / tampoco con la piedra y con el Tiempo. / Es infinita su equivocación. / Con nada puede juventud, con nada”.

No parece de acuerdo el poeta con esta afirmación apodíctica y replican *Los tres* (*Amada*, *Amado* y *El que espera*): “Cada uno será el aire para el otro / y, mientras haya aire, un aliento / sustentará otro aliento y cada labio / en mano y labio dejará sus mieles” y remacha el *Coro*: “Sin remedio el dolor irá vejando / los cuerpos que, por ser humanos, sueñan. / Círculo atroz de las ideas feroces. / De semen y de rosas un gran túmulo. / Triángulo que un dios dibuja y borra” (*Penumbra de la piedra*, en *Astrolabio*, Colinas 2016a: 389-390. ). Nos hallamos en definitiva ante una situación semejante al culto de la amada muerta que parece traslucir en las últimas secciones de *Sepulcro en Tarquinia* donde de manera imprecisa el poeta intuye el triunfo del amor sobre la muerte; el poeta parece pensar que durará en algún modo el amor como la piedra pues “el mundo y los humanos son de roca y de luz, / se forman y deshacen quemados por el tiempo. / Ha sido siempre así en los siglos pasados / y así será a lo largo de los futuros siglos (...) pues aún sigue la vida y yo a su luz me entrego” (“Oscuro oboe de bruma: cómo sepulta el mar”, *Post-scriptum*, en *Noche más allá que la noche*, Colinas 2016a: 444); volviendo por fin al canto XXIII de *Noche más allá de la noche*,

---

Fernández en Colinas 2004: 52-55 y de nuevo en 2018: 22-25. Véase también Colinas 2006: 43-49.

los enamorados podrán gozar “la armonía nocturna, / musical, de los cuerpos, del expandido Todo / concentrado en amor de ti, cuando lo humano / era divino en mí y en ti divino el tiempo” (Colinas 2016a: 431). El poeta no nos niega la verdad absoluta de la muerte, pero parece negarse a aceptar que el amor termina ahí; hay un palpito de eternidad en los amantes tan misterioso como la vida y su final, otro de sus puntos de atención que no podemos tratar aquí; su posición ofrece puntos en común con alguno de los poetas metafísicos más admirados de nuestra época<sup>23</sup>.

Antonio Colinas, en la mujer (en el eterno femenino, objeto de la indagación *Tanit* y merecedor de más estudios específicos<sup>24</sup>) y en el amor encuentra precisamente un consuelo o una acomodación con la idea de la muerte, y sigue en ello a la zaga de Dante<sup>25</sup>. Este no cuenta directamente la de Beatriz, sino una premonición que había tenido de ella cuya conclusión podríamos encerrar en estos versos: “Morte, assai dolce ti tengo; / tu dei or mai esser cosa gentile, / poi che tu se’ ne la mia donna stata, / e dei aver pietate e non disdegno” (Alighieri 1907 § XXIII, 27: “Muerte, por muy dulce te tengo; / por gentil te tendré desde ahora/ pues entraste en el cuerpo de mi amada, / me inspirarás piedad y no desdén”); nuestro poeta lo glosa así: “no cabe una interpretación más radical y excelsa de la pasión, de este triunfo del amor más allá de la muerte y ausencia del objeto que lo provocó” (Colinas 1996: 92) y es posible que estos pasajes aporten nueva luz a la interpretación de *Sepulcro en Tarquinia*. Difícil de explicar resulta esta aceptación de la muerte en el hombre de hoy, desde luego, pero no cabe duda de que la conformidad con lo vivido y la felicidad y plenitud de la vida pueden volver el tránsito menos doloroso.

23 Véase la segunda de las *Duineser Elegien* de Reiner Maria Rilke.

24 Véase Martínez Cantón (2009) y Fellie (2011).

25 El interés por el poeta florentino y su obra es una de las constantes en la obra de nuestra poeta; véase una de sus últimas aportaciones en Colinas (2021).

A esta conciliación con el destino contribuye desde luego el equilibrio de una vida plena uno de cuyos componentes es en nuestro escritor la creación poética, fruto asimismo del amor: “más allá del dolor y del placer, de las llamadas a muerte de sus sentimientos y del gozo del contemplar, más allá incluso del obligado amor de la piedad y de la caridad, el poeta encuentra su felicidad en las palabras con que da testimonio, en la *palabra poética* (...) porque él no ama por ligereza, ni por capricho; él lo hace para dar un testimonio escrito, para *crear*. Y en ello busca la felicidad suprema” (Colinas 1996: 83). El amor y la mujer son por tanto para nuestro poeta el factor que da sentido a la vida, la realidad vivida en que apoyarse para trascender al tiempo a través de la plenitud, de la belleza creada, de la poesía, así como llegar al momento del tránsito con un bagaje de experiencias y una madurez interior que ayuden a entender el sentido de los límites, la necesidad de poner en su momento punto final y aceptar finalmente el tránsito como el último desafío.

## Bibliografía

Ediciones de Antonio Colinas:

Colinas, Antonio (1979): “La poesía amorosa de John Donne”, *Ínsula*, 389, pp. 1 y 11.

Colinas, Antonio (1996): *Sobre la Vida nueva*, Oviedo, Nobel.

Colinas, Antonio (2004): *En la luz respirada*, edición y estudio de José Enrique Martínez Fernández, Madrid, Cátedra.

Colinas, Antonio (2006): *Leyendo en las piedras*, Madrid, Siruela.

Colinas, Antonio (2014): *Canciones para una música silente*, Madrid, Siruela.

Colinas, Antonio (2016a): *Obra poética completa*, Madrid, Siruela.

Colinas, Antonio (2016b): *Memorias del estanque*, Madrid, Siruela.

Colinas, Antonio (2021): “Dante, el choque con la historia de un poeta místico”, en *El Cultural*, 8 de septiembre.

Estudios y ediciones de otros autores:

Agustín Fernández, Susana (2006): *Inventario de Antonio Colinas*, Burgos, Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua. Disponible también en <https://issuu.com/pposti/docs/inventario-colinas>.

Agustín Fernández, Susana (2009): *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*, Madrid, Universidad complutense.

Agustín Fernández, Susana (2021): “El eterno femenino: símbolo esencial en la poesía de Antonio Colinas”, Matas Caballero y Alonso Ramos 2021: 261-277.

Alighieri, Dante (1907): *La vita nuova*, ed. Michele Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana.

Alighieri, Dante, (1960): *Rime*, ed. Michel Barbi, *Le opere*, Firenze, Società Dantesca Italiana.

Alonso Gutiérrez, Luis Miguel (1990): *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*, León, Diputación Provincial.

Alonso Gutiérrez, Luis Miguel (2000): *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*, León, Universidad de León.

Aroca Iniesta, Francisco (2001): “Culturalismo y metafísica en Antonio Colinas”, *Variations autour de la poésie (Hommage à Bernard Sesé)*, éd. Thomas Gomez, Paris, Publication du C.R.I.I.A. (Centre de Recherches Ibéro-américaines de l’Université de Paris X-Nanterre), CRISOL, Paris X, pp. 47-55.

Aroca Iniesta, Francisco (2005): *Le lyrisme dans la poésie d’Antonio Colinas*, Paris, Université Sorbonne Paris-IV.

Aroca Iniesta, Francisco (2012): “Antonio Colinas: un poeta órfico”, *Société des Langues Néo-Latines*, <https://neolatines.com/slnl/?p=133>

Aroca Iniesta, Francisco, ed. (2014): *Leer la obra poética de Antonio Colinas: homenaje del Centro de estudios hispánicos de Amiens = Lire l’œuvre poétique d’Antonio Colinas : hommage du Centre d’études hispaniques d’Amiens*, Université de Picardie, Centre d’Études hispaniques d’Amiens, Indigo & Côté-femmes éditions.

Aroca Iniesta, Francisco, ed. (2020): *Antonio Colinas: entre inmanencia y transcendencia*, Binges, Orbis Tertius-CEHA.

- Badía Fumaz, Rocío (2016): *Los ensayos literarios de Antonio Colinas. Pensando la creación desde el creador*, Madrid, Verbum.
- Beltran, Vicenç (2021): “Amar en la corte. Amor y matrimonio en la sociedad estamental”, *Librosdelacorte.es*, 13, nº 22, primavera-verano, pp. 183-209.
- Beltran, Vicenç (2022): «Lectura de Sepulcro en Tarquinia», *Boletín de la Real Academia Española*, 102, pp. 389-433
- Boscán, Juan (1984): *El cortesano*, introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe.
- Camproux, Charles (1965): *Le joy d'amor des troubadours*, Montpellier, Causse Castelnau.
- Cátedra, Pedro (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media (estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad.
- Ciavolella, Massimo (1976): *La 'Malattia d'amore' dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni
- Dodds, Eric Robertson (1975): *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio hasta Constantino*, Madrid, Cristiandad.
- Fellie, Maria (2020): “‘Venus Sobre Las Aguas’: Simonetta Vespucci, Cover Art, and Antonio Colinas’s *Obra Poética Completa* (2011)”, *Romance Notes*, 60, pp. 513-525.
- Ficino, Marsilio (1934): *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, ed Giuseppe Rensi, Lanciano, R. Carabba Editore.
- Fortuño Lloréns, Santiago (1985): “Antonio Colinas: Astrolabio (cultura y experiencia)”, *Universidad y Educación. Universidad Nacional de Educación a Distancia*, 3, pp. 199-216.
- Galán, Ilia (2016): *Impulso sagrado hacia el misterio (Antonio Colinas ¿poesía, mística o metafísica?)*, Madrid, Dykinson.
- Giddens, Anthony (1992): *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra.
- Hebreo, León (2002): *Diálogos de amor*, trad. David Romano, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos-Alianza.
- Hvidberg-Hansen, Finn Ove (1979): *La Déesse TNT. Une étude sur la religion cananéno-punique*, 2 vol., Copenhague, G. E. C. Gad's Forlag.
- Lazar, Moshe (1964): *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck.

- López Castro, Armando (2017): *El hilo del aire. Estudios sobre Antonio Colinas*, León, Universidad.
- Martínez Cantón, Clara Isabel (2009): “La mujer plena de Antonio Colinas en ‘Sepulcro en Tarquinia’ y ‘Larga carta a Francesca’”, *La mujer en la literatura, la sociedad y la historia*, Bérghamo, Università di Bérghamo.
- Martínez Cantón, Clara Isabel (2011): *Métrica y poética de Antonio Colinas*, Madrid, Padilla libros. Editores & Libreros.
- Martínez Cantón, Clara Isabel (2013): *El ritmo como clave del verso en Antonio Colinas: elementos rítmicos no métricos*, León, Universidad de León.
- Martínez Fernández, José Enrique (2012): “Antonio Colinas. La isla y su simbología”, *Lengua, traducción, recepción. En honor de Julio César Santoyo*, ed. J. J. Lanero Fernández y J. L. Chamosa, León, Universidad de León, pp. 283-314.
- Martínez Fernández, José Enrique (2018): “La red poético-simbólica de Antonio Colinas”, *Memoria, verdad y belleza. El universo poético de Antonio Colinas*, ed. María Sánchez-Pérez, Salamanca, Universidad, pp. 17-41.
- Martínez Fernández, José Enrique (2021): “Antonio Colinas entre la armonía y la masedumbre”, en Matas Caballero y Alonso Ramos 2021: 27-66.
- Matas Caballero, Juan y Alonso Ramos, Antonio Odón (2021): *La obra poética de Antonio Colinas. Origen y universalidad*, La Bañeza (León), Casa de la Poesía-Fondo Cultural Antonio Colinas.
- Matas Caballero, Juan y Alonso Ramos, Antonio-Odón (ed. 2022): *Antonio Colinas. Nuevos géneros, nuevos caminos*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco - Casa de la Poesía - Fondo Cultural Antonio Colinas.
- Moliner, Luis (2007): *Respirar: la palabra poética en Antonio Colinas*, Madrid, Devenir.
- Morcillo, Françoise (2014): “Écrire le Mystère des lieux et la mémoire vive des noms ‘Nueva ofrenda’ et ‘El agua, la piedra, la palabra’ d’Antonio Colinas”, en Aroca Iniesta (2014): 208-224.
- Morros, Bienvenido (1999): “La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna”, *Boletín de la Real Academia Española*, 79, pp. 93-150.

- Nana Tadoun, Guy Merlin (2008): *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*, Salamanca, Universidad.
- Nana Tadoun, Guy Merlin (2014): «'La vigne sauvage' ou l'autre poésie sensuelle et paysagère d'Antonio Colinas: une sémiose allant de la luxure à la Nature», *Aroca Iniesta 2014*: 287-303.
- Nelli, René (1963): *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat.
- Puerto, José Luis (1996): "Antonio Colinas: la poesía como itinerario de purificación", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 556, pp. 59-84, reimpreso en *El viaje hacia el centro*, Madrid, Calambur, 1997, pp. 41-70.
- Puerto, José Luis (2020): "Antonio Colinas: hacia una tercera vía. Anotaciones", *Aroca Iniesta 2020*: 123-140.
- Pulega, Andrea (1995): *Amore cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Milano, Jaca Book.
- Salinas, Pedro (2005): *Largo lamento*, ed. Montserrat Escartín Gual, Barcelona, Crítica.
- Siguán Soler, Miguel (1992): *La psicología del amor en los cistercienses del siglo XII*, ed. Llorenç Sagalés Cisqueña, Poblet, Abadía de Poblet.
- Singer, Irving (1992): *La naturaleza del amor. 1. De Platón a Lutero. 2. Cortesano y romántico. 3. El mundo moderno*, Ciudad de México, Siglo XXI.



**EL SILENCIO EN LA OBRA  
DE ANTONIO COLINAS**

**Asunción Escribano Hernández**





## Introducción

El silencio es un espacio de profunda significación en todos los ámbitos comunicativos. Pero lo es, sobre todo y de manera especial, en el de la poesía. Cada texto lírico se construye sobre una urdimbre de silencio que funciona a modo de contraste, y sin la que no es posible asentar y poder escuchar la palabra verdadera, esa que late bajo el ritmo poético, esa que hace ser a la poesía, como un despliegue alado de emoción sobre los versos. En este sentido, “la poesía no es otra cosa sino silencio creador que los poetas alcanzan en madurez y soledad”, considera acertadamente Susana Agustín Fernández (2009: 106).

Hay que tener en cuenta que no todo conocimiento se inscribe en el lenguaje y en la expresión, sino que existen maneras muy hondas de sabiduría que tienen su asiento en los diversos modos de manifestación de la ausencia verbal. Así lo señala Steiner cuando afirma que existen modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje. Para este autor, hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio, y el poema es la más característica de todas.

Sólo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato. El más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquel que ha conseguido dejar detrás de sí al lenguaje. Lo inefable –concluye– está más allá de las fronteras de la palabra (1994: 34).

Comencemos, entonces, por el principio, y retomemos el origen etimológico de la palabra silencio. El latín distinguía dos formas de silencio: *tacere*, verbo activo que significaba la interrupción o ausencia de palabras, y cuyo sujeto era una persona; y *silere*, verbo intransitivo, que se aplicaba también a la naturaleza, y suponía la tranquilidad que ningún ruido irrumpe (Le Breton, 2001: 11). Son estas dos formas de silencio, en diálogo, las que

se combinan en la poesía, especialmente, cuando esta posee una dimensión trascendente, y su autor suma el silencio personal que le permite escuchar y escucharse, al silencio exterior, que es el que comunica el sentido recóndito de las cosas. Profundizando en este diálogo, Giovanni Pozzi considera que existen tres categorías de silencio que ponen en relación al escritor con la palabra: el silencio de quien la formula, el de quien la escucha y el de quien la conserva (2018: 23). Creo que la suma de todos ellos podría definir con claridad la obra de Antonio Colinas.

Como ejemplo de lo anterior acudo a su espacio web que, como una toma de postura vital, emocional y personal, se abre ante el lector con estos versos que reflejan la afirmación precedente, versos con los que también se cierra su libro *Canciones para una música silente* (2014):

Sólo quisiera  
escribir mis palabras con silencios:  
escribir el poema sin palabras.

Sólo quisiera  
musitar el poema  
como plegaria de silencio  
en el silencio.

Hay que tener en cuenta que este texto, al haber sido escogido para abrir el pórtico del hogar digital de nuestro autor, se torna poética por antonomasia, al modo simbólico de ese espacio sagrado que los judíos denominan, metonímicamente, *mezuzá*, cajita en la que se guardaban ciertos versículos del *Deuteronomio* y que se coloca en el dintel o en la jamba de las puertas en los hogares judíos. Esas palabras habían de ser interiorizadas y vividas cada vez que se traspasaba la puerta. Y cada vez que el cuerpo pasaba bajo ese dintel sagrado era bendecido y protegido.

Así funciona también el silencio en esa entrada alegórica que es este espacio virtual a la obra de Colinas. Es como una dirección hacia la que se conduce la vida, como un viaje que conoce su destino, y así lo entiende el escritor, quien, en “Nuevas notas para una poética”, texto incluido en *El sentido primero de la palabra poética*, señalaba que “solemos decir que el lenguaje poético no es, en esencia, sino una marcha hacia el silencio, un regreso a aquella página en blanco que, a medida que pasan los años, cada vez nos asusta más” (2011: 103).

De este modo, Antonio Colinas expresa las diversas maneras de ser del silencio en la vida y en el poema. El silencio no se limita en la obra del escritor leonés a ser puramente descriptivo, sino que posee una naturaleza profunda, simbólica. Las metáforas y los símbolos no son para este escritor simples recursos retóricos con los que embellecer la expresión, sino que, por contra, como ha escrito José Luis Puerto, están puestos “al servicio de la armonía, de la concordia, de la pureza, tan sostenidas y logradas siempre en este decir poético” (1997: 42). De igual modo, también sirven para estructurar y concebir de una manera determinada lo nombrado.

Los símbolos –afirma la escritora Ruth Galve– son un lenguaje del mundo interior. La metáfora es el motor lingüístico más poderoso de la comunicación y la sabiduría del lenguaje. Hay un conocimiento del mundo interior relacionado íntimamente con la metáfora (2019: 35).

En este sentido, todos los elementos conservan en la obra de Antonio Colinas esta hondura de símbolo. Así lo señala Martínez Fernández, cuando manifiesta que, en la obra de Colinas, “no solo los grandes espacios (el mar, la cima, el firmamento) adquieren significados simbólicos, sino también las cosas en las que apenas reparamos” (2018: 19). Y, entre ellas, sin duda, está el silencio. De este ha escrito Esther Tapia, analizando *Sepulcro en Tarquinia*,

que “es la expresión máxima del conocimiento que ahuyenta, por un sueño más alto, la memoria del corazón, del hombre finito” (1990: 60).

Es, precisamente, por la relevancia que tiene el silencio en la obra de este escritor, por lo que vamos a analizar ahora algunas maneras de manifestarse el silencio entre sus versos. Porque no hay un silencio único en la poesía de Antonio Colinas, como no hay una sola forma de contemplar y expresar la realidad, sino que el poeta asume ese mutismo profundamente significativo en algunos momentos para decir, de modos diferentes, su poética y también su vida. Seguimos para ello, esa triple división señalada anteriormente por Pozzi –pero adaptada a las características de la poesía de Colinas–, cuya expresión unitaria en la obra de este poeta nos parece que puede caracterizar una manera especial de exteriorizar el silencio a través de la escritura.

Estos tres modos de ser el silencio en Antonio Colinas son los siguientes: en primer lugar, el silencio armónico de quien calla y escucha en diálogo amoroso todo lo que le rodea; en segundo lugar, el silencio manso de quien toma la palabra para nombrar la sacralidad silenciosa del mundo; y, finalmente, una tercera manera de expresión del silencio es el silencio íntimo, aquel que ocupa vida y sentir en el hombre como una apuesta vital y espiritual, en su más pleno sentido, verdadera y sanadora.

Es este, por tanto, un viaje interior expresado por el escritor –o realizado a través de la escritura– que se inicia en el silencio de la armonía original, avanza en la mansedumbre interior, y acaba llegando a esa tautología luminosa contenida en la idea del centro del silencio, que habita la respiración unitiva luminosa. Los tres modos de silencio, referidos a través de las experiencias de la armonía, la mansedumbre y el centro, aparecen en su obra no expresados cronológicamente, sino conviviendo en cada libro y en cada etapa vital. Y la poesía es su cauce y su testigo.

## 2. El silencio que escucha. La armonía

La primera modalidad del silencio, por tanto, en la poesía de nuestro escritor es aquella que implica la apertura, el diálogo, y la escucha. Aquella en la que se elimina la separación entre emoción del sujeto lírico y el paisaje contemplado. Como señala Pablo D’Ors (2019: 15), “el silencio se entreteje con palabras y con espacio”. Y hay espacios que por sus características son más proclives a comunicar esa armonía que surge de la contemplación y escucha del entorno. Así lo vemos en poemas diversos. Entre ellos, como claro ejemplo, el primero del libro *Junto al lago*, comienza con el siguiente verso: “Estos poemas nacen de tu ausencia”. Todo el poemario está cruzado, de este modo, por la identidad entre ese amor ausente y su escucha en la naturaleza.

Nunca mi dicha puede ser completa  
 en esta soledad, donde el silencio  
 me habla constantemente de tu ausencia,

Añade Colinas en el poema XIII, convirtiendo el silencio en testigo de esa lejanía. Por ello, el escritor emplea el sonido y el silencio en la naturaleza para hablar de la distancia de la amada. Esta mirada comparte muchos de los rasgos de la experiencia estética romántica, como señala Paulino Ayuso, para quien en los primeros libros de Colinas podía percibirse “la influencia del Romanticismo alemán [...] con su inquietud por el misterio, su afán de trascendencia y su aspiración” (2002: 134). Es una experiencia que prefigura la fusión posterior con la naturaleza, plenamente romántica: “Los románticos –señala asimismo Pujante– procuraron rebasar las apariencias efímeras y engañosas para llegar a la unidad profunda” (2019: 20). El universo es, por tanto, un mediador entre sentimiento y sentidor.

De esta manera podemos escuchar cómo, en el poema XIV de este libro, la lluvia habla al poeta de la separación y, a su

vez, proyecta en diálogo, sobre ese amor, lo que el sujeto lírico siente desde lejos:

Tú estás lejos de mí, tú estás entre las sombras  
de tu casa y tu cuarto, reposando en silencio.  
Y sientes la caricia del agua en los cristales,  
y sientes el murmullo, el oscuro gorjeo  
de las gotas tenaces sobre las hojas nuevas,  
y una música sientes muy dentro de tu pecho.

Es, así, como el silencio se hace cuerda que ata el pensamiento de los amantes, se comporta a modo de espacio hueco de escucha y de vacío. Es una manera profunda de comunicación, cauce que anula las distancias entre materia y emoción.

Como variante, dentro de este primer modo de silencio en la obra Antonio Colinas, se presenta, igualmente, la actitud de quien proyecta su emoción sobre el paisaje que invoca o que contempla. Si en el caso anterior la dirección comunicativa iba de la naturaleza hacia el hombre, ahora se viaja en la dirección contraria, del hombre hacia la naturaleza. Tiene mucho que ver con ese “silencio de sobrecogimiento” del que habla García Barriuso, que

“es un silencio que a uno le ha sobrevenido porque en el interior del hombre ha irrumpido una realidad excelsa, la realidad de todas las realidades. Y le ha dejado sin palabras, sin nada que decir” (2004: 39-40).

Es esta una forma del callar que se refiere al entorno del hombre, presentándolo dominado por el silencio, pero con la que, en realidad, se expresa la emoción silente de quien escribe, de quien contempla, que es quien hace ser el mundo que le rodea de este modo calmo. Es este un silencio físico que, estructurado como una polípite profundamente vivida, se experimenta como una emoción interna proyectada hacia afuera. Calma, sosiego o paz se trasladan a pinares, campos, o torres...

“El silencio –señala Le Breton en este sentido– es, en ocasiones, tan intenso que suena como si fuera la rúbrica de un lugar; una sustancia casi tangible cuya presencia invade el espacio y se impone de manera abrumadora” (2001: 101).

Así lo comprobamos en el poema “Barcarola” del libro *Preludios a una noche total*, donde se escucha decir al poeta, señalando el callar de los pinos: “Se estremecen los peces del lago al escucharte/ y el pinar más oscuro te recibe en silencio”. También en “Envíos” puede leerse: “¿Recuerdas el silencio sobre el campo/ y, como un dios sangrante, el nuevo día/ incendiando las torres, las palomas?”. Ese estremecimiento de los peces al “escucharte” y el silencio con el que el pinar acoge están hechos del propio silencio del sujeto lírico que es, en realidad, quien resulta estremecido por esa presencia. Es el silencio que se encuentra presente, dentro de este mismo libro, también, en el poema “Trono del silencio” (“Sobre el relincho, sobre las hogueras,/ sobre todas las lágrimas del hombre,/ va el orbe acumulando sus riquezas,/ está instalado el trono del silencio”), o el que aparece en “Nocturno en el río” (“Repleto de silencio pasaba el río oscuro”).

Ese modo de proceder, en el que el poeta se hace hueco para acoger y dialogar con el mundo en su discurrir emocional, también alberga en su interior a piedras y espacios en los que la mano del hombre se ha detenido. Así lo vemos en el poema “Canto frente a los muros de Astorga” que se incluye en *Truenos y flautas en un templo*:

Astorga es un silencio dilatado.  
 Hecha de violines que no suenan  
 qué profunda es su música, qué honda  
 la pesadumbre de la yedra negra  
 en los jardines últimos trepando.  
 Rotundo corazón lleno de ausencia.



Es ese “corazón lleno de ausencia” el que comunica la “pesadumbre” a la “yedra negra”, el que proyecta ese silencio de violines sobre Astorga. Un silencio que logra generar, paradójicamente, una *profunda música*. Algunos años después versos como estos se remansarán en las ideas principales que vertebran *Tratado de armonía*:

Hay palabras que, por más que se griten, no suenan, no se oyen. Por el contrario, hay silencios que, por más que se acallen, hablan a la manera del agua del manantial, la cual sortea las rocas y se expande sin cesar (Colinas, 2022: 43).

Es una fusión entre vida y naturaleza, entre emoción y horizonte sentimental que caracteriza la relación con ciertos paisajes en este escritor. No en vano, asumiendo esa identidad, ha escrito el poeta en uno de sus textos de *Los silencios de fuego* (“III Blanco / negro”): “Todo el espacio/ para el silencio,/ pues el silencio/ es mi espacio” (2013). Es también ese “silencio de lunas y soles muy fríos/ que, sin embargo, dicen al corazón que sueña”, del poema “Noviembre en Inglaterra” contenido en el poemario *Sepulcro en Tarquinia*.

Igualmente, dentro de este primer apartado se podría insertar el silencio cósmico, que se fusiona en su sentido con la música de las esferas. No se puede percibir uno sin aludir al otro. Escribe Patricio García Barriuso, asociando esta manera de silencio a su resultado en la imagen del “silencio de sobrecogimiento”, que:

El hombre queda sobrecogido ante la sublimidad de una obra de arte, la inmensidad del cielo estrellado [...] Al ser humano, así impresionado, sobrecogido, no le quedan palabras, se vuelve mudo, pero su estado no es de una mudez angustiada, sino de un silencio dichoso. El hombre así impresionado, así maravillado, está como plenificado y se torna casi bienaventurado” (2004: 39).

El silencio también había aparecido en *Sepulcro en Tarquinia*, en textos como “Misterium fascinans” donde se canta “un silencio de piedra va y conmueve/ los ramos de la noche, las zarzas de la noche”. O, igualmente, en el poemario *Jardín de Orfeo*, en el que podemos escuchar en “Jardín Leteo” cómo, “bajo el misterio de los astros muertos,/ los días están invadidos por un silencio de huesos y de amor”, o en “Otoñal”, cómo, “Arrastrado por el curso de los astros,/ en una sucesión infinita de noches,/ inmenso es el silencio,/ el vacío del mundo”.

Es, en definitiva, este, un silencio que tiende a lo esencial, como ha demandado el poeta, (Díaz de Quijano, 2016), y que está presente en numerosos poemas. Sería este silencio, en definitiva, un reflejo de la armonía a la que, por otra parte, alude Martínez Fernández, refiriéndose a otra de las ideas vertebradoras de la obra de este autor, como característica propia de su obra: “La obra toda de Antonio Colinas podría entenderse como la búsqueda de la armonía vital en consonancia con la armonía universal” (2004: 137).

### 3. El silencio que nombra la sacralidad. La mansedumbre

El segundo modo de silencio en la obra de Colinas se sitúa más en el interior del hombre que en el paisaje, aunque se exprese a través de él. Se manifiesta en la actitud de quien contempla manso el mundo, y lo nombra con la conciencia de la sacralidad de la vida. El poeta reconoce y asume, tras la prueba, que la mansedumbre<sup>1</sup> constituye la parte más auténtica de la existencia y con ella concuerda en ánimo.

---

1 “Para mí (de nuevo) el término mansedumbre es un término dinámico. Se refiere a lo que viene después de la prueba, de la dificultad, de la lucha, del dolor, es decir, no indica pasividad, dejación, abandono, ignorancia de la realidad, sino que es el estado al que se llega después de esa vía iniciática, que es la vida”, ha escrito el autor (2002: 142).

“El paisaje del alma termina siendo el mismo paisaje que el que contemplan los ojos. De tal modo es así que acabamos no sabiendo con qué ojos miramos la realidad que nos circunda” (Martí García, 2005: 53).

Se acalla, así, el ruido interior y todos los bullicios del mundo, y se escucha –y nombra– la música del silencio. Es lo que el crítico Paulino Ayuso ha señalado, al afirmar que el espacio que va de la realidad inmediata del paisaje hacia una realidad trascendida, a través de la emoción, de la estética y de los mitos, converge en la «mansedumbre» que es una actitud humana devenida y decantada en actitud poética que otorga una radical apertura (receptiva) y disponibilidad ante el mundo. (2002: 134-135).

Es esta una experiencia que avanza desde la contemplación participante y armónica que veíamos en el apartado anterior, hasta la comunicación en serenidad luminosa de aquello que se experimenta como constituyente íntimo. Ahora no es el poeta el que percibe un universo silencioso rodeándole, ni el que comunica sus emociones a través del paisaje, sino que, entre ambos, se establece una energía solidaria que los ata y hace saber al escritor, que está acorde con el mundo, que forma parte de un todo unificado. Por ello, en este momento, se escuchan e incorporan a los poemas aquellos aspectos de la realidad que están habitados por el silencio, que es interior y exterior al mismo tiempo. Lo ha afirmado Colinas en alguna ocasión:

Yo digo que la naturaleza es como una fuente que no cesa de manar y de darle información al escritor. Es también ese libro abierto de los sufíes que solo debemos leer e interpretar. La naturaleza es lo que se corrompe y florece y que el poeta contempla, pero a la manera de Fray Luis de León: “templarse con”, esto es, ponerse en sintonía con ella (Huaman Mori, 2011).

Esta forma de experimentar el silencio está anudada a la experiencia preciosa de la mansedumbre, otra de las ideas principales de la obra de Antonio Colinas. Y, desde ese espacio íntimo, conduce hacia la vivencia de la infinitud, como puede escucharse en el libro titulado, precisamente, así: *Libro de la mansedumbre*. No es de extrañar que el poema que veremos a continuación titulado, precisamente, “Descenso a la mansedumbre”, incluya en el título el verbo “descender”, pues para llegar a la mansedumbre hay que lograr un estado de aquietamiento interior que se consigue “abajándose” internamente, y que permite esa revelación mansa, proyectando sobre el mar, sobre la tierra, sobre el cielo, esa certidumbre serena de dejarse conducir hacia la gracia de la unidad participante. Dice el poeta:

¡Cómo revela el mar la mansedumbre!  
Aquí en la playa, donde están los límites  
verdaderos del ser –los de la mar, la tierra, el cielo–  
[todo es infinito. [...]]

Avanza el poema revelándose en él la conciencia de que la mansedumbre lo alcanza todo, de que somos nosotros los que con nuestra palabra enturbiada y en guerra, no la dejamos ser:

Todo es manso en el mundo,  
mas la vida en nosotros habrá de ser combate  
hasta que la palabra recupere  
fogosa mansedumbre.  
A veces, con los ojos  
húmedos de mirar tanta belleza,  
el cerebro también se torna manso.  
Entonces, todo es sacro en su unidad,  
uno con todo es la palabra mansa.

Termina el poema con la certeza de que es el silencio el camino, y de que esa paradoja tan mística –“oír el silencio”– es la fórmula que cura las heridas del mundo:

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

Esa conciencia de una placidez que lo domina todo ya había sido incluida, anteriormente, por ejemplo, en el poema “Piedras de Bérnago” de *Sepulcro en Tarquinia*, donde podíamos escuchar: “Ya seas joya o reliquia, aquí, en Borgo Canale,/ todo es manso y sublime: el humo tras las tapias,/ la ventana entreabierta, el asilo, los huertos...”; y también en el poema “Sepulcro en Tarquinia” humanizaba los paisajes, hablando –sinestésicamente– de su origen: “los olivos/ saben a Dios, sollozan hondos, mansos,/ bajo una luz de plata y esmeralda”. Es una experiencia que aparece en numerosos poemas, entre los que se encuentran en el libro *La Viña salvaje*, los textos iv y xi: “Quieta estás y no hablas: sólo hablan/ tus ojos mansos, sabios, que sonrían”, escribe en el primero. “Mansa noche en los ojos”, añade en el segundo, insistiendo en la fuerza de la mirada.

Esa noción de “masedumbre” que, como ha señalado Balcells, está implícita en vocablos tan insistentes como “llama” o “amor” (1998: 290), es la que se anuda, de este modo, a la pasión y al afecto, ambas ideas asociadas también a la obra del místico carmelita Juan de la Cruz, con quien Colinas comparte tantos espacios íntimos, raíces, miradas y emociones. Precisamente del símbolo de la llama ha escrito el poeta leonés que

es de entrada la emisora del máspreciado y significativo de los símbolos trascendentes: el de la luz. [...] La llama irradia luz y refleja lo circundante; es motivo de iluminación y, por tanto, de conocimiento (2001: 143).

Esa Llama, visitada por ambos en sus palabras, es la que nos vuelve a los lectores testigos de la cima final en el proceso de unión con la luz, entendida como uno de los más altos símbolos espirituales (Escribano, 2021: 114). Ese fuego es, precisamente, al que se ha referido Susana Agustín Fernández al afirmar que:

“El fuego adquiere para Colinas un carácter dulce, gozoso, irrenunciable. [...] El fuego adopta una dimensión cósmica e individual al mismo tiempo y se perfila como, la lumbre gozosa de amor y de silencio” (2009: 1999).

Por otro lado, esa mansedumbre se expresa en la obra del poeta en numerosos momentos y con diferentes cauces, experimentándose a partir de vivencias de lo más diverso.<sup>2</sup> Es, igualmente, esa mansedumbre la que da forma lírica consciente, y adopta la manera de la llama –como se ha señalado anteriormente– en el poema “Ascuas” del *Libro de la mansedumbre*. Frente al frío del mundo, el silencio protege y entibia la vida, escribe el poeta, empleando para ello una acertada metáfora espacial en la que el corazón se ha hecho uno con la lumbre. Dice el poema:

Con el gozo secreto y seguro  
de quien ha acumulado leña seca  
voy sin miedo arrojando  
en las ascuas del pecho

---

2 Así, por ejemplo, en su reflejo más cotidiano, en los *Tratados de Armonía*, se la sitúa en la conjunción plácida de un instante de lectura con el entorno, como un diálogo entre energías intelectuales, sensitivas y espirituales que se conjugan para vibrar en la misma frecuencia y generar una forma profunda de felicidad: “En la paz de la mañana de septiembre leo uno de esos libros en los que, sin más, nos reconocemos. El sosiego y la mansedumbre de la mañana se funden con el sosiego y la mansedumbre del texto. Levantamos los ojos del libro y la realidad es, bajo la luz, como un río de luz que fluye feliz” (2022: 106-197). “Nos reconocemos”, escribe el poeta, “levantamos los ojos”, continúa, empleando para nombrar esa identificación el expresivo plural, en el que se comunica la posibilidad de participación colectiva.

un silencio  
y otro silencio  
y otro silencio.

Al fin, siento una intensa plenitud  
cuando de él se alzan llamas jubilosas,  
la hoguera, que afervora, del amor:  
del amor entregado,  
del amor recibido.

No es de extrañar que Balcells haya afirmado que “lo manso anida en la naturaleza como reflejo de la divinidad creadora que le dio vida”, y que “ser manso supone guiarse por el amor” (1998: 290-1). Así lo muestra toda la obra de Colinas.

Y de nuevo, entre otros muchos textos, de manera muy significativa por esa asunción entre palabra silenciosa y lumbre, aparece en el poema titulado “La llama”, texto con el que se abre el *Libro de la Mansedumbre*, donde esta se muestra como guía de la escritura plena, de la total conciencia del sentido sacral del instante:

Hoy comienzo a escribir como quien llora.  
No de rabia, o dolor, o pasión.  
Comienzo a escribir como quien llora  
de plenitud saciado,  
como quien lleva un mar dentro del pecho,  
como si el ojo contuviese toda  
esa inmensa colmena que es el firmamento  
en su breve pupila

escribe Colinas. Ese símil poderoso que asimila la escritura al llanto nos recuerda a aquel otro gemido sanjuanista, tras el abandono amado, con el que se inicia la búsqueda que conduce a la plenitud. No es de extrañar que, igualmente, ese místico sufí, “maestro del instante” según lo denomina Arnau (2021), que es Ibn Arabi, afirmara que “una de las clases de santos amigos

de Dios es la de los gemidores” (Asín Palacios, 1981: 180). Del mismo modo, ese llanto, ese gemido hecho agua de mar entre los ojos en el poema del leonés, es señal de pertenencia (recordemos el “hondo y manso sollozo de los olivos” de “Sepulcro en Tarquinia” que hemos visto antes). La identidad con la escritura se logra con la suma entre el llanto, la respiración y la conciencia de la combustión personal, como resultado de la participación intensa en el instante. Continúa el escritor:

Comienzo a escribir y también la escritura  
llora, porque respira y quema, porque pasa.  
Qué gran gozo sentirme  
yo mismo esa palabra que va ardiendo.  
(Porque yo también ardo y también paso).

Y así avanza y termina el poema:

Son llamas las palabras y son llamas los ojos  
que lloran sin llorar por el ser que yo fui  
(aquel fuego cansado que temblaba  
junto a otros jardines de otro mar)  
y por el ser que ahora está mirando  
fijamente una llama  
y que es, en soledad, la llama más gozosa.

#### 4. El silencio que respira. El centro

Avanzando en la mirada del silencio en la obra de Colinas, cultiva nuestro escritor, en tercer lugar, un silencio que habita –pleno– el centro. Tautológicamente un “silencio en el silencio”, como escribía él mismo en la introducción a su *Obra poética completa* (2016a). Es como si la intimidad, como si el viaje hacia uno mismo estuviera construido por capas, como semillas, protegidas por tegumentos que las guardan y las custodian. Y esas capas externas están erigidas con el sosiego que protege otro más



profundo e interior: “plegaria de silencio en el silencio” lo llama el poeta en el poema XXVII de “Llamas en la morada” de *Canciones para una música silente*. Añade Luis Moliner que “el asentamiento sólo es posible en el centro, mientras que el extravío, el exilio, giran en su torno. Y el poeta y el místico, girando, dolorosamente girando, se acercan a su centro” (2007: 31).

Este infinito silencio, contenido dentro de sí, como *matrioska* luminosa, es el que hace entender que el hombre no sólo está hecho de materia, y que, como los árboles, cada experiencia va acumulando coberturas protectoras en círculos concéntricos que apuntan a su unidad. Así podemos escuchar a Antonio Colinas cuando escribe, en la introducción a su *Obra poética completa* (2016a):

“Precisamente por ello, 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”.

Este modo de sosiego parte y se asienta en la idea de “centro” y su camino es la “respiración”. Como ha señalado el profesor Alonso Gutiérrez, “círculo” y “centro” son “verdaderos símbolos” en la obra de este poeta (2021: 281).

En relación a su cauce o camino, vemos en el poemario *Noche más allá de la noche*, cómo el poeta canta, situado en el centro de sí mismo, la respiración consciente que concluye, necesariamente, en mudez sagrada<sup>3</sup>. Insiste en ello Luis Moliner,

---

3 Precisamente, el apartado final del cuarto (y, por el momento, último) de los *Tratados de armonía* (Colinas, 2022: 424-435) lleva por título “Sobre el Respirar”. El tema, no obstante, ha estado presente en la obra ensayística de Antonio Colinas desde el principio. Ya en la segunda mitad de los años 80, fechas en que comienza a trabajar en el primer *Tratado de armonía*, primero de lo que se ha ido convirtiendo en un verdadero *work in progress* o trabajo en curso del principal proyecto literario de Antonio Colinas, y, sin duda, uno de los proyectos ensayísticos más interesantes de la literatura española de las últimas décadas. Precisamente en esa época debió de escribir uno de los primeros fragmentos de dicho tratado primero, en el que se dice: “¿Cuál es la razón más poderosa para vivir? Sin duda, el respirar conscientemente.

cuando escribe que: “La conexión con este centro respiratorio hace del libro un gran pulmón donde la palabra mana y en su manar armoniza contrarios” (1990: 51).

Así lo vemos en el comienzo de uno de sus textos, el poema xxxv: “Me he sentado en el centro del bosque a respirar”. Poema que, asimismo, termina repitiendo a modo de mantra:

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».

Reproduce, justamente, esa experiencia unitiva que el Tao refleja como aparente contradicción, y que expresa la unidad generada por la superación de los contrarios. Es, en palabras de Lao-Tse, “la identidad profunda y misteriosa” y “la suprema nobleza del mundo”: “El que sabe no habla,/ el que habla no sabe” (Lao-Tse, 1994: 39). Hermoso saber en plenitud.

Es este último, por otro lado, un silencio sonoro de carácter contemplativo del que afirma Pozzi: “La contemplación no puede dirigirse a lo múltiple; es una mirada y un pensamiento fijo en el uno, una unidad de orden cósmico, ontológico o divino” (2018: 30). Por ello, no extraña la paradoja a la que acude el escritor y que subyace, sólo aparentemente, en la expresión “silencio sonoro”, profundamente expresiva, que recuerda y evoca –inequívocamente– la “música callada” y la “soledad sonora” sanjuanista. Bajo ella se instala la metáfora sensitiva de la escucha, pero es esta una escucha interior, puesto que abriga en sí al silencio.

No se trata, por tanto, simplemente de un juego retórico paradójico sin más, sino que, por el contrario, es, más bien,

---

La respiración es uno de los escasísimos bienes que nos conducen gratuitamente a la armonía. Pero suele ser tanta nuestra diaria confusión que habitualmente ni siquiera somos conscientes de que respiramos.” (2022: 14-15).

el uso lingüístico que mejor comunica la experiencia límite, e íntima, de la fusión conceptual de aspectos que, desde la lógica, podrían parecer contrarios, pero que, sin embargo, planteados desde la vida, se experimentan como unitarios. Superados los contrarios, se instala en el interior la unidad. No en vano ha declarado el escritor en una entrevista con el profesor Aroca Iniesta que:

“En la vida, sí, se da la dualidad, los «contrarios» sanjuanistas; pero quizás misión del poeta es deshacer 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” (2020: 15).

Esa plenitud del ser se destila en los poemas de Antonio Colinas desde sus inicios, desde sus libros primeros. Por ello, no extraña al lector que en el poema titulado “En San Isidoro beso la piedra de los siglos”, de *Poemas de la tierra y de la sangre*, escriba, identificando vivencia personal con experiencia estética: “Aquí sólo se siente la piedra sobre el pecho./ Aquí sólo se escucha el silencio sonoro”. Es este un silencio que reverbera en el interior. Es un silencio al que Consuelo Martín denomina “creador”, “por su capacidad de enraizarnos con lo real originario” (2002: 19). Un silencio sin el que no es posible ni la escritura ni la creatividad.

En el poema tercero de “Cinco canciones con los ojos cerrados”, contenido en *Tiempo y abismo*, el poeta expresa ese “silencio sonoro” del que ha afirmado el autor que “no es un silencio negador, negativo, sino un silencio comunicativo” (2002). Es una mudez hecha de paradojas, figura que, negando la lógica racional, sirve para nombrar lo que no puede ser nombrado con el lenguaje cotidiano, y de aquí su uso en la mística de todas las tradiciones para hablar de la experiencia de unidad de lo humano con lo sagrado. También Antonio Colinas fuerza con ella al lenguaje a decir más de lo que dice en su desconcierto

lúcido: “Respiraba silencios,/ pero no respiraba”. También el quiasmo sirve a ese fin: “Respiraba silencios [...] Mas hoy es el silencio/ el que a mí me respira”.

Ese silencio es también el que expresa esa quietud a la que se apunta el poema iv (Safereig-Sefirot) de “Un verano en Arabí” de *Canciones para una música silente*. El poema se inicia con una forma verbal muy reveladora (“Si hundís en el estanque vuestros ojos”): “hundir”, verbo semánticamente cercano a aquel otro “descender” al que nos referíamos antes, hablando de la mansedumbre. Este término, referido a los ojos, apunta a ese caer interior que realiza la mirada cuando uno participa de aquello que le rodea, después de haberlo contemplado dentro de uno mismo, como ocurriera con esos ojos deseados de la amada sanjuanista dibujados en las entrañas. Dice el poema:

Si hundís en el estanque vuestros ojos  
y miráis en lo negro del azul,  
conoceréis cuanto debéis saber  
en noche, en agua, en frutos, en aroma,  
en tierra, en labio, en beso, en luz, en canto  
y en silencio.

El texto, hermosísimo, tiene un final que asciende sutilmente desde lo más terreno (aroma, tierra, labio, beso) hacia lo más espiritual (luz, canto y silencio) y que, con esa acumulación estremecida, nos recuerda aquel otro final gongorino que, contrario a este, en lugar de ascender, descendía partiendo de la tierra y terminando en la nada<sup>4</sup>.

---

4 Me refiero al conocido poema: “Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol relumbra en vano, / mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello; / mientras a cada labio, por cogello, / siguen más ojos que al clavel temprano, / y mientras triunfa con desdén lozano / del luciente cristal tu gentil cuello; / goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lirio, clavel, cristal luciente, / no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello, juntamente, / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.

Desde ese silencio se puede contemplar la verdad y se puede entender la vida. Consciente de ello, en el libro *En los prados sembrados de ojos*, tras “descender” (de nuevo ese verbo...) del monasterio de Won-Hyo, tras cerrar los ojos y sentir que lo contemplado reverbera dentro, con una realidad más luminosa, nuestro poeta escribe:

Al fin me alejo por el sendero abajo  
juntando mis manos.  
Vuelvo a la soledad, cierro los ojos  
en el silencio secreto de la luz.

Precisamente de esa fusión entre la luz y el silencio ha escrito Francisco Estévez: “La poesía, ya lo sabe Colinas, nos abre para siempre los ojos a otra luz que nos deja en la blanca ceguera de ser. La poesía se distingue aquí por el intento de conformar un lenguaje que fulge, que ofrece un contenido oculto siendo el poeta quien revela tal mensaje” (2015: 7).

Por tanto, la inspiración, y su expresión en la palabra poética parecen estar condicionadas a la realización de ese fin último de lograr la unidad luminosa. Por lo que, alcanzada esta, aunque sea momentáneamente, la respuesta más coherente es el silencio. De aquí que, en ocasiones, se apele a él como realización última de esa inspiración, en tanto se ha alcanzado ya el fin perseguido. A esta idea de la filosofía perenne le dio forma Valle Inclán, consciente de esa contradicción aparente, hace más de un siglo: “El poeta solamente tiene algo suyo que revelar a los otros, cuando la palabra es impotente para la expresión de sus sensaciones: tal aridez es el comienzo del estado de gracia” (1916: 17).

La palabra poética ha cumplido su misión y por tanto debe desaparecer (Badía Fumaz, 2017: 12), quizá porque, como Colinas escribe en el poema xxvii de “Llamas en la morada”, en *Canciones para una música silente*, el final de la escritura, cuando esta es verdadera, tiende –como lo hace la plegaria– al silencio:

Sólo quisiera  
escribir mis palabras con silencios:  
escribir el poema sin palabras.

Sólo quisiera  
musitar el poema  
como plegaria de silencio  
en el silencio.

También se comparte esta mirada en el “Post-scriptum”, poema que cierra en círculo el libro *Noche más allá de la noche*, donde se finaliza con igual conciencia. Llegada la unidad, asumida su música, sobra la voz:

Suena, oboe profundo, y deshaz ya el nudo  
del trágico existir; suene intensa tu música,  
pues aún sigue la vida y yo a su luz me entrego.  
Adiós a la palabra, escoria de la luz.

Es esa llamada recurrente, tras los momentos de verdad intensa y silencio verdadero, a la que Colinas da forma lírica, tras preguntarse: “¿Me habré equivocado buscando el silencio?”:

Mas sé bien que existió  
el silencio de anoche, una llamada  
a que por siempre cerrara los labios,  
a que por siempre cerrara los ojos,  
a que no hablase más, a que no  
escribiese ya más,

escribe el autor, tentado por el abandono expresivo en el “Poema de la eterna dualidad” (2020: 150). Y acaba respondiéndose en el mismo poema el escritor:

Por eso, siempre acabo regresando  
a ese punto  
que tengo entre mis ojos  
cerrados,  
a esa estrella de fuego  
que no quema,  
a ese astro invisible de silencio  
que me habla  
sin palabras.

Y en él me abismo, y gozo,  
y en él ya no hay preguntas ni respuestas.

Este es el final de toda palabra, de toda escritura que haya hallado su centro, su sentido y su luz: el silencio.

#### 4. Epílogo

Como defiende Albaladejo, “sin silencio no hay comunicación. Como la palabra, el silencio se oye” (2001: 20). Es esta la experiencia que comunica toda la poesía de Antonio Colinas: un silencio que resuena intenso entre las palabras y que nombra una manera de ser y de estar en el mundo.

Podría parecer equivocadamente, entonces, que después de él, le llegaría el turno al silencio total y definitivo. Pero no es así. Por el contrario, ese silencio sonoro pervive en el tiempo más allá de su experiencia local, y la palabra poética es su testimonio perenne. Intuyéndolo, concluye Antonio Colinas: “Quizá, los límites de la vida de un poeta no se cierran con su silencio, sino que, a través de los poemas escritos, queda para el lector y para el mundo una esperanza abierta” (2016a).

De este modo el escritor apuesta por una palabra viva, que se perpetúa más allá de su limitada concreción cronológica. Leer –según anota Manguel– no quiere decir solamente leer un texto,

sino que va más allá, dando sentido a los pedacitos de universo que vamos reconociendo. El sentido del verbo leer se extiende –según este crítico– a la percepción organizada del universo que busca que todo sea descifrable (2011: 184).

A través de esta mirada abarcadora se proyecta la imagen del poeta como portador del fuego sagrado, como demiurgo que traslada, pasado su tiempo, aquella verdad que le ha sido entregada en el silencio inicial de su escucha. Y todos nosotros, presentes y futuros lectores, en este sentido pleno del que habla Manguel, tenemos el privilegio de ser sus testigos.

Nos va en ello –ha defendido el propio Colinas– la salvación de nuestros sentimientos y de nuestros pensamientos. Nos va en ello nuestro humanismo. Nos va en ello la vida. Porque el día en que en el mundo desapareciera la poesía querría decir que el ser humano habría dejado de ser humano. Es decir, no sería (2016b: 28).

## Bibliografía

- Agustín Fernández, S. (2009). *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Depto. de Filología II.
- Albadalejo, T. (2001). La conciencia lectora ante José Hierro. En M. Muelas Herraiz y Martín, y J. J. Gómez Brihuega (Eds.), *Leer y entender la poesía: José Hierro* (pp.15-43). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Alonso Gutiérrez, L. M. (2021). Círculo y centro de Antonio Colinas. En J. Matas Caballero y A.-O. Alonso Ramos (Eds.), *La obra poética de Antonio Colinas. Origen y universalidad* (pp. 279-287). La Bañeza: Fundación Conrado Blando / Casa de la poesía.
- Arnau, J. (19 de febrero de 2018). Ibn Arabi, el maestro del instante. *El País*. [https://elpais.com/babelia/2021-02-18/ibn-arabi-el-maestro-del-instante.html?event\\_log=oklogin](https://elpais.com/babelia/2021-02-18/ibn-arabi-el-maestro-del-instante.html?event_log=oklogin)
- Aroca Iniesta, F. (2020). Diálogos con Antonio Colinas sobre lo inmanente y lo metafísico. En F. Aroca Iniesta (Coord.), *Antonio Colinas, entre inmanencia y trascendencia* (pp. 11-26). Binges: Centre



- d'Études Hispaniques d'Amiens (CEHA) de l'Université de Picardie Jules Verne / Éditions Orbis Tertius.
- Asín Palacios, M. (1981). *Vidas de santones andaluces*. Madrid: Hiperión.
- Badía Fumaz, R. (abril 2017). Inspiración poética y respiración en la obra de Antonio Colinas. *Revista chilena de literatura*. (95), 7-31.
- Balcells, J. M. (1998). Libro de la mansedumbre. *Estudios humanísticos. Filología*. (20), 289-293.
- Castilla del Pino, C. (Comp.) (1992). *El silencio*. Madrid: Alianza.
- Colinas, A (2001). *Del pensamiento inspirado I*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Colinas, A. (2002). Verdad y misterio en la palabra. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, (17), 137-145.
- Colinas, A. (2011). *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: Siruela.
- Colinas, A. (2014). *Canciones para una música silente*. Madrid: Siruela.
- Colinas, A. (2016a). *Obra poética completa*. Madrid: Siruela.
- Colinas, A (2016b). *Poesía y vida*. León: Universidad de León.
- Colinas, A. (2020). *En los prados sembrados de ojos*. Madrid: Siruela.
- Colinas, A. (2022). *Tratados de armonía*. Madrid: Siruela.
- Corbin, A. (2019). *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*. Barcelona: El Acanalado.
- Delgado Bautista, Y. (marzo-junio 2002). Antonio Colinas o el poeta tranquilo. La poesía es como una grieta a través de la cual se ve la realidad. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (20). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/colinas.html>.
- Díaz de Quijano, F. (25 de noviembre de 2016). Antonio Colinas. Necesitamos más silencio y palabras que tiendan a lo esencial. *El Español*. [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20161125/antonio-colinas-necesitamos-silencio-palabras-tiendan-esencial/173483691\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20161125/antonio-colinas-necesitamos-silencio-palabras-tiendan-esencial/173483691_0.html)
- D'Ors, P. (2019). Silencio. En Ll. Ylla (Ed.), *Itinerarios interiores* (pp. 17-25). Barcelona: Fragmenta.
- Escribano Hernández, A. (2021). Lenguaje y simbología en *Llama de amor viva*. En J. Sancho Fermín y R. Cuartas Londoño (Dirs.).

- Llama de Amor Viva. Actas de IV Congreso Mundial Sanjuanista* (pp. 113-140). Burgos: Grupo Editorial Fonte.
- Estévez, F. (marzo 2015). La conciencia en la poesía. Notas críticas a los inéditos. *Duende. Suplemento virtual de Quaderni Ibero Americani*, (11), 5-22.
- Galve, R. (2019). Palabra. En Ll. Ylla (Ed.), *Itinerarios interiores* (pp. 32-44). Barcelona: Fragmenta.
- García Barriuso, P. (2004). *El silencio. Análisis y estructura*. Burgos: Monte Carmelo.
- Guardans, T. (2009). *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*. Barcelona: Herder.
- Huaman Mori, R. (7 de junio de 2011). Armonía y mansedumbre. Entrevista a Antonio Colinas. *Ginebra Magnolia*. <https://ginebra-magnolia.wordpress.com/2011/06/07/armonia-y-mansedumbre-entrevista-a-antonio-colinas/>.
- Lao-Tse (1994). *El libro del Tao*. Trad., pról. y notas de J. Ignacio Preciado. Madrid: Alfaguara.
- Le Breton, D. (2001). *El silencio*. Madrid: Sequitur.
- Le Van Quyen, M. (2019). *Cerebro y silencio. Las claves de la creatividad y la serenidad*. Trad. P. Hermida Lazcano. Barcelona: Plataforma editorial.
- Llamazares, J. (19 de agosto de 1982). La poesía completa de Antonio Colinas. Truenos y flautas en un templo. *El Faro Astorgano*, p. 3.
- Manguel, A. (2011). *Conversaciones con un amigo*. Madrid: La Compañía.
- Martí García, M. Á. (2005). *El silencio. Un espacio para la intimidad*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Martín, C. (2002). *La revolución del silencio. El pasaje a la no-dualidad*. Madrid: Gaia.
- Martínez Fernández, J. E. (2004). Armonía y ritmo en Antonio Colinas: ajustes métricos en *Noche más allá de la noche*. *Rhythmica. Revista Española de métrica comparada*, (2), 137-158.
- Martínez Fernández, J. E. (2018). La red poético-simbólica de Antonio Colinas. En M. Sánchez Pérez, *Memoria, verdad y belleza: el universo poético de Antonio Colinas* (pp. 17-41). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Moliner, L. (2007). *Respirar. La palabra poética de Antonio Colinas*. Madrid: Devenir.
- Moliner, L. (1990). Variaciones sobre el centro (Sobre la poesía de Antonio Colinas). *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, (105), 45-56.
- Paulino Ayuso, J. (2002). Antonio Colinas. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, (17), 131-135.
- Pozzi, G. (2018). *Tacet. Un ensayo sobre el silencio*. Madrid: Siruela.
- Puerto, J. L. (1997). Antonio Colinas: la poesía como itinerario de purificación. En VVAA. *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, pp. 41-71. Madrid: Calambur.
- Pujante, D. (2019). El paisaje romántico como símbolo de la naturaleza original; naturaleza, mito y poesía. En I. Morales Sánchez y J. P. Martín Villareal (Eds.). *Del territorio al paisaje. Construcción, identidad y representación: XVIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1850)*, pp. 19-36. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Steiner, G. (1994). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Tapia, E. (1990). Sepulcro en Tarquinia: un “pájaro enjaulado” en busca del Jardín de Orfeo. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, (105), 60.
- Valle Inclán, R. (1916). *La lámpara maravillosa*. Madrid: Imprenta helénica. <https://www.elejandria.com/libro/la-lampara-maravillosa/ramon-maria-del-valle-inclan/671>
- Vidal Cruañas, A. (1950). Las Filacterias y la *mezuzá* del Museo Bíblico del Seminario de Gerona. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, (5), 235-236.



**CÓRDOBA EN EL HORIZONTE  
POÉTICO DE ANTONIO COLINAS  
(Y II)**

**Juan Matas Caballero**



En el volumen *Antonio Colinas: nuevos géneros, nuevos caminos*, que coordinaron Matas Caballero y Antonio Odón Alonso (2022: 263-295), se publicó la primera parte de este trabajo, que por su excesiva longitud, hubo de dividirse en dos partes. Si en aquella primera parte del estudio de la presencia de Córdoba en la obra poética de Antonio Colinas me había ocupado de sus primeros libros de poesía hasta la publicación de *Astrolabio*, en esta segunda parte se aborda el mismo tema en la restante creación poética de Antonio Colinas, desde *Noche más allá de la noche* hasta su último libro, *En los prados sembrados de ojos* (2020).

### *Noche más allá de la noche*

En *Córdoba adolescente* Antonio Colinas (1997: 22-23) sí incluyó el canto XIX de su libro *Noche más allá de la noche* (1982), de manera que no cabe contradecir al poeta y debo referirme siquiera brevemente a este hermoso canto, a pesar de que no se mencione de forma explícita el nombre de la ciudad andaluza, como por otra parte resulta habitual en los poemas que se vienen comentando, y aunque su propio contenido pueda exceder los límites geográficos de aquella urbe y se extienda a lo que en su tiempo fue Al-Andalus. Cabría recordar, no obstante, que Colinas (2001b: 117-118) había preparado un índice temático de los cantos que componen *Noche más allá de la noche*, que finalmente no incorporaría en la publicación del libro, y el del canto XIX llevaba por título *Ciudad del sur*, un epígrafe que sin duda permitiría pensar que se refiere a Córdoba.

Tal vez podrían contribuir a subrayar esa posible referencia a Córdoba algunas alusiones a determinados elementos de la ciudad, que el poeta ha venido mencionando o evocando en la serie de poemas a ella dedicados y que han terminado convirtiéndose en símbolos de la ciudad, símbolos que pertenecen

al ámbito de la sensorialidad, de los sentidos, que le permiten trascender a una esfera de conocimiento y de sentimiento más profunda, donde habita el misterio, tal vez la esencia de las cosas, del ser, acaso de Dios. Así, a la galería de símbolos que utiliza Colinas habitualmente en su poesía, habría que sumar, si no nuevos símbolos, sí al menos un énfasis mayor que cobran algunos de ellos en el espacio cordobés, ahora evocado en «los verdores de Al-Ándalus» (2011: 427):

[...]

Yo entreví el paraíso sonámbulo de entonces,  
el espíritu libre, en jardines sonoros.

[...]

Cual Narciso embebido caí en el estanque  
de las tardes intensas entre el río y la sierra,  
mareado en las florestas por aromas, por trinos.

[...]

Nada más el perfume del azahar y, a lo lejos,  
en la urbe tumefacta, tras la fiebre de cobre  
de sus muros, oír y ver cómo ascendía  
la voz del almuecín, la palabra del Dios.

No parece haber duda de que esos elementos sensoriales y hermenéuticos, místicos, a la vez son los mismos que hemos visto aparecer en los poemas que Colinas había dedicado a Córdoba en la recreación de su experiencia autobiográfica en la ciudad. En aquellos textos se pasaba de la experiencia sensorial que proporcionaban el azahar, la rosa, el clavel, el sonido del agua en los jardines, las callejas estrechas que fatigaba un caminante sonámbulo, extraviado, al misterio, a lo profundo y oscuro. De una forma más sucinta y quintaesenciada el poeta ha vuelto a evocar los elementos sensoriales de aquel paraíso sonámbulo que entrevió en su adolescencia, cuyo misterio comprobamos ahora que «se acerca al sueño místico» (Martínez, 2004: 105).

### *Jardín de Orfeo*

Antonio Colinas en su libro *Jardín de Orfeo* (1984-1988) vuelve a Córdoba *Veinte años después*, un poema incluido en la sección *Jardín de la sangre*, en la que el poeta homenajea de alguna forma a sus lugares amados, las ciudades o las tierras que han marcado su vida, que fueron para Colinas paraísos o jardines edénicos, ya perdidos e imposibles, y que se han convertido consecuentemente en importantes y significativos símbolos vitales y afectivos que trazan su biografía y su obra literaria: Venecia, y de forma sinecdótica, *pars pro toto*, Granada a través del recuerdo de Federico García Lorca, y Toledo en su homenaje personal a Garcilaso de la Vega; o, por ejemplo, de manera mítica el Noroeste en su recreación de Petavonium (el castro romano y campamento militar situado en un altozano próximo a un pueblo del Valle de Vidriales, Zamora). Y es que *Jardín de Orfeo* representa —como dijera Martínez Fernández (2021: 46)— «la relación del hombre y el cosmos, de lo mudable y lo infinito, enmarcado en el contorno de la isla, Ibiza, o desde espacios ya vividos, para, finalmente, trazar el muro del jardín simbólico al que descende Orfeo sembrando la armonía».

El poema *Veinte años después*, incluido en *Jardín de Orfeo* y que también formaba parte de la antología que el propio Colinas hizo sobre Córdoba en 1997, es el que, a juicio de Martínez Fernández (2004: 21), «ofrece mayor interés en relación con la Córdoba que vivió de adolescente»<sup>1</sup>. El poeta nos presenta su regreso a la ciudad en la que había vivido hacía veinte años, «la ciudad que amas», cuyo nombre no nos revela, pero que, sin duda, es Córdoba por las referencias inequívocas que se

---

1 Así lo señaló Martínez Fernández (2004: 21): «El poeta maduro vuelve a la ciudad y recorre sus calles como un sonámbulo movido por emociones contrarias: la ciudad es y no es la misma, pues quien la contempla no era ya aquel adolescente tembloroso, sino un hombre de ojos cansados que sabe que no se puede volver a vivir lo ya vivido».



desgranar en el poema: «estrechas callejas», «aquel claro fulgor de tus dieciséis años» (la edad que tenía cuando vivió casi cuatro años en aquella ciudad andaluza), «perfumes de los patios»; también añadiría los «colores de los muros» por la piedra caliza que los conforma y que ofrecen una viva y variada tonalidad cromática según avanza la declinación de la luz, «para vivir cuanto entonces viviste»:

*Veinte años después*

Veinte años después  
has vuelto a la ciudad que amas  
y, entre tantas confusas sensaciones,  
pretendes acercarte paseando  
hasta la puerta del amor perdido.  
¿Perdido o soñado?

Como un furtivo vas pisando sombras  
en estrechas callejas.  
Temes quizá que alguien reconozca  
en este cuerpo cansado de ahora,  
en estos ojos cansados de ahora  
aquel claro fulgor de tus dieciséis años.  
Caminas y te esfuerzas  
en recordar perfumes de los patios,  
en reavivar colores de los muros.  
Mas sigues avanzando y de todo  
—árboles, plantas, rejas, celosías—  
ruidosamente van precipitándose  
las máscaras del sueño.

Tu voluntad te arrastra hacia el pasado,  
pero tus pies no hacen otra cosa  
que llevarte a través de las callejas  
de una ciudad que nunca contemplaste,  
que recorrer una ciudad soñada.

Sonámbulo, das vueltas, te extravías.  
Sabes perfectamente que existe aquella puerta  
del pleno y puro amor adolescente,  
mas ya nunca podrás reconocerla,  
nunca más la abrirás  
para vivir cuanto entonces viviste. (2011: 471-472)

Tal vez se trate de un regreso real a Córdoba que Antonio Colinas realizó veinte años después de su etapa adolescente, o acaso sea una recreación avivada por el recuerdo o el sueño y, desde esa perspectiva onírica («van precipitándose / las máscaras del sueño», «pero tus pies no hacen otra cosa / [...] / que recorrer una ciudad soñada», «Sonámbulo»), se produce el regreso al paraíso perdido, ¿o soñado? De las muchas puertas que tiene la muralla de la Córdoba histórica, el poeta busca precisamente la «puerta del amor perdido. / ¿Perdido o soñado?», y esa búsqueda es la que lo lleva de forma misteriosa, como si fuera «un furtivo» o un «sonámbulo» que se pierde en el laberinto de callejas estrechas de la ciudad, al recuerdo de los «perfumes de los patios» y de los «colores de los muros» de aquella ciudad que vivió y que con el paso de los años se ha convertido en un lugar mítico, en una ciudad soñada, y busca «aquella puerta / del pleno y puro amor adolescente», que definitivamente, como implacable sentencia del tiempo, «nunca más la abrirás / para vivir cuanto entonces viviste».

Desde otra perspectiva, quiero señalar cómo el poeta parece establecer una clara correspondencia entre los componentes formales y semánticos del poema, de manera que el laberinto de callejas que extravían al caminante que busca la puerta de su adolescencia vivida en aquella ciudad a la que ahora ha vuelto o ha soñado regresar se expresa de una forma intensa en el juego de dualidades, semejanzas y estructuras sintácticas paralelísticas que contribuyen a la incertidumbre que experimenta con él el lector, y que definitivamente conduce al fracaso del

retorno del tiempo perdido: «¿Perdido o soñado? / «Como un furtivo» / «Sonámbulo»; «en este cuerpo cansado de ahora, / en estos ojos cansados de ahora»; «Caminas y te esfuerzas»; «en recordar perfumes de los patios, / en reavivar colores de los muros»; «que llevarte a través de las callejas» / «que recorrer una ciudad soñada»; «das vueltas, te extravías»; «mas ya nunca podrás reconocerla, / nunca más la abrirás»; «para vivir cuanto entonces viviste».

El poema siguiente de la sección *Jardín de la sangre* del mismo libro, *Jardín de Orfeo*, se titula *Carta al Sur (Trassierra)* y también tiene un marcado contenido cordobés, pues esa *Carta* parece dirigida o, desde luego, evocada a raíz del conocimiento que el poeta tuvo del barrio cordobés de Trassierra, una barriada ubicada en Sierra Morena, cuyos límites están incluidos en la capital andaluza. Colinas ha recordado en varias ocasiones su excursión a Trassierra y la belleza del paraje, como revelan estas palabras de *Memorias del estanque* (2016: 42):

Allá arriba, en la sierra, se deshacen algunos mitos de entonces, pero ¿cómo negar la primavera en sus acacias y en sus avellanares, en ese estanque —un remanso en el arroyo— que ahora llaman los Baños de Popea? No debo revivir allí datos dudosos, sino solo recordar que una noche de mi adolescencia dormí a orillas de ese arroyo, bajo una manta, bajo las estrellas.

Los tiempos verbales en presente de subjuntivo de las cláusulas subordinadas adverbiales temporales, iniciadas por la conjunción temporal «cuando» («horade», «vuelva», «haga temblar», «sangre», «caiga», «detenga»), nos sitúan sin duda en el ámbito de la irrealidad, de algo que no ha sucedido, que puede ocurrir y que acaso se desea: el regreso del «adolescente que fui un día» a Trassierra y que allá se produzca el milagro

de su privilegiada y hermosa naturaleza, en una especie de conjuración de elementos de un nuevo *locus amoenus* (el agua corriente horadando la roca, el canto del ruiseñor, la nevada de hojas de acacia), entonces surgirá un nuevo deseo, que el tiempo se detenga y que la alegría de sus destinatarios sea eterna, y que arda en sus «jardines/ de amistad verdadera» su «recuerdo emocionado» y una «hoguera / de estrellas fugitivas».

Como puede observarse, el poema es muy diferente del anterior, pero se halla unido íntimamente con él por varios elementos comunes que terminan enhebrándolos, más allá de su contigüidad física en *Jardín de Orfeo*: la idea del regreso a la ciudad vivida y amada, que en este caso se concreta, no en la judería de callejas estrechas, sino en uno de sus barrios, Trassierra, que tan significativa ha sido para su deslumbramiento poético; las circunstancias extrañas o mistericas, oníricas, del posible regreso, como «sonámbulo»; y el tiempo concreto que se evoca de la experiencia vivida entonces, veinte años atrás, como si esa anhelada vuelta fuese una conjura para recuperar o celebrar el feliz tiempo perdido.

En la antología *Córdoba adolescente*, que publicó Antonio Colinas en 1997, hallamos otros tres poemas que pertenecen a *Jardín de Orfeo* (1988), en concreto a la tercera sección, que lleva por título *Jardín de Orfeo*. Además, se trata de tres poemas que en este libro aparecen con la siguiente numeración: I, III y VII. En un sentido recto, puede decirse que ninguno de los tres poemas trata de forma directa sobre Córdoba, no son desde luego un homenaje a la ciudad ni una evocación de la urbe, al menos tal y como hemos tenido ocasión de ver en los textos anteriores que he venido comentando. Por lo tanto, cabe hacerse una pregunta, ¿por qué los seleccionó Colinas para su libro *Córdoba adolescente*?

Como no sabemos la respuesta y tampoco se ha hecho la consulta al poeta, tal vez se debería intentar la búsqueda

de alguna explicación que pueda justificar de algún modo la presencia de los tres poemas en aquel libro titulado *Córdoba adolescente*. Como se acaba de decir, aunque no haya una evocación de Córdoba sustentada en sus figuras o paisajes, sí que cabe pensar que la ciudad andaluza está evocada de forma sinécdoquica, en tanto que se recuerdan algunos de sus elementos (jardín, muro, aroma de jazmín o de azahar, etc.), ya convertidos en símbolos por el poeta, o de la experiencia vivida en la ciudad en su adolescencia. Pero esa evocación o recuerdo de Córdoba en estos tres poemas de *Jardín de Orfeo* ya no se queda en una simple evocación o recuerdo que concluye en el poema en sí mismo, sino que cumple una función de homenaje o reconocimiento de alguna manera a la ciudad o a aquel tiempo del poeta adolescente. Además, cabría señalar que incluso no resulta fácil hallar la presencia de Córdoba en los poemas, al menos de forma explícita no es detectable en alguno de ellos. Tendríamos que establecer relaciones de semejanza o paralelismos entre algunas expresiones o imágenes o símbolos que aparecen en estos tres poemas y su presencia en los textos anteriores, en los que era evidente su vinculación o relación con Córdoba, para entender que es posible que su presencia en estos tres poemas suponga de algún modo una evocación o recuerdo de la ciudad andaluza. Si admitimos esta forma de presencia de Córdoba en los tres poemas cabría añadirse que tales alusiones, evocaciones o recuerdos no se quedarían en una forma de homenaje a la ciudad andaluza, sino que ahora tendrían una función diferente, sometida al significado unitario que tales poemas adquieren en el libro y, más concretamente, en esta tercera sección, *Jardín de Orfeo*, en la que parece mostrarse la última etapa del itinerario «místico» de la unión del poeta con el Todo, y en ese contexto adquiere sentido la evocación de su experiencia vital en la ciudad de Córdoba, en la que vivió la revelación y el gozo del misterio que cambiaría definitivamente el rumbo de su vida.

En el poema *Muro con fuego*, que abre la tercera sección titulada *Jardín de Orfeo* de su libro que tiene el mismo título, *Jardín de Orfeo* (1988), podemos observar que Antonio Colinas ha vuelto a evocar de alguna manera su etapa adolescente vivida en Córdoba. Como señaló Martínez Fernández (2004: 70), en esta tercera sección de *Jardín de Orfeo* el poeta nos muestra «el viaje místico del alma hacia el mundo armónico ansiado que puede colmar la sed de Verdad y de Belleza». Se ha señalado ya cómo la estructura tripartita del libro parece relacionarse con el itinerario místico que tiene también tres etapas o estados: purificación, iluminación y unión (Rupérez, 1988: 22-23).

Precisamente esta serie poética del libro parece tener lugar en uno de los espacios simbólicos por antonomasia en la poesía de Colinas, en el jardín cerrado por un muro de fuego. A propósito del jardín con muro había aclarado el poeta (2001: 48): «El muro es en el jardín límite y frontera, el lugar más allá del cual empieza el territorio de lo humano [...]. En último extremo, el muro no es lo que limita, sino lo que preserva». Resulta significativo que este «muro con fuego», esta simbólica imagen, repetida de forma variada, sea la que abre y cierre el *Jardín de Orfeo*: «Cerrad el alto muro del jardín / y fúndase mi fuego con su fuego».

Quizás importe poco o nada que se pueda detectar una referencia a Córdoba, que en todo caso no es nombrada en el poema. Se tiene la certeza de su evocación al menos porque el propio Antonio Colinas incluyó este poema en su libro *Córdoba adolescente* (1997: 27-29). El poema se abre con la petición del poeta de que cierren el alto muro del jardín y pueda fundirse con su fuego, una vez enajenado de todos los sentidos y podrá alcanzar la plenitud gozosa, «la nada plena». Y como si el poeta rememorara dos momentos de gozo pleno, recuerdos originados por el agua, evoca los recuerdos de la nieve en su infancia. Y de nuevo el murmullo del agua le hace recordar otra blancura simbólica, la del jazmín y sobre todo la del azahar, como le ocurrió en su

adolescencia cordobesa, cuyo aroma fue uno de los elementos naturales que reveló al alma sus misterios. Y es entonces cuando vemos simbólicamente la evocación de Córdoba, cuyas cúpulas y torres arden detrás del muro, y el poeta reconoce que siempre habitó en aquel «jardín cerrado» en el que ha llorado de felicidad. Una experiencia de gozo que se recuerda y que se ansía en el tiempo presente del poeta, en el que experimenta la superación de todos los accidentes físicos y en un estado de enajenación absoluta en la que se han conjurado todos los extremos o cosas distintas (la infancia, la adolescencia, la vida...), tiene consciencia de no haber salido nunca «de este jardín cerrado» y vierte lágrimas de felicidad «al agua del estanque»:

*Muro con fuego*

[...]

Murmura, murmura y murmura  
el agua en el aroma del recuerdo.  
Pero hay otro aroma: de jazmines  
anunciadores de la noche muerta,  
de azahar, de azahar, como en mi adolescencia,  
revelándole al alma los misterios.  
Cúpulas, torres arden para muchos  
detrás del muro que me veda el mundo.  
Nunca salí de este jardín cerrado,  
nunca dejaron de saltar estrellas  
en los estanques de mis ojos fijos.  
Sólo de dicha he llorado aquí. (2011: 511)

Lo importante no es que el poeta evoque la ciudad de Córdoba, sino que esta —su vivencia adolescente en la ciudad, su recuerdo— forma parte del proceso de búsqueda de la plenitud, de la fusión de su alma con el Todo y, de esta forma, sinécdoquicamente, Córdoba es traída aquí ahora especialmente por este significado místico porque la ciudad adolescente fue el marco de

aquella experiencia unitiva que le hizo llorar de dicha, y ahora, años más tarde, en este *Jardín de Orfeo*, en esta etapa final de la unión del alma del poeta con el Todo vemos cómo el poeta, de forma parecida al ansia de encuentro de la amada con el amado en el *Cántico espiritual*, buscándolo desesperadamente para revivir el gozo de aquella unión, la evoca de nuevo en su poema *Luna de azahar*. El símbolo del azahar que supone una rememoración simbólica de la Córdoba adolescente, donde recibiera agridulces flechas de Amor, donde también ardiera en una hoguera en el jardín del sur; y ahora el poeta quiere seguir gozando siempre «este gozo-olvido / perfumado de muerte y de jazmines» y suplica con características imágenes y oxímoros propios de la tradición amorosa del amor cortés y del petrarquismo, tan bien asimiladas por los poetas místicos:

Y hoy ¿qué hoguera negra se levanta  
 en el jardín del sur, qué hoguera blanca  
 como la blanca luna se derrama  
 copo a copo y muslo a muslo?

Llore el azahar mi dulce muerte eterna  
 pues vivo en muerte vida ilimitada. (Colinas, 2011: 515-516).

El último de los tres poemas, *Órfica*, representa tal vez la armonía universal que el poeta simboliza en el dios mitológico, el héroe lírico por antonomasia que con su música supera todas las diferencias y contiendas y provoca un consuelo universal, una armonía cósmica, en la que el hombre, el poeta pueda fundirse con el fuego del jardín cerrado y gozar, por fin, *La nada plena*, que cierra *Jardín de Orfeo*, y que permite ver una nueva evocación cordobesa, que el poeta no incluyó en su libro de 1997. Se trata en este caso de un eco evidente de Góngora en esa evocación de la «nada» como la plenitud<sup>2</sup>, que se observa en su último verso, «La

2 Véase Juan Matas Caballero, «Presencia de Luis de Góngora en la poesía de



tierra, el agua, el fuego, el aire: nada», que evidencia resonancias del célebre verso con el que Góngora (2019: 340) concluyó su soneto «Mientras por competir con tu cabello»: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», aunque esa «nada» que cierra el soneto gongorino y el poema coliniano tenga valores o significados distintos, incluso contradictorios.

Más allá, no obstante, de esta huella gongorina, interesa subrayar que el poeta, como en una especie de eterno retorno, vuelve a suplicar de nuevo, como hiciera en el primer poema de *Jardín de Orfeo*, de evocación cordobesa, que se cierre el alto muro del jardín y que se funda «mi fuego con su fuego» y pueda volver a gozar «la nada plena» (Colinas, 2011: 527):

No me arranquéis de este jardín cerrado.  
Si nada soy, dejadme con la nada  
extraviada del jardín cerrado.  
Cerrad el alto muro del jardín  
y fúndase mi fuego con su fuego.

Tal vez cabría preguntarse si estos tres poemas de *Jardín de Orfeo* que el poeta incluyó en su *Córdoba adolescente* serían una evocación de la ciudad andaluza tan solo, y me atrevería a responder que no exclusivamente, que, aun resultando evidentes las huellas vitales y vestigios textuales de lo cordobés vertido en otros poemas de Colinas, estas tres composiciones podrían referirse también a otros ámbitos geográficos y vitales del poeta, como el noroeste, Venecia, Ibiza... y que alcanzan su significado más amplio cuando se entienden como parte del proceso o itinerario místico de fusión del poeta con el cosmos, que culmina en el gozo de «la nada plena».

---

Antonio Colinas» (2023a, en prensa).

### *El laberinto invisible*

Colinas en el prólogo a su *Obra poética completa* habla de su libro *El laberinto invisible*, que ha incluido al final de ese volumen: «En él, la adolescencia, la simbología de la mujer, la amistad, la ciudad en la que ahora vivo (Salamanca), la presencia de Oriente o la cima tutelar en el sereno poema final, vuelven a ser temas germinales. Por eso el “círculo” se vuelve a abrir» (2011: 22). Y añade (2011: 22) que esos poemas

no deben leerse con ojos analíticos —como una evolución de los libros anteriores—, sino que son simplemente poemas autónomos que, en unos casos, permanecían inéditos («Del jardín filosófico», «Hallazgo de una estatua junto a un muro»), que he rescatado de otras ediciones parciales («Córdoba adolescente»), que ahora añado a libros ya publicados [...].

Así pues, queda claro que el corpus de poemas *Córdoba adolescente* que forma parte del libro *El laberinto invisible*, es una sección que Colinas publicó en formato de libro en 1997 y ese conjunto de poesías estaba integrado en aquella edición por seis textos, que iban ordenados con números romanos del I al VI. Sin embargo, muchos años después, en su *Obra poética completa* (2011) el poeta ha añadido otros dos nuevos poemas, el VII y el VIII.

El primer poema del corpus parece cumplir la función de marco o poema prólogo, a manera de un cancionero que justifica o explica las composiciones que siguen y que lo conforman. Así, nuestro poeta recuerda el momento en que surgió la inspiración que se destiló en la creación de todo el cancionero: después de muchos años de haber vivido en su adolescencia en aquella tierra, el poeta regresó a «estas sierras salvajes» en las que se inició su descubrimiento práctico de la poesía, donde se le reveló su vocación o inspiración poética. Como el ave que volara en las

*Geórgicas* de Virgilio, unos ruiseñores hicieron recordar al poeta, que regresó a aquellos días de su adolescencia y su hermoso canto terminó inspirándole las composiciones, surgidas de su interior, de su recuerdo, que luego conformaron el cancionero *Córdoba adolescente* (Colinas, 2011: 871):

I

Tantos años después de aquella adolescencia,  
veníamos cansados y felices  
cuando allí, de repente, en una curva  
nos asaltaron muchos ruiseñores  
que abrieron mi memoria.

Del fondo de las zarzas, confundido  
con el rumor de un agua oculta y mansa,  
iba subiendo aquel canto distinto  
que no era de este siglo, que no era  
de este mundo,  
pero que a mí me devolvió a otros días.  
Allí en la curva de los ruiseñores  
cantó otra vez mi sangre,  
cantó el recuerdo, que quería hacerse  
palabra, y poema, y canción.

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.

Un cancionero que tiene un tono elegíaco, teñido obviamente de melancolía y de tristeza, porque el poeta canta las pérdidas padecidas, el paso definitivo de aquel tiempo pasado, de su adolescencia y de aquella tierra en la que fue feliz y con la que se identificó su experiencia vital. *Córdoba adolescente* es, pues,

un cancionero elegíaco en el que el poeta canta, con resonancias cernudianas y ecos de poetas de *Cántico*, el paraíso perdido, el tiempo pasado de su primera juventud, como evidencian «Aquel-  
las lágrimas/ entre jazmines nocturnos,/ [...] / como mi adoles-  
cencia,/ despidiéndose / de su adolescencia», IV (2011: 874); el  
viejo tópico amoroso de raíz tradicional cargado de oxímoros  
para descifrar lo inefable, el significado del amor, aplicado al  
propio poeta adolescente y al sur de entonces, como se ve en el  
poema V (2011: 875):

El no volverte a ver  
sabiendo que exististe.  
Te gané y te perdí  
en laberinto de fuentes,  
en jardines de agua.  
Hoy somos dos estrellas  
reflejadas en el estanque  
de nuestra adolescencia  
muerta.

La definitiva ausencia del sur y del mismo joven poeta, expre-  
sada con versos paralelísticos que reflejan la identidad entre  
ambos o entre el poeta y su desaparecida adolescencia, como  
se observa en el poema VII (2011: 877):

Otra vez en el sur:  
frescos sonidos de la aurora,  
caliente luz de huertos amarillos,  
aroma en los jardines del azahar  
y de los limoneros  
a santa sangre antigua.  
Otra vez no me verás,  
otra vez no te veré.  
¿Dónde encontrarte si es que aún existes?  
Nuestra luz sueña en soledad.  
Nuestra soledad sueña en la luz.

Una pérdida definitiva que se simboliza con el cromatismo de la puesta de sol sobre la sierra cordobesa, plasmado con la paradoja del incendio cuando muere la luz: «Todo el mundo se incendia/ donde muere la luz», «Adolescencia enterrada/ en la tumba del sol», VIII (2011: 878).

Pero la tristeza y melancolía por tales pérdidas no han impedido que el poeta dejara señales también de la placidez y la dulzura, de la belleza disfrutadas en el sur durante esa apasionante etapa de su vida que ya nunca volverá (2011: 872-877): como la «belleza más pura», la «belleza nunca hollada/ por mirada alguna» (II); «la honda placidez que producía/ la mirada./ Infinita dulzura/ de recordar sobre todo lo sentido» (III); «una huella/ de dolor y placer infinitos» (VI); el pleno disfrute de los sentidos en el sur: «frescos sonidos de la aurora,/ caliente luz de huertos amarillos,/ aroma en los jardines del azahar/ y de los limoneros» (VII).

### *Mayo de 2010*

A este cancionero sigue el poema titulado *Mayo de 2010*, cuyo epígrafe parece informarnos del regreso de Antonio Colinas en esa fecha a la ciudad en la que pasó su adolescencia, Córdoba, cuyo nombre, sin embargo, no se menciona, pero de cuya referencia no cabe la más mínima duda por algunas alusiones, como al período de su adolescencia, a determinados lugares o elementos característicos de la ciudad, como la mención del «Cine-Teatro Góngora», la frase en el muro del monasterio de las carmelitas descalzas, el «gran río», que es el Guadalquivir; tal y como significa su nombre en árabe, y que, a diferencia del Tajo de Garcilaso de la Vega, no arrastraba arenas de oro —como dijo Luis de Góngora (2019: 456)— ni tampoco de «sueño», y en medio del puente por el que pasa ese río hay un «ángel de piedra», el arcángel san Rafael, cuyo nombre también ha sido

omitido; y otros rasgos que bien podrían subrayar la identidad de Córdoba, como su «aroma de azahar» y su condición de «ciudad antigua».

Pero el poeta no ha querido revelar de forma explícita la identidad de la ciudad ni de los personajes ni lugares aludidos en el poema, acaso con la intención de no confesar ningún enigma que estuviera en sus manos, de la misma forma que el propio poeta no puede esclarecer el misterio que le impide llorar de alegría, como le gustaría, tras el reencuentro con esa hermosa ciudad de su adolescencia. El poeta ha regresado casi cincuenta años más tarde a esa vieja urbe, que ha reconocido por algunos de los elementos que ha recordado, y que se han mencionado anteriormente, y ese reencuentro le ha permitido reconocerse a sí mismo, al adolescente que fue y que vivió allí, donde y cuando nació a la poesía —de ahí el agradecimiento del poeta: «Sin ti, ciudad, yo nunca hubiera sido/ el que soy»— y quisiera llorar de alegría —como lloró en aquel Cine-Teatro Góngora— al recordarlo todo, al volver al origen primero de todo, el origen divino o misterioso de la creación, del poeta, de acuerdo con la teoría platónica de la *anamnesis*.

Pero el poeta no puede llorar de alegría y se acerca hasta la mitad del puente, donde se halla el ángel, «entre las dos orillas de este río,/ entre las dos orillas de mi vida», para rogarle —convertido él mismo en una velita o lamparilla petitoria, como hay tantas a sus pies— al arcángel de piedra que le conceda el llanto, mientras que debajo de ese puente pasa el «gran río», que ya no lleva las arenas auríferas «del sueño», que arrastrara otrora, del sueño del río y del sueño del poeta. El río no es, sin embargo, el mismo, como nos dijera Heráclito, ni el poeta es tampoco aquel joven adolescente: el río está llorando, «y no precisamente de alegría», por la desarmonía del mundo, por todos, y «discurre murmurando/ secreto indescifrable», mientras que el poeta no puede llorar de alegría y desconoce el «misterio» que custodian el ángel y el aroma:

Bien quisiera llorar, mas no puedo.  
Bien quisiera llorar (de alegría) esta noche.  
De repente, en la sombra de los muros  
se abren heridas dulces, signos  
que creías ya muertos:  
«Cine-Teatro Góngora», donde un día lloraste;  
o esa frase en el muro  
del monasterio de las carmelitas descalzas,  
que parece quemar:  
«He tenido mi cielo en la tierra,  
pues es el cielo Dios  
y Dios está en mi alma».

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.  
Sin ti, ciudad, yo nunca hubiera sido  
el que soy:  
la consciencia de ser y sentir y pensar  
en los límites.

Esta noche he regresado a ti  
y tú has vuelto inesperadamente a mí  
abriéndome secretos,  
como mujer que no se puede ver,  
mas que un día existió.  
Y el azahar y las sombras son los mismos  
de ayer, pero yo no soy ya  
el de entonces.  
¿No lo soy?  
Y tú, ¿dónde estás tú y qué eres tú?  
Tú eres sólo un aroma de azahar.  
Bien quisiera llorar, mas no puedo.  
Bien quisiera llorar (de alegría) esta noche.  
¿Tampoco lloras tú en el silencio  
y en la distancia  
del aroma que fuiste?

Vagando por las calles de la noche,  
extraviado en sombras de silencio,  
me he quedado detenido  
en medio de este puente y de este río  
que ya no arrastra las arenas de oro  
del sueño, como entonces.

Me he quedado quieto  
entre las dos orillas de este río,  
entre las dos orillas de mi vida,  
frente al ángel de piedra del puente.

Me he acercado hasta él muy despacio  
y me he mirado en sus ojos muertos,  
le he rogado -ardiendo  
como la triste luz  
de una lamparilla-  
que quisiera llorar,  
que quisiera llorar otra vez de alegría.  
Mas no ha sido posible.  
El ángel calla y guarda su secreto.

¡Cómo te amo misterio insondable  
de la ciudad antigua!  
¡Cómo te amo misterio,  
aunque nada me digan  
esos ojos de piedra del ángel,  
que creo muertos, pero que están vivos!  
Abajo, el gran río discurre murmurando  
secreto indescifrable.  
Él es quien llora  
por el mundo, y por ti, y por mí,  
y no precisamente de alegría.  
El azahar ya es el ángel.  
El ángel ya es el azahar.

¡Cómo te amo, misterio!



## Conclusión

La reunión de estos poemas que tratan de alguna forma sobre Córdoba permitiría hablar de un *ciclo poético cordobés* en la trayectoria literaria de Antonio Colinas. De un «ciclo» mejor que de una «etapa», pues el tema de Córdoba, aunque aparece circunscrito a una época determinada de la vida del poeta, la de los años 1961 a 1964 que coincide con su vivencia en la ciudad andaluza cuando realizaba sus estudios técnicos en la Universidad Laboral de Córdoba, vuelve a verse en épocas posteriores de la obra literaria de Colinas. Incluso podríamos decir que por la dispersión cronológica que tiene el tema de Córdoba en la obra de Colinas, pues vemos que incluso en su último libro, *En los prados sembrados de ojos*, su poema dedicado a Góngora no solo se centra en la figura del poeta sino también en la experiencia vital de su jornada adolescente en Trassierra. De ahí que podamos afirmar que Córdoba es una constante temática en la obra literaria de Antonio Colinas. Por esta razón no conviene hablar de etapa ni de época, sino en todo caso de ciclo, pero sin limitaciones ni circunscripciones cronológicas, entendido como un corpus literario, en verso y en prosa, en el que destaca Córdoba, como motivo, como tema, como poesía, como vida.

En el recorrido poético por los textos de Antonio Colinas en los que emerge el tema de Córdoba se ha podido observar que lo hace de forma constante, exhaustiva y variada. El poeta ha recreado su Córdoba adolescente como un espacio geográfico iniciático, como un paraíso o un jardín cerrado que gozó en su adolescencia, en el que adquirió la formación intelectual, humanista y vital que lo marcaría para siempre: el mundo del arte, con Julio Romero de Torres, el mundo de la música, que amenizaba las jornadas de estudio del colegio Luis de Góngora, la literatura, con Góngora a la cabeza<sup>3</sup>, con sus herederos poéticos, el Grupo

---

3 Véase Matas Caballero (2023a y 2023b).

Cántico, en especial Ricardo Molina y Pablo García Baena, pero también otros escritores que se le abrían como flores ansiosas (Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Rafael Alberti, etc.). También aparece evocada la historia esplendorosa de la ciudad, como muestra de lo más selecto y valioso de la civilización humana: y él mismo cantó a una ciudad de tolerancia, ciencia y cultura.

La ciudad de Córdoba se le presentaba en sus dos paisajes ya cantados por sus poetas, como Juan de Mena, pero sobre todo por Góngora en su célebre soneto (2019: 456), y por los poetas de Cántico, y se le muestra como la ciudad del llano, de la vega del gran río, y la ciudad de la sierra, con su barrio de Trassierra, las Ermitas y las melancólicas y hermosas ruinas de Medina Azahara. Una ciudad que le ofrece una naturaleza exuberante y pletórica en la que gozan todos sus sentidos en un festival de colores, aromas y murmullos, ya sea en la selvática sierra de jaras, avellanos, acacias, romero, arroyos... o en la llana de la vega o de los jardines, plazas, callejuelas, patios de la ciudad antigua, donde sorprenden detrás de cada esquina las acequias y las flores (jazmín, azahar, clavel...).

No cabía duda para el joven artista de que había encontrado en Córdoba un paraíso, un jardín cerrado que lo había iniciado a la poesía —allí escribió su primer poema—, a otra forma de vida, en la que las preocupaciones estéticas e intelectuales se habían convertido en nueva brújula de marear en su peripezia vital.

Aunque el joven poeta tuvo que abandonar la ciudad, el sur, Córdoba, ya formaría parte de su ADN para siempre, estaba grabado a sangre y fuego en su alma. De ahí que, como en un eterno retorno, Colinas regresara en varias ocasiones a Córdoba y que la ciudad habitara para siempre en sus versos, en su obra literaria, en su novela o en sus memorias. Córdoba era para Colinas un jardín, un paraíso perdido que se convirtió, más allá de un lugar geográfico, en un espacio simbólico, que terminó

cincelado, negro sobre blanco, no solo en su vida, sino en su obra literaria.

Y ahora, después de casi sesenta años de aquella estancia en Córdoba y después de haber vuelto varias veces a aquella ciudad, de cantarla y evocarla con cierta frecuencia, cabría preguntarse qué significa Córdoba, el sur, en la obra poética y en la vida de Antonio Colinas. Una pregunta cuya respuesta se me antoja muy difícil, si no imposible, que solo el propio Colinas podría responder. No obstante, sin ánimo de intentar resolver este enigma, sí me parece interesante recordar lo que el poeta escribió en la primera parte de su dístico poético titulado *Dos retratos* (2011: 483-488), incluido en la segunda sección del libro *Jardín de Orfeo* (1988), donde he creído hallar claros indicios que podrían revelarnos la importancia y quizás el significado que tienen para él todos sus espacios biográficos y geográficos (el noroeste, Córdoba, Italia, Ibiza...):

En tierras de León  
dicen que sólo escribes  
de cosas de Castilla  
y en tierras de Castilla  
dicen que sólo escribes de León.  
En el sur andaluz cayeron vida y arte  
como un oro fundido en tus dos ojos,  
mas sabías que estaban tus raíces  
—como el chopo, el álamo y la encina—  
Allá en las tierras altas.  
Y tuviste que irte,  
y todavía sufres el exilio  
de aquel jardín intenso. (2011: 483)

En el prólogo a su *Obra poética completa* (2011), «Un círculo que se cierra, un círculo que se abre», Antonio Colinas señala que el tema central de su poesía ha sido el diálogo «de estas raíces más originarias de los territorios leoneses, con el mundo o espí-

ritu mediterráneo, buscando siempre la universalidad para esas raíces que también he perseguido a través del diálogo con otras culturas, como las de Extremo Oriente» (2011: 9). De esta forma, Colinas ha posibilitado por su actitud vital y su actividad literaria un riquísimo diálogo de culturas y civilizaciones que han terminado tejiendo su pensamiento personal y que han nutrido su obra poética y ensayística. En ese proceso dialógico pudo desarrollar un papel significativo la aparición de Córdoba en la vida del poeta, la ciudad en la que históricamente se dieron cita las tres culturas del *Libro* (la árabe, la judía y la cristiana)<sup>4</sup>, una ciudad que en la obra de Colinas asume el valor emblemático y simbólico de lo que él mismo había cifrado como una utopía maravillosa, como una realidad anhelada.

Así, de acuerdo con esta idea, en los versos que acabamos de leer parece confesarnos el poeta que se siente un exiliado de aquel jardín del sur. Pero me atrevería a extrapolar este sentimiento de desterrado que tiene el poeta a todos los espacios en los que ha vivido porque creo que Antonio Colinas, como fray Luis de León, san Juan de la Cruz, santa Teresa, y una larga nómina de poetas que podrían ejemplificarse en la literatura universal, desde Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, a Luis Cernuda, Eliot o Kavafis, se siente como un exiliado del paraíso, de todos los paraísos o jardines en los que ha vivido, que se convirtieron en sus espacios simbólicos, y a los que siempre desea regresar porque esos paraísos perdidos (el noroeste de su infancia, la Córdoba de su adolescencia, la Italia de su juventud, la Ibiza de su madurez o la castellana de su vejez) se fundieron en él, forman parte de él, son él mismo y, aun siendo muy diferentes por pertenecer a etapas distintas y por ser únicos, acaso

---

4 Cuando habla del libro *Desiertos de la luz* Colinas (2011: 20) dice que en él su humanismo “no es ya el humanismo de los antiguos poetas y filósofos de Extremo Oriente el protagonista, sino un humanismo de raíces cristianas revelado en el centro de sus centros, en una ciudad sagrada para tres culturas de donde brotaron y brotan las ideas perennes del amor y de la paz”.

significan lo mismo para el poeta, quien confiesa en los versos finales de la primera parte de su citado dístico poético (2011: 484-485):

Y sabes que, ya vengas o ya vayas  
por el mundo,  
como una ofrenda, llevas en tus manos  
una obra que has hecho  
con sincera pasión  
y universal calor.  
Y en ribera o en mar,  
bajo chopo u olivo  
—en la eterna isla que es tu vida—,  
Atesoras con celo las palabras de Rumi el sufi:  
«Sólo en tu corazón está la dicha».

## Referencias bibliográficas

- CERNUDA, Luis, *Poesía Completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Ediciones Siruela, 19993, vol. I.
- COLINAS, Antonio, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, FCE, 1989.
- COLINAS, Antonio, «El arte de escribir: mi experiencia personal», *Anthropos*, 105, 1990, pp. 20-37.
- COLINAS, Antonio, *Córdoba adolescente*, Córdoba, CajaSur, 1997.
- COLINAS, Antonio, «El jardín y sus símbolos», *Del pensamiento inspirado I*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001a, pp. 45-55.
- COLINAS, Antonio, «Sobre *Noche más allá de la noche*», *Del pensamiento inspirado II*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001b, pp. 116-121.
- COLINAS, Antonio, *Obra poética completa (1967-2010)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2011.
- COLINAS, Antonio, *Nuevos ensayos en libertad*, Sevilla, Ediciones de la Isla de Siltolá, 2011b.

- COLINAS, Antonio, «Los espacios de las ruinas fértiles», conferencia leída el 27 de abril de 2013 en la Fundación Cerezales Antonio y Cinia (Cerezales del Condado, León) <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/actividad/conferencia-antonio-colinas -los-espacios-de-las-ruinas-fertiles/> [consulta en línea 14 de agosto de 2021].
- COLINAS, Antonio, *Memorias del estanque*, Madrid, Ediciones Siruela, 2016.
- COLINAS, Antonio, *Lumbres*, introd y ed. de María Sánchez-Pérez y Antonio Sánchez Zamarreño, selección de Antonio Colinas, Salamanca, Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2016.
- COLINAS, Antonio, *En los prados sembrados de ojos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2020.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- La manzana poética. Revista de Literatura*, 52-53, 2019. Número monográfico dedicado a Antonio Colinas.
- MARTÍNEZ M., Pedro, «Colinas en Córdoba», *La manzana poética. Revista de Literatura*, 52-53 (2019), pp. 11-14.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel, *Métrica y poética de Antonio Colinas*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2011.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, «Introducción» a Antonio Colinas, *En la luz respirada*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 11-147.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *Grupo «Cántico» de Córdoba. Comentario de poemas*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, «Antonio Colinas entre la armonía y la masedumbre», en Juan Matas Caballero y Antonio Odón Alonso (eds.), *La obra poética de Antonio Colinas: origen y universalidad*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco – Editorial Monte Riego, 2021, pp. 27-65.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Córdoba en el horizonte poético de Antonio Colinas», en Juan Matas Caballero y Antonio Odón Alonso (eds.), *Antonio Colinas: nuevos géneros, nuevos caminos*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco – Editorial Monte Riego, 2022, pp. 263-295.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Presencia de Luis de Góngora en la poesía de Antonio Colinas», *Criticón. Homenaje a Robert Jammes* (2023a en prensa).

MATAS CABALLERO, Juan, «Góngora en el horizonte poético de Antonio Colinas», en *Reescrituras del Siglo de Oro en la literatura española contemporánea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Ediciones Delirio (2023b en prensa).

RUPÉREZ, Ángel, «El ser y la unión», *Ínsula*, 504 (noviembre de 1988), pp. 22-23.



— III —

# Poéticas del Sur y del Norte







**EL MILAGRO DE *PRELUDIOS*  
*A UNA NOCHE TOTAL***

**Alejandro López Andrada  
(Sur)**



Antes de dedicarme a escribir poesía de una manera más o menos seria, había tenido la suerte de leer poemarios esenciales de la lírica española como, por ejemplo, “Don de la ebriedad”, de Claudio Rodríguez, “Elegías de Sandua”, de Ricardo Molina, y, sobre todo, “Preludios a una noche total”, de Antonio Colinas, que fue para mí un fogonazo emocional, ético y estético, una vertiginosa epifanía que me transformó a todos los niveles y acrecentó mi sensibilidad y mi profundo amor a la poesía honda, machadiana y auténtica. Llegué a este poemario del escritor de la Bañeza, a quien desde entonces considero mi maestro, gracias a la recomendación de Juana Castro, una poeta de mi tierra, que, después de leer mis versos juveniles, me aconsejó que leyera, entre otros libros, el poemario más bello de la poesía española: “Preludios a una noche total”, que, a la sazón, había sido accésit del prestigioso Premio Adonáis en el año 1969, un accésit absolutamente injusto a mi modo de ver, pues debería haber sido el Premio de ese año. Junto a “Don de la ebriedad”, del añorado Claudio, el libro de Antonio Colinas, mi maestro, ha sido el mejor de todos los editados durante varias décadas en la citada colección de la editorial Rialp.

He escrito más de una vez en distintos medios literarios sobre la magia romántica y el hechizo de un libro cuya lectura en mí produjo una especie de epifanía o de milagro que modificó mi sensibilidad a la hora de escribir o leer poesía. Sí, a raíz de leer “Preludios a una noche total”, cambió mi visión de la escritura poética y siempre aspiré a escribir un poemario así, cargado de amor y efluvios de la Naturaleza, teñido de ocre de bosques, de ternura, de alusiones bellísimas al mundo de la infancia, de visiones míticas y telúricas verdades que reconectan con la Madre Tierra. Desde el primer verso que abre el libro: “Traes contigo una música que embriaga el corazón”, se inicia el fulgor de un lírico milagro que encandila al lector y lo lleva de la mano por sendas frondosas y orillas de choperas, retornando a los pasos del poeta enfebrecido en la mítica casa donde aún

flota su niñez entre cántaros dulces y aperos de labranza. Nadie ha escrito nunca un poemario tan sereno, tan esbelto de luz, tan ebrio de Naturaleza y amor a la tierra, a las míticas raíces y a la luz virginal donde moran los ancestros como “Preludios a una noche total”, un libro memorable que, al leerlo, nos inunda el corazón de un resplandor feliz, tierno, inocente, como cuando leemos al inefable San Juan de la Cruz sintiendo un pellizco de luz en las entrañas.

Desde hace unas décadas, casi medio siglo, vengo disfrutando todo lo que escribe y publica Antonio Colinas. Su personalísima voz lírica ya está impresa en sus comienzos, los versos magnéticos de su obra “Poemas de la tierra y de la sangre”. Nunca he hallado en ninguno de los poemarios que ha publicado a lo largo de su vida literaria ni un solo poema que desmereciera en el conjunto de su obra. Hace ya algunos años, con motivo de la aparición de su bellissimo volumen poético “Canciones para una música silente” (Siruela, 2014), escribí una amplia reseña en “Cuadernos del Sur” (Diario CÓRDOBA), donde decía textualmente:

“Puede ser que el olvido sea una forma del recuerdo y, también, que el silencio sea el eco de una música adormecida al pie del corazón. A veces, ocurre en la poesía que el silencio va hilvanado a una música humilde, nunca usada que se adhiere a la piel sin luz de las palabras cubriéndolas de un magnético fulgor. Es lo que sucede en este volumen mágico e imprescindible, singular, “Canciones para una música silente”, donde, a veces, nos habla un lumínico silencio y las palabras, certeras, se acomodan como si fueran uvas luminosas dentro de un racimo tierno, musical, que contiene momentos líricos y estampas de una calidad poética inefable y una hondura emotiva fuera de lo común”.

Todo lo anteriormente expresado y escrito palpitaba ya en los versos magnéticos, hondos y luminosos, de “Preludios a una

noche total”. Como botón de muestra, quiero elegir al azar los siguientes versos de este libro que tanto supuso, y supone, para mí como poeta y escritor. Ahí va mi selección de versos:

-Del poema “Nacimiento al amor”:

De vez en cuando, el viento dejaba alguna hoja  
sobre la yerba oscura, entre los troncos mudos...,  
cuando fueron más tristes las noches y los hombres,  
cuando llegó el otoño, nacimos al amor.

-Del poema “Madrigal para suplicar tu voz”:

Por el recuesto, amor, pasa lenta la noche  
su mano de penumbra. Y el aire, solitario,  
gime entre las acículas, las conmueve, las mima.

-Del poema “La última noche”:

Los pasos envejecen con el tiempo.  
Por donde va el amor crujen las hojas  
y una lágrima viva empaña el aire.

-Del poema “Espeso otoño”:

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.

-Del poema “Luna”

Luna: cristal perdido en el más noble techo,  
sigue tu curso, nieva, gotea en los caminos,  
en cada higuera vieja, en cada mármol roto,  
derrama tu lechosa dulzura en nuestros pechos.

-Del poema “Laberinto de lluvia y de tristeza”:

No importaba saber que había paraísos  
con noches estrelladas, que en otras latitudes  
iba la primavera embalsamando el aire  
con aromas profundos, sonrisas y canciones.

-Del poema “Llegada del invierno”:

Pasamos embozados por las últimas calles  
para salir al campo y ver la luz más bella  
rondar por los mimbrales desnudos, por las tapias  
del cementerio en paz. Allí la muerte asciende  
por el ciprés y aún veo alguna violeta  
sobre las tumbas míseras...

-Del poema “Nocturno en el río”:

Bajaba hacia la orilla del río y en los sotos  
veía las hogueras arder, el humo denso  
flotar como un cendal de niebla entre los juncos.

-Del poema “El poeta visita la casa donde nació”

Cruzaba los pasillos tropezando en los cántaros  
oscuros, polvorientos, y crujían los pasos,  
y el corazón crujía de horror y de ternura.

-Del poema “Pozo oscuro de los sueños”

Amable duendecillo de los bosques,  
remoto brujo, pájaro agorero,  
hadas, amigos de mis horas dulces,  
llevad lejos de mí este desamparo,  
venid con vuestras pócimas y ungüentos,  
cegad con varas mágicas el sol.

Podría escribir de “Preludios a una noche total” decenas de páginas y nunca terminaría de explicar dentro de ellas la enorme alegría, el deslumbramiento estético, la vital epifanía que para mí supuso adentrarme en sus versos teñidos de auténtico amor, de hondo misterio, de palpitación telúrica y efluvios románticos. Por eso, quiero agradecer a su autor, Antonio Colinas, uno de los grandes poetas europeos del momento, su magisterio lírico, la magia de su voz poética. Y acabaré citando estos versos del poema final del libro: “Invocación a Hölderlin”

“Rasga los polvorientos velos de tu memoria  
y que discurra el sueño, y que sepamos todos  
de donde brota el agua que sacia nuestra sed”.

Al leer emocionados los versos de este libro, “Preludios a una noche total”, de Antonio Colinas, sentimos en lo más hondo de nosotros el murmullo gozoso de un agua cristalina, un líquido dulce que sacia nuestra sed, el de una poesía profunda e intemporal.

## EL SUR DE MI OBRA POÉTICA

Siempre pensé desde que empecé a escribir poesía que la mía quedaba, por su sobriedad formal y emoción paisajística, al norte de esa otra de enorme lujo verbal, a veces barroca, que, por norma general, suelen escribir los poetas andaluces de mi generación y los más mayores, los ya clásicos, desde Juan Ramón Jiménez a Pablo García Baena. De modo que, aun siendo un poeta del sur y habiendo nacido en la provincia de Córdoba, el hecho de haber vivido al norte de esta provincia, en un pueblo pequeño del Valle de los Pedroches, ha marcado sin duda mi modo de ver, sentir y entender el acto poético. Mi poesía es, por tanto, una poesía atada al paisaje de mi tierra natal y, de alguna manera, conecta con la de algunos autores castellanos



y leoneses, como es el caso de Julio Llamazares o mi admirado maestro Antonio Colinas, a quien tanto le debo como poeta y escritor. Tener un maestro, un modelo de escritor como él ha sido para mí fundamental desde que empecé a escribir mis primeros versos durante los años de mi adolescencia.

Una vez aclarado que mi Sur está muy ligado al Norte, en el plano estético y en el emocional, quiero ahora buscar mis poemas más personales y auténticos, en los que más me hallo y me reconozco. Son muchos los libros que he publicado hasta el momento y, por ello, no es fácil elegir un manojo de versos que simbolicen en su esencialidad mi mirada poética. No obstante, asumiendo el riesgo que toda selección conlleva, si tuviera que escoger un puñado de poemas de toda mi obra elegiría los siguientes:

-1º: Comienzo eligiendo un poema muy esencial para mí, “De otras primaveras”, inspirado en mi experiencia de padre. En sus versos evoco las conversaciones que, hace ya casi tres décadas, tenía con mis hijas Rocío y Victoria, cuando le hablaba de mi infancia en pleno contacto con la Naturaleza mostrándole el paisaje que habité de niño. El poema pertenece a mi libro “El rumor de los chopos”, que obtuvo el Premio Nacional José Hierro en su cuarta edición.

#### DE OTRAS PRIMAVERAS

Llegan mis hijas y en la oscuridad  
del comedor  
les hablo de mi infancia.  
Hace ya muchos días que atardece.  
El sol llena de sombra los tejados.  
De pequeño -les digo-,  
yo era un duende  
o una sabia abubilla. Aún lo recuerdo.  
¡Cómo bailaba con los ruseñores

mientras la tarde caía! Y ahora sueño  
con mis padres comiendo sobre el hule  
migajas de rocío, y mis hermanos  
lloran conmigo  
junto al resplandor  
triste y anaranjado de los chopos.  
Digo a mis hijas, también,  
que fui en las ovas  
del breve arroyo una trucha mansa,  
y ellas quieren cogermé,  
y mi niñez  
se escurre azul, entre sus dedos de agua.

*(El rumor de los chopos, 1996)*

-2º: En segundo lugar, irían estos versos dedicados a mi abuelo paterno, Alejandro López, que era picapedrero, y en ellos evoco los días que llegaba a visitar su pedrera cuando era niño y me quedaba asombrado, extasiado casi, contemplando aquel bellísimo paraje ubicado al pie de una hermosísima alameda. Mi abuelo Alejandro, esos años, ante mis ojos era el humilde rey de aquel paisaje donde reinaba el silencio, a veces herido por el murmullo de los pájaros y la soledad. El poema pertenece a mi libro *Los árboles dormidos*, Premio Ciudad Badajoz.

LA PEDRERA  
(Abuelo Alejandro)

Al frente, veo la hilera de los álamos  
sumergidos en la lluvia,  
como músicos  
vagando por la inmóvil majestad  
del campo abandonado.  
Es todo oscuro  
y, sin embargo, toco las arrugas  
de tu alma siempre alegre. En el dibujo

trazado por el agua en mi memoria,  
está tu risa abierta,  
el cielo puro,  
la misma soledad llena de amor,  
la misma lejanía hecha de lutos.  
Aún rozo tu silueta  
si regreso  
desnudo hacia aquel tiempo. En lo profundo,  
contemplo el azul limpio  
de tus ojos cruzando la vereda,  
el bosque húmedo,  
el viento,  
y la cantera de granito  
como un palacio muerto entre los juncos.

(*Los árboles dormidos*, 2002)

-3º: Aquí, en este poema, que ocupa el tercer lugar, titulado “Maternal”, evoco con mucho dolor y especial melancolía la imagen de mi madre cuando joven, dentro de la casa de mi niñez, añorando también las veces que iba de su mano a pasear camino de la ermita de la Virgen de Guía, ubicada en una colina próxima a mi pueblo. El poema pertenece a mi libro *El vuelo de la bruma*, VIII Premio Ciudad de Salamanca.

#### MATERNAL

Sólo tus ojos dentro del invierno  
y esta colina herida  
por el frío que asciende de la hierba  
hacia una paz  
de nubes sigilosas y eucaliptos.  
Cogidas de la mano,  
en el silencio,  
pasan las horas. En el bostezo limpio  
de las estrellas altas

nos mecemos.  
Duelen tus ojos dentro de la luz.  
Duerme mi corazón bajo tu abrigo.  
(*El vuelo de la bruma*, 2005)

-4º: Dentro de estos versos de mi poema “Libro íntimo” hay algo profundamente esencial para mí: en ellos evoco la atmósfera cuasi celestial que, a veces, flotaba en la casa de mi niñez, cuando en las cálidas noches de verano mis padres salían al patio sosegado y, bajo la sombra maternal de una higuera, rezaban el rosario despacito, sin prisa alguna, abstraídos y concentrados en el relajado ambiente que los rodeaba. Yo los oía, entre tanto, desde mi habitación cuya ventana daba al patio, y me quedaba dormido oyendo el acogedor y límpido murmullo de sus voces inundando de amor la suave noche estival.

#### LIBRO ÍNTIMO

En el primer recuerdo  
de mi infancia  
siempre aparecen limpias las estrellas  
-un cauce blanco  
sobre mi corazón-, la santidad del agua  
y la emoción  
de mi madre hilando letanías.  
La noche pule  
todas las palabras,  
las mide con el viento, las vigila,  
y el libro  
íntimo de la eternidad  
despacio las acoge  
en esta hora,  
donde el silencio es música encendida.  
(*Las voces derrotadas*, 2011)

-5º: El poema “Hombre raro” vio la luz en el año 2012 dentro de uno de mis libros más singulares y heterogéneos, *La esquina del mundo*, donde aparecen junto a unos cuantos poemas varias piezas escritas en prosa, todas ellas centradas, o inspiradas, en un paraje próximo a mi pueblo natal, una pequeña finca propiedad de mi abuelo materno, José Andrada. Por otro lado, los versos de este poema representan esencialmente mi poética, mi modo de ver y entender la realidad y el paisaje rural, campesino, que tanto ha marcado mi vida, donde los pájaros siempre simbolizaron el amor, la vida al aire libre, la más absoluta y sutil felicidad.

### HOMBRE RARO

Soy el último hombre que habla con los pájaros,  
el que susurra al ojo del autillo  
cuando en el campo  
ya no queda nadie  
y en el crepúsculo yace un resplandor  
que sólo mi alma puede comprender.  
Soy el anciano  
que ama las ortigas  
cuando, al atardecer, vomita el sol  
la lentitud violeta de las sombras  
que tiemblan como enredaderas mansas  
baja la carpa inútil de lo azul.

En derredor de mi alma  
solo hay frío  
pero en mi pecho aún duermen los pastores  
y cae el estío en la palma de mi mano  
como un lagarto de oro.  
Soy la luz  
que a los gañanes muertos les da agua,

aquel que ama el dolor de los nogales  
cuando vomita juncos y brezo el sol, minutos antes  
de la oscuridad.  
A veces soy la espiga  
enamorada  
de las estrellas últimas del cielo  
y me hundo en las veredas más lejanas,  
donde no llega nadie en el invierno  
que no sea el vuelo del autillo en flor y el deambular  
del vagabundo angélico  
que en los trigales esconde  
la humildad serena de su viejo acordeón.  
Vivo en el vientre antiguo de las nubes  
y en el otoño acojo los silencios  
felices del buhonero  
que transita entre las zarzas del amanecer.  
Los mirlos me saludan cuando cruzo  
la paz del horizonte hundido  
y vuelo  
con las libélulas por la superficie  
del lago indestructible del amor.  
Me abrazan las collalbas:  
soy el viejo,  
el hombre último que habla con los pájaros.  
Nadie me entiende; por eso tengo alas  
y aún me refugio en la musgosa paz  
del búho feliz entre los peñascales  
o en el sigilo de los petirrojos bajo el temblor violeta  
de las sombras  
que aún regurgita el sol de mi niñez, donde aún resiste la  
única verdad.

*(La esquina del mundo, 2012)*

-6º: También he querido seleccionar estos versos de un poema inédito aún, titulado “Modos de respirar”, donde evoco mi estado de ánimo algunos días al salir de casa, mientras voy paseando por los caminos próximos a mi pueblo, absolutamente absorto, relajado, mimetizado con el paisaje que tengo en torno a mí.

### MODOS DE RESPIRAR

A veces voy tan solo  
que el silencio se adhiere a mí,  
entra en mis pisadas,  
y acaba respirando en mi interior  
como un lagarto  
en una catedral llena de sombras.  
Nada en el paisaje:  
sólo las piedras, la lejanía, el invierno...  
A veces voy tan solo  
que mi alma  
es un andén  
donde, al oscurecer, bajan las nubes rojas de la tarde  
buscando su descanso  
y mis pisadas  
son las caricias lentas que la tierra  
llena de olvido  
presta a quien respira ahora por mí,  
donde nadie está,  
donde la soledad es una encina  
que cierra el horizonte con su llave  
en medio de una enorme cicatriz  
cosida al resplandor  
de este paisaje  
que en mí penetra ahora, al caminar.

-7º: Por último, cierro esta selección con un poema, “Herencia”, donde simbolizo la huella de mis antepasados en mi sangre, a la vez que todos los efluvios que emanan de mi tierra natal y, por muchos motivos, siempre me ataron y hoy siguen haciéndolo más que nunca a mi raíz esencial: el mítico paisaje de mi niñez, donde siempre me inspiro a la hora de escribir prosa o poesía. El poema pertenece a mi libro de versos más reciente, *Parte de ausencias*, que el pasado año vio la luz en la editorial Hiperión.

### HERENCIA

Medimos la estructura del silencio  
que cae sobre la tierra.  
No ha llovido, y hoy repartimos nuestra soledad,  
la parte azul de nuestros antepasados,  
lo que nos liga aún a su memoria.  
Serena y reconforta  
percibir la paz que arrastra el aire. En las colinas,  
debajo de las nubes,  
se cimbrean siluetas y alambradas. Como ardillas,  
igual que hicieron antaño nuestros padres, sorteando la  
pobreza  
y la fatiga,  
salimos al campo a recolectar las flores del orégano  
silvestre, la avena loca, el trigo, las gramíneas  
segadas por el viento,  
y compartimos, entre las malvas, la fraternidad,  
la límpida textura del amor que envuelve este lugar lleno  
de ruinas.

*Parte de ausencias* (2022)







**LECTURA POÉTICA  
EN LA BAÑEZA**

**Fermín Herrero Redondo  
(Norte)**



Voy a empezar por el principio, por el que considero mi primer poema (no el primero que escribí, ni siquiera perteneciente a mi primer libro escrito, ni al primero publicado, casi veinte años después de su escritura, sino aquel con el que al venirme sentí, me temo que presuntuosa y erróneamente, que tal vez tenía algo original que decir, con una voz propia, luego integrado en *Anagnórisis*)

### PLACENTA

Este es el tiempo en que la luz persuade  
al majuelo, lo engaña con violetas  
prematargas, de cuya brevedad  
nada sospecha. En tales circunstancias,  
con la desproporción que da la muerte  
sus frutos en cualquier instante  
de descuido, aun siendo alegres  
como quien desconoce el tiempo,  
hay que rendirse a la evidencia.  
Este es el tiempo de la flor humilde,  
vecino de la ruina –bien lo sé  
y, sin embargo, bajo el sol que adula,  
me tienta rebrotar de modo  
temerario, dispuesto a la traición  
de la escarcha postrera donde todo  
sucumba–. No por eso apetece  
esperar, en demanda de tiempo favorable,  
porque en realidad la erudición  
nos vara en la desdicha. Quien descifra  
las trampas ha perdido para siempre  
en su prudencia el regocijo y sólo el ardid  
del fingimiento le permite darse a los días.  
Este es el tiempo en que me baño en miel,  
en la miel que las horas traen a mi ventana,  
como si aún pudiera desnudarme  
hacia lo verde, a medida que llega

la transparencia más impúdica  
de la vida, el rumor de los estambres  
y la resurrección sanguínea de la carne.  
Es el tiempo en que al lado del majuelo  
me abstraigo, me acomodo y me injerto,  
y, en lugar de volar, retorno al nido,  
donde me siento más seguro. Y vuelvo  
a la página que dejé marcada  
porque prefiero el fingimiento  
ajeno. Para oprobio de esta hora  
lisonjera, de la violeta y del retoño.

No sé lo que este poema estaría influido por la obra de Antonio Colinas, de siempre decisiva en mi manera de entender y concebir la poesía. Calculo que por aquel entonces ya habría leído en Visor la edición inicial de *El río de sombra* o tal vez *Poesía*, la recopilación de su poesía completa desde *Poemas de la tierra y de la sangre* hasta *Noche más allá de la noche* o *Jardín de Orfeo* y por tanto, asumido, sin duda, como he percibido al leerlo, el concepto de pensamiento inspirado, la relación con la naturaleza o la teoría del inconsciente colectivo de Jung, el núcleo, en fin, del quehacer lírico de Colinas a lo largo del tiempo.

El poema me llegó casi íntegramente y ha seguido durante la vigilancia de los exámenes de setiembre una mañana del siglo pasado, en el instituto Antonio Machado de Soria. Como acaba de subrayar el ponente anterior y, después, corroborar el propio autor, Colinas es el más machadiano, por la parte de Antonio, de los escritores de la órbita novísima. No es de extrañar que el poema que voy a leer a continuación, del libro *Desiertos de la luz*, sea el más conmovedor que conozco, y mira que se han escrito en torno a este drama, de la relación entre Machado y Leonor, en concreto de cuando el poeta, perdida toda esperanza de recuperación de su joven esposa, la paseaba cada día en una especie de carrito camino del aire limpio del paraje de los Cuatro Vientos (ahora ocupado por una escultura mamotreto del matrimonio

en silueta), desde el que se dominan las riberas del Duero que Machado cantase como nadie, para siempre.

### LA PRIMERA HOJA

Iba él cuesta arriba, empujando el carrito,  
camino del Paseo del Mirón.  
Él la llevaba a ella enferma en el carrito  
bajo el sol, sumido en el otoño de una tarde  
cansada.  
La llevaba buscando un poco más de altura,  
unos escalofríos de sol, unos rotos  
cristales de luz pura.  
Iban subiendo y, de repente, el viento  
se puso a ulular desde las cárcavas  
del río negro.  
Las grandes nubes iban acosando  
al sol escaso  
que ellos iban buscando, como a tientas,  
por entre acacias frías.

Ululaba el viento desde el cañón del río  
y, allá abajo, se alborotaba el agua  
que, tantas tardes, ellos habían visto serena,  
como los ojos que la contemplaban  
enamorados.  
Ululaba el viento, sacudía  
por aquella hondonada  
los opulentos álamos  
que siempre habían visto ¡tan quietos, tan quietos!  
(De lejos, cuando el cielo de carbón  
se entreabría, el río era de oro.)  
Pasaba octubre y aún no había caído  
ni una sola de aquellas hojas de oro  
sobre las manos transparentes,  
semienterradas por la manta, de ella.

Él iba empujando el carrito  
con el cuerpo tendido, tuberculoso, de ella,  
por el camino de los Cuatro Vientos,  
en busca de unas briznas de sol frío,  
de unas esquirlas de aire puro para  
sus pulmones ya quietos.  
Él sabía que arriba, en la quilla  
del mirador, el viento del otoño  
estaría aullando con más fuerza,  
pero ella precisaba de aquel aire tan frío y tan puro  
para alejar la Sombra.

Era el otoño ya maduro de ella,  
tan sentenciado como aquellas hojas  
que aún se resistían a caer,  
que estaban perdurando en su hermosura.  
Y era el otoño de él, que estaba huyendo  
con su dolor arriba, por el monte,  
de aquellas miradas que, de golpe,  
ante la enfermedad,  
se habían tornado en muecas congeladas  
en cada rostro de los convecinos  
que antes ironizaban con su amor.  
¿Mas cómo iban a reírse ahora  
del que arrastraba cuesta arriba el peso  
de un dolor tan áspero?

Ululaba el viento  
del río a la ciudad para clavarse  
como alfileres en la frente de él  
y en aquel rostro asustado de ella  
que iba mirando hacia la mortaja  
del cielo.  
Pero había que seguir, que subir más arriba,  
hasta desembocar en aquel mirador

al borde del abismo  
desde el que ya verían avanzar  
(por los montes de herrumbre,  
por páramos violáceos)  
la Muerte con la sangre en los labios.  
¿Sería allí la cita?  
Desde aquel mirador,  
él vio cómo llegaba con la furia del viento  
una hoja primera,  
sólo una hoja de oro desprendida  
de algún álamo negro.  
Y sintió que a su lado se iba desprendiendo  
la hoja-vida de ella.

Luego, despacio, muy despacio, fueron  
descendiendo hacia aquella noche fría  
de las casas no humanas.  
Cuesta abajo, dejó de aullar el viento.  
Cuesta abajo, el carrito no pesaba.  
La Muerte ya iba en él, y no pesaba.

Estudí el bachillerato y más tarde fui profesor durante casi una década en el instituto Antonio Machado de Soria. Entre esta circunstancia y la impronta de *Campos de Castilla*, cuando me envié a escribir versos traté de huir de la influencia machadiana. Sólo muchos años después, con toda la cautela posible, me he ido acercando a la poesía de Machado, siempre sin pisar su terreno estilístico y huyendo de su fijación del lugar. En varios poemas he visitado sus predios poéticos alrededor del Duero, a mi juicio, tierra quemada a efectos poéticos desde su cristalización lírica por parte del sevillano, así que lo he intentado más bien por los peñascales y la sierra de Santa Ana, entre carrascales, torrenteras y riscos, por lo pedregoso, mejor que por las orillas, y nunca en primavera, generalmente en invierno, como en éste, que desagua, con el río congelado, en un humilde regato



tras contemplar la ribera, sus “álamos eternos” (“opulentos” en el poema anterior de Colinas).

**Nevado** el Duero, maniatado desde hace días por la helada, resplandece al sol de mediodía. Restalla su cristal, casi no puedo abrir los ojos. Ciertamente deslumbra la grandeza, nos hace enmudecer. Hasta los álamos eternos de la ribera contemplan su reflejo con un estupor de invierno y muerte. Incluso el hielo parece triste en los juncarees. Mientras el río nada dice, le da las aguas, corriente abajo, un arroyuelo mínimo que culebrea con mucho esfuerzo sin apenas notarse entre la broza. Ha conseguido desatarlo el sol y con qué intimidad, con cuánta sencillez suena al oído, hablando muy bajito, su rumor de cauce ingrato y de caudal exiguo.

Igual que Machado inmortalizó, hizo suyo, plasmó definitivamente en verso el paseo entre San Polo y San Saturio y, en general, el paisaje por donde el Duero traza su curva de ballesta en torno a Soria, así Colinas ha hecho lo propio con Petavonium y sus alrededores, donde el frío fue fuego. De la parte del castro, sobre el que ha escrito varios poemas y narraciones, además de ser fuente de numerosas referencias en su obra, he elegido uno perteneciente a su último libro de poemas, *En los prados sembrados de ojos*.

#### ASCENDIENDO AL CASTRO

¿Qué haces tú aquí, Misteriosa Invisible,  
junto al ara?

El ara es ese monte de infancia  
con forma de trapecio  
de lágrimas,  
al que aún hoy se asciende por bancales  
de zarzas, como escala que lleva hacia el cielo.

Avanza un vendaval de nubes negras  
sobre el ara, y llega hasta ti, Misteriosa,  
pero tú las contemplas impassible,  
acoges en tus labios sus relámpagos  
desde tu lecho de tumbas.  
(¡Bajo tus losas duermen  
tantos seres humanos, tanta sangre  
inútil derramada,  
tanto sueño imposible!).

Qué altivez la tuya, Misteriosa Invisible,  
frente al ara de monte,  
que con sus cenizales y sus ruinas  
nos resumen la Historia.  
No cesa tu presencia, te sostiene la música  
que asciende de tus hijos, los que duermen  
bajo el frío del mundo,  
bajo el frío de tantos  
siglos, luchas y obras  
¿Para nada?

¿Y ese ser vivo que aún está temblando  
mientras asciende  
por el ara de roca del tiempo,  
por la escalinata que termina  
en el firmamento que calla?  
¿Se empeña todavía en soñar  
un más allá para salvarse?  
¿Él soñando también para nada  
al borde del abismo

del conocer?  
¿Al borde del abismo de la luz?

Sobre el ara del monte de las lágrimas  
Venus es una lágrima de sangre.

Un buen día, no sé si por influjo de la poetización de Colinas, al menos cuando lo escribí in situ sí que me vino a la cabeza y lo tuve presente (no el poema que acabo de leer, claro, pues es posterior en el tiempo, sino otros anteriores), me atreví con una subida también, en mi caso al castro de Castilfrío de la Sierra, el pueblo soriano del que procede la familia materna de mi mujer. Cada verano procuro ascender hasta el castro con ella, bordeando casi a pico, por la alambrada, la dehesa comunal, sobre la que se asientan sus vestigios.

**Hemos** subido andando al castro  
por la pared del monte, parándonos a ratos  
para coger aliento. Con el resol, arriba,  
entre las piedras, los acebos, la tarde detenida  
y con nosotros, nada, las voces de los muertos,  
las aves que, hacia el cielo, se perdían.  
En la hondonada, manchas de robles  
agostados, la soledad desde que el mundo  
es mundo. Descendimos a paso vivo,  
al fondo el pueblo, el campanario, la vida  
con sus cosas, los días que se fueron,  
nada: tu voz, la mía. La tarde detenida,  
transparente. Al salir de la dehesa te miré,  
sonreíste. Nos hemos dado, luego, la mano.

Mi padre murió en marzo, con la vida cumplida y la cabeza intacta, pero aun así... Esquivo en mis versos por pudor, en la medida de lo posible, la confesionalidad en bruto, también debido a que procuro no abusar de cualquier tipo de ventajismo.

Estoy, además, a grandes rasgos, con Víctor Segalen y aquello de que las cosas verdaderamente íntimas no se deben escribir jamás, mejor la veladura o la elipsis, siempre que se pueda, pues creo que es totalmente decisivo en poesía lo que no se dice. No obstante, quisiera recordarlo aquí con un poema en el que se respeta el lugar preciso en que debe tener su dominio el silencio, estremecedor en su honda sencillez, de *Canciones para una música silente*. Podía haber elegido algún otro de *Tiempo y abismo*, pero he elegido justamente éste por su cercanía expresiva con el retrato de mi padre que leeré a continuación y porque lo que se trasluce de las palabras finales del padre de Colinas se corresponden con el carácter y la personalidad castellanos del mío.

#### UNAS POCAS PALABRAS

De la sima de a memoria,  
del pozo del sentir y del pensar,  
de la selva de todo lo vivido,  
surgen unas palabras, padre

Te escuché pronunciarlas  
antes de que cerraras tus dos ojos  
para siempre.  
Resumen de una vida, último  
testamento en tan sólo  
cinco  
palabras.

Todavía me hieren dulcemente  
por su verdad  
y, a la vez me transmiten  
una fuerza infinita:  
“Nunca hice mal  
a nadie”.

Bueno, ahí va mi escueto acercamiento filial, que incluí en *Tierras altas*, libro dedicado a la memoria de mis padres, en el que intenté dar voz a una generación, la suya, que tuvo la desgracia de sufrir de niños la guerra y apenas haber podido asistir a la escuela.

### GENEROSIDAD DEL AUSTERO

Deben ser pocas las palabras, es difícil  
vaciar a borbotones sin menoscabo  
de tu honradez agrícola. Aunque apenas fuiste  
a la escuela descifras el secreto  
del grano y la labor, sabes que el pan  
sólo se gana íntegro en los años  
malos, con las palabras justas.

Por último, para no extenderme más, termino con un poema que tiene como fondo el hilo de la tradición, la necesidad de que no se rompa para que perviva la poesía, nuestra civilización en su conjunto. Quisiera que mis poemas, de alguna manera, se inscribieran, a zaga de los de Colinas, en una línea de poesía castellana acendrada de la que su obra es el mejor ejemplo actual.

**Siempre** un frío que pela. En cuanto las sacas  
del bolsillo, las manos se te enganchan.  
Venimos cada año al cementerio.  
La puerta está cerrada con unas cuerdas  
de paca. Desatamos los nudos.  
Mi madre lleva un azadillo y un caldero  
con un poquitín de agua para los ramos  
de crisantemos y de rosa tardías,  
de haberlas. Reza un padrenuestro y se pone  
a cavuchar las tumbas, aporca algo de tierra  
hasta formar una lomilla, destripa

los pequeños terrones. El frío  
es bueno porque es blanco. No conocí  
a ninguno de mis abuelos. Hay hierbas  
secas, recién cortadas, excepto en las esquinas,  
llenas de pasto y cardos. Han sujetado  
con alambres las flores de plástico, a las cruces,  
a algunas cruces. Faltan letras de los nombres,  
las que tienen. Mi madre deposita  
muy despacio, con mimo, los ramos  
encima de los lomos, como si acostase  
a los abuelos con amor.  
A veces caen chispas de aguanieve.  
Miramos a poniente, a lo alto. Nos vamos.  
Mi madre se persigna. El frío es nuestro.





— IV —

**Antonio Colinas:  
narrativa y autobiografía**







**PARA UNA EDUCACIÓN ESTÉTICA.  
APUNTES SOBRE LA NOVELÍSTICA  
DE ANTONIO COLINAS**

**Natalia Álvarez Méndez**



## Preámbulo

La figura de Antonio Colinas se asocia, inevitablemente, a la poesía, aunque no se ha de olvidar que ha cultivado numerosos géneros literarios. Sin desatender sus traducciones, ensayos, tratados, artículos, reseñas y otras colaboraciones, en el marco de la narrativa ha ofrecido a sus lectores libros de viajes, novelas, cuentos, memorias y aforismos. El presente capítulo se centra en su novelística con la pretensión de perfilar una sintética aproximación a su poética.

Antes de entrar en materia, conviene precisar que su prosa de ficción presenta siempre un eje inicial que la nutre y sostiene, y que no es otro que la senda del recuerdo. En torno a la memoria se entretajan algunos de los grandes temas de sus textos, entre ellos el amor, la vida, el arte, la naturaleza, el dolor, el tiempo y la muerte. Ya en sus libros de cuentos —*Días en Petavonium* (Tusquets, 1994), *Huellas* (Castilla Ediciones, 2003) y *Leyendo en las piedras* (Siruela, 2006)—, cobran fuerza, en gran medida, las experiencias de la infancia. Esta última se erige en el tiempo en el que todo comienza<sup>1</sup>, la etapa de las primeras contemplaciones, el espacio en el que se halla la raíz del ser: “la memoria infantil es como una fuente de la que no cesan de manar dones para el futuro escritor. En la niñez están también los símbolos y los signos primeros, que son los que nos iluminan en momentos de crisis” (Colinas en Puerto, 2007, p. 68).

De forma semejante, también en sus novelas se observa la impronta de la memoria, aunque con diferentes matices y en diverso grado. De su trilogía sobre la educación estética contamos con dos títulos publicados en la década de los 80 del siglo XX: *Un año en el sur (Para una educación estética)* (Trieste, 1985; Seix

---

1 En *Días en Petavonium* (Colinas, 1994), la cita inicial pone de manifiesto tal convencimiento, pues pertenece a *Memories*, de C. C. Jung: “Todo mi trabajo, toda mi actividad creativa, provienen de aquellas fantasías y sueños iniciales. Todo lo que logré más tarde en mi vida ya estaba contenido en ellos, aunque al principio sólo en forma de emociones y de imágenes. Todo comenzó entonces”.

Barral, 1990; El Páramo, 2010) y *Larga carta a Francesca* (Seix Barral, 1986; 1989). La riqueza literaria de ambos títulos brinda la posibilidad de aplicación de variadas perspectivas de estudio, todas ellas necesarias, pero en esta ocasión el análisis se ceñirá a la percepción del sentido unitario de su obra. Se ha escogido este enfoque a partir de la certeza de que las voces perdurables, como es la de Antonio Colinas, fundan una producción identificable con un todo indisoluble, con independencia del género en el que viertan su creación. Quizás apoye esta idea el hecho de que el propio escritor se haya postulado en contra de la rigidez de las tipologías genéricas, como se aprecia, por ejemplo, en su artículo “Contra el dogmatismo de los géneros”, integrado en *El sentido primero de la palabra poética* (1989).

En cualquier caso, si se comparan su narrativa y sus versos, se comprueba cómo, aunque cambian la distancia y la intensidad, permanece la sustancia de una obra totalizadora que transpira una lúcida visión que se acompasa con destacadas tradiciones literarias y filosóficas. Por esa razón, resulta de interés la aproximación a su novelística desde la óptica de dos factores: las claves de su pensamiento literario y los resortes esenciales de su poesía<sup>2</sup>, que configuran un universo absolutamente personal e indivisible, encaminado a vestir con ropajes literarios el misterio que alumbra la existencia. Entre esas claves y resortes sobresalen la memoria, ya mencionada, y los espacios geográficos vivenciales, junto a otros aspectos que se irán desgranando más adelante. Además, si los elementos temáticos trabajados por el autor se desarrollan de modo concordante en su narrativa y en su poesía, se percibe la misma sintonía en ambas manifestaciones genéricas en lo que afecta a la forma, al trabajo literario con el lenguaje y a los movimientos estéticos, coincidentes también con los que caracterizan sus primeros libros líricos. Así lo consta-

---

2 El propio autor ha reflexionado acerca de hasta qué punto sus cuentos, novelas y los *Tratados de armonía* permiten percibir muchas de las claves de su poesía. Sus ideas al respecto están recogidas en Martínez Fernández (2007, p. 84).

taba ya Alonso hace más de tres décadas en su estudio sobre la literatura leonesa cuando aludía a las dos novelas del escritor:

Clasicismo, romanticismo y realismo se funden en el exquisito lenguaje del autor que recuerda las brillantes superficies de su poesía. Todo es posible, pero indefinido, como en el mejor romanticismo; todo es posible, con apariencia de realidad, como en el mejor realismo; todo es equilibrio, serenidad y correspondencia, como en el mejor clasicismo; todo es exuberancia y contraste, como en el mejor barroco y el mejor modernismo. (1986, p. 349)

### Hacia un itinerario intelectual

En las novelas de la trilogía, junto a las vivencias íntimas del personaje principal, despunta otro hilo conductor de la intriga —el de los constantes descubrimientos del protagonista—, con el que se traza la adquisición, por parte de este, de un importante conocimiento cultural y artístico. Se describe, así, una sensibilidad orientada a la comprensión del mundo que se habita, desde la pasión por la belleza y desde la emoción generada por el retrato de un intenso itinerario intelectual en el que se unen vida y arte, pensamiento y literatura, reconocibles constantes de la poética de Antonio Colinas.

La primera, *Un año en el sur*, se centra en el período adolescente de la formación, y la segunda, *Larga carta a Francesca*, en la búsqueda, en la juventud y en la primera madurez de la vida del protagonista, llamado Jano<sup>3</sup>. Esa denominación obliga a reflexionar sobre la querencia del autor por el alcance poético de la cultura clásica, no por el dato gratuito de erudición, sino por el interés en el mito y en el símbolo fijados por la tradición

---

3 Jano es el nombre que años más tarde será utilizado de nuevo por Colinas para denominar a su *alter ego* como personaje central de sus memorias noveladas, publicadas bajo el simbólico título *El crujido de la luz* (Edilesa, 1999).

grecolatina. En su narrativa, se emplea, igualmente, este resorte. Así, la elección del nombre es un reenvío a la mitología romana, en la que Jano, dios de los comienzos y los finales que custodia las puertas del cielo, es representado con dos caras, mirando cada una a un lado, hacia el pasado y hacia el porvenir respectivamente. El personaje creado por Colinas en las novelas encarna esa antítesis que refleja el dios Jano entre pasado y tiempo presente orientado al futuro, franjas temporales que en algunos momentos pasarán de la oposición a la complementariedad en una ansiada superación de contrarios que permea también su poesía.

Se debe tener en cuenta, además, el sustrato vital que impregna su narrativa y que ya ha sido puesto de relieve por la crítica (Badía Fumaz, 2021: 78-79). Es cierto que la forma biográfica aporta sensación de realidad y que se alude a experiencias, recogidas en muchos de sus textos, que remiten, en ocasiones, a vivencias reales del autor. Quien intente rastrear el poso biográfico que se puede localizar en el seno de la trama novelesca debe buscarlo en el reflejo de su poética, de su pensamiento, es decir, en la iniciación, en la formación del personaje central, en sus referencias a la música, a sus experiencias lectoras y a sus ideas sobre literatura. No en vano, existen concomitancias en esos puntos entre algunas de las vivencias de Jano en *Un año en el sur* y las del propio escritor, pues como ha expresado este último, Colinas pasó el tiempo de la adolescencia en tierras andaluzas<sup>4</sup> y allí descubrió la poesía y la relevancia del arte<sup>5</sup>, en un singular renacer en el que accede al conocimiento.

---

4 El testimonio literario de su estancia adolescente en Córdoba queda registrado también en la conversión de dicho territorio en significativo ámbito poético, tal como ha estudiado Matas Caballero (2022), entre otros.

5 “Yo descubro la poesía en tierras andaluzas, en Córdoba, a mis dieciséis años. Uno es, en buena medida, no sólo de donde nace sino también de donde vive ese tiempo decisivo de la adolescencia. Como decía antes, en la adolescencia uno renace a muchas cosas: a la creación artística, al amor al arte, a lo sagrado, a determinadas lecturas... Eso se dio en mí durante aquellos tres años andaluces, entre mis 15 y mis 18 años” (Colinas en Estévez, 2007, p. 101).

Sin embargo, hay que recordar que las obras objeto de estudio —*Un año en el sur* y *Larga carta a Francesca*— son discursos ficcionales. Desde esa conciencia, es fundamental especular acerca de la modalidad narrativa en la que Colinas inscribe su novelística. Inicialmente, se puede constatar que *Un año en el sur* es una trama articulada en la línea del *Bildungsroman*, de la novela de formación o novela de la educación, y que proporciona la exploración de su ideario artístico. Son diversos los elementos que concurren con la mencionada estructura novelesca. En primer lugar, se identifica su libro, sobre todo, con la línea narrativa centrada en el desarrollo del carácter del personaje principal, es decir, en el paso de la juventud a la madurez psicológica y emocional. A ello se añade la evolución hacia la madurez artística a través de un crecimiento que conduce al individuo a la armonía tras superar luchas internas, en sintonía con los conflictos íntimos plasmados por los novelistas alemanes. Existen otros componentes del patrón estructural y temático de la novela de formación que se manifiestan en esta obra de Colinas. Por una parte, el viaje como motivo de la iniciación. El itinerario a través del tiempo y el espacio introduce al protagonista en los misterios de la vida, en el descubrimiento de la sexualidad y en el enfrentamiento a crisis. Por otra, la educación como motivo central sobre el que se traza su itinerario personal. En el ámbito de su formación se sitúa la variante del aprendizaje de una actividad artística, aspecto que determina argumentos centrados en el poder del lenguaje, del verbo, así como en su instrucción literaria y musical.

Llegados a este punto, es forzoso detener la atención en la relación del *Bildungsroman* con otra vertiente narrativa. El lenguaje tomado como objeto es un recurso propio de la novela de aprendizaje, pero no solo de ella. Existe otra modalidad vinculada al discurso sobre el propio arte, la novela de artista o *Künstlerroman*, en la que el protagonista introduce al lector en su peripezia artística a través de acontecimientos personales que



dan lugar a la reflexión en torno a la disciplina cultivada. En el caso de Colinas, será la poesía —por lo que se medita en su novelística acerca de la literatura y sobre el acto mismo de escribir—, que se configura como el eje central. También se alude a otra materia en numerosas ocasiones, la música, con capacidad para propagar la máxima armonía, que servirá de complemento o de pretexto para argumentar otras consideraciones, por ejemplo, para asumir experiencias dolorosas y encaminarse al pensamiento y a la poesía<sup>6</sup>.

*Un año en el sur* participa, sin duda, de esas estructuras básicas de la novela de formación y de la novela de artista. Su subtítulo “Para una educación estética” refuerza esta afirmación, pero hay más elementos paratextuales que abocan a la consolidación de esta idea. Se trata de las tres citas que introducen la obra. La primera, perteneciente a *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch, remite al significado del nombre de Jano y a la dualidad que conlleva ese vocablo que define al protagonista de la novela:

... el límite que separa las esferas y las une entre las regiones superiores e inferiores, como Jano, perteneciente siempre a ambas: a la de las estrellas suspendidas y a las de la gravedad de la piedra, a las del éter y a las del fuego del inframundo, como Jano infinito de dos direcciones; como Jano, el alma infinitamente extendida en descanso crepuscular.

Las siguientes conciernen no al nombre del personaje central, sino a su formación como artista, a su educación estética. Una de ellas, del libro *Estilo e Idea*, de Arnold Schönberg, pone de relieve el alcance que debe tener la obra de Arte: “Es indudable

---

6 No hay que olvidar que, como recoge en su estudio Alonso Gutiérrez, la música es para Colinas “la ‘máxima armonía, la perfección integradora absoluta’, el reverso de la poesía, porque ésta ‘no es otra cosa que música dolorida; música que, por estar traspasada por la experiencia humana del dolor —del dolor de sentir, del dolor de pensar— funde, una vez más, poesía y pensamiento’” (2000, p. 177).

que una obra de Arte no puede producir mayores efectos que cuando transmite al oyente las emociones que conmovieron al creador, de tal modo que también en él se agiten y luchen”. La otra, simbólicamente extraída del volumen *Primeros poemas*, de Rainer Maria Rilke, uno de los poetas más admirados por el protagonista de *Un año en el sur*, anuncia ya la obsesión que este tendrá a lo largo de toda la obra por el destino fatal, uno de los elementos que le plantearán mayores conflictos en su camino hacia la madurez personal y artística. Se trata de los siguientes versos: “Dulcemente la eternidad golpea/ con su redoble negro”.

En conjunto, las citas referidas sugieren la presencia en las páginas de la novela de otros rasgos recurrentes de la poética de Antonio Colinas, que se suman a las constantes apuntadas con anterioridad. Entre ellos, destacan las dualidades de lo terrenal y lo celestial, la emoción y la contemplación, la belleza estética y la conciencia moral, la plenitud y la ruina, así como la necesidad de vivir de manera trascendida, entre otros aspectos.

### *Un año en el sur*

La intriga se estructura en tres partes, tituladas “Otoño – Invierno”, “Invierno – Primavera” y “Primavera – Verano”. Esta distribución temporal remite claramente a períodos académicos, pero bajo ella se oculta, además, la simbología de los ciclos estacionales, que implican cambios y renacimientos. La historia comienza en el “Otoño-Invierno”, con la presentación del protagonista, nacido en el norte de España y trasladado a un internado del sur, observando el amanecer con cierto desconsuelo, al encontrarse en el estudio del colegio un lunes. Desde un primer momento se insiste en una doble angustia que acucia al personaje. Por una parte, se presenta su carácter de artista frustrado, pues se alude a cómo le hiere leer sus propias palabras en lo que había intentado ser un poema la noche anterior. Y,

por otra, tan lejos de su tierra y de los suyos, se ve atormentado por un vacío torturador, por un tiempo interior dolorido que en él provoca la etapa de adolescencia que le hace sentir una clara inestabilidad en su vida. Seguidamente, sin embargo, se va mostrando cómo ese dolor inicial, esos malos sueños primeros, ocasionados por el desarraigo producido por el viaje al sur desde el noroeste, quedan cada vez más olvidados. Comienza a sentirse a gusto en ese ámbito, sobre todo cuando da paseos por las noches con algún compañero o cuando se ve absorbido por la lectura de libros de poemas. Hasta esa circunstancia, la trama propone varias líneas temáticas propias de la obra de Colinas, como el ansia de vivir en equilibrio o el quehacer de la escritura concebido como un desahogo del ánimo. El desarraigo del protagonista va diluyéndose, por lo tanto, gracias a la realidad que le abren las múltiples lecturas de la biblioteca del centro. Lee a Faulkner, Hesse, Mann, Camus... Poco a poco, su avidez lectora incrementa la relación de libros anotados, con versos y frases que lo enfrentan a mundos insospechados y que lo llevan a interrogarse sobre el significado de la vida y del arte, así como a meditar acerca de su propia teoría sobre la poesía, que no necesariamente, o no solo, necesita ser profunda, filosófica y reflexiva: el poema no debe ser “como un aroma, que cansa, si se respira en exceso. El poema era simplemente ese buen humo sabroso que producen las hogueras de los atardeceres de otoño, que embriaga unos instantes y que muy pronto se lleva la noche” (Colinas, 1985, pp. 24-25).

Bajo esos presupuestos, la novela ahonda en el crecimiento artístico del protagonista. Se rememora nuevamente el sufrimiento del muchacho al ser arrancado de su mundo para ser transportado a otro lejano, y se vuelve a poner de relieve cómo son los libros los que logran estremecerlo y hacerle olvidar esas penurias iniciales. Tras cada lectura se le agolpan multitud de sensaciones, de ensueños. Las palabras evidencian la existencia de otra realidad que se le presenta como una música turbadora.

Esa primera sensibilidad dolorosa provocada por la palabra viva de las composiciones será la que lo motive un poco más tarde a escribir sus primeros poemas en los que busca unas palabras verdaderas. Comprende entonces que algo superior va a transformar su vida, a través de una voz que cree que le va a llegar de lo alto, de lo trascendente, en medio de las múltiples dualidades que experimenta.

Como se ha comentado, a la importancia de la poesía se une la de la música. A través de distintas vivencias, Jano se aproxima a las grandes obras de la literatura universal y participa en discusiones sobre piezas musicales. Las referencias del protagonista a la música clásica son abundantes a lo largo de todo el discurso narrativo: descubre a Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Vivaldi, Debussy, Bach, Ketèlbey... A su vez, profundiza en los conflictos internos que lo acucian como adolescente y discurre de modo profundo acerca de la condición del artista, con aseveraciones que hacen pensar en las expuestas por el propio Colinas, consciente en su poesía del choque entre sentimiento y expresión, con la propuesta de tres vías para lograr la armonía: la soledad, la serenidad y el silencio.

Existen otros tres elementos que contribuyen al cambio sufrido por el protagonista en las etapas del conflicto y del crecimiento sentimental y espiritual, y que se corresponden, por un lado, con la experiencia amorosa y, por otro, con el aliento de lo sagrado y la contemplación del paisaje.

En cuanto al sentimiento de amor —aunque después se complica la relación con la aparición de otra mujer—, se presenta de la mano de Diana, una muchacha que despierta en Jano sensaciones desconocidas a medida que evoluciona su propio carácter y que comienza a madurar y a percibir el mundo de una nueva manera. El nombre femenino también es simbólico, tal como revelará el narrador, pues, en las mitologías apócrifas, “el dios que llevaba su nombre era el correspondiente masculino de la diosa Diana. Pero, en principio, no eran dioses opuestos:

el bosque salvaje y la naturaleza en equilibrio y riante (Diana) frente al caos, el aire, lo abierto (Jano)” (1985, p. 232).

Por su parte, el espacio sagrado se manifiesta en el breve oficio religioso que se acostumbra a celebrar en la capilla del centro y que genera profundos sentimientos en Jano. Este siente una extraña pesadumbre que le lleva a unir en su mente lo sacro con el medio natural del exterior, algo que se relaciona con la concepción del mundo de las sociedades primitivas, para las que la Naturaleza en su conjunto constituye una sacralidad cósmica. Evoca la importancia de la exaltación mística y del misterio junto al poder pagano de la belleza de la noche: “Establecía una relación entre el rezo de sus labios y el opulento follaje de los jardines. La divinidad sólo cruzaba por su mente con el misterio y la sorpresa de las estrellas fugaces” (1985, p. 27). De ahí que sienta nostalgia cuando deja de asistir regularmente a ese acto religioso, pues había experimentado hasta entonces cómo todas las inseguridades propias de su adolescencia se remansaban y dejaban de quemarle a través de la palabra y de la música de la celebración. Más allá de la anécdota argumental, sobresalen en estos pasajes los dualismos de lo interior y lo exterior, de lo terrenal y lo trascendente, que remarcan la importancia que en el quehacer artístico de Colinas tienen, por una parte, la música que desciende de los astros y sumerge al personaje en la contemplación y, por otra, la aspiración a la armonía a través de la superación de contrarios —tales como el hombre y el Cosmos, el lirismo y la reflexión—, cuyo equilibrio conduce hacia el conocimiento absoluto.

Al incremento de madurez en sus experiencias y en sus reflexiones y percepciones de la compleja realidad, se une un proceso interior fundamental que se desata en el otoño y que está marcado por la relación con lo sagrado. Jano sufre una crisis en la que anula la idea de un dios o ser supremo y la sustituye por el culto a la Belleza, a las experiencias intensas. Necesita huir de sí mismo, elevarse sobre la tierra para abandonar la inestabilidad

y alcanzar la armonía. Por ello, quiere fundirse con la naturaleza y con el misterio de la noche. Pero el narrador anuncia que necesitará el paso de los años para lograr esa armonía que su impaciencia de adolescente le niega. Se observa su obsesión por la necesidad de vivir de manera trascendida, conjugando emoción y contemplación, sentimiento y meditación, pues esta última hará acceder al artista a las verdades universales del pensamiento humano.

La manera peculiar en la que se está formando el ideario estético del adolescente se refleja en su admiración por la figura literaria del errante poeta checo Rainer Maria Rilke, pues lo que más le fascina es la forma en la que ese viajero soñador conjuntaba la teoría con la práctica del Arte, lo vital con la fiebre creadora. El Arte ha de conjugarse con las experiencias cotidianas y extraliterarias, dice el narrador, debe “brotar de la mismísima realidad, de una realidad asumida” (1985, p. 79), en paralelo al modo en que Colinas concibe la literatura en íntima relación con la vida: “Y, a su vez, lo cotidiano estaba hueco de significados si no se trascendía a través de lo artístico, si no se imantaba en el tiempo histórico gracias a una palabra iniciada, reveladora; gracias al *don* del Arte” (1985, p. 79).

Jano despierta a otra vida en la que, cada vez de manera más imperiosa, cobra una enorme importancia la vocación por el Arte. De ahí que no le satisfaga la llegada de las vacaciones navideñas y el consiguiente viaje de regreso a su tierra del norte. El retorno al hogar introduce las complementarias oposiciones que encarna el dios Jano de los dos rostros, en este caso bajo el contrapunto del norte y el sur, del misticismo y la sensualidad, del recogimiento y la entrega, de la renuncia y el goce, concebidos como “fuerzas contrarias que en su vida se unificaban para fertilizarla” (1985, p. 96). Sin embargo, aunque a su regreso a la casa natal ve el mundo con otros ojos, será allí donde experimente revelaciones vinculadas a la infancia que concibe como una predestinación a recibir la llamada prometeica que inaugura la inspiración artística.

Seguidamente, en el periodo de “Invierno-Primavera”, el lector comprueba que Jano concibe su viaje de regreso como una huida hacia un conocimiento más profundo. Le obsesiona “Huir hacia la luz” (1985, p. 113), elemento que se convierte en un emblema de ese ansiado entendimiento absoluto. No en vano, la luz en la obra de Colinas es un símbolo de la sabiduría sublime, de lo trascendente. En el tren de camino al sur, las piezas del rompecabezas de su vida se le desordenan en su interior, se incrementan sus conflictos internos y comienza a temer la oposición entre la vida y su vocación por el arte. A ese miedo se une el descubrimiento, obtenido a través de la contemplación de la naturaleza, de que la belleza se corrompe. Nos encontramos en este caso con la fusión de lo sublime y lo trágico, propia de la poesía de Colinas. Jano se enfrenta al sinsentido del ser, al absurdo de la existencia, en contraste con su búsqueda de la armonía del cosmos como germen de la poesía y el conocimiento. Todo ello provoca que se vuelva a plantear sus dudas, su pérdida de fe, estableciéndose en la narración una relevante teoría acerca del arte y de la vida en ese camino de Jano de aspiración al equilibrio a partir de los datos de la experiencia vital y de la superación de contrarios, de la comunicación entre hombre y mundo: “La Naturaleza debía ser para él *signo total*, reflejo de la Divinidad. Y la noche el útero en que germinan los mejores dones, la esencia musical de ese *signo* (1985, p. 124).

Asimismo, prosigue su inquietud ante la dificultad para traspasar al papel todo lo que siente. El deseo de belleza, conocimiento y misterio lo entronca con los poetas románticos centro-europeos, como Jean Paul, Novalis, Tieck, Kleist o Hölderlin. En ese contexto, se obsesiona con el concepto de poesía de Novalis, quien relaciona el sentido poético con el sentido místico, pues representa lo irrepresentable. Jano se interesa, además, por la relación entre la vida del artista, su comportamiento social y ético, con la obra auténtica y esencial. Pero si hay algo que le preocupa constantemente es el papel que el destino puede jugar

en su vida, un temor que lo encara a la realidad del dualismo de la plenitud frente a la pérdida o la ruina.

Con la cercanía de la primavera, alcanzan mayor madurez sus ideas y su personalidad. La Naturaleza se convierte en una necesidad del alma, y el amor y sus ensueños vocacionales se erigen como el centro de su vida. La Música y la Literatura lo estimulan continuamente, incluso la Pintura. El Arte se define como la única realidad, pero Jano sigue dudando de su creación.

En la fase final de “Primavera-Verano” se suceden los acontecimientos centrales de la historia. Jano intensifica sus lecturas y se le muestra la vida con gran fuerza y complejidad. Al fin, accede con sus versos a otros mundos, a otras sensaciones, a la proximidad de la armonía, pero todo se desequilibra cuando un hecho —la visión de una muchacha muda enlutada, mensaje fúnebre, que se considerará un arcángel anunciador de la muerte— le hace plantearse el poder del destino. Se desata entonces la encarnizada lucha entre sus dos rostros contrarios: el que mira a la Vida y los escauceos y deseos pasionales en oposición al que observa el Arte y las estrellas, el tiempo en soledad dedicado a su vocación en la paz y el respiro de la naturaleza. En medio de esa terrible crisis, de ese paraíso en descomposición y de la carencia de voluntad, vuelve a anhelar vivir su tiempo de una manera trascendida. Al compás de la *Consagración de la Primavera*, de Igor Strawinsky, en su particular consagración dolorosa de la primavera de su propia vida, se debate entre el sufrimiento derivado del sacrificio máximo de su adolescencia y el remansar equilibrado y sereno de su paraíso interior perdido. A ello se añaden más símbolos que presagian la llegada del dolor, entre ellos una serpiente —concebida como reflejo de la pasión inútil—, que se une al anterior anuncio de la muerte con la materialización del fallecimiento de Diana. Su defunción supone para él una dura prueba del aprendizaje a través del sufrimiento, pues no solo ha sido compañera sentimental, sino que ha tenido una importante influencia en su relación con el Arte, pues ella



es quien ha hecho realidad la poesía y los sueños de Jano: “Tus ojos, tus manos, tus brazos, tu voz tenue y grave, transformaban la realidad, me entregaban todo cuanto los humanos pueden ansiar de infinito” (1985, p. 280).

A su regreso al norte, intenta volver a sus versos y a sus lecturas, pero rompe todo cuanto escribe y no termina ningún libro. Una vez más, se pone de relieve la lucha interior de su alma gracias al protagonismo de la música, que se convierte en un símbolo de revelación, un elemento que desvela el mundo y la dimensión del ser. Jano compara su espíritu con el *Concierto n.º 1 para piano*, de Johan Sebastian Bach. En esa composición, como en su ánimo, se aprecia la mezcla de entusiasmo y de calma, de turbulencia y de delicadeza, de dolor infinito y de gozo sumo. Por ello, en uno de sus paseos por el campo siente de forma aguda entremezclados el dolor y la Belleza —nuevamente lo trágico y lo sublime unidos— mientras lo invade también una melodía de Debussy. Comprende entonces que la música por sí sola no es suficiente, como había establecido Mahler. Recuerda unos versos de Baudelaire y siente la necesidad de buscar la explicación de su mundo a través de las palabras: “Necesitaba el *verbo* para desahogar su sublime y morboso dolor” (1985, p. 292).

Se pregunta, finalmente, si es el tiempo el causante de tanta muerte y desgracia o si es el destino el mayor responsable. Se cuestiona si este último, el destino, es más fuerte que la muerte y que el amor, y si su vida estará condicionada por su *redoble negro*. Tal preocupación se relaciona con la concepción de Colinas del mundo como caos, pues la armonía del cosmos puede traslucir, asimismo, otra naturaleza regida por el desorden que nos enfrenta, entre otras cosas, a la condición efímera del ser humano, a la contingencia que tanto preocupa al pensamiento melancólico. Temiendo que su destino esté en el sufrimiento, consigue por fin que broten los versos de sus labios, como una cura o un desahogo del ánimo. Los deseos de amor, de paz gozosa, del ansia de sentirlo y poseerlo todo luchan

con ese destino que desgarrar y que priva de la vida en plenitud. Es en esos momentos, en los que no sirven ni la Filosofía ni el pensamiento racional, cuando aparece el poder de la Poesía, entendida por Jano como “la palabra trascendida entre los labios como único don; la palabra que *revela* y que nos rebela contra la existencia cotidiana, contra la muerte, contra la siempre fugitiva Divinidad. La palabra que ilumina a los humanos” (1985, p. 296).

En suma, la poesía, como Jano argumenta en un pasaje de la novela, permite renacer a otra realidad, algo semejante a lo que declara el propio autor —que también traslada esas experiencias iniciáticas a sus versos, por ejemplo, en *Noche más allá de la noche* (1983)—<sup>7</sup>, al exponer en una entrevista que ese renacer es el instante “en el que la poesía se nos revela como vocación o como misión. Es una iniciación que nos viene como del *más allá* y que proporciona a nuestra vida un sentido de trascendencia” (Colinas en Estévez, 2007, pp. 97-98). La poesía será, pues, para Jano, como para Colinas, la inspiración en sintonía con la armonía universal, con el cosmos, a la vez que desvela el misterio existencial del ser humano aunando principios contrarios.

### *Larga carta a Francesca*

Jano se llamará también el protagonista que, en su juventud y primera madurez, sufre terribles conflictos interiores en *Larga carta a Francesca*. En esta segunda novela, la historia gira en torno al arte, al amor, a la naturaleza, al destino y a la muerte, mediante un texto de gran intensidad poética que desgrana los misterios de la existencia humana. Significativa, como es habitual en la obra de Colinas, es la cita introductoria, perteneciente

---

7 “Al final de la novela (págs. 271-274 de la primera edición) se habla de unas vivencias que fueron, en verdad, especiales, iniciáticas, del tipo de las que luego volvería a reflejar el Canto XVII de *Noche más allá de la noche*. Son experiencias que nos marcan para siempre, y con ellas nos sostenemos cada día para seguir adelante” (Colinas en Puerto, 2007, p. 70).

a *La prueba del laberinto*, de Mircea Eliade, y relacionada con el proceso de la creación:

No vivimos en un mundo de ángeles o de espíritus, pero tampoco en un mundo puramente animal. Estamos entre ambos extremos. Creo que la revelación de este misterio va seguida siempre de un acto creador. El espíritu crea algo sobre todo cuando tiene que enfrentarse a estas grandes pruebas.

En esta novela, la geografía italiana, su historia y su cultura cumplirán una función similar a la que tenía el espacio andaluz en *Un año en el sur*. El sustrato biográfico de nuevo cobra relevancia, pues Colinas vivió algunos años en Milán y en Bérgamo en una etapa en la que trabajó como lector de español. Como bien indica Martínez Fernández en la edición *En la luz respirada*:

En Italia, Antonio Colinas enseñó y aprendió; aprendió en sus diferentes viajes (Florenca, Venecia, los lugares alpinos...) y en el mundo del Arte: en los museos, en las representaciones musicales (*La Bohème*, *Tosca*, *La Traviata*, etc.), en el cine (primeras películas de Visconti), en los grandes poetas (Dante, Leopardi, Quasimodo...) y en el trato con escritores que vivían en Italia (Montale, Pound, Neruda, Asturias, Alberti...). (2004, p. 25)

Asimismo, el propio autor ha destacado la relevancia que para él ha tenido la cultura del país, especialmente la de la Italia renacentista: “En ella se da una fusión extraordinaria, muy honda, de pensamiento y reflexión; se revive la corriente neoplatónica con gran fuerza, se funde el espíritu con la ciencia” (Colinas en Puerto, 2007, p. 71). Esto no quiere decir que el escritor bañezano defienda el empleo literario de un culturalismo distanciado, con el cual es absolutamente contundente:

[...] mucho queda todavía de aquella antigua belleza reflejada en los libros de Stendhal, en la ciudad vieja de Bérgamo, por ejemplo. Y queda también en toda Italia — como por extensión queda en Grecia y en todo el mundo mediterráneo— lo que yo he llamado la lección de las ruinas *fértiles*. Expresión que me lleva a subrayar aquí el sinónimo cultura-vida que para mí siempre ha supuesto la experiencia cultural. Deshago con ello el tópico del “culturalismo”, del que tanto y tan erróneamente se ha abusado. Si debajo de la cultura no existe vida, esa cultura no es tal cultura. Tuve la suerte y la desgracia de ver coincidir mi estancia en Italia con el nacimiento de ciertos tópicos en torno a mi generación, como “culturalismo”, “venecianismo”. Quienes los emplean no hacen sino agarrar, al menos en mi caso, “el rábano por las hojas”. (Colinas en Puerto, 2007, p. 72)

En la primera parte de la narración, titulada “El arte”, la historia presenta a Jano, tras su adolescencia, en un apartado balneario de las montañas de los Balcanes, en una lucha interior por alcanzar la hermosura de vivir en equilibrio más allá de la soledad, del dolor o del amor. Hasta allí se ha desplazado para intentar poner remedio a su sufrimiento, en medio de un convencimiento de que su vida está a punto de madurar. Lleva diez años de exilio fuera de su tierra y el acto de escribir vuelve a justificar su existencia y a encauzar sus pasadas ansias de adolescente. Desde ese lugar, en el que trata de curar las heridas de su ánimo y de recuperar la plenitud para su vida, se debate entre el conflicto de si lo acertado es regresar atrás o seguir la huida hacia delante —“hacia la anhelada *luz* de un conocimiento absoluto que le había deslumbrado en su adolescencia” (Colinas, 1986, p. 11)—, recuperando la capacidad creativa y el sosiego.

Existe, asimismo, un juego con la cronología. En el discurso narrativo el tiempo presente de la estancia en el balneario se alterna con el período inmediatamente pasado de la relación del

protagonista con una mujer italiana llamada Francesca. Junto a una fotografía de ella, Jano guarda una carta escrita por él que no llegó a terminar y decide completarla. En el texto de la epístola, que se entrecruza con el del narrador de la historia, Jano se dirige en primera persona a Francesca recordándole distintas vivencias experimentadas por ambos. Le comenta su desolación a la llegada a Monteoscuro y su lucha por olvidarla. La carta es percibida por el propio Jano como un símbolo, pues la afronta como quien le escribe a un fantasma, porque nunca había querido aceptar el mal que ella padecía y su despedida definitiva cuando la dejó en la *Casa di salute*. Esa mujer fue algo más que una compañera sentimental para el protagonista, ya que, al igual que Diana en *Un año en el sur*, está íntimamente ligada al sentimiento del arte que Jano experimenta, por lo que se convierte en una inspiradora. En este caso, en la imagen de Francesca se encarna la belleza del propio arte italiano, como muestra la equiparación con un rostro de Botticelli, que se corresponde con una modelo real, en concreto con la hermosa Simonetta Vespucci, fallecida muy joven y símbolo de los ideales neoplatónicos de Verdad y Belleza del Renacimiento italiano. Simonetta Vespucci da título, a su vez, a un poema de *Sepulcro en Tarquinia*<sup>8</sup>, libro caracterizado por el culturalismo alusivo a la Italia renacentista y a las raíces clásicas, pero con un sedimento existencial, con la unión de paraíso y nostalgia y de esteticismo y raíces de sombra humana, como bien han argumentado Sánchez Pérez y Sánchez Zamarreño en la edición de *Lumbres* (2016: 26-28). Francesca, en un contexto estético semejante al de la poesía de Colinas, se constituye como una oportunidad de salvación para Jano. Así lo intuye el protagonista desde el día en que se conocen en la Biblioteca Ambrosiana:

---

8 Véanse al respecto de la presencia de este personaje femenino en la novela, pero también en la poesía de Colinas, concretamente en *Sepulcro en Tarquinia*, los análisis de Martínez Cantón (2009, pp. 366-367) y de Lanz (2022, pp. 248-249).

Llevaba meses y meses olvidándolo todo con la belleza de aquella nueva patria. Por eso, cuando te conocí, Francesca, me di cuenta de que tú podías ser para mí la verdadera, la *viva* representación de tu tierra. Llevaba meses y meses escrutando en Italia libros, estatuas, ruinas, paisajes, arquitecturas, cuadros, siempre a la espera de un conocimiento que satisficiera plenamente a mi alma y borrara toda la angustia producida por la separación de mi tierra y de los míos. (1986, pp. 58-59)

En el balneario, comienza Jano a encontrar cierta serenidad que le permite volver a trabajar en un extenso poema incompleto por el dolor causado por la enfermedad de Francesca. Es el amor precisamente el que parece poder sacarle de su desasosiego, al presentarse como una atractiva posibilidad en la figura de Betina, una muchacha diez años menor que él. Pero la presencia de la joven le abre la herida de Francesca, por lo que cobra impronta el tono elegíaco que da entrada constante a la amenaza que para la vida, para el arte y para la belleza representan la muerte, la decadencia y la caducidad respectivamente.

En “El deseo”, la segunda parte de la novela, la intriga recrea las vivencias de los escasos habitantes del balneario, a la vez que incide en cómo se despierta en Jano, tras su crisis ideológica, la pasión juvenil por la creación literaria. Se recuerda también cómo con Francesca las conversaciones giraban en torno a la Pintura, la Literatura y la Música. Intenta por ello volver sobre su poema inacabado, pero no puede escribir, no puede conjugar sus experiencias de pesadumbre con la literatura. Todas esas anécdotas argumentales confluyen en la obsesión por no encontrar la clave que le permita unir vida y creación:

El descubrimiento del Arte le había conducido a la vida y huyendo de la vida no había podido recuperar aún la palabra que libraba al ánimo de la pesadumbre, el buen remedio de la escritura inspirada. Cuántas veces a lo

largo de los últimos meses había deseado desahogar su dolor escribiendo, pero la palabra se negaba a ser manantial y la otra vida, la otra realidad, seguían sin revelársele, a pesar de que a veces —como un espejismo— le engañara con sus falsos brillos. No encontraba la *palabra*, pero sí se sentía gratificado explayándose con la escritura de aquella larga carta a Francesca que llevaba camino de no terminar nunca. (1986, p. 90)

El propio Jano, cuando redacta su carta, pone de relieve que lo hace de manera desordenada, adelantando acontecimientos o revolviéndolos a medida que una música, un aroma o un cuadro se los sugiere, pues el pasado también está repleto de referencias culturales y artísticas vinculadas a Italia. Recuerda así los malos presagios, la muerte de la hermana de Francesca y la propia desgracia de esta última. En sus reflexiones aparecen símbolos recurrentes de su poética como el de las ruinas, tanto las ruinas artísticas como las corporales de la mujer a la que había amado<sup>9</sup>. También sobresalen en sus alucinaciones alcohólicas las imágenes de resplandores de nieve y de sangre, algo que lo lleva a la necesidad de recuperar el pasado escribiéndolo, de rescatar el tiempo a través de esa carta en la que mezcla escenas caprichosamente desde su memoria.

“La enfermedad” es el título que abre la tercera y última parte de la novela, en la que Jano siente una intensa pasión por Betina hasta el punto de dudar si la carta está dirigida a Francesca o a la joven. Betina le parece un ángel que despierta los recuerdos de la historia dolorosa de Francesca, por lo que evoca en la epístola las últimas vivencias antes de que su amada cayera totalmente en la locura. Revive cómo la casa deja de ser para ellos un negro útero, pues Francesca camina sonámbula, perdida, desequilibrada, en medio de “La diabólica armonía de

---

<sup>9</sup> Las ruinas percibidas desde lo trágico y el tono elegíaco, como bien ha indicado Alonso Gutiérrez (1990-1991: 181).

la noche y de sus astros” (1986, p. 149). Se produce en ese pasaje la fusión recurrente de lo sublime y lo trágico. En opinión de Alonso Gutiérrez, el autor se complace en la pintura de la noche estival: “El placer estético suscitado por la contemplación de la realidad nocturna se funde, en el ánimo del protagonista con la trágica noticia de la desaparición de Francesca, motivada por la enfermedad psíquica de la mujer, una enfermedad grave e irreversible” (2000, p. 171).

Jano regresa al presente tras recordar ese nefasto suceso y encara el conflicto entre Vida y Arte. Es el momento en el que debe resolver su lucha interior y decidir si optar por un nuevo amor y una existencia elemental o por la búsqueda del conocimiento absoluto, por la luz:

¿Podría verdaderamente más el vivaz ángel de los cabellos rubios o aquel hondo deseo suyo de olvidar, de buscar la purificación huyendo hacia Oriente, hacia el manantial de la *luz*? Nada hubiera deseado con más ardor que sustituir en su memoria, de forma radical, el rostro de Francesca por el de Betina, sus fantasmagóricos frutos intelectuales, sus devaneos de escritor, por una pasión encauzada y estable. Si con ello aseguraba su estabilidad anímica, estaba dispuesto a cambiar en los próximos días —siguiendo a Betina— el Arte y la búsqueda de un conocimiento absoluto por una existencia elemental y plácida. (1986, p. 152)

Si la pasión anula la realidad, distintos ejes argumentales provocan la apertura de heridas no cicatrizadas, alargando las sombras del pasado y las inquietudes de su adolescencia. Vuelve a temer al destino y al dolor, y a tener fúnebres y simbólicos presagios. Finalmente, se topa con la realidad brutal al finalizar el repaso de su historia con Francesca, convirtiéndose esta figura femenina en una Eurídice mitológica —perdida en el infierno de su locura— que Jano no logra recuperar. Tal como establece



Martínez Cantón, como Orfeo, “el protagonista emprenderá su particular descenso a los infiernos, pues el año que pasa en Monteoscuro se presenta como una autodestrucción, una huida a través de la distancia y a través del alcohol” (2010: 488), por lo que “regresará solo del inframundo, del que sale con el viaje y su experiencia en el balneario de los Balcanes” (2010: 488).

A partir de entonces siente el vacío interior que experimentó en etapas anteriores, pero decide hacerle frente. Enciende una hoguera para purificar su vida y quema en ella los fantasmas del pasado, siendo consciente de que todavía es posible para él una existencia trascendida. Se siente vivo y “quiere y puede creer en los signos y en los símbolos, en las huellas borrosas de lo que nos falta, de lo que está *más allá* y resulta inalcanzable” (1986, p. 181). Jano funde sus dos amores, el pasado con el presente, enviándole a Betina la larga carta dirigida a Francesca. Desde esa coyuntura se siente liberado y seguro del camino a seguir: “la ruta de la luz del conocimiento” (1986, p. 189), la única luz que abre el diálogo con el misterio, que descubre una realidad de sentido trascendente, que le puede aportar plenitud, sentido y razón a la sinrazón. Se regresa, pues, a la indagación en el sentido de la vida y a la búsqueda del desvelamiento del misterio como fin del arte.

De tal modo, *Larga carta a Francesca* contribuye a reforzar la idea de la existencia de un hilo unitario en la escritura de Antonio Colinas. Desde una sensibilidad cósmica y un sentido sagrado de la realidad, su novelística defiende, en sintonía con su poesía, la unión entre lenguaje y experiencia vital, con una marcada actitud humanista que convierte su quehacer artístico en una obra totalizadora. En palabras de López Castro sobre su singular humanismo:

Tal vez a ello haya contribuido el contacto de Colinas con la cultura italiana en los años decisivos de 1971 a 1974, donde escribe *Sepulcro en Tarquinia* y aprende a

establecer una relación simpática con la naturaleza, al modo de los humanistas del Renacimiento, que trataron de encontrar un contacto con lo real, de descubrir al hombre en la realidad. [...]

Cuando el hombre es consciente de pertenecer a la totalidad del universo, pues su cuerpo no está separado del árbol, lo primero que hace es construirse un lugar para que la belleza se revele, ya que no hay belleza más auténtica que la revelada. (2017, pp. 269-270)

## Conclusiones

En síntesis, musicalidad, brillantez lingüística, intensidad, simbolismo, culturalismo y esteticismo tamizados desde el yo y desde la proximidad emocional, así como profundidad humanista y sustrato biográfico de la ficción, construyen una voz narrativa perdurable en las novelas de Colinas que responde a la voluntad unitaria de su obra. Una obra erigida en constelación creadora que espiga cultura y vida, y que nos propone la reflexión y la meditación, el acercamiento personal a temas universales como la trascendencia, lo metafísico, la preocupación por el tiempo, el devenir de la existencia, la muerte, el amor, la visión totalizadora del mundo y la naturaleza, la noche, la belleza, el sueño y el misterio. Una obra que descubre la oportunidad de aprendizaje en la experiencia de ser y en la superación de los contrarios, que nos invita a realizar un hermoso recorrido intelectual y espiritual, y que, desde nuestra terrestre posición, nos permite aspirar a la inmensidad y a “tender las manos a lo que está más allá [...], los astros huyendo siempre: lo inalcanzable. Y, mientras haya vida, ser fiel[es] al arte” (Colinas, 1985, p. 244), para poder oír el crujido de la luz y que todo sea blanco “en lo negro del hombre” (1999, p. 133).

## Referencias bibliográficas

- Alonso, Santos (1986). *Literatura leonesa actual. Estudio y antología*. Junta de Castilla y León.
- Alonso Gutiérrez, Luis Miguel (1990-1991). *Notas para un análisis semiótico del tiempo en Larga carta a Francesca*, del leonés Antonio Colinas. *Tierras de León. Revista de la Diputación Provincial*, vol. 31, n.º 81-82, pp. 173-182.
- Alonso Gutiérrez, Luis Miguel (2000). *Un clásico del siglo XXI*. Universidad de León.
- Badía Fumaz, Rocío (2021). *Espacio autopoético y pensamiento literario en Antonio Colinas*. En Juan Matas Caballero y Antonio-Odón Alonso Ramos (eds.), *La obra poética de Antonio Colinas. Origen y Universalidad* (pp. 65-89). Fundación Conrado Blanco, La Bañeza, Casa de la Poesía, Fondo Cultural Antonio Colinas.
- Colinas, Antonio (1975). *Sepulcro en Tarquinia*. Diputación Provincial de León, colección Provincia.
- Colinas, Antonio (1983). *Noche más allá de la noche*. Visor Libros.
- Colinas, Antonio (1985). *Un año en el sur (Para una educación estética)*. Trieste.
- Colinas, Antonio (1986). *Larga carta a Francesca*. Seix Barral.
- Colinas, Antonio (1989). Contra el dogmatismo de los géneros. En *El sentido primero de la palabra poética*. Fondo de Cultura Económica, pp. 236-240.
- Colinas, Antonio (1994). *Días en Petavonium*. Tusquets.
- Colinas, Antonio (1999). *El Crujido de la luz*. Edilesa.
- Colinas, Antonio (2003). *Huellas*. Castilla Ediciones.
- Colinas, Antonio (2004). *En la luz respirada*. Edición de José Enrique Martínez Fernández. Cátedra.
- Colinas, Antonio (2006). *Leyendo en las piedras*. Siruela.
- Colinas, Antonio (2016). *Lumbres*. Introducción y edición de María Sánchez-Pérez y Antonio Sánchez Zamarreño. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Estévez, Francisco (2007). *La palabra nueva*. En *Inventario de Antonio Colinas* (95-104). Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

- Lanz, Juan José (2022). *Culturalismo y vida en la primera etapa poética de Antonio Colinas*. En Juan Matas Caballero y Antonio-Odón Alonso Ramos (eds.), *Antonio Colinas. Nuevos géneros, nuevos caminos* (pp. 217-262). Fundación Conrado Blanco, La Bañeza, Casa de la Poesía, Fondo Cultural Antonio Colinas.
- López Castro, Armando (2017). *El hilo del aire. Estudios sobre Antonio Colinas*. Universidad de León.
- Martínez Cantón, Clara Isabel (2009): *La mujer como símbolo en Larga carta a Francesca* de Antonio Colinas. En Mercedes Arriaga Flórez, Ángeles Cruzado Rodríguez, Estela González de Sande y Mercedes González de Sande (eds.), *Escritoras y figuras femeninas (literatura en castellano)* (pp. 365-375). ArCiBel Editores.
- Martínez Cantón, Clara Isabel (2010). *La mujer plena de Antonio Colinas. "Sepulcro en Tarquinia" y Larga carta a Francesca*". En Mercedes González de Sande y Fidel López Criado (coords.), X Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea - La mujer en la literatura, la sociedad y la historia: identidad, cambio social y progreso en las culturas mediterráneas (pp. 487- 493).
- Martínez Fernández, José Enrique (2007). *La fidelidad de una voz (Conversación con Antonio Colinas)*. En *Inventario de Antonio Colinas* (83-93). Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Matas Caballero, Juan (2022). *Córdoba en el horizonte poético de Antonio Colinas*. En Juan Matas Caballero y Antonio-Odón Alonso Ramos (eds.), *Antonio Colinas. Nuevos géneros, nuevos caminos* (pp. 263-285). Fundación Conrado Blanco, La Bañeza, Casa de la Poesía, Fondo Cultural Antonio Colinas.
- Puerto, José Luis (2007). *Conversación con Antonio Colinas*. En *Inventario de Antonio Colinas* (67-82). Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.





**EL *ETHOS* DEL POETA. SOBRE  
*MEMORIAS DEL ESTANQUE*,  
DE ANTONIO COLINAS**

**José Ramón González**



*Memorias del estanque*, libro publicado en 2016 por Ediciones Siruela- año especialmente significativo en la trayectoria de Antonio Colinas, porque cabe recordar que también en el 2016 obtuvo el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y se reeditó, además, su *Obra poética completa* (también en Siruela)- es un libro relevante y singular que nos permite reflexionar sobre la construcción de la *imagen* del poeta y sobre lo que el estudioso Jérôme Meizoz ha denominado la “postura” del escritor, que ha definido someramente como “la presentación de sí mismo de un escritor” (tal vez nosotros podríamos hablar más bien de auto-presentación o incluso de autorrepresentación). Presentación que se hace evidente o se manifiesta tanto en la gestión de su discurso por parte de un escritor como en su conducta literaria pública (su accionar en el campo literario). Esta postura, se apresura a precisar Meizoz, “no es solamente una construcción autorial, ni una pura emanación de un texto, ni una simple inferencia de un lector”, sino un algo mucho más complejo que surge de la interacción de numerosos factores. Como él mismo señala: “elle est co-construite, à la fois dan la texte et hors de lui, par l’écrivain, les divers médiateurs qui la donnent á lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics” (2009, 2). Y añade:

Image collective, elle commence chez l’editeur avant même la publication, cette première mise en forme du discours. On la suivra dans toute la périphérie du texte, du péri-texte (présentation du livre, notice biographique, photo) á l’épi-texte (entretien avec l’auteur, lettres á d’autres écrivains, journal littéraire). La posture se forge ainsi dans l’interaction de l’auteur avec les médiateurs et les publics, anticipant o réagissant á leurs jugements. (2009, 2)

Por lo tanto, “étudier une posture [...] c’est aborder ensemble (et croiser ces données avec la prudence requise) les conduites



de l'écrivain, l'*ethos* de l'inscripteur et les actes de la personne". (2009, 2)

En este sentido, identificar la postura del escritor obliga a trabajar en diferentes niveles y con distintos materiales, y exige un conocimiento detallado y pormenorizado de la obra del autor, de su trayectoria en el campo literario y en el campo intelectual, y de la recepción de su trabajo por parte del público y de la crítica, por apuntar lo que sería una exigencia de mínimos. De ahí que para alguien que no es especialista en la obra de Antonio Colinas resulte difícil –y seguramente impertinente (o inapropiado)- plantearse un objetivo tan ambicioso. Sin embargo, esta tarea se vuelve abarcable si reducimos ligeramente el campo de visión y nos ceñimos al concepto o a la noción de *ethos*, que, como hemos visto, para Meizoz se subsume en la más amplia de “postura”. La ventaja que supone centrarnos en el *ethos* reside en el hecho de que en la reformulación de este concepto –que tiene sus raíces en la retórica clásica y en la obra de Aristóteles- realizada por los estudiosos del discurso en los últimos años (y muy especialmente por Dominique Maingueneau, su principal valedor) se trata de un hecho discursivo, que se re-construye a partir del propio texto, sin referencia obligada a otras obras y sin acudir necesariamente al recurso de la información externa, contextual o circunstancial. Y aunque para complicar un poco más las cosas tanto el propio Maingueneau como Ruth Amossy han hablado también de *ethos* prediscursivo o *ethos* previo (haciendo referencia a la imagen que el lector tiene previamente del escritor o del locutor de un texto y que lleva consigo como pertrecho de lectura), podemos postular la existencia del *ethos* como algo que emana directamente de la obra estudiada y que emerge en el proceso de lectura. Este consistiría en la imagen del locutor (o del autor) que se infiere de su discurso (por lo que se dice, por lo que se omite y por lo que se *hace* al decir de cierta manera) y que influye directamente en la respuesta del lector o del receptor

(propiciando su adhesión). Maingeneau (2010) ha señalado en este sentido tres principios básicos:

-El *ethos* es una noción discursiva, se construye a través del discurso, no es una “imagen” del hablante exterior a la palabra.

-El *ethos* está profundamente vinculado a un proceso interactivo de influencia de otro.

-Es una noción (socio/discursiva) fundamentalmente *híbrida*, un comportamiento socialmente evaluado, que no puede ser aprehendido al margen de una situación de comunicación precisa e integrada a una determinada coyuntura socio-histórica. (209)

Conviene añadir que esa vinculación textual o discursiva, ese anclaje en lo verbalizado y en lo sobreentendido, supone o implica que hablemos del *ethos* como algo particular o propio de cada texto analizado, sin que resulte adecuado postular un *ethos* único para un autor, porque eso nos llevaría de nuevo al concepto, más abarcador, de “postura” (en cuya construcción crítica es rentable el conocimiento de la imagen que proyectan en sucesión temporal los diferentes textos/discursos agrupados bajo la firma de un autor – es decir los *ethe* reconstruidos a partir de sus obras).

Con estas pocas ideas como aparataje conceptual, que he resumido de forma apresurada y un tanto simplista, pretendo acercarme a *Memorias del estanque*, un texto que entra de lleno en el territorio de lo autobiográfico, para analizarlo en su especificidad y para explorar cuál es la imagen del autor que se desprende de su lectura (con la cautela, eso sí, de saber que en el territorio de la interpretación todo es discutible y el *ethos* se postula, en el mejor de los casos, como mera hipótesis, mejor o peor fundada).

Para ir entrando en materia, voy a comenzar por recordar brevemente la naturaleza de un texto, *Memorias del estanque*,

que bien podría haberse titulado de igual forma *Meditaciones del estanque*. El título elegido apunta directamente a un género de discurso reconocible –el de las memorias–, y activa en el lector, lógicamente, ciertas expectativas de partida. Quien se acerque al libro sabe en principio lo que puede esperar de él, aunque también conviene señalar que el mismo título no está por completo exento de ambigüedad, y que este hecho plantea un pequeño enigma preliminar - ¿*Memorias del estanque*? ¿Qué tipo de memorias son esas? ¿Y por qué del *estanque*? - que, sin embargo, se resuelve en las primeras páginas de la obra. La escenografía de enunciación elegida por el autor, y tengo que remitirme de nuevo a Maingeneau (2010, 211-212) se plantea como un diálogo doble: por una parte, y abiertamente, con el estanque –en realidad, con los diferentes estanques que irán desfilando por las páginas del libro- y tácitamente, y en un segundo plano, con los lectores. El segundo fragmento del libro lo deja todo muy claro:

Estanque de la isla: tú me revelas hoy este hecho primero [se refiere a un acontecimiento que ha sido recogido en el primer fragmento] desde tu soledad, con tu serenidad, con tu silencio verde. Tú despiertas aquello que fue en mi vida *viaje interior*, aunque no me permitas ir demasiado lejos en los recuerdos. Porque todavía debo ir *más allá*. Tú me vas a ayudar en este diálogo que los dos vamos a entablar. El temblor de tu agua me hablará sin palabras, me desvelará la memoria de lo que fue esencial en mi vida. (13)

Y unas líneas más adelante, en una fórmula que con las lógicas variaciones se mantendrá a lo largo de todo el libro, escribe: “Ahora creo que tengo la suficiente paz para mirar en la serenidad de este estanque de la isla y ver lo que esencialmente fui. O escuchar lo que él me responde a mis preguntas” (14)

La elección del estanque como interlocutor tácito no es un mero juego retórico, sino que responde a un ejercicio real de

contemplación que es a la vez un proceso de reconocimiento, de descubrimiento de lo esencial en el interior de la maraña –o del laberinto- que constituyen los hechos de una vida amontonados en el almacén secreto de los recuerdos o alojados en los pantanosos territorios de lo subconsciente (en una entrevista publicada en el *Diario de Ibiza* a raíz de la publicación del libro, el propio autor señalaba que era un libro escrito “desde lo profundo de la psique” y desde el “subconsciente”). Esa apelación a lo esencial, que es uno de los conceptos clave en la escritura del autor, pone también de manifiesto desde el principio que, a diferencia de las memorias al uso, en las que esperamos encontrar sucesos y anécdotas más o menos relevantes, *Memorias del estanque* apuesta por un tipo de memoria diferente, la memoria de lo esencial, de la vida interior, de lo que permanece e importa, lo que se decanta en el vivir incierto –es una especie de arqueología de la intimidad del poeta-, que es el vector que orienta la búsqueda, por una parte, y, por otra, el resultado final de ese proceso de recuperación introspectiva. Es cierto que no es fácil imaginar unas memorias sin hechos, sucesos, acontecimientos o vivencias, y de ellas está lleno el libro, por el que circulan decenas de personajes de la cultura española y universal del último medio siglo con sus anécdotas más o menos sabrosas, pero esos recuerdos que vuelven del pasado y surgen en la contemplación del ahora de la escritura no están solo por sí mismos, sino por el sentido que otorgan a una existencia y a una vida. Claro que no resulta sencillo gobernar este barco, manteniendo el rumbo y ciñéndose a lo fundamental, y en ocasiones la evocación se desboca y se desvía desgranando una sucesión de nombres y pequeños hechos que parecen alejar al autor del objetivo fijado. Pero de ese peligro es consciente el propio poeta, que trata de refrenar la proliferación desordenada del pasado.

Estanque: quizá no estamos cumpliendo con lo pactado: que estas páginas se atengan a lo esencial de ese “proceso

de individuación”, diría Jung, que ha sido mi vida, a cuanto en ella hubo de crecimiento interior y no anecdótico: pero a veces me devuelves, desde tu hondura, nombres de personas y de ciudades, y unas van tirando de otras, y así evoco anécdotas que nunca había recogido y que por ello tiene cierta justificación el título de este libro, *Memoria del estanque*. Acaso, al hacerlo, me recuerdas algo que ya he dicho: que una parte de mi literatura fue, es, *vida*. Sí, en la vida no vamos hacia donde queremos, sino hacia donde el destino nos lleva. (116)

La búsqueda de lo esencial y la introspección, que se presenta como un ejercicio dificultoso y no siempre grato (hay un momento en el que su mujer le advierte de los peligros de sumergirse en lo que parece un frenesí que excede los límites de lo saludable) hace que emerjan una y otra vez a lo largo del texto los temas, las ideas, las nociones y los símbolos que han sido ejes vertebradores de su obra y que reaparecen una y otra vez en su escritura (aunque siempre avanzando en un proceso de depuración que bien podríamos llamar también de crecimiento). Casi todas ellas son bien conocidas para los estudiosos de Colinas, y basta recordar algunas para comprender el peso que han tenido y tienen en su universo personal y en su escritura: la fuerza de las raíces, la importancia de la vocación o la llamada, la atracción de la trascendencia y lo que está siempre *más allá*, la palabra que se otorga y que se da cuando madura, la unidad y la amenazadora dualidad, siempre acechante, la armonía y el caos, las ruinas, el retorno circular, la luz –también la luz negra-, la oscuridad, el ascenso –y el no menos importante descenso-, la posibilidad del renacimiento, la fusión vida/literatura que van íntimamente entrelazadas, la música como lenguaje de lo profundo, pero también la música del silencio, el firmamento y su empuje ascensional, las ideas de microcosmos y macrocosmos, el vacío como origen y destino, la plenitud de

ser, lo primordial, las tres eses (soledad, serenidad, silencio) ... es decir, una larga lista que podría alargar todavía más y que constituye toda una constelación de intereses y preocupaciones fundantes de la poética y de la poesía de Antonio Colinas. Pero, además, nada de esto no se da en abstracto, porque surge de las vivencias –de la vida, al fin y al cabo- y también de la cultura, que es otra forma de vida no menos feraz (de ahí la importancia del arte, de la literatura y de la música en este libro de una vida).

Todos estos símbolos, ideas o nociones, que en muchos casos aparecen destacados en el texto mediante el uso de cursivas contribuyen, junto con las anécdotas y las propias confidencias del autor, a que el lector pueda ir construyéndose una imagen de quien se considera ante todo y sobre todo un poeta. Lo que dice sobre sí mismo refuerza, matiza y amplía la visión previa que pudiéramos tener de Antonio Colinas antes de emprender la lectura del texto, y la enriquece al añadir facetas quizá menos conocidas. Y ese es seguramente uno de los objetivos de las memorias.

En la entrevista ya mencionada que apareció en el *Diario de Ibiza*, el autor subraya dos detalles más. El primero es que una de las funciones del libro es la de dar respuesta a preguntas que a menudo le plantean (por qué fuisteis a Italia, por qué regresasteis, por qué Ibiza, por qué Salamanca...) y que no siempre pueden ser respondidas, y el segundo es que está convencido de que los lectores se sorprenden porque al leer el libro descubren a “otro Antonio Colinas”. Como todo escritor profesional, nuestro autor es muy consciente de la imagen que sus lectores pueden tener de él y de su trayectoria, pero es igualmente consciente de que esa imagen es a menudo parcial y limitada porque nace del encuentro con solo una parte de su obra. En dos de los fragmentos del libro aborda esta cuestión abiertamente.

Decía también que también nuestras vidas son nuestras obras: para un escritor, los libros que hemos escrito.

La fusión entre obra y vida siempre la he reclamado, pero no todo cuando hay en los libros es estrictamente vida. A la vez, contemplando mis propios libros, veo que siempre soy el mismo, pero también debo ser diverso, si me atengo a las opiniones de los lectores. Mi obra literaria es, sobre todo, mi poesía, pero hay personas que no conocen esta y, por el contrario, tienen por libro de cabecera mis aforismos, mis *Tres tratados de armonía*. La influencia de Giacomo Leopardi es inexistente en mi creación poética, pero para algunos, como en una ocasión me dijeron, soy el autor que puso de relieve la figura de Leopardi en nuestro país (entre los no especialistas) [...] Otros lectores me recuerdan por mis versiones de los poetas italianos contemporáneos, y en concreto por la edición de la *Poesía completa* de Salvatore Quasimodo [...] Quienes sienten con viveza las preocupaciones sociológicas y políticas me hablan de *Rafael Alberti en Ibiza (Seis semanas del verano de 1936)*. De la misma manera que hay lectores que se han ido a Venecia con mi poema “Encuentro con Ezra Pound”. También quienes se han llevado a China como guía *La simiente enterrada (Un viaje a China)*, pero poco o nada saben del resto de mis obras. ¿Y qué decir de mis libros sobre Ibiza?, etc., etc. (238-239)

De ahí que busque destacar lo común, lo que une y sostiene como columna vertebral su producción, que no es otra cosa que la poesía: “Hay algo en lo que creo con seguridad para disolver estas dudas: la poesía siempre es –expresada de una u otra forma, por medio de un género o de otro- la base, el *sustrato* de todos mis libros.” (239).

Así pues, la poesía es el cimiento sobre el que se construye toda su obra, la unidad que subyace tras la aparente diversidad, y es, además, el elemento unificador que otorga coherencia a su trayectoria como escritor y a su creación. La imagen que se desprende de la lectura de las memorias es, por lo tanto, la de

un creador de clara e indeclinable vocación, incansable en su trabajo, que ha hecho de su vida literatura en el sentido más amplio del término. Ese “foco” no anula las diferencias entre las diversas vertientes de su producción, pero las vincula internamente -las articula en una totalidad de sentido- y la imagen que se materializa en la lectura es la del poeta -esta es la imagen dominante- que transmuta en palabras la existencia y para quien todo lo que le rodea se ha convertido en un fértil jardín de símbolos. Así lo manifiesta abiertamente el autor:

¿De qué está compuesta esta felicidad mía de ahora? Sobre todo de algo que ya señalé hace años, pero que entonces solo eran meras palabras para mí: soledad, serenidad, silencio. Hoy estas tres situaciones o estados de ánimo dan forma a algo más profundo que no puedo explicar con facilidad. Quizá todo se ha convertido a mi alrededor -en estos momentos, en estos últimos veranos, en estos campos- en símbolos fértiles. ¿Quiere ello decir que ahora estoy en *otra realidad*, pero no en la de los videojuegos o en la de esas películas cada vez más violentas, con más gritos, con más histeria, con más asesinatos y sangre, sino que nace de cuanto contemplo y recibo por medio de los sentidos, de la naturaleza? ¿Cómo no creer en la trascendencia que se nos revela, aunque sea temporalmente, con solo abrir los ojos, y escuchar los rumores, y sentir los aromas? (234).

Es la imagen del poeta como un ser abierto, en comunicación con todo lo que le rodea, capaz de sondear la realidad del mundo y acceder así a instantes de plenitud. Un poeta que lee en la realidad y descubre sentidos, aunque no siempre estos puedan comunicarse de forma racional. Estamos ante un poeta metafísico, que no místico, en busca de la transparencia, de lo que está más allá de la apariencia. Un explorador de lo de fuera y de lo de dentro en busca de la plenitud del sentido. Un poeta,



en fin, si se me permite la expresión, trascendente. Ese es el *ethos* que revela este libro más allá del ameno entretejido de anécdotas y vivencias.

Ahora bien, esa imagen que construimos en la lectura no depende solamente de lo que el autor nos dice, sino también de lo que hace en, con, y a través su texto. Retomando una vez más a Maingeneau y a Ruth Amossy, el *ethos* no solamente se infiere de lo dicho por el autor, sino también de lo mostrado. Esta diferencia, que retoma la propuesta por Benveniste entre *decir* y *mostrar*, resulta relevante en este caso, porque si podemos postular para las *Memorias del estanque* un *ethos* como el que acabo de describir, no es solamente por lo que el autor nos dice abiertamente, sino también por la forma de hacerlo, que refuerza y consolida esa imagen. Y todo esto está directamente relacionado con dos de los rasgos más llamativos y enigmáticos del libro. El primero ya lo he mencionado antes, tiene que ver con la fórmula elegida como escenografía de enunciación. Es decir con el diálogo silencioso entre el poeta y el estanque de la isla (y, por extensión, con otros estanques evocados en el texto). Y el segundo con el amplio apéndice que acompaña al libro y que lleva por título “Un valle, dos valles”. Sobre este último ya había adelantado algo el autor al señalar dentro del texto y casi de pasada que en el apéndice se recogían algunos instantes de plenitud, pero es en uno de los breves textos que componen el apéndice donde se precisa algo más:

Lo que deseo con estas páginas complementarias es partir de la soledad de las ruinas, de las raíces de mi vida –del vacío– para entrever la plenitud del ser. Partir de la memoria de la infancia para encontrarme en el presente, en la encrucijada de los años contados. Que el estanque de un valle sean las ruinas de otro. Insistir en la simplicidad para quitarle la máscara a los más complejo y artificioso, para alcanzar y quedar a solas frente a los

símbolos. Buscar lo que sana y salva en todo para eludir la ineludible dualidad, a veces terrible. Contemplar con los cinco sentidos las lecciones de la naturaleza y acabar en el hallazgo por excelencia: la respiración consciente. Detenerme para señalar una de las dualidades más extremadas de nuestro tiempo y quizá de siempre: ideas-ideologías, palabras-ceniza, amor-muerte. Probar al fin a poner de relieve los momentos de mi propia vida que me llevaron a ser el que debía ser. Partir del vacío de las ruinas, que florecen. Renacer en lo puro. Rescatar como las huellas más leves de las pasadas *Memorias*. Plenitud de ser en la luz que es noche, en la noche que es luz. Aspirar a la muerte-vida, la que no acaba en la muerte. (299)

Esta declaración de intenciones es todo un programa que se despliega precisamente en las páginas que constituyen el apéndice, de forma tal que lo que se enuncia como deseable se realiza a la vez en el discurso. Lo propuesto dicho se lleva a cabo *sin decirlo abiertamente* en las páginas finales del libro (que ocupan, conviene recordarlo, casi un tercio del volumen).

Si volvemos ahora a la escenografía de enunciación elegida, podemos entender que responde a los mismos principios. Es la fórmula de la exploración y la búsqueda, de la contemplación y la meditación, de tal manera que el propio libro se convierte en un ejercicio –en una puesta en práctica– de lo que se enuncia. Ya no son solamente unas memorias sino un relato de viaje, pero de un viaje interior que lleva hacia la luz y el conocimiento. Y esa es precisamente la imagen del poeta que Antonio Colinas quiere transmitir en este libro. El hombre que busca incesantemente una pequeña verdad suficiente y que la encuentra y que en ocasiones, cuando la palabra se entrega, puede transmitirla a sus lectores.

Estoy seguro de que muchas de las cosas que acabo de señalar son cosas sabidas para los especialistas en la obra de

Antonio Colinas, y no sé si este trabajo puede aportar algo radicalmente nuevo. Seguramente no, pero espero, al menos, haber iluminado, aunque sea tangencialmente, alguna de las vertientes de un libro que, para mí, es mucho más de lo que parece y cuya complejidad constructiva y discursiva merecería, sin duda, un análisis todavía más detallado y profundo.

## Referencias

- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Colinas, A. (2016). *Memorias del estanque*. Madrid, Ediciones Siruela.
- Colinas, A. (19 de agosto de 2016). "Antonio Colinas: Al leer mis memorias mucha gente me dice que no sabía que existía esa Ibiza/ Entrevista con Laura Ferrer Arambarri". *Diario de Ibiza*. <https://www.diariodeibiza.es/ibiza/2016/08/19/antonio-colinas-leer-memorias-gente-30242219.amp.html>
- Maingueneau, D. (2002). *Problèmes d'ethos. Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, 113-114, 55-67.
- Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2010). "El enunciador encarnado. La problemática del *ethos*". *Versión*, 24, 203-225.
- Meizoz, J. (2007). *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra, Slatkine Érudition.
- Meizoz, J. (2009). "Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur". *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 1-11. <http://journals.openedition.org/aad/667>



— V —

**Hacia dónde va la poesía.  
Coloquio**





# HACIA DÓNDE VA LA POESÍA

José María Muñoz Quirós



Extraña dualidad es imaginar que la poesía debe preocuparnos como una tarea que tiene que permanecer en el tiempo, o si, por el contrario, la poesía crece donde su naturaleza nos permite considerar que debe seguir existiendo...

Las dualidades siempre nos dejan la duda desde el punto de vista que adoptemos para responder a la cuestión: la creación poética, que de eso se trata esencialmente, es una manera de estar, de ser, de vivir y de contemplar el mundo.

Si partimos de esa necesidad que exige al poeta la creación de lo poético, esta materia tan subjetiva que es, se transforma en un patrimonio de la vida, y desde esa fugacidad, en un estado en constante transformación, de permanente metamorfosis.

La poesía vive en la epidermis de la sociedad y del hombre. Digo epidermis porque solo en la piel del tiempo se forja lo profundo, lo más genuino, también lo trascendente.

Contemplamos cómo la existencia de la poesía se materializa en libros, textos, en movimientos, en escuelas, en el tráfago de lo que es más el mundillo de los poetas que el necesario quehacer de su tarea como escritores. Y de esta manera, todo lo que convive en los extrarradios de la palabra poética se eleva a categoría esencial dejando al lado lo que realmente es el centro de la verdadera sustancia de lo poético, la soledad y el pensamiento secreto de los creadores.

Paradoja misteriosa la que manipula la creación a favor de un resultado más social que personal, más espejo de vanidades que raíz de vida.

Tal vez debería comenzar indicando mi postura frente al hecho poético: muchas son las razones que se han dado para justificar la existencia de la poesía en tiempos siempre difíciles para su mantenimiento. La poesía es tarea de laborioso secreto, de silenciosa elaboración, de mesurada vitalidad en la búsqueda de un mundo que conduce a la fecundidad de la palabra, concibiéndola como fundadora de una palabra que cristaliza en una voz.



La poesía es un modo peculiar y distinto de conocer, de acercarse al mundo y penetrar en sus difíciles caminos, en sus vericuetos oscuros. También es una transformación de la experiencia, una nueva mirada que aspira a reflejar de otro modo la vida. Y también es una forma de participación con el mundo. Y es, como dice Ana Blandiana, “el descubrimiento de que en un mundo en el que se habla y se escribe tanto, el significado del poema consiste en restablecer el silencio...”.

Es decir, la poesía tiene la capacidad de albergar tantas voces como poetas, y cada poética se servirá de aquello que mejor le venga para conseguir su voz, para medirse con la tradición y la escritura de los distintos tiempos de la historia de la creación.

Y en este estado de secreta diversidad se mueve el universo de los poetas, y creo que si algo va a cambiar en el futuro no será su dinámica sino sus circunstancias externas, el modo de transmisión, el acercamiento del lector al texto o la capacidad de profundización que el futuro lector tendrá al enfrentarse con la poesía.

Estamos viviendo un momento difícil: las nuevas tecnologías que nos están acercando a una inmediatez enfermiza que deja poco espacio a la meditación y al silencio que se precisa para entrar en el universo de la creación y de las relaciones humanas. Esta característica de la vida puede transformar muchos de los esquemas sociales y culturales, ¿pero hasta dónde va a influenciar en el hecho poético? Se habla más que de poesía de escritura de poemas. Más que de creación, de actividad. Más que de búsqueda y profundidad, de inmediatez.

Nada que no pueda ser conseguido con rapidez tiene sentido, ni importa. Nada que no sea rápidamente comprensible, tiene validez...Y la labor del verdadero poeta tiene que ser todo lo contrario: un lento y constante constructor de un mundo personal, de una mirada secreta y silenciosa sobre sí mismo y sobre todo lo que conforma su vida. El poeta tiene que indagar en las profundidades del lenguaje, en las inquietantes marejadas

de sus sombras, en el precipicio al que se lanza en cada poema, y esto conlleva un aprendizaje, un estímulo lento y constante, y mucho conocimiento de las distintas poéticas que se han ido sucediendo en la historia de la poesía, es decir, tiene que ser un meditativo lector, un aprendiz permanente.

Y yo no sé si esto será posible en los tiempos que nos está tocando vivir, no sé si los escritores de versos han pensado antes sobre lo que ya otros han escrito, y se han estimulado con los versos de los grandes poetas que son, en definitiva, a los que hay que conducir nuestros ojos para poder aprender y huir de cualquier manera de cansancio repetitivo, de ausencia de creación.

Me temo que la cultura poética de muchos de los grupos que pululan por esos mundos de las redes sociales no alcanza este objetivo, se pierde en piruetas y en aconteceres de cada día, no elaboran sus pensamientos ni adquieren la capacidad de discernir entre lo que es verdaderamente poético o no. Y este riesgo va a determinar, aún más, la necesidad de lectores que sean competentes con el valor y el significado de la poesía, que sean capaces de orientar sus miradas a los territorios donde la poética se envuelva de un esfuerzo de búsqueda y de hallazgos, en un terreno espinoso en el que muchas veces es preciso estar solos, sin que nada estorbe ni distraiga el encuentro con la palabra fundadora.

¿Será un reducto cada vez más limitado, o por el contrario, crearemos que el número de seguidores es un elemento fundamental para su supervivencia?

Creo que la poesía sobrevivirá a todos los vaivenes de la cultura de masas, de los planteamientos sociales que lo comparten casi todo. Una vez más se acercará a las personas que la busquen, que se aferren a sus peculiaridades, que la analicen y la sepan reconocer como algo esencial para construir sus pensamientos. Entonces, se producirá aún más la disidencia de los poetas frente a las cárceles de la manipulación y de la repetitiva secuencia de lo más inoperante, de lo que no sobrepasa la cercanía de una labor efímera.

No quiero presentar al poeta como un extraño que no puede situarse en la transformación de la sociedad, inadaptado y lejano de la modernidad. No, el poeta es todo lo contrario: un visionario que ve más allá de lo que se le ofrece, que es capaz de dar claves para percibir las cosas con más hondura. Es desde esa perspectiva donde el poeta parte, desde su intensa intimidad para salir hasta lo que le rodea y le determina, desde el lugar elegido para su contemplación y observación del hombre y la vida.

Sin la verdadera poesía no podría el mundo resolver sus misterios, poner palabras donde se hace un vacío de comunicación profunda, dar voz a lo que se oculta en los campos de la indigencia del alma, limpiar de contaminaciones las relaciones humanas en el centro de sus actos. Dar voz a los que siempre son víctimas frente a la pobreza y la injusticia.

El llamado postureo literario es una realidad que a veces supera con creces el significado auténtico de la poesía: se busca el estar, el ser presencia de capillas, de foros, de círculos, de generaciones o de estéticas por encima de los valores esenciales de la escritura.

Lo gregario supera a lo individual, y sobrevivir en este bosque de tan complejos vericuetos, va a ser difícil. El individualismo no tendrá nada que hacer, pero ese va a ser su valor, y creo que es un objetivo que hay que intentar conseguir: salirse del redil, campear en solitario, ser corredor de fondo y no de velocidad, vivir en la autenticidad en estrecha relación con lo que nos rodea, intentar construir un universo propio, una voz peculiar, una distancia con lo genérico y lo repetitivo.

El pago puede ser caro y difícil: la soledad, la no existencia en los terrenos del reparto de beneficios, la creencia de que se está en un sendero equivocado, la duda ante todo y ante uno mismo.

Pero esa puede ser la apuesta de la poesía verdadera en un tiempo próximo, en los momentos difíciles y extraños que ya estamos viviendo.

Se puede llegar a pretender hacer de la poesía una carrera para conseguir la gloria, la vana gloria del aplauso, del reconocimiento, del yo social frente al yo existencial, vivencial y profundo, hondo y solitario. Hay quien desconoce que la poesía se centra en el ser y no en el estar, es un aposentarse frente al bullicio de los otros.

La escritura poética nos deja siempre la opción de poder atravesar los espacios por donde se transita en plena libertad. Es en este ámbito donde el creador de poemas, el poeta, puede saltarse las normas, los obstáculos, las limitaciones del lenguaje y todos los extraños filtros que la vida nos pone a cada paso.

Cuando nos acercamos a las palabras para domarlas, como sugiere Bécquer, comienza el rito sagrado de la escritura, el laberinto complejo, y a su vez poderoso, de habitar el territorio de lo desconocido, lo inmenso de cada posibilidad abierta en las heridas de las palabras. Y entonces comienza la elaboración de un mundo personal donde se ponen en relación los pensamientos, las intuiciones y los logros estéticos.

La poesía se abre camino en el fértil territorio de la palabra fundadora, se alimenta de toda esa labor que exige la mirada de quien desea plasmar todo lo que ha sido sugerido por la vida, cuanto se ha percibido por la labor secreta y solitaria que la escritura exige.

La lectura, el conocimiento, la reafirmación de la creación son la antesala más inteligente de lo que un poeta tiene que hacer con el idioma, con cada palabra, con todos los sonidos de una lengua, y a modo de investigador obsesivo, el poeta se lanza a descifrar las claves de cada intuición, y descubre que hay muchas maneras de penetrar en el centro mismo de la poesía, que lo que aparentemente se nos presenta no siempre es lo que al final resulta ser más poético.

La poesía es la perfecta conjunción de todos los elementos que la constituyen en caótica relación, en amoroso caos. Y esto lo sabe bien, lo presente, intenta acercarse sin ningún prejuicio,

con decisión valiente, como precisa lo que arriesgado habita en el inmenso universo de la expresión poética, quien hace de la escritura una secreta labor, un oficio que hay que conocer, un saber ver, un humilde y revelador modo de relacionarse con el lenguaje.

¿De qué elementos tan diversos se construye un poema? Para una primera aproximación es preciso una enorme dosis de reflexión, de conocimiento, de intuitivo estar en las cosas. Y junto a este páramo crecen los arbustos más necesarios, los que se aferran al territorio de la memoria y de la nostalgia, del dolor y la esperanza. Los poemas son entonces como lluvia fina que moja un terreno seco e inhóspito, la voz que se desgarrá con intenso saber, con intimidad secreta. Es la poesía más directa, la que sale de los momentos que el corazón dicta con verdad (con la verdad de lo poético) y se acerca a los que están viviendo en idéntica manera situaciones y sentimientos parejos.

Ha de tener la voz poética siempre un tono meditativo, sugere, comprometido. La voz de quien dicta un poema vive en los ocultos confines de lo inesperado, de lo que surge de manera profunda. La poesía se escribe con palabras de contemplación y de presagio, con meditada sensación de ser partícipe de la vida y de las grandes cuestiones que importan al ser humano.

Escuchamos el silencio de las palabras más grandes, ese absoluto secreto que el amor, la luz y la paz fecundan cuando se reflejan con verdadera mirada. Palabras en su proximidad al aprendizaje que la vida ha ido manando en sus aguas más transparentes. Los grandes valores de quienes saben dónde se encuentra lo auténtico y lo más valioso.

La poesía puede alcanzar resultados inesperados: hallazgos que aparecen como surgidos de una mirada lúcida. Sensaciones que nos transmiten una limpia inquietud, como si no quisieran ahondar más adentro y se conformaran con aproximarnos hasta la orilla del encuentro con las imágenes y las líneas dibujadas de sus rostros embellecidos por lo esencial.

A veces lo más poético puede parecernos lo más pequeño, lo más tímido. Esta es la grandeza de lo que se logra buscando en el fondo de esas ilimitadas posibilidades que se quedan prendidas en un poema.

La condición de la palabra como secreto imposible de ser revelado, dicho, pronunciado, se manifiesta muchas veces en la labor secreta del poeta., y no hay forma de hacerla visible, de ser dicha para ser reconocida, para que no duela ya más...

Las composiciones poéticas se enhebran con palabras, y esa circunstancia las hace más densas, más inexactas, más terribles. Afectan a la belleza, a la serenidad, al desarraigo que el poeta tiene con la vida, y a su vez, con una mágica sutileza, se hace intensa, necesaria, vital.

Entonces el poema vibra, y es ese el momento en el que el creador ha atrapado su pieza más buscada, aunque sepa que no es ni la mejor ni la definitiva, y que deberá proseguir la ardua tarea de perseguir nuevos logros, de dejarse sorprender, de vivir en vilo frente a todo, es solo entonces cuando la aventura de la poesía campea por los territorios de la necesidad que debe perdurar y aferrarse a la vida.

Será necesario tener los ojos bien abiertos, los oídos preparados para recibir la música de los sonidos de las cosas, para que nada pase a nuestro lado sin ser atrapado en páginas futuras. Los poemas se irán transformando, no permanecerán en el mismo punto, no tendrán los mismos resultados. Vivirán aventuras distintas. Será el momento de comprender hasta dónde se ahonda en esa búsqueda necesaria y primordial.

Si el tema, tan sugerente y tan inmenso, del tiempo: su paso, su constante mutación, su feroz silencio, está permanentemente en la voz del poeta, casi obsesivamente, es porque la vida va enseñándonos que todo cabe en un instante, que todo pasar es permanecer, que solo esas pocas cosas encontradas constituyen el enigma de lo poético.

Sea la lectura silenciosa y secreta de cada lector quien interprete, en los tiempos venideros, el universo de lo que la poesía puede regalar al ser humano inmiscuido en un terreno espinoso y difícil. Cuando el sentir poético fluya en estas generaciones deberá seguir siendo palabra en el tiempo, eco de la tradición e impulso de lo desconocido y de lo renovado.

Seguirá el poeta necesitando un lector inteligente, comunicativo, capaz de sentir lo que puedan ofrecerle las palabras y los versos, los poemas y los libros, y desde ese diálogo (que ha de seguir siendo silencioso) deberá fructificar una complicación siempre necesaria para poder acercarse intensamente.

¿Hacia dónde camina la poesía? ¿Cuál es el futuro de este quehacer tan improductivo, tan poco útil? ¿Quiénes revelarán al lector futuro dónde se encuentran las claves de su inmediatez y su secreto? ¿Pervivirá en el sentir del lector las razones que llevan al ser humano a escribir poesía?

Solo lo auténtico se podrá salvar del tránsito cada vez más vacío de una sociedad que ignora y desprecia la individualidad, que trata, por todos los medios, diluir al ser humano en sus aguas cenagosas.

Necesitamos, más que en ningún otro momento, perseguir el silencio, alejarnos del ruido sin límites de los ecos de quienes se hallan en permanente guardia sobre lo que les sucede a los otros. Tal vez urge saber lo que nos acontece a cada uno de nosotros, y desde esa experiencia ahondar en lo que les preocupa a los demás, con la mirada abierta a lo más esencial.

La poesía podrá ser una alternativa a la imposibilidad de emocionarnos.

La poesía camina hacia la búsqueda de una nueva identidad de la palabra.



**ANTONIO COLINAS  
Y LA POÉTICA DEL PAISAJE**

**Marifé Santiago Bolaños**





## BREVE MANUAL DE INSTRUCCIONES

A finales de agosto de 2022, la Universidad de León organizó en La Bañeza un curso de verano en torno a la obra de Antonio Colinas. Se nos invitó a formar parte de una mesa redonda en la que iba a abordarse el lugar que hoy ocupa la Poesía, sus caminos; en definitiva, hacia dónde se dirige. Organicé mi intervención tomando como punto de partida un trabajo publicado en el libro *El viaje hacia el centro [La poesía de Antonio Colinas]* con el título “Antonio Colinas: fuego que emerge de las ruinas de un templo” al que remitimos<sup>1</sup>. Queremos, ahora, mantener la tonalidad de una exposición oral, el ritmo de un diálogo, la precisión de lo dicho con vocación de ser publicado, el hecho significativo de que el poeta estaba presente en la sala. Justificamos, así, la forma y estilo de este artículo, que conserva el título de entonces. Y aunque, obviamente, se amplía también quiere conservar la atmósfera que lo concibió.

## ANTONIO COLINAS Y LA POÉTICA DEL PAISAJE

La poesía no sigue al poeta, sino que es este quien se deja guiar por ella. El viaje siempre es originario, siempre empieza “al alba”; maestro de ceremonias que marca el nacimiento del tiempo, pero también su *tempus* y su conclusión preludiando “una noche total”. Habrá memoria, evocación sin nostalgia, reconocimiento y gratitud. Esta noche, tiempo y espacio en suspensión, cerca la experiencia poética, que se sustrae al discurso habitable del territorio de lo solar, de la lumínica, medible y señalable razón logocéntrica rectora, en un sentido metafórico, de las relaciones comunitarias. El poeta no está en esa ciudad,

---

1 SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé: “Antonio Colinas: Fuego que emerge de las ruinas del templo”, en COLINAS, Antonio: *El viaje hacia el centro [La poesía de Antonio Colinas]*.

ese no es su lugar. Diluido en el todo -que no perdido-, el poeta, criatura del aire o del agua, deja de ser un alguien definido, para tornarse un algo definitivo en la experiencia creadora que desborda toda individualidad, propiciando la paradoja de la presencia plena. Y aquello que ya no puede decirse es lo que se tiene que escribir. Así lo expresa María Zambrano en *Hacia un saber sobre el alma*:

El secreto se revela al escritor mientras lo escribe y no si lo habla. El hablar solo dice secretos en el éxtasis, fuera del tiempo, en la poesía. La poesía es secreto hablado, que necesita escribirse para fijarse, pero no para producirse. El poeta dice con su voz la poesía, el poeta tiene siempre voz, canta, o llora su secreto. El poeta habla, reteniendo en el decir, midiendo y creando en el decir con su voz las palabras. Se rescata de ellas sin hacerlas enmudecer, sin reducirlas al solo mundo visible, sin borrarlas del sonido<sup>2</sup>.

¿Qué halla el poeta al regresar de esa noche?

La Filosofía, señala María Zambrano, busca; la Poesía, sin embargo, encuentra. En esa noche total, la ausencia aparente de luz que lo oscuro podría suponer, desvela la “simiente enterrada”, el misterio de lo minúsculo que contiene el universo, el reflejo palpitante del cosmos en cada brizna de existencia. Ese hallazgo recibe al poeta desbordado de sí, noche más allá de la noche, suspensión del trascurso de la vida cotidiana que, trascendida, ofrece, en la experiencia poética, la grandeza de sabernos parte de una historia sin edad, ejercicio místico en el que una piedra, el fuego, la flor expresada en una rama de árbol dándole hospitalidad a la vida, es parte de la existencia humana también. Existencia humana mineral, vegetal, animal... Silencio germinativo:

---

2 ZAMBRANO, María: *Hacia un saber sobre el alma*, en *Obras Completas*, II, p. 446.

Hay palabras que, por más que se griten, no suenan, no se oyen. Por el contrario, hay silencios que, por más que se acallen, hablan a la manera del agua del manantial, la cual sorteja las rocas y se expande sin cesar<sup>3</sup>.

Y, entonces, la belleza.

La belleza es. Hacia dónde, entonces, va la poesía tendría que “con-vertirse” como pregunta, mirar hacia dentro: hacia dónde va el poeta en la experiencia de la poesía. Qué paisaje recorre. Qué queda de él, como sí mismo, en el poema.

La experiencia de la escritura procede y/o propicia una doble actitud: la de la búsqueda y la del encuentro. Quien escribe, si seguimos el señalamiento que hace María Zambrano en el texto compartido, va desvelando, progresivamente, ese secreto que el habla sola no logra aprehender y que, para fijarse, requiere la escritura que lo vaya mostrando. La escritura, pues, se ofrece “para” la Filosofía. La Poesía se vale de la escritura en el *a posteriori* de la experiencia poética. Esto, en una misma persona, como es el caso paradigmático de Antonio Colinas, deviene porosidad que impregna de palabra poética su obra ensayística y permite, a su vez, a la poesía ofrecerse como *locus* al conocimiento. También es interesante constatar este hecho a la hora de hablar del hacia dónde de la poesía de Colinas. En ocasiones, transcurren en paralelo los ciclos poéticos y lo que podríamos llamar “cuadernos del viaje del pensamiento”, y es en su danza compartida donde entramos y salimos del paisaje al que nos lleva. Un paisaje anímico, un paisaje de soledad fecunda, un paisaje de la interioridad. Un paisaje en el que se revelan las huellas que unen la Historia y las historias que contiene (y que la contienen).

Por ello, el paisaje que configura -ahora sí es pertinente singularizar- la poética de Antonio Colinas se ofrece, a la manera

---

3 COLINAS, Antonio: *Tres tratados de armonía*, p. 61.

platónica, en la doble acepción amorosa. Por una parte, Afrodita terrestre: el poeta hila su circunstancia, lo que podríamos señalar como biográfico, los datos compartibles e incluso mensurables. La fuente. Esa fuente custodia los nombres donde se da el nacimiento, donde se da el despertar de la conciencia y la autoconciencia, donde se prodiga el aprendizaje tanto intelectual como sentimental. Es un paisaje descriptible, en el que cada objeto físico o simbólico que lo puebla contiene la mirada del poeta “deshumillando todas las cosas”. Pero, por otra parte, el amor de la Afrodita urania, experiencia -que no creencia- metafísica provoca que lo vivido biográfico se engarce con lo humano vivido más allá de esa biografía. He aquí la universalidad que la poesía permite entender, más allá de lo que es código cultural concreto. Y he aquí la singularidad reconocible de la poesía de Antonio Colinas.

Hay un afán de amor que, en el decir platónico, es de todas las divinidades la más antigua pues tiene la capacidad incomparable de poner en marcha el conocimiento. El amor impulsa hacia el saber que, en la intuición de que falta algo posible de alcanzar, despierta la condición soñadora, la imaginación creadora. Salir de sí acaso sea, paradójicamente, la entrada en la interior bodega, donde fermenta la experiencia trascendiéndose a sí misma en pos de su sentido y de su causa. Una causa que, en la poesía, lo es sin porqué, que en la creación lo es sin porqué. Poesía y amor. Y el paisaje biográfico resignificado en el poema, transcendido.

Compartamos ciertos fragmentos de “Calpurnia, un sueño de luz”, de Antonio Colinas. El poeta se detiene en un nombre, Calpurnia, intuyendo poéticamente a la persona que lo portase en su día y fabulando con la proximidad entre la Sierra de Carpurias y esa posible “mujer romana o romanizada” llamada Calpurnia. Se prepara para ascender, acto iniciático de peregrinaje simbólico, hasta lo que podríamos llamar “nombres lugar”. Nombres que laten como espacios-simiente donde también la

actualidad halla “tesoros”, hallazgo profano que interrumpe la eternidad y su magia porque lo mítico es invadido, entonces, por el tiempo fragmentario de lo humano:

En mi infancia hay un sueño de luz y desde que habito en esta casa una obsesión que supera a las demás obsesiones: la de contemplar la más alta cima de la cordillera del valle, esa que está situada hacia el oeste y que se divisa muy bien desde una de las ventanas superiores de la casa.

A veces, en horas muertas, subo a la habitación y contemplo la cima agreste. Como en otras ocasiones, me resulta difícil unir el hilo de luz que es mi infancia con esa cima, la más alta de la Sierra de Carpurias.

[...] No acudí todavía a mi cita con aquella cima de la luz. Con la aparición del tesoro, el monte se había desmitificado para mí. Visitantes, curiosos, merodeadores, comenzaron a acudir a la cima y a sus alrededores, y ello me perturbaba. Se hacía necesaria la espera, seguir vagando en torno a la sierra como en tiempos: ensoñándola. O contemplar su mole más elevada desde la ventana superior de la casa, como a mí siempre me gustó hacer. Pero esta espera debía tener un límite. El sueño de luz había dejado de ser tal sueño y por fin creí que había llegado el momento de mi ascensión a la cima de la cordillera de Carpurias.

¿De Carpurias o de Calpurnia?<sup>4</sup>.

Lo hasta aquí apuntado requiere, antes de continuar, ciertos desvíos explicativos. Para empezar, María Zambrano. La filósofa es crucial para asistir al desarrollo de la poética de Antonio Colinas, quien no solo la frecuentó, sino que ha escrito en torno a su obra páginas singularísimas que vienen a recordarnos lo que hemos escrito más de una vez: Zambrano es sembradora

---

4 COLINAS, Antonio: “Calpurnia, un sueño de luz”, en COLINAS, Antonio: *Leyendo en las piedras*, ps. 129-133.

de razones poéticas. Ofrecemos un fragmento de *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*, libro especialísimo en el que Antonio Colinas entrega la escritura que recoge esos encuentros, esos diálogos, esos aprendizajes compartidos. En el capítulo titulado “La carta que no envié a María Zambrano”, que fecha en 1981, el poeta habla con ella en torno a esa obra crucial que es *El hombre y lo divino*, y aparecen figuras mediadoras muy queridas para Colinas, como es el caso de Leopardi, así como espacios espirituales que borran las fronteras geográficas. Escribe Colinas en carta “no enviada” a Zambrano:

*El hombre y lo divino* supuso para mí una experiencia muy viva. [...] En primer lugar, se trataba de una obra de un contenido iluminador, si tenemos en cuenta que, de una u otra forma [...] había brotado de la cultura española, de nuestra cultura, que en lo español tenía sus raíces. Y, sin embargo, quiero decir con ello que no se trataba de una obra habitual entre nosotros.

En ella se conjuntaban, de una forma perfecta, razón y corazón, cuando generalmente una y otro tienen por norma encender, cegar, inyectar controversias o sangre en los españoles.

[...] En segundo lugar, quisiera subrayar que, en lo esencial -con matizaciones podría extender esta opinión al conjunto de tu obra-, ese libro tuyo supera lo dicho y escrito por algunos de tus maestros. [...] A ti no te han enredado, como a tantos otros pensadores, las palabras; no te han perdido los sistemas preconcebidos. No te has perdido en la noche sin sonido de los tan metódicos como inflexibles sistemas de pensamiento.

Has creído -como Sócrates al responder al oráculo de Delfos- en la duda, y las has respetado; porque sabes en qué espacio razones, sientes y vives. [...] en tu persona y tu obra cabe hablar de sabiduría, gracias a la cual se funden poesía y razón.

[...] Conocíamos esa fusión del pensamiento con la poesía en determinados poetas, pero tal logro me parece más raro en una persona que, como tú, pudiéramos considerar en principio como una filósofa.

[...] Delicada fusión la existente entre poesía y razón en tu obra, como delicado es llegar a ella evitando los peligros de una y de otra, de ambas orillas del saber: la hueca tendencia a la palabra vacía del que razona sin espíritu, el brillo sentimental o evasivo del que poetiza<sup>5</sup>.

La palabra poética subvierte la condición comunicadora. No pretende comunicar la poesía, sino encarnar esa nada inmediata donde lo objetual no es más que un fragmento aparente del fulgor. De apariciones trata la poesía; cuando se quieren apresar, desaparecen, quedando, sin embargo, la certeza de que están ahí porque se nos presentaron y provocaron una metamorfosis en nuestro espíritu. Pero hay algo más y muy hermoso en esa carta que Antonio Colinas escribe a María Zambrano: la duda. Esa duda respetada que, por lo mismo, como el amor, pone al pensamiento en condición de incertidumbre fértil. No es la duda nihilista, sino esa otra que apela a la intuición y la acepta, que está disponible y tiene los brazos abiertos. La del esclavo que se libra de las cadenas y se enfrenta a la tradición, al hábito, a la costumbre porque siente algo que las palabras no alcanzarían a explicar y mucho menos a demostrar. Y quiere compartirlo. La poesía se deposita en el cuerpo y “lo libera” de sus límites porque, quizás, cuida la fragilidad de los mismos. Y lo llena de vuelo, como el amor al que tanto estamos aludiendo. Volvamos a él.

El “paisaje imaginal” que nos ha cedido una lectura interesada y superficial de ese Platón que expulsa de la ciudad perfecta a la Poesía -que no ha profundizado, quizás, en lo que Platón está señalando con solvente ironía- ha supuesto la entronización del poder de una razón reguladora, de una lógica de férreo control

---

5 COLINAS, Antonio: *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*, ps. 28-30.



donde todo tiene su sitio y su papel que cumplir. Sin embargo, leer con detenimiento una teoría que se ramifica y, por tanto, hay que recorrer de un modo genealógico, ofrece claros en el bosque cerrado de los sistemas inapelables. Alrededor de esa “ciudad perfecta” donde la poesía no tiene cabida, protegiéndola de alguna manera, están los márgenes, esa *jorá* (*khora, chrora*); no es un campo ajeno a pesar de cierta orfandad por no pertenencia anclada, sino lo “extramuros” que, como tal, también es polis. Algo semejante a un espacio/intervalo/receptáculo. Ahí está ese “lugar” de la Poesía, y ahí está ella, protegiendo a la ciudad de sus pesadillas y aportándole el horizonte de los sueños creadores. No tiene, pues, “espacio” en la ciudad definida porque eso invalidaría su poder. En ese punto donde se cruza la cronología común y la historia personal (llena de vínculos, de nodos, de ramificaciones a su vez); en ese cruce entre la horizontalidad y la verticalidad simbólicas podríamos situar esa *jora*, “casa” de la Poesía en la que solo se puede estar sin “pró-tesis” que llegasen del “pre-juicio” idolátrico de la cueva, la tribu o el mercado. Las pensadoras cercanas al psicoanálisis -sobre todo a la psicología profunda-, como pueden serlo Luce Irigaray, Julia Kristeva o Hélène Cixous, han visto en ese concepto generador de una imagen muy potente nuevos enlaces y nuevas formas de conexión o “parentesco” a la intemperie. Mencionamos el hecho por el conocimiento e interés que, tantas veces, Antonio Colinas ha señalado que le suscita la psicología profunda. He aquí esos ejercicios personales de memoria, de ahondamiento en el olvido para que salga al exterior y explique algunos de los comportamientos personales, de las sensaciones y los sentimientos que llegan sin un porqué aparente... Lo que, precisamente, da espacio, da hospitalidad a la palabra poética.

Un ejemplo señero es *Días en Petavonium*, que se abre con una sugerente cita de las memorias de Carl G. Jung en la que señala que toda su obra procede de las “fantasías y sueños iniciales” que contenían lo que iría desplegándose en el futuro

profesional biográfico aunque todavía no tuviera palabra racionalizante que lo nombrara. Antonio Colinas hace ese mismo viaje simbólico a su niñez contenida en su presente adulto, intentando que los símbolos lo guíen hacia el conocimiento personal y hacia el encuentro poético. El paisaje “objetivo” es interceptado, a veces de un modo sorprendente y otras con toda la voluntad del poeta puesta a su disposición, y llega la escritura:

Aroma de la jara y aroma de la encina mezclándose en la sangre mientras veía el primer sol de oro sobre el césped reseco y las urces de los tapiales que bordeaban la casa. Y luego el olor ácido de la masa del pan. Y, al fin, el perfume -sí, perfume más que aroma- del pan crujiente y cálido, ya a punto de ser retirado, que envolvía todo el mediodía y hacía revolotear a los gorriones, y llenaba de alborozo a las aves del corral.

La de los aromas era una clave intemporal, ahistórica, que comprendí entonces, y en años sucesivos, y que hoy comprendo cada vez que en cualquier otro lugar que no sea Fuentes, percibo -aunque sea de forma sutilísima, atenuada, entristecido por el paso del tiempo- aquellos mismos aromas. Pero, ¿qué decir de las otras claves, de los otros hechos cotidianos, que solo el paso del tiempo ha desvelado? ¿Cuántos años, por ejemplo, han tenido que pasar para que yo desentrañara -para que se me revelasen- algunas claves históricas que entonces solo se me aparecían como símbolos? <sup>6</sup>.

Es en esa intemperie donde se crea, es ese “entre” el de la Poesía que, como dijera María Zambrano, no renuncia a vivir según la carne. Matriz-mater-matria. De nuevo, el origen, lo originario que regresa porque nunca se ha ido, agazapado en la memoria a la espera de ser convocado, mapa primero para reconocer, en el desenvolvimiento de la vida, aquello esencial que fue

---

6 COLINAS, Antonio: *Días de Petavonium*, ps. 20-21.

aprendido y enseñó cómo aprender el mundo. Estancia anímica y constitutiva del carácter y de la esperanza. En ese delicado *Cerca de la Montaña Kumgang*, donde Antonio Colinas comparte un viaje que podría considerarse iniciático y, desde luego, realizado desde el convencimiento de que la paz y el encuentro son posibles cuando media la poesía, leemos algo que cruza la experiencia actual y la experiencia poética, el tiempo biográfico y el tiempo cósmico del poema, la horizontalidad y la verticalidad de la existencia, en un viaje donde se enlazan, en actitud de unidad, esa Afrodita Urania y esa Afrodita Terrestre simbólicas:

El bosque cerrado, imperturbable, poderoso; creando vida y corrompiendo vida, con su verdor y con su negrura. El bosque, morada de lo negro y de lo húmedo, negación de la luz en sus profundidades. Revelación de que no se puede ir más allá de esa humedad, de esa corrupción. Toda nuestra vida no es sino una reflexión, o una duda, o un sentir agónico, en la linde del bosque.

\*

Y, sin embargo, cuando el bosque es de pinos, su pureza y la sequedad del aire parecen ser el lugar de la vida plena. Porque esa pureza del aire le da un enorme, vivificador protagonismo a la respiración. El pinar es el espacio en donde los pulmones deshacen la dualidad en el instante del respirar. Pienso en uno de mis poemas, en el “Canto XXXV”. Mis poemas, como mi vida, se dividen en dos grandes etapas: antes y después de haber escrito ese poema. Antes y después del instante consciente, prodigioso, de respirar en la luz, de respirar la luz<sup>7</sup>.

Antonio Colinas va delimitando un paisaje poético que une la historia de su territorio con quienes lo habitaron en el pasado, lo cual se convierte en el hilo de Ariadna que el laberinto de una vida despliega. La unión entre la matriz originaria y cada

---

7 COLINAS, Antonio: *Cerca de la Montaña Kumgang*, p. 39.

lugar que el viaje poético habita, se condicionan, en el mejor de los sentidos, porque no se pierde ese hilo. Contempla, y esa es la actitud, una herencia recibida porque ahora lo heredado se activa como si diera comienzo, en cada instante, el mundo. Esa herencia requiere, en ocasiones, ser resignificada desde el cuerpo literario de una novela. Una novela autobiográfica y, al tiempo, casi autoficcional como puede serlo *El crujido de la luz*, presentada como “la memoria de un poeta”, de la que se podría señalar que bordea el filo de lo confesional, siguiendo la brillante interpelación de María Zambrano al describir la confesión como “género literario”, de lo que se es consciente cuando reconocemos que está escrita en Salamanca, el lugar elegido para vivir tras años en la isla de Ibiza, lo que también bordea los límites del tiempo y sus acólitos. En este caso, Antonio Colinas no abandona el país de la Poesía aunque esta se muestre como una narración que, decíamos, le da forma de novela. El personaje, trasunto del autor pero que lo desborda, toma su nombre del dios que mira al pasado y al futuro, Jano. Y ese cruce que el propio Jano acoge permite que un sonido, el de la nieve al ser pisada que el poeta menciona como “crujido de la luz”, vaya convirtiéndose en espejo del tiempo donde esa luz ha guardado la memoria que acaba abandonando lo personal para devenir universal, integradora, capaz de darle sentido a toda una historia que el tiempo va depositando en la mirada que recorre la vida, reiterando símbolos, confiriendo significado simbólico, es decir, misterioso, a las cosas y al paisaje que esas cosas son o habitan:

Más allá de la vigorosa influencia de las lecturas y más allá de la benéfica influencia de las vivencias diarias, estaba el poder de los instintos, la influencia de los símbolos. Detrás de la negra silueta del encinar se divisaba una cima azulada. Era la cima tutelar de su tierra, el punto de mira de sus sueños: el Monte Tilenus. Sus padres le habían dicho que sus antepasados habían llegado, hacía mucho tiempo, de otras tierras que estaban detrás

de aquella montaña, donde había un lago, donde los paisajes eran más verdes y los valles más hondos. Aquel noroeste húmedo y azulado había sido refugio de anacoretas y de caballeros. De allí descendían los rebaños y los lobos.

En las laderas de aquella montaña se había enquistado la guerra, al hilo de los ricos yacimientos de oro; pero también una paz silenciosa y profunda que se desprendía de sus hermosos pinares. En la ladera de aquella montaña se tejían las leyendas. En invierno, la cubrían completamente las nieves. En verano, a veces, ardían los pinares. Entonces, de día, se alzaba una gruesa nube de humo: era como la soberbia de los hombres que quería competir con la altura de la cumbre. De noche, el fuego brillaba en el lomo de la montaña como una herida ensangrentada.

Todos los disparatados o coherentes acontecimientos de la infancia de Jano parecían disolverse en la contemplación de aquella montaña<sup>8</sup>.

La montaña, su historia que supera las medidas de una vida humana y requiere, por tanto, unir los tiempos de quienes preceden la mirada actual y, sin duda, presagiar la llegada de otras miradas que quizás olviden o que quizás recuerden, hace que, de un modo natural, el pensamiento de lo poético en tradiciones que llegan de esa “actitud” que llamamos “oriente” se aproximen en Colinas dibujando un nuevo mapa de estancia viva que se reconoce, de manera que una suerte de reminiscencia limpia la experiencia contemplativa, la purifica. Como escribirá en *La simiente enterrada* “[para un poeta taoísta] no hay alma sin cuerpo, ni cuerpo sin alma”<sup>9</sup>.

En el Canto XXXV -al que alude el poeta en *Cerca de la Montaña Kumgang* citado y que se incluye en su obra *Noche*

---

8 COLINAS, Antonio: *El crujido de la luz*, p. 114.

9 COLINAS, Antonio: *La simiente enterrada. Un viaje a China*, p. 140.

*más allá de la noche-*, comparte una experiencia transformadora que “divide en dos grandes etapas” su vida y su obra, permitiendo continuar esa visita-estancia al paisaje poético de Antonio Colinas; estos son los últimos versos del poema:

[...] 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*<sup>10</sup>.

Como en algunos ejemplos señeros de la poesía de su querido romanticismo, “oriente” es, para Antonio Colinas, más que una geografía física o una proyección “occidental” que invalidaría el encuentro y su aprendizaje y mantendría pensamientos anquilosados y hegemónicos. “Oriente” es el lugar “donde nace el sol”, donde comienza el viaje de la luz, donde empezó ese modo de estar en el mundo, esa actitud que ha derivado en un solo camino con apariencia de bifurcación -la Poesía, la Filosofía- que cuando llega a esa Grecia conceptualmente originaria va tomando la forma que conocemos y sobre la que nos asentamos todavía hoy. Por eso, también es importante acercarse a la poética de Colinas desde las semillas fértiles que la filosofía occidental ha ido cuidando, con especial trascendencia cuando es la filosofía pre-socrática la que emerge. La razón estriba en la misma intención de quienes son conocidos como “pre-socráticos”, filósofos y filósofas que, en multitud más que anecdóticas de casos, se expresaron desde un pensamiento poético, incluso con versos

---

10 COLINAS, Antonio: *El río de la sombra (Treinta años de poesía, 1967-1997)*, Madrid, Visor, 1999, p. 277.

literalmente, y que si figuran en ese grupo “antes de Sócrates”, el maestro de maestros, no es por edad o, incluso, por época que coincide con Sócrates o llega a ser posterior a él, sino porque el centro de la reflexión mira hacia fuera para entender el adentro humano, lo que llega a definirlos como “filósofos de la naturaleza”. Acaso para serlo, para que el pensamiento busque y la poesía encuentre en y desde la naturaleza la guía de esos principios que, como símbolos, ofrecieron Tales, Heráclito, Demócrito, los pitagóricos, etc., haga falta una actitud respetuosa y agradecida con lo que nos rodea y nos constituye, con lo que nos acompaña y nos acoge, de lo que formamos parte armoniosa a pesar de que la sola razón cuando se ensoberbece quiera obviarlo o negarlo. Sin duda, la poética de Antonio Colinas inseparable de su modo personal de estar en el mundo así lo acepta, meditando y escuchando la música de la naturaleza y de su naturaleza que lo es, como la de todo ser humano, del cosmos que, en la cortedad interesada de miras, parece un caos que hubiera de ser encadenado. Esa música que la creación humana ha convertido en arte, y cuyo misterio guarda la poesía.

En su obra *El sentido primero de la palabra poética*, un libro especial porque Antonio Colinas revisita todo lo que ha constituido su viaje interior como poeta, leemos ideas que son imágenes, reflexiones que abren la puerta a la poesía que encontraremos encarnada en versos. Ese ejercicio de encuentro y diálogo con poetas, con creadores que han sido determinantes en su propio camino, bien porque haya no solo leído sino estudiado también su poética, bien porque se haya producido ese reconocimiento de una herencia compartida, convierte lo personal en universal, lo ajeno en propio, lo poético en un territorio que, de nuevo, “protege” los sueños de la polis y conjura sus pesadillas. Un acto de amor, donde leemos:

De entrada, yo hablaría de tres sentidos primordiales a la hora de ser fiel a este criterio de globalidad: un sentido

poético de la existencia, un sentido científico de la existencia, un sentido sagrado de la existencia.

Al trazar ya este mágico y comprometido triángulo de la poesía, la ciencia y lo sagrado, la interrelación entre los tres vértices del mismo queda ya formalmente establecida. Luego, claro está, disponemos de la razón. El hombre reflexiona sobre esos tres vértices, unas veces por medio de conceptos iluminados y rigurosos, otras con una ligereza o un aburrimiento de dudosa utilidad. Pero, a fin de cuentas, la reflexión -como el sentimiento- nutre las fibras del ser y corre con los manantiales del conocimiento, cualesquiera que sean el caudal y la dirección que estos manantiales tomen o posean<sup>11</sup>.

De manera que, para concluir, a esa pregunta que dio comienzo a estas reflexiones, la poesía de Antonio Colinas se dirige, como toda Poesía que permita a esa “p” hacerse “P” mayúscula, a un encuentro. Y ese encuentro es un desvelamiento, un reconocimiento, un acto de entrega a la palabra floreciente, a la palabra-voz que trae al aquí y al ahora la eternidad del misterio de la vida cuya naturaleza se temporaliza en vida y muerte y renacimiento y regreso y estar. Un estar donde el espíritu aporta la conciencia de la respiración del cosmos, de la unidad, de la armonía. Y eso constituye el paisaje de su poética y de su estar poético.

Sea el poeta quien concluya, palabra poética, palabra de concordia y de respeto, palabra de esperanza:

[...] Visitaba yo en una ocasión a María Zambramo. Tras un buen rato de conversación ella dejó caer una frase que a mí me sorprendió por la aparente contradicción que encerraba. Ella me dijo: “Lo único que hay que hacer es descreer y orar”. Yo le pregunté enseguida que cómo se podía descreer y orar al mismo tiempo. Y ella me

---

11 COLINAS, Antonio: *El sentido primero de la palabra poética*, p. 17.



respondió: “Orando como oran los poetas; orando con la poesía”.

Evidentemente, para ella -que es lo más lejano de un ser descreído- el término *descreer* no significaba otra cosa que purificarse vaciando los sentidos. Como en los místicos, como en el Tao.

[...] Orfeo, el puente que de la manera más sutil unirá las culturas de Oriente y de Occidente y que al unificarlas acordará el pensamiento humano.

Así que la palabra -poética o no- no es otra cosa que música dolorida; música que, por estar traspasada por la experiencia humana del dolor -del dolor de sentir, del dolor de pensar- funde, una vez más, poesía y pensamiento.

En definitiva, respirando con el ritmo del verso -del poema- existimos en el más alto grado de consciencia, sanamos y buscamos la liberación<sup>12</sup>.

Sea.

## Bibliografía citada

- COLINAS, Antonio (1994): *Días de Petavonium*, Barcelona, Tusquets.
- (1997): *El viaje hacia el centro [La poesía de Antonio Colinas]*, Madrid, Ed. Calambur.
- (1999): *El crujido de la luz*, León, Edileasa.
- (2005): *La simiente enterrada. Un viaje a China*, Madrid, Siruela.
- (2006): *Leyendo en las piedras*, Madrid, Siruela.
- (2007): *Cerca de la Montaña Kumgang*, Salamanca, Amarú.
- (2008) *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela.
- (2010) *Tres tratados de armonía*, Barcelona, Tusquets.

---

12 *Idem*, ps. 31-33.

- (2019): *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*, Madrid, Siruela.
- SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé (1997): “Antonio Colinas: Fuego que emerge de las ruinas del templo”, en *VVAA : El viaje hacia el centro [La poesía de Antonio Colinas]*, Madrid, Ed. Calambur.
- ZAMBRANO, María (2016): *Hacia un saber sobre el alma*, en *Obras Completas, II*, dirección de Jesús Moreno, Barcelona, Galaxia Gutenberg.





— VI —

## Taller de poesía



AC  
22

«LIBERTAD»

Alicia López Martínez



## LIBERTAD

Son las 8.08 de la tarde.  
He estado pensando en cuál sería la forma más sencillade  
dejar de pensar lo que he pensado.

Realmente, no es fácil.

Tomo la voluntad de contemplar un paisaje.  
El sol se está escondiendo  
por la parte oeste de un edificio,  
situado en el preciso hueco de un crepúsculo violáceo.

Y miro un tejado de pizarra,  
el inquieto revuelo de gorriones en ramas de cipreses,la  
ventana vecina y su tristeza,  
los desnudos muros del recuerdo,  
entre extrañas premuras de un instante.

Al margen de la realidad con que concibo este  
ocaso dormido sobre el lecho, escribo que es  
azul la gloria de tu abrazo,y aurora, un adiós  
en nuestros labios.

Son las 20. 20 de la tarde.  
Me veo en la necesidad de creer en algo a ciencia cierta,de  
creer no tener juicio,  
o estar en mi sano juicio,  
con el fin de procesar la recta magnitud de las ausencias, y esas  
voces, íntimas, que responden  
a todas las preguntas de una vida  
de sed e interrogante.

Es la 1.01 de la madrugada.  
Como siempre, la vigilia me comprime el pecho y  
respiro a duras penas. Respiro apenas.



La persiana, subida hasta imposibles,  
ofrece amplia visión de algún espacio en  
que apruebo proyectos de presente,  
Y es que aún laten tus palabras  
en nuestra habitación de al lado.

La persiana, bajada hasta imposibles,  
se abre al horizonte y sus afanes.  
Entonces, dando un paso atrás,  
tomo el impulso justo  
para alcanzar una luna en plenitud,  
que me deslumbra.

Una luna que irradia su blancor en ese impreciso hueco que  
esconde tu verdad y mi locura,  
mostrando la razón de tu presencia.

Es ese. Sí.  
Es ese, el (im)preciso hueco  
donde llenarme, a veces,  
donde, a veces, vaciarme,  
para que, al pronunciar tu nombre,  
pueda tener la libertad  
de añorarte.

AC  
22



**«YO PIENSO»**

**Ángeles Fernández**



¡YO PIENSO!

Si es el aire quien lleva pensamientos  
Y es el aire quien trae nuevas ideas  
¿cómo puedo saber cuándo él las trae?  
¿cómo puedo saber cuándo él los lleva?

Yo pienso en el pájaro que vuela  
Y en la nube que danza allá en lo alto,  
En la hoja del árbol que se mueve  
Y en las olas del mar que están jugando.

Yo pienso que sin aire nunca habría  
Ni pensamientos, ni ideas, ni árboles ni pájaros,  
Ni las olas jugarían en el mar,  
Ni las nubes danzarían en lo alto.

Cuidemos pues el aire que es de todos,  
Que para todos nos ha sido dado,  
Y sepamos compartir con la Natura  
Ese bien llamémosle: “¡SAGRADO!”

¡TE QUIERO!

Te quiero porque eres  
Sencillo como un ave  
Como la primavera,  
Como la lluvia suave.

Te quiero porque tienes  
Un alma de gaviota,  
Tan libre como el viento  
Cuando besa las olas.

Te quiero porque veo  
La luz que de ti emana,  
Lo mismo que un lucero  
Al despuntar el alba.

Te quiero porque tienes  
Un corazón humano,  
Con vicios y virtudes  
Como Dios te ha creado.

¡Te quiero! es lo que importa,  
También por ser humano  
Porque si no existieras,  
¿Podría yo haber amado?



— VII —

**Antonio Colinas: *officina poetica*, antología y traducción**





**EL SENTIDO PRIMERO DE LA  
POESÍA DE ANTONIO COLINAS:  
TÍTULOS DE POEMARIOS,  
SECCIONES Y POEMAS  
(1967-2020)**

**Jacobo Llamas Martínez**





A Juan Matas Caballero,  
con todo mi reconocimiento y afecto  
hacia el profesor y la persona.

El título contrahace el dado por Antonio Colinas en 1989 a una de sus más significativas compilaciones de ensayos y artículos, *El sentido primero de la palabra poética*, cuyo texto inicial, rotulado de ese mismo modo, ligaba el «sentido primero» de «la palabra [...] a la experiencia humana [...] del dolor del sentir, del dolor de pensar», y en el que también refería los aspectos centrales de su poesía: intensidad, pureza, armonía, espiritualidad, unidad, humanismo, musicalidad, sentido órfico, totalizador, cósmico... (Colinas, 1989: 32)<sup>1</sup>. Además de por el propio poeta, todas esas cuestiones han sido contextualizadas y explicadas por, entre otros, Olivio Jiménez (1982 y 1984), Alonso Gutiérrez (1990 y 2000), Martínez Fernández (2004a y b, 2017 y 2021), Agustín Fernández (2009), Martínez Cantón (2011 y 2013), Badía Fumaz (2015) y Galán Díez (2022)<sup>2</sup>. Estos estudios evidencian los sutiles y agudos vínculos entre el fondo y la forma, entre significado y significante o entre lo que Dámaso Alonso ([1950] 1981: 32-33) denominó «forma exterior» y «forma interior». Para continuar explicitándolos con detalle, habría que plantear nuevas ediciones anotadas de sus poemarios a semejanza de lo hecho por José Enrique Martínez con *Sepulcro en Tarquinia*, *Noche más allá de la noche* y el *Libro de la mansedumbre*, y por Francisco Aroca (2011) con *La tumba negra*, sección y poema que cierran *El libro de la mansedumbre*, porque en aproximaciones parciales se hace muy difícil no redundar en nociones ya señaladas.

---

1 El libro prueba, como señalan Fernández López y Mora de Frutos (2004: 114), que «Colinas busca el germen primigenio» de la palabra —y de su palabra, añadido— en la Antigüedad clásica, algo que se va a percibir en los paratextos, que heredan las connotaciones conceptuales y las virtudes estilísticas de sus versos.

2 Iravedra (2016: 255-259, 1004-1007) ofrece una útil síntesis conceptual y bibliográfica sobre estas cuestiones.

No obstante, queda, en mi opinión, un resquicio para el examen general de la poesía de Antonio Colinas con independencia de obras y poemas concretos: el del *paratexto*, cuya definición sintetiza Moner (2009: XI) a partir de los estudios de Genette (1979, 1982 y 1987): «se puede considerar como paratexto cualquier objeto, textual o gráfico, que mantenga una relación tácita o explícita con el texto que le corresponde, sea para caracterizarlo —identificarlo— o legitimarlo, sea para influir —prospectiva o retrospectivamente— en la lectura o interpretación del mismo». La definición canonizada por Genette (1987: 7) alude a dos hechos esenciales: la importancia del *paratexto* para presentar la obra dentro del mercado editorial y para condicionar su recepción por parte del lector:

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français -voyez, disais-je, des adjectifs comme «parafiscal» ou «paramilitaire»-, le paratexte de l'œuvre<sup>3</sup>.

---

3 Además de las obras de Genette, para el estudio general de la cuestión es recomendable la monografía de Lane (1992), la edición de Lavergne (1998) y el volumen coordinado por Calle-Gruber y Zawisza (2000).

El análisis de lo que actualmente se entiende por *paratexto* es, pues, de gran complejidad por los numerosos aspectos que abarca su examen: desde los propiamente retóricos de prefacios, prólogos, epílogos, hasta los derivados del mercado del libro, que pueden condicionar el contenido de los anteriores y determinar el formato, la colección y el género al que se adscribe. Genette (1987: 20-37) engloba esos últimos bajo el marbete de «péritexte editorial»; su estudio compete a la sociología del libro como producto de consumo y tiene a uno de sus principales referentes en el historiador francés Roger Chartier<sup>4</sup>.

Dados los numerosos y heterogéneos *paratextos* rastreables en una obra, en este estudio me centraré en tres de los más significativos desde el punto de vista creativo y autorial por ser decididos y formulados —a no ser que se indique o sospeche lo contrario— por el mismo escritor: los rótulos de poemarios, poemas y epígrafes, «les intertitres, ou titres intérieurs» de acuerdo con Genette (1987: 271-292), que en la poesía de Antonio Colinas configuran un inequívoco distintivo autorial desde las primeras ediciones de sus poemarios<sup>5</sup>. Con esos *paratextos*, el

4 En las últimas décadas han proliferado los estudios dedicados a *paratextos* específicos (títulos, subtítulos, dedicatorias, prólogos, introducciones, licencias, permisos, tasas, ilustraciones, notas, tipografías, lugar y fecha de publicación, reseñas, entrevistas, tesis, monográficos, etc.) y a distintos autores, épocas y tradiciones, con las especificidades históricas y socioculturales que ello comporta. Exámenes específicos y más bibliografía al respecto, puede verse en Besa Camprubí (1992), Caturla (2005), Spoturno (2011), Sánchez Ortega (2014), Brizuela (2015), Sabia (2015), Devís Arbona y García Raffi (2017), Ferrando (2017) y Rosal Nadales (2020). Mi estudio se ha beneficiado de las consideraciones, matices y análisis establecidos en la mayoría de ellos, tal como se hace constar en los lugares correspondientes.

5 Un *paratexto* autorial como «Un círculo que se cierra, / un círculo que se abre», con el que a modo de prólogo Colinas presenta su *Obra poética completa* (2011), resulta bastante más significativo que el título editorial y comercial. Sabia (2005: s. p.) resume los diferentes tipos de *paratexto* en función de su autoría y capacidad de mediación sobre el lector; entre ellos destaca los propiciados por el mercado literario y las dinámicas académicas: «las, cada vez más numerosas, entrevistas concedidas por los escritores y en las cuales se tratan aspectos de su obra, así como las crónicas, los testimonios, los monográficos y estudios o trabajos de investigación realizados en torno a las obras de creación, y que contribuyen a echar luz sobre su sentido y su alcance estético e ideológico». Caturla (2005: 25-31) ofrece una

poeta trata de fijar o de orientar la lectura de sus versos, de proporcionar al lector ciertas claves de su obra, de las etapas que él mismo ha ido distinguiendo en su trayectoria poética y de los poemarios en cuestión. Así, pese a la unidad conjunta de la poesía del poeta y las características comunes de títulos y epígrafes, los encabezamientos de poemarios, secciones y poemas comparten afinidades retóricas más directas cuando pertenecen a un mismo período<sup>6</sup>.

### Los *paratextos* de la poesía de Antonio Colinas

El estudio del *paratexto* resulta muy fecundo en la obra de Antonio Colinas porque su figura y poemarios aglutinan toda la casuística del fenómeno: los estrictamente autoriales y *peritextuales* del libro electrónico e impreso, y los fomentados por el sistema literario, que hacen de todo contexto (reseñas, estudios, entrevistas) paratexto en tanto que mediatizan la lectura de una obra.

El primer *paratexto* fundamental de la obra de Colinas es el de su propio nombre, que evoca a un autor consagrado y reconocido fundamentalmente por su poesía, pese a que en su vasta producción tienen cabida todos los géneros mayores salvo el teatro. Su propia figura, atenta y siempre dispuesta a cola-

---

síntesis de estos aspectos vinculados a los estudios de teoría literaria; Devís Arbona y García Raffi (2017: 282) y Rosal Nadales (2020) mencionan las transformaciones y nuevas formas *paratextuales* propiciadas por el libro electrónico, por la generalización del uso de internet y por el auge de las redes sociales, posibilidades que Genette (1987) anticipó.

6 El itinerario poético de Colinas está marcado por el hito que supuso la publicación de *Sepulcro en Tarquinia* (1975), obra que tanto el poeta como la crítica consideran el culmen de su primera etapa. En este afán por marcar fases subyace, por una parte, la voluntad de destacar otros poemarios claves de su creación como *Noche más allá de la noche* (1983) o *Jardín de Orfeo* (1988), y, por otra, la de evidenciar la evolución de su actividad poética, algo muy ponderado por la crítica periodística o cultural actual con términos como «reinención». Una síntesis de los diferentes ciclos o etapas de la producción poética del poeta puede leerse en Martínez Fernández (2021).

borar en la difusión de su obra y del arte y la cultura en general, acrecienta el número de *paratextos* sobre su literatura: entrevistas, cursos, congresos, tesis, monografías, artículos, reseñas... Incluso la promoción de un espacio tan simbólico como La Casa de la poesía de La Bañeza, Fondo Cultural Antonio Colinas, que pretende incentivar la lectura y dar acceso a gran parte del legado del escritor, queda bajo la órbita de lo *paratextual*<sup>7</sup>.

La trascendencia que Antonio Colinas concede a los elementos *paratextuales* también se refleja en la importancia que da en la edición de sus propias obras a dedicatorias, que a veces solo conserva «en las primeras ediciones» (Colinas, 2011: 24), prefacios, prólogos, notas de críticos o de su autoría, e incluso a la bibliografía existente sobre ellas. En todos estos paratextos se percibe el afán de establecer las fuentes y la fecunda intertextualidad de sus composiciones (Teresa de Ávila, Luis de León, Juan de Yepes, de Machado, Juan Ramón, Jorge Guillén, Aleixandre, Claudio Rodríguez, Carles Riba, Tao Te King, Dante, Hölderlin, Keats, Novalis, Rimbaud, d'Annunzio, Trakl, Pessoa, Pound, Rilke, Saint-John Perse, Yorgos Seferis...); de fijar las distintas etapas de su trayectoria creativa, muy unitaria y homogénea pese a ciertas novedades temáticas y formales; y de delimitar los asuntos dominantes de sus versos referidos al comienzo de este trabajo: emoción, intensidad, pureza formal, sentido órfico y humanismo<sup>8</sup>. Los *paratextos* autoriales de la obra de Colinas proclaman así los propósitos e intenciones del propio autor y constituyen una especie de manifiestos personales sobre la literatura y la historia del pensamiento y las ideas estéticas en general.

De todos estos paratextos, me interesan aquí los de los títulos de los poemarios, por su valor identificativo y por enmarcar el

7 La trascendencia del nombre de Antonio Colinas admite más matices y no es la misma en la actualidad que cuando era un poeta en ciernes, ni después del reconocimiento de *Sepulcro en Tarquinia* que ahora, de manera que la correlación entre nombre de autor y el título del poemario varían su importancia o jerarquía *paratextual* a lo largo de una trayectoria como la de Colinas.

8 Los textos de contracubierta de sus obras suelen destacar esas nociones.

resto de paratextos autoriales (dedicatorias, citas, rótulos de secciones y poemas, notas, dataciones) y editoriales (epígrafes, textos de cubierta y contracubierta), y los encabezamientos de las partes de sus libros de poesía y poemas por su importancia a la hora de plantear lo que denomino «el sentido primero» de la poesía de Colinas<sup>9</sup>. Para aproximarme de forma general a ellos, he tenido en cuenta los libros compilados en su *Obra poética completa* (Colinas, 2011) y los dos libros de poemas publicados con posterioridad a esa fecha, *Canciones para una música silente* (Colinas, 2014) y *En los prados sembrados de ojos* (Colinas, 2020). He cotejado también los tres tipos de *paratextos* en cuestión en la primera edición de *Sepulcro en Tarquinia* (Colinas, 1975), *Astrolabio* (Colinas, 1979), *Jardín de Orfeo* (Colinas, 1988), *Los silencios de fuego* (Colinas, 1992), *Libro de la mansedumbre* (Colinas, 1997), *Tiempo y abismo* (Colinas, 2002), *Noche más allá de la noche* (Colinas, [1984] 2004c), *Desiertos de la luz* (Colinas, 2008), y en otras compilaciones anteriores de la poesía de Colinas, *Poesía, 1967-1980* (Colinas, 1982); *Poesía. 1967-1981* (Colinas, 1984); *El Río de Sombra. Poesía, 1967-1990* (Colinas, 1993); *El río de sombra. Treinta años de poesía, 1967-1997* (Colinas, 1999); *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002* (Colinas, 2004a),<sup>10</sup> *En la luz respirada* (Colinas, 2004b) y *Trilogía de la mansedumbre* (Colinas, 2006). No se tienen en cuenta, pues, los títulos de las distintas antologías parciales de su poesía debidos muy probablemente al poeta y celebrados por su acierto:

Pocas cosas resultan más gratas al lector que un buen libro que empieza por un buen título. *Lumbres* [editado en 2016] lo es. *Lumbre* es un vocablo casi desusado. De

---

9 Lanz (2022) alude a la intertextualidad e importancia conceptual de algunos títulos, epígrafes y rótulos de poemas de *Preludios a una noche total*, *Truenos y flautas en un templo* y *Sepulcro en Tarquinia*.

10 *El río de sombra* está tomado del título de un poema de *Astrolabio*.

campo. Trae súbitamente los orígenes latinos: lumen, no tanto “la luz”, sino lo “lo que da luz”. Antonio Colinas ha recobrado todos los sentidos populares y cultos del término para darle un carácter simbólico que irradia al conjunto de su obra. En plural, viene a equivaler a sus poemas, a sus libros, a los momentos que ha ido compartiendo con sus lectores durante décadas (González Iglesias, 2017).

En los libros cotejados indico las leves variantes de los títulos de los poemas, las únicas de los paratextos estudiados si no se consideran como tales la incorporación de la fecha de escritura de los libros de poemas en las sucesivas ediciones de sus obras completas. No contemplo tampoco las variantes de los libros y poemas avanzados por Colinas en esas ediciones completas o antológicas, porque considero que su configuración definitiva se da en la primera edición de los poemarios como tal y su revisión en las compilaciones posteriores; por ello, no señalo como variante el que en la *Obra poética completa* (2011) de Colinas se agrupan bajo el título conjunto de *El laberinto invisible* los poemas que forman parte de *Canciones para una música silente* (2014). En todo caso, el incluir inéditos o avanzar poemas y obras en curso de redacción es otra de las características de la trayectoria de Colinas, quien no solo aprovecha las sucesivas ediciones de su obra poética para recuperar o anunciar futuras obras y poemas, sino que lo hace incluso en *plaquettes* o antologías menores; véase, por ejemplo, Colinas (2021), donde el autor añade tres poemas desconocidos hasta entonces, «Sobre un tomito de Horacio», «Una granada azul» y «La sierra», y una nota o reflexión en prosa: «Cómo nació el poema, como nació la poesía».



## Los títulos de los poemarios

Teóricos e historiadores de la literatura coinciden al señalar la dificultad de definir y estudiar las distintas vertientes del título, cuya complejidad viene dada por la mediación o expectativas creadas en el lector, por la génesis (autorial o paratextual), por las distintas tipologías y funciones, y por su contexto o desarrollo histórico. Casi todos han tratado de fijar una serie de parámetros para examinar los mayores factores posibles tomando como referencia las propuestas de Genette (1987: 54-97), para quien existen tres clases de títulos: temáticos, remáticos y mixtos, cuyo estudio debe contemplar, en mi opinión, las preferencias retóricas del período y del autor en cuestión<sup>11</sup>.

El primer factor decisivo es la certeza de que los diecisiete títulos de poemarios considerados responden a la voluntad creativa de Antonio Colinas: 1) *Junto al lago*;<sup>12</sup> 2) *Poemas de la tierra y de la sangre*; 3) *Preludios a una noche total*; 4) *Truenos y flautas en un templo*; 5) *Sepulcro en Tarquinia*; 6) *La viña salvaje*; 7) *Astrolabio*; 8) *En lo oscuro*; 9) *Noche más allá de la noche*; 10) *Jardín de Orfeo*;<sup>13</sup> 11) *La muerte de Armonía*; 12) *Los silencios de*

---

11 Spoturno (2011: s. p.) resume del siguiente modo las consideraciones de Genette: los títulos temáticos «contribuyen a la designación temática de las obras; los segundos [remáticos] aluden a cierta designación genérica, mientras que los terceros [los mixtos] comparten características de los dos grupos anteriores. En cuanto a las funciones de los títulos, Genette señala cuatro: la designación o identificación de la obra, única función obligatoria; la función descriptiva, sea esta temática, remática, mixta e incluso ambigua, que se vincula con las claves interpretativas que conlleva el título de la obra; la función connotativa, que alude al efecto que produce el título, y una cuarta función que se vincula con el poder de seducción del público, real y potencial, que se logra por medio de este elemento paratextual». Besa Camprubí (1992) ofrece una reflexión sobre las dificultades de teorización, estudio y análisis del título como elemento *paratextual*. Debe tenerse en cuenta, además, que en ciertos autores y obras se subvierten las funciones anteriores de los *paratextos* para resignificarlos.

12 Pese a su temprana fecha de redacción (1967), este poemario se incorpora por primera vez a la poesía completa de Antonio Colinas en *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002* (2004).

13 El poemario introduce varios fragmentos en prosa.

fuego; 13) *Libro de la mansedumbre*; 14) *Tiempo y abismo*; 15) *Desiertos de la luz*; 16) *Canciones para una música silente*; 17) *En los prados sembrados de ojos*. La única diferencia de los títulos independientes en las primeras ediciones cotejadas con respecto a las sucesivas compilaciones de su obra poética es la datación:

*Junto al lago* / 1967  
*Poemas de la tierra y de la sangre* / 1967  
*Preludios a una noche total* / octubre 1967-junio 1968  
*Truenos y flautas en un templo* / 1968-1970  
*Sepulcro en Tarquinia* / 1970-1974  
*La viña salvaje* / 1972-1983  
*Astrolabio* / octubre 1975-junio 1979  
*En lo oscuro* / 1980  
*Noche más allá de la noche* / 1980-1981  
*Jardín de Orfeo* / 1984-1988  
*La muerte de Armonía* / 1990  
*Los silencios de fuego* / 1988-1992  
*Libro de la mansedumbre* / 1993-1997  
*Tiempo y abismo* / 1999-2002  
*Desiertos de la luz* / 2004-2008

El segundo factor de gran trascendencia en los títulos de los poemarios de Antonio Colinas es la brevedad y la preferencia por lo nominal; el caso más paradigmático es el de *Astrolabio*, seguido por *La viña salvaje* y *Tiempo y abismo*. Todos tienden a expresar el tema o la emoción del poemario de forma metafórica, sin dejar de orientar la lectura. En ellos abundan, además, los términos patrimoniales de gran generalidad y extensión semántica, muy propios y reconocibles en los versos del poeta por remitir a cuestiones clave de su poética: unión, armonía, universalidad, fusión, totalidad, lo elemental, lo cósmico, conciliación de dualidades opuestas, etc. Los títulos establecen así precisas sugerencias para los lectores y conocedores de su obra (*Poemas*

*de la tierra y de la sangre, Noche más allá de la noche, Truenos y flautas en un templo, Canciones para una música silente, En los prados sembrados de ojos*), y atractivas connotaciones simbólicas para quienes se acercan por primera vez a ella: *Jardín de Orfeo, En lo oscuro, La muerte de Armonía...*<sup>14</sup>

Otro rasgo conjunto de los títulos de Antonio Colinas es la reiteración de referencias temporales y espaciales o de lugar, que remiten a su biografía y denotan la importante presencia de la naturaleza en su obra, con reminiscencias neorrománticas, místicas, telúricas y totalizadoras: «noche», «lago», «la tierra», «templo», «sepulcro», «Tarquinia», «viña», «jardín», «desiertos», «prados»... Pero mientras en los primeros poemarios de Colinas los lugares remiten a espacios concretos («Tarquinia») o identificables («tierra» entendido como la de la infancia, *La Bañeza y León*), en otros posteriores poseen un sentido simbólico que trasciende o diluye su interpretación como espacios terrenos o lugares geográficos (*La viña salvaje, Desiertos de la luz, En los prados sembrados de ojos*). De este modo, el correlato de los títulos forma parte del itinerario vital y cultural del poeta, y se relaciona con la mitología y la memoria colectiva, puesto que los términos hibridan realidades y experiencias propias con realidades religiosas, históricas y arqueológicas de corte más universal<sup>15</sup>.

Gallego (2018) y Martínez Cantón y Rodríguez Pérez (2018) comentan la cercanía con la naturaleza y el aprecio por los paisajes

---

14 Los títulos adquieren una de las funciones que Spang (1986) les atribuye, la «aproximadora», que conmueve al lector y remite al ámbito ficcional de la obra.

15 Estas menciones espaciales y temporales condicionan ciertas formulaciones sintácticas de los títulos: *Junto al lago, En lo oscuro*, «en un templo», «en los prados» etc. Para Cuvardic (2017: 42), Antonio Colinas «mediatiza su visión de mundo y sus emociones a partir de numerosas modalidades de correlatos objetivos, consistentes muchas veces en creaciones artísticas (pintura y música son las expresiones que aparecen con mayor regularidad en su biografía poética) y en referentes culturales (el tópico de las ruinas, el de la ciudad muerta, el paisaje humanizado del páramo leonés y del mediterráneo, etc.)».

leoneses de los primeros poemarios de Colinas, algo sugerido en títulos como *Junto al lago* o *Poemas de la tierra y la sangre*. Desde *Sepulcro en Tarquinia*, en cambio, los poemas de Antonio Colinas conservan características del «espacio originario leonés, a la vez que incorpora[n] la nueva realidad que está viviendo: Ibiza», de manera que las coordenadas espaciales adquieren «una mayor ambigüedad en la localización [...] evoca[n] espacios geográficos de mayor amplitud: Hispania, Mediterráneo y Al-Ándalus, como símbolos de una unidad cultural universal» (Martínez Cantón y Rodríguez Pérez, 2018: 281). Los títulos de los poemarios también sugieren esta ampliación del espacio geográfico leonés al mediterráneo («Tarquinia»), así como de la expansión vital, emocional e íntima del poeta desde *En lo oscuro* hasta *En los prados sembrados de ojos*, cuyas alusiones apuntan al ámbito de lo sagrado y eterno y no a lo real o concreto: *Los silencios de fuego*, *Tiempo y abismo*, *Libro de la mansedumbre* y *Desiertos de la luz*.

Todo ello sirve para universalizar la experiencia íntima de Colinas, otro aspecto destacado por Martínez Cantón y Rodríguez Pérez (2018: 284) dentro de la tercera etapa coliniana, que «supone su regreso al noroeste peninsular en 1998», y cuyos espacios genéricos —«el mar, el bosque, el valle y el jardín»— logran que los versos del *Libro de la mansedumbre* alcancen, como expresa Martínez Fernández (2004b: 247), «una mayor universalización, pero también una mayor interiorización en el mundo desde una concepción social»: «de un mundo cada vez menos armonioso y respetuoso (destrucción de la naturaleza, guerras, etc.)». Es curioso, además, cómo en este cuarto ciclo de la trayectoria poética de Colinas, que contiene los libros y poemas con mayores preocupaciones históricas, políticas y sociales del poeta, el autor prescinde de títulos espaciales y temporales (*La muerte de Armonía*, *Los silencios de fuego*, *Libro de la mansedumbre* y *Tiempo y abismo*) para apelar, quizá, a una conciencia ética universal, porque los textos abordan fenómenos

que afectan a la humanidad en conjunto con independencia de que se localicen en determinados territorios.

El cuarto factor llamativo en los títulos de Colinas son las connotaciones musicales y sonoras («Preludios», «Truenos y flautas», «Silencios», *Canciones para una música silente...*), vinculadas con la importancia que el poeta otorga a la melodía y el ritmo del verso; a su melomanía (recuérdese su interés por Mozart, Salieri, Bach o Gould); y a la trascendencia de la música en el origen de la lírica y de la tradición literaria (la música astral de las esferas). Del mismo modo, Colinas juega en tres títulos de sus poemarios con la forma y el género, o con el tipo de texto o soporte, como ilustran *Canciones para una música silente*, *Libro de la mansedumbre* y *Poemas de la tierra y de la sangre*. Las referencias sonoras presentan a su vez una correspondencia formal en ciertos usos aliterativos de las consonantes nasales («canciones [...] una música silente», «mansedumbre») y de vocales abiertas (*e a*): «Poemas de la tierra y de la sangre». Además, como señala Puerto (2018: 44), los títulos *Desiertos de la luz* y *Canciones para una música silente* recurren al oxímoron con reminiscencias místicas «porque, acaso —intuye el poeta—, la plenitud de esa música que es la poesía derive siempre hacia ese vacío (desierto) y hacia ese silencio, tan fértiles».

Por supuesto, el título de cada poemario presenta una intención o motivación concreta con respecto al libro que encabezan. Aroca (2011: 30-36) y Martínez Fernández (2017) ofrecen una síntesis de dos términos clave de la poética de Colinas y que se repiten en los títulos de sus libros de poesía y ensayísticos: «Orfeo» y «armonía». Martínez Fernández (2017: 249) sintetiza: «No hay mejor mito para representar el sentido de la poesía de Colinas que el de Orfeo, símbolo de armonía plena que consigue con el poder mágico y [encantorio] de su canto y de su música».

Los títulos de los poemarios de Antonio Colinas resultan, pues, muy significativos por las coincidencias conceptuales, semánticas, simbólicas, culturales y estilísticas con los versos

del poeta. Estudiados en su conjunto aportan muchas claves sobre la trayectoria y etapas creativas del autor; estudiados en detalle lo hacen sobre el libro en cuestión, porque en su singularidad informan y avanzan el contenido de los poemarios que encabezan.

### Los intertítulos

El *intertítulo* es el elemento *paratextual* de mayor relieve tras el título porque estructuran y pautan, por lo general, la interpretación de las diversas partes o secciones de los poemarios apelando directamente a las inferencias de los lectores, quienes establecen hipótesis e interpretaciones que adquieren su sentido pleno una vez finalizada la lectura de la obra (véase Lane, 1992: 58). De los diecisiete poemas de Antonio Colinas analizados, únicamente cinco no cuentan con epígrafes para rotular cada una de sus partes, *Junto al lago*, *Poemas de la tierra y de la sangre*, *En lo oscuro*, *Noche más allá de la noche* y *La muerte de armonía una división en partes*, y, al igual que sucede con los títulos, la importancia designativa e interpretativa de estos textos permite atribuirlos al poeta y hace que este apenas introduzca cambios en ellos. La única variante, muy menor, se da en los tres epígrafes de *Preludios a una noche total*, numerados hasta *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002* (Colinas, 2004a): «I. ...Y LOS BOSQUES DE OTOÑO EN FUEGO HAN DE TROCARSE», «II. LA PRESENCIA DEL MUNDO EN MI INVERNAL ESTANCIA» y «III. EPÍLOGO DESDE LA NIÑEZ Y EL SUEÑO»;<sup>16</sup> en *Obra poética completa* (Colinas, 2011) se

16 Otras variantes menores, que pueden obedecer a motivos editoriales y que seguramente hayan sido validadas por Colinas, son el paso de los epígrafes en mayúsculas de las primeras ediciones cotejadas a las mayúsculas o versalitas de las sucesivas obras completas citadas del autor en la editorial Visor; y a las minúsculas, cursivas y negrita de los epígrafes de la *Obra poética completa* en la editorial Siruela (Colinas, 2011). El examen de los índices, un paratexto que no es objeto de estudio

prescinde de la numeración. Este hecho, casi anecdótico, ilustra indirectamente la preferencia del poeta por la división tripartita de sus libros de poesía: siete, de los doce con epígrafes, optan por ella, mientras que los cuatro libros restantes alternan entre la binaria y la senaria. La relación de libros con epígrafes que dividen los poemarios de Antonio Colinas en tres partes es la siguiente (reproduzco los títulos de los libros en negrita y cursiva, y sangro y cito en minúscula y sin negrita los correspondientes epígrafes):

***Preludios a una noche total***

... Y los bosques de otoño en fuego han de trocarse  
La presencia del mundo en mi invernal estancia  
Epílogo desde la niñez y el sueño

***Truenos y flautas en un templo***

Poemas con un paisaje al fondo  
Truenos y flautas en un templo  
Los cantos de ónice

***La viña salvaje***<sup>17</sup>

Del libro de ocios de un eremita alpino / 1972  
En el bosque perdido / 1978  
La viña salvaje / 1983

***Jardín de Orfeo***

Jardín-Leteo  
Jardín de la sangre  
Jardín de Orfeo

---

en este trabajo, arroja otras leves variantes como la introducción de dos puntos a continuación de los epígrafes de *Astrolabio* (Colinas, 1979).

17 Colinas (2011: 21-22) explica las especificidades de este libro de poemas, publicado parcialmente en 1984, y por primera vez completo con sus tres partes en Colinas (2011). Sus epígrafes presentan la particularidad de ir fechados como si de poemas independientes se tratase por ser «una obra de transición y escrita en varias fases» (Colinas, 2011: 21).

***Los silencios de fuego***

Homenajes y presencias  
Entre el bosque y la mar  
Tierra adentro

***Libro de la mansedumbre***

Aunque es de noche  
Manantial de la luz  
La tumba negra

***Tiempo y abismo***

Penumbras del noroeste  
Del ser y del no ser  
Clamor del más allá

La división ternaria de estos siete poemarios ilustra la racionalidad, simetría, armonía y equilibrio con el que fueron confeccionados, pero no tanto por la igualdad en el número de poemas ni de versos, porque Antonio Colinas reserva siempre alguno de estos epígrafes para un poema especialmente significativo por su contenido y extensión («La tumba negra», por ejemplo, estudiado y editado por Aroca, 2011), sino por la significación del esquema tripartito, consolidado en esquemas narrativos tradicionales de presentación o inicio, nudo o desarrollo y conclusión o desenlace. Esta disposición trimembre imbrica numerosas referencias culturales de índole sagrada y mística de la poesía de Colinas: plenitud, unidad o armonía<sup>18</sup>. Esto se acrecienta en el cuarto ciclo de su poesía, conformado por los tres libros de su *Trilogía de la mansedumbre*, *Los silencios de fuego*, *El libro de la mansedumbre* y *Tiempo y abismo*, y en la disposición tripartita de *Jardín de Orfeo*, cuya lógica estructural destaca Martínez Fernández (2017: 249):

---

18 Lo mismo sucede en la novela de Colinas *Un año en el sur*, dividida en «Otoño-invierno», «Invierno-primavera» y «Primavera-verano». Como recuerda Curtius ([1948] 1955: 712), la composición numérica se da en la poesía romana y es «frecuentísima en la literatura latina medieval».



[...] lo primero que se observa es la distribución de la materia poética en tres partes. La primera lleva por título «Jardín-Leteo». En la tradición mitológica, el Leteo era el río del olvido: ¿Jardín del olvido? Esta primera parte consta de nueve poemas en la edición original<sup>3</sup> [la nota indica: En *Obra poética completa* (2011) se agrega el poema titulado «Para Jandro»]. El primero de ellos proporciona, a mi parecer, las claves esenciales de una lectura inteligente; no en vano su título es también «Jardín-Leteo». Fundamentalmente se trata de poetizar la relación hombre-cosmos. El cosmos recibe las calificaciones de «inagotable», «inmenso», «infinito», «ilimitado». El hombre, por su parte, está visto en perspectiva histórica. La huella humana se percibe en estatuas, arquitecturas, broncees, leyendas..., barridas por el tiempo: de ahí los calificativos de «mudable» y «fugitivo». La relación cosmos-hombre, es decir, de lo infinito y lo mudable, tiene carácter numinoso: «lo sagrado no ha cesado de llover / sobre las venas azuladas de los hombres».

Asimismo, los epígrafes de los siete poemarios tripartitos comparten recurrencias geográficas, espaciales y metafóricas: en *Preludios de una noche*, «otoño», «invernal»; en *Truenos y flautas en un templo*, «truenos y flautas», «cantos»; en *Jardín de Orfeo*, «Jardín»; en *Los silencios de fuego* «bosque y «mar», «tierra adentro»; en el *Libro de la mansedumbre*, «noche», «luz», «negra».

Los cinco poemarios restantes con *intertítulos* de las obras de Antonio Colinas oscilan entre las dos y las seis partes, pero son los dos últimos libros publicados por el poeta, *Canciones para una música silente* y *En los prados sembrados de ojos*, los que complican o sofistican esta división:

***Sepulcro en Tarquinia***

*Piedras de Bérgamo*  
*Sepulcro en Tarquinia*  
*Castra Petavonium*  
*Dos poemas con luz negra*

***Astrolabio***

*Las sombras iluminadas*  
*Suite castellana*  
*El vacío de los límites*  
*Libro de las noches abiertas*  
*La losa desolada*  
*Penumbra de la piedra*

***Desiertos de la luz***

*Cuaderno de la vida*  
*Cuaderno de la luz*

***Canciones para una música silente***

*El laberinto invisible*  
*Semblanzas sonámbulas*  
*Siete poemas civiles*  
*El soñador de espigas lejanas*  
*Un verano en Arabí*  
*Canciones para una música silente*

***En los prados sembrados de ojos***

*Donde el frío fue fuego*  
*Del Extremo Oriente*  
*Cuadros-Paraíso de Anglada Camarasa*  
*Para un epistolario inacabado*  
*Cuerpos-microcosmos*  
*Tres poemas mayores*

En los dos últimos libros citados previamente se advierte la voluntad de Colinas de difundir todas aquellas composiciones que da por terminadas, lo que le obliga a acumular epígrafes para intentar aglutinar los poemas en torno a diversas materias: íntimas, sociales, geográficas... De hecho, es en estos libros, *Canciones para una música silente* y *En los prados sembrados de ojos*, junto con *Astrolabio*, donde los rótulos resultan más heterogéneos conceptual y formalmente, con una mezcla de combinaciones genéricas o literarias y temporales y geográficas: «libro», «poemas», «canciones», «epistolario inacabado». La unión de expresiones contrarias, «Cuerpos-microcosmos», también da indicio de ello y sugieren, parcialmente tal vez, la unión de contrarios que define la poética de Colinas. Esos epígrafes insinúan también la complejidad de un libro como *Astrolabio* y la multiplicidad del sujeto que observa, escucha, piensa, analiza y describe en *Canciones para una música silente* o *En los prados sembrados de ojos*: «Siete poemas civiles», «Un verano en Arabí», «Del Extremo Oriente», «Cuadros-Paraíso de Anglada Camarasa»...<sup>19</sup>

*Sepulcro en Tarquinia* y *Desiertos de la luz*, que tienen un menor número de secciones y epígrafes, presentan una mayor unidad. Sobre la división del primero de ellos, Tapia (1986: 268) aducía que uno de los aciertos más destacables «estriba en la unidad» del poemario: «Partes, en principio, distantes tanto temática como formalmente, que transcurren en espa-

---

19 En el paratexto final de *Canciones para una música silente*, «Nota a la edición», Colinas (2014: 231) explica el «gesto de libertad creadora» al que aspira el libro y que «evita la unidad tonal» tal como reflejan las secciones, «que buscan la sencillez y la claridad, el sentir y el pensar en los límites. En ellas tiene un sentido más vivo la palabra “canción”, que aparece en el título general». Más detalles en Pérez López (2022: 299-300). Sobre las divisiones de *Astrolabio*, *Noche más allá de la noche* y *Jardín de Orfeo*, Colinas (2011: 16) comenta: «En la sección “Libro de las noches abiertas” de *Astrolabio*, en algunos de los mil versos alejandrinos de *Noche más allá de la noche* y en los poemas en prosa finales de *Jardín de Orfeo* (1988), se fija el gozo del vivir y a la vez la difícil conciencia de existir en aquellos años concretos, que fueron además los críticos del *mezzo del cammin* de la vida».

cios diversos como Italia y León, encuentran una perfecta continuidad [...] en la experiencia del tiempo». En la misma línea, Colinas (2011: 15) observa que las dos primeras partes de *Sepulcro en Tarquinia* «contienen con las dos últimas —la romanización es su nexo común— y el largo poema central las unifica al haber sido concebido como un poema de poemas, como un *microcosmo*». Martínez Cantón y Rodríguez Pérez (2018: 277) comentan a su vez:

[...] las dos primeras partes de *Sepulcro en Tarquinia* son más cercanas a las vivencias del poeta: escribe a la vez que disfruta de la experiencia italiana. Esto parece concretarse lingüística y referencialmente a través de espacios muy definidos, incluso todos los títulos de esta primera parte —exceptuando «Simonetta Vespucci», y «Novalis»— recogen núcleos urbanos específicos a los que se loa. Los topónimos inundan la composición e incluso se convierten en el motivo central de propio poema: «Piedras de Bérgamo» o «Lago de Trasimeno».

Asimismo, este espacio se sitúa cronológicamente en dos coordenadas temporales diferentes: el pasado y el presente. Junto a las ruinas, columnas y bellos paisajes naturales, el pasado renacentista revive<sup>20</sup>.

Los epígrafes de la poesía de Antonio Colinas definen rotundamente, además, las etapas de su producción y expresan la plenitud de subsumir reflexión y emoción en una voz íntima y solidaria, habitada por los ecos de la naturaleza: «jardín», «sangre», «bosque», «mar», «noche», «manantial de la luz». Los rótulos de los distintos apartados de sus poemarios apelan a la historia, al patrimonio natural y cultural, y van del yo al nosotros, de lo telúrico-esencial a lo ontológico-existencial o lo

20 Para la estructura y división interna en secciones de *Sepulcro en Tarquinia*, es imprescindible la consulta del reciente y ejemplar estudio de Beltrán (2022).

*cuturoológico*, rasgos que Casas (2010: 13) señala en los versos de Uxío Novoneyra, cuya comunión antropológica, histórica, pitagórica y órfica con la Sierra de O Courel se asemeja a la de Antonio Colinas con las tierras leonesas, italianas e ibicencas.

Resulta evidente, por tanto, la inclinación de Colinas por dividir sus poemarios y por rotular esas secciones, que funcionan, como sucede con los títulos de sus libros de poesía, como marco distintivo de su retórica y de su biografía y etapas creativas. La coincidencia más clara entre títulos de libros e *intertítulos* es la repetición del título de un libro en un epígrafe, algo que ocurre sobre todo en sus primeras obras y que redundante en la importancia conceptual y metafórica de términos como «Truenos y flautas en un templo», «Sepulcro en Tarquinia», «Jardín de Orfeo» o «La muerte de Armonía». Este recurso desaparece en los poemarios posteriores a *Jardín de Orfeo*, aunque hay ecos de ello en la reiteración de los rótulos de secciones en los de los poemas, la «La tumba negra» en *Libro de la mansedumbre*, o de títulos de libros y poemas, «Desiertos de la luz». A este respecto es muy significativo como *El laberinto invisible* fue en Colinas (2011) el título provisional de *Canciones para una música silente*, obra publicada en 2014, donde el primer epígrafe y uno de los poemas se rotulaban del mismo modo: «El laberinto invisible» (véase Colinas, 2014).

El resto de las coincidencias entre los *intertítulos* y los títulos de los poemarios de Colinas derivan de las similitudes conceptuales y estilísticas. Todos ellos se caracterizan así por su brevedad y por ser nominales; los dos más extensos se encuentran en uno de los primeros poemarios del poeta, *Preludios a una noche total*: «... Y los bosques de otoño en fuego han de trocarse», «La presencia del mundo en mi invernal estancia» y «Epílogo desde la niñez y el sueño», que pueden leerse como alejandrinos en función de las licencias métricas. También en consonancia con sus títulos, en los rótulos de secciones de los libros de poesía de Colinas predominan los términos patri-

moniales que proporcionan intemporalidad y generalidad,<sup>21</sup> y ahondan en nociones de su poesía muy significativas simbólica y semánticamente: «fuego», «luz», «noche». Igualmente, abundan las referencias temporales y geográficas, que van más allá de lo referencial, por aludir a nociones, metafísicas y sagradas: «otoño», «invernal», «Castra Petavonium», «viña», «eremita alpino», «bosque», «jardín», «manantial de la luz» o «verano en Arabí».

Asimismo, en los *intertítulos* se repiten las reminiscencias musicales «suite», «flautas», «música silente», cuyos ecos o efectos sonoros se trasladan a los significantes de algunos de estos epígrafes como en «*Libro de las noches abiertas*», donde la antítesis que subyace a noche abierta se refleja también en el uso de las vocales (*a e o*), con connotaciones positivas.

En resumen, los epígrafes de las secciones de los poemarios de Antonio Colinas comparten muchas características conceptuales y estilísticas con los títulos de sus libros de poesía. Los *intertítulos* están además subordinados o en clara dependencia de aquellos y contribuyen a reiterar o intensificar la significación, connotaciones y sugerencias del poemario y del conjunto de la obra poética de Colinas; proporcionan coherencia, armonía y equilibrio a los libros en los que se incorporan; y centran u orientan la lectura en los que tienen un mayor número de composiciones.

A los cuatro poemarios de Antonio Colinas que carecen de secciones interiores, *Junto al lago*, *Poemas de la tierra y de la sangre*, *En lo oscuro* y *Noche más allá de la noche*, se puede añadir el de *La muerte de Armonía*, con una especie de epígrafe inicial

---

21 De *Sepulcro en Tarquinia*, Barella (1981) había destacado la abolición del tiempo y Tapia (1986: 268): «el fluir del tiempo [...] hecho forma en el verso». González Iglesias (2023) alude a la capacidad de la voz de Antonio Colinas de abstraerse, como los poetas clásicos, a la temporalidad, mientras que Tomassetti (2023) registra términos que el poeta usa profusamente como luz, noche, muro, bosque, mar, valle, isla, pinar..., siguiendo, muy posiblemente, el magisterio filosófico de María Zambrano.

coincidente con el título. En esos casos, son los títulos de los poemarios y/o su numeración lo que articula la lógica interna de los libros tal y como se expone a continuación.

## Títulos de los poemas

El estudio de los títulos de los poemas es el más controvertido desde un enfoque *paratextual* por estar en dependencia directa de la escritura del poema al que pertenecen. Con todo, la importante función presentativa o de reconocimiento atribuida al título de un libro también se aprecia al rotular un poema, por lo que Colinas, que aprovecha las reediciones de su obra completa para retocar versos, apenas introduce cambios en los títulos de los poemas, que adquieren su forma definitiva o casi definitiva en cuanto se da por finalizada la composición<sup>22</sup>.

De mi cotejo de las diferentes ediciones de la poesía del poeta señaladas, las variantes más destacadas, por suponer supresiones o añadidos de palabras, se dan en el libro *Truenos y flautas en un templo* (Colinas, 1982, 1984, 1993, 1999, 2004a), donde los poemas titulados «Cita entre el Sena y los Campos Elíseos» y «En invierno sólo unas pocas notas de violín» pasan a titularse «Entre el Sena y los Campos Elíseos» y «En invierno, sólo unas notas de violín» en la *Obra poética completa* (Colinas, 2011); en *Los silencios de fuego* (Colinas, 1992 y 2006), donde «Frente al mar» pasa a «Frente a la mar» en Colinas (2011); y en *Tiempo y abismo*, donde «Tres preguntas de Fray Luis de León, con sus respuestas» de la primera edición (Colinas, 2002) y de sus posteriores ediciones en *El río de sombra. Treinta y cinco años de*

---

22 Colinas (2011: 23) reconoce: «[...] he aprovechado estos momentos de relectura total de mi poesía para pulir formalmente algunos de los poemas, librarlos de algunas erratas o imperfecciones pasadas; también de algún contenido conceptual. [...] En este afán de depuración y de una mejor comprensión, también he revisado los originales manuscritos de los libros y he rescatado para los textos algunas expresiones de las que previamente había prescindido, o he suprimido otras».

*poesía, 1967-2002* (Colinas, 2004) y la *Trilogía de la mansedumbre* (Colinas, 2006) pasa a «Tres preguntas de Fray Luis de León, con su respuesta» en Colinas (2011), y donde «De repente, aquel 68» (Colinas, 2002 y 2006) se transforma en «De repente, aquel año 68» en Colinas (2011). En *Desiertos de la luz* (Colinas, 2008), el título «Del silencio» se convierte en «Silencio» en Colinas (2011). A continuación ofrezco un *pseudoaparato* de variantes para ilustrar más claramente la cuestión (la primera lectura corresponde a Colinas, 2011, y el resto a ediciones previas):

Entre el Sena y los Campos Elíseos] Cita entre el Sena  
y los Campos Elíseos

En invierno, sólo unas notas de violín] En invierno sólo  
unas pocas notas de violín

Tres preguntas de Fray Luis de León, con su respuesta]  
Tres preguntas de Fray Luis de León, con sus respuestas

De repente, aquel año 68] De repente, aquel 68

Silencio] Del silencio

Los restantes cambios en los títulos de los poemas de Colinas, bastante menores, introducen comas para delimitar un matiz explicativo («Mientras tanto, escucho aquella música y miro los jardines de invierno»), tildes y cursivas en términos extranjeros o que responden a una especie de cita («*Misterium fascinans*», «Fiésolle», «“Amaryllo”, de Tommaso Caccio»), y alguna mayúscula («Con el Dios escondido»)²³.

23 No constato cambios tipográficos del tipo «I. *Castra Petavonium*» (Colinas, 1975)] «I *Castra Petavonium*» (Colinas, 2011), que aparecen en los índices —*paratextos*, como ya se ha mencionado, que no son objeto de estudio en este trabajo—, ni otras leves modificaciones en los índices de las sucesivas ediciones completas de la obra del poeta. Así, en el índice de *Astrolabio* (Colinas, 1979) no se incluyen las diferentes partes del poema «Variaciones sobre una Suite Castellana»; en el «Índice general» de



Se advierte, pues, que más allá del deseo de corregir y depurar ciertos aspectos expresivos, Colinas no rompe con la función designativa que poseen los epígrafes de los poemas. Estos manifiestan de nuevo su gusto por los títulos nominales, que predominan sobre la numeración cardinal u ordinal, y el rechazo de encabezar sus poemarios con el primer verso del poema al que acompañan. Los poemas aparecen numerados en *Junto al lago*, *Poemas de la tierra y de la sangre*, *La viña salvaje*, *En lo oscuro* y *Noche más allá de la noche*<sup>24</sup>. En otros libros se numeran poemas de ciertas secciones: en *Truenos y flautas en un templo*, las composiciones de «Los cantos de ónice»; en *Sepulcro en Tarquinia*, la de «Castra Petavonium»; la de «Jardín de Orfeo» de *Jardín de Orfeo* o la de «Cuadros-Paraíso de Anglada-Camarasa» de *En los prados sembrados de ojos*. En ocasiones, Colinas numera fragmentos o partes de sus poemas como «Variaciones sobre una Suite castellana» de *Astrolabio*, «Madrugada en Teotihuacan» de *Jardín de Orfeo* o «Blanco/Negro» de *Los silencios de fuego*. Aunque con especificidades, este tipo de titulación traslada una mayor continuidad o progresión argumental, temporal e incluso espacial de los poemarios y de sus secciones que la de aquellos poemas y secciones cuyos títulos no van numerados, que tienden más a la agrupación o yuxtaposición temática<sup>25</sup>. A su

---

la *Obra poética Completa* (Colinas, 2011), en cambio, se incorpora desde «I Madrugada en pinares fríos» hasta «X Apaga las velas, la noche tiene sus fuegos». El deseo de Colinas de evidenciar el número de partes en la que divide ciertos poemas denota la coherencia, unidad y claridad estructural y argumental de sus versos. Tampoco me refiero a la adición en *Jardín de Orfeo* del poema «Para Jandro» ni del que comienza «Sobre la escalinata de la Biblioteca Nacional», que convierte el título de «Retrato» en «Dos retratos» en Colinas (2011), porque esto, de gran interés para el estudio textual de la obra del poeta, no afecta sustancialmente a la integridad de los títulos.

24 Caravaggi (1990), muy interesado en la crítica genética y la reescritura o *auto-reescritura*, indica que en el manuscrito de *Noche más allá de la noche* las composiciones aparecían sin numerar y con su correspondiente título.

25 Colinas (2004b: 45) comenta sobre *Noche más allá de la noche*: «(puede ser leída, en principio, como un único poema y, a la vez, como 36 cantos autónomos); porque en él hay una clara inflexión de la emoción al pensamiento, del sentimiento a lo metafísico».

vez, también los títulos de los poemarios que abren y cierran los libros poseen una intención significativa y retórica. Así, el *Libro de la mansedumbre* se inicia con el poema titulado «La llama» y concluye con «La tumba negra», mientras que *Jardín de Orfeo*, que representa el *summum* de estos procedimientos en Colinas, se abre con un poema titulado y no numerado, «Jardín-Leteo», y se cierra con «IX / La nada plena», que ilustra la circularidad, coherencia y cohesión del poemario.

Otro aspecto muy destacado de los títulos de los poemas de Antonio Colinas es, como se ha comentado, la coincidencia con epígrafes de secciones y con el del título del propio poemario, que prueba que el rótulo de los poemas es usualmente previo al de los epígrafes y al del libro, por lo que los epígrafes de los poemas más significativos por su concepto, agudeza y extensión suelen convertirse en títulos e/o intertítulos de libros. En suma, los títulos de los poemas presentan características muy semejantes con los *intertítulos* y los títulos de los libros, por lo que los rótulos de los poemas de Colinas casi siempre evitan referirse al género del poema y solo muy puntualmente se dan títulos como «Elegía», «Madrigal para suplicar tu voz», «Bucólica», «Tres canciones de invierno», «Cinco canciones con los ojos cerrados» o «Cinco poemas indios». Como sucede con el resto de *paratextos* estudiados, Colinas opta por títulos más significativos y que tienden a la brevedad, aunque se encuentran algunos de cierta extensión como «Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein», que imita los epígrafes de los impresos de poesía del siglo XVII; en los títulos de los poemarios también predomina lo nominal, pero se rastrean enunciados verbales con mayor frecuencia que en títulos e *intertítulos*. Con todo, la preferencia de Colinas por la brevedad y lo nominal se refleja a la perfección en tres de las cuatro variantes más significativas cotejadas en los títulos de los poemas: la supresión del verbo

«cita», el adjetivo «pocas» y la preposición más el artículo «del», que reducen la extensión de los epígrafes y refuerzan a un tiempo el valor nominal en la *Obra poética completa* (Colinas, 2011): «Cita entre el Sena y los Campos Elíseos» y «En invierno sólo unas pocas notas de violín», de *Truenos y flautas en un templo*, y «Del silencio» de *Desiertos de la luz*, pasan a titularse «Entre el Sena y los Campos Elíseos», «En invierno, sólo unas notas de violín» y «Silencio».

Los títulos de los poemas inciden, además, en las nociones simbólicas, semánticas y estilísticas de epígrafes y títulos de poemarios, aunque la variedad y número propicia matices musicales, temporales, espaciales, religiosos y culturales, que convendría destacar en cada libro en cuestión. Pero en esta primera aproximación o acercamiento general al *paratexto* de la obra de Colinas, y en concreto al título de sus poemas, simplemente me gustaría destacar varios aspectos que refuerzan las sugerencias de sus versos. En primer lugar, la importancia de los topónimos en los epígrafes de los poemas de Antonio Colinas son un nuevo signo de sus orígenes, de su identidad y de su periplo vital, con referencias a su tierra leonesa «I Nocturno en León» o «II En San Isidoro beso la piedra de los siglos», vivencias en Italia, «Piedras de Bérgamo», residencia ibicenca, «Cabo de Berbería», y viajes varios «Crepúsculo en Medellín» «En el fortín de Cartagena de Indias». De forma más específica, algunos topónimos hacen referencia a ciudades, sierras, valles, que denotan al sentimiento de pertenencia del poeta a distintos territorios, León e Ibiza especialmente, y a lugares y civilizaciones pasadas, que remiten a una cultura, a una lengua y a una manera de entender y de situarse en el mundo<sup>26</sup>. Los ejemplos son muy abundantes: «Cementerio del Père Lachaise», «*Castra Petavonium*», «A Venecia»... Una función muy parecida tienen

---

26 Matas Caballero (2022) estudia novedosamente la impronta dejada por la naturaleza andaluza y cordobesa en la poesía de Antonio Colinas.

los nombres propios que revelan querencias literarias, pictóricas y musicales, fuentes e influencias: «Homenaje a Valle-Inclán», «Homenaje a Poussin», «Encuentro con Ezra Pound», «Letra para las *Variations* de Edward Elgar», «Palabras de Mozart a Salieri», «Carta a Boris Pasternak»... Estas predilecciones culturales, toponímicas y personales de Antonio Colinas se combinan o aglutinan en los títulos de varios de sus poemas, que pueden reflejar indirectamente la dualidad, fusión y unidad atribuida a la poesía del poeta, además de reiterar la riqueza semiótica y semántica de sus versos: «Freud en Pompeya», «Juan de la Cruz sestea en el pinar de Almorox», «Vicente Aleixandre en Las Navas», «Cinco poemas indios»...

Los usos lingüísticos y estilísticos de los títulos de los poemas de Colinas generalizan y fusionan, por tanto, lo prístino e íntimo con lo general, lo individual con lo colectivo, en un juego de ida y vuelta en el que lo particular, personal y anecdótico, trasciende para transformarse en algo más universal y sugerir la visión integradora, total y armónica ante el vivir humano. De este modo, en poemas con títulos tan referenciales y concretos como «Mediodía en Sahagún de Campos» o «Riberas del Órbigo», el marco espacial se diluye en el interior de los versos, para que, como detallan Martínez Cantón y Rodríguez Pérez (2018: 274) en el segundo de los casos, «los sentimientos de la voz poética conver[ja]n con la naturaleza y l[a] eleven».

Colinas repite este proceder en distintos lugares de su poesía, de manera que la emoción íntima reflejada por los títulos adquiere una dimensión mucho más global en la formulación de los versos. De hecho, en los títulos de sus poemarios, *intertítulos* y poemas, como en el interior de sus versos, la mayoría de las referencias a personas, espacios y lugares concretos se perciben como intemporales por integrarse en civilizaciones e imaginarios humanos más o menos remotos: «Canto frente a los muros de Astorga», «Cementerio del Père Lachaise», «Laderas de Peña

Trevinca», «Ocaso en Zamora», «Bach», «Rilke», «Ciorán»<sup>27</sup>. Si acaso, en libros como *Los silencios de fuego*, *Libro de la manse-dumbre*, *Tiempo y abismo* y *Desiertos de la luz*, tanto los títulos de los poemas como los propios poemas tienen mucho más presente la coyuntura histórica, política y social del momento en el que fueron escritos: «1995», «De repente, aquel año 68» o «II 11 de marzo de 2004». Con todo, los títulos de los poemas de Colinas potencian, salvo excepciones, realidades universales que no se perciben ya como parte de ningún espacio, civilización, tradición ni tiempo, sino como parte del acervo cultural humano desde la Antigüedad. Esto incide, además, en las constantes temáticas y estilísticas de los versos del poeta, que remiten tanto a los clásicos grecolatinos y orientales como al misticismo romántico.

Si se estudiasen ciertos usos estilísticos de la poesía de Colinas a la luz de las consideraciones anteriores, se advertiría i cómo muchos tropos y figuras refuerzan la circularidad, la fusión de contrarios, dualidad y universalidad semántica de los versos, algo que los paratextos analizados resaltan por ser el primero de los elementos en los que el poeta se basa para fundar las recurrencias e iteraciones de fondo y forma de sus poemas. Así, los títulos repetidos del libro, de la sección y del poema generan estructuras *ab ovo* o en espiral que sirven para redundar, intensificar, amplificar o matizar ciertos asuntos, y lo mismo sucede con las iteraciones parciales de términos entre los paratextos y los versos de las composiciones, que establecen paralelismos lingüísticos y de significado, y sugieren en sí mismos nociones como las de circularidad, dualidad, unidad, universalidad, etc. En un libro temprano, *Poemas de la tierra y de la sangre* (1967), Colinas ya recurre a todo ello en poemas como «Nocturno en

---

27 En «Cabo de Berbería» de Astrolabio, encuentro el primer término asociado inequívocamente al presente (la cursiva es mía): «El coche se detuvo exhausto delante de la mísera» (v. 1).

León», donde León se disemina anafóricamente a lo largo de tres versos de la composición: «Noble León [...]» (vv. 5, 11 y 18), «Riberas del Órbigo» con la palabra «riberas» (vv. 1, 21, 26) o «Barrios de Luna», donde el título se repite en los versos (vv. 21, 32) y con variaciones en el verso 27, «[...] Barrios de mi memoria», verso 32, «Barrios de las estrellas, barrios del trino [...]», y en el verso 33: «[...] barrios de luna llena» (en Colinas, 2011: 49, 52-54)<sup>28</sup>.

\*\*\*

Los tres elementos examinados en este trabajo, títulos de poemarios, epígrafes y poemas, muestran el gusto de Colinas por realzar los asuntos más destacados y reiterados en su poesía,<sup>29</sup> por estructurar y dar unidad al volumen conjunto de sus versos, y por proporcionar una singular impresión de totalidad y emoción, tal como Martínez Fernández (2004b: 249) anota a propósito de la primera sección del *Libro de la mansedumbre*, «Aunque es de noche»:

La primera parte del poemario toma su título, coincidente con el de uno de los poemas, del sugerente estribillo del «Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe», poema de gran intensidad lírica, obra de San Juan de la Cruz, cuyos pensamientos y actitud vital alientan en poemas y versos concretos del *Libro de la mansedumbre* y en símbolos de gran fecundidad en la poesía de Colinas, como la noche o la llama.

<sup>28</sup> Algo muy semejante sucede en el poema «Canto frente a los muros de Astorga» en *Truenos y flautas en un templo* (1968-1970) con el término «Astorga».

<sup>29</sup> Enumero de nuevo parte de esos motivos: unidad del mundo, panteísmo como integración y fusión, espíritu cósmico, la pupila totalizadora ante el mundo, la fusión de contrarios, el pasado como presente y el presente como pasado, la cosmovisión simbólica y la cosmovisión realista...

Títulos de poemarios, *intertítulos* y epígrafes de poemas responden a la voluntad creativa de Colinas, insinúan o imitan directamente sus modelos poéticos, desde Tao te King hasta Aleixandre, pasando por Holderlin, Novalis, Rilke, Trakl, Pound, Saint-John Perse, e ilustran su preferencia por los rótulos breves y nominales. De hecho, los pocos casos de reescritura detectados en los títulos de sus poemas en sucesivas compilaciones de sus obras poéticas redundan en la brevedad y la querencia nominativa al suprimir elementos no nominales (verbos, adjetivos...). Los títulos de los poemarios de las sucesivas reediciones de sus poesías completas añaden las fechas de escritura y publicación de los libros para delimitar con claridad sus etapas o ciclos creativos, mientras que los *intertítulos* destacan la inclinación de Colinas por dividir sus poemarios en partes y por dar nombre a esas secciones, que dan cuenta de la progresión temática y de la lógica estructural de sus poemarios. Además, los tres elementos *paratextuales* destacados son fundamentales no solo para entender la singularidad creativa del conjunto de la poesía de Colinas, sino para comprender una obra y período en particular.

Por supuesto, todo lo apuntado ofrece muchos más matices si se confrontan los *paratextos* señalados con los libros y etapas a las que pertenecen porque, como señala Martínez Fernández (2017: 262-263),

Leer la poesía de Colinas es navegar por un mar de símbolos. [...] Todos ellos fecundan el poema que comentamos y exigen la intuición del lector, la interpretación, pues característica del símbolo es la polivalencia de sentido y la ambigüedad, que se conjugan con su valor de sugerencia, a la vez que posibilitan interpretaciones variadas, inagotables y hasta contradictorias.

Con en este trabajo se quiere evidenciar cómo todas las virtudes conceptuales de la poesía de Antonio Colinas y toda la fascinación y deleite que provoca en cualquier lector está ya

en los tres elementos paratextuales destacados, con los que el poeta trasciende la anécdota y universaliza un entusiasmo, una emoción, una evocación personal. Para ofrecer detalles precisos habrá que estudiar, editar y anotar los libros concretos en los que se insertan, y confrontar en cada uno de ellos lo general con lo particular.

## Bibliografía

- ALONSO, Dámaso ([1950] 1981): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ALONSO GUTIÉRREZ, Luis Miguel (1990): *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*, León, Diputación Provincial de León.
- (2000): «Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI», León, Universidad de León.
- AROCA, Francisco (2011): «Estudio crítico. Apuntes sobre el poema “La tumba negra” de Antonio Colinas», en Antonio Colinas, *La tumba negra*, Sevilla, La Isla de Siltolá, 2011, pp. 27-71.
- AGUSTÍN FERNÁNDEZ, Susana (2009): *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas*, tesis doctoral, Departamento de Filología Española II, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/9489/> (última consulta el 20/10/2022).
- BADÍA FUMAZ, Rocío (2015): «Las poéticas explícitas de José Ángel Valente y Antonio Colinas: caracterización de un género», *Madrygal*, 2015, 18, pp. 161-170.
- BARELLA, Julia (1981): «El bello enigma e la quietud», *Tierras de León. Revista de la Diputación de León*, 42, 127-136.
- BELTRÁN, Vicenç (2022): «Lectura de *Sepulcro en Tarquinia*», *Boletín de la Real Academia Española*, 112 (326), 385-433.
- BESA CAMPRUBÍ, Josep (1992): *El títol i el text. Una tipologia dels efectes del títol en el text en poesia*, tesis doctoral, Departamento de Filología Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4826/jbc1de3.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (última consulta el 20/10/2022).



- BRIZUELA CASTILLO, María Luisa (2015): *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca*, tesis doctoral, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, UNED. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Mlbrizuela> (última consulta el 20/10/2022).
- CALLE-GRUBER, Mireille, y ZAWISZA, Elisabeth, coords. (2000): *Paratextes. Etudes aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan.
- CARAVAGGI, Giovanni (1990): «Premesse di Noche más allá de la noche», *Anthropos*, 105, pp. 377-380.
- CASAS, Arturo (2010): «Limiar. Mirar e ir. Introducción a unha poética», en Arturo CASAS, ed., *Uxio Novoneyra. Antoloxía poética*, Vigo, Galaxia, pp. 9-59.
- CATURLA VILADOR, Alberto (2005): *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo*, tesis doctoral, Departament de filologia romànica, Universitat de Barcelona.
- COLINAS, Antonio (1975): *Sepulcro en Tarquinia*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún.
- (1979): *Astrolabio*, Madrid, Visor.
- (1982): *Poesía, 1967-1980*, Madrid, Visor.
- (1984): *Poesía. 1967-1981*, Madrid, Visor.
- (1988): *Jardín de Orfeo*, Madrid, Visor.
- (1989): *El sentido primero de la palabra poética*, México / Madrid / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (1992): *Los silencios de fuego*, Barcelona, Tusquets.
- (1993): *El río de sombra. Poesía (1967-1990)*, Madrid, Visor.
- (1997): *Libro de la mansedumbre*, Barcelona, Tusquets.
- (1999): *El río de sombra. (Treinta y cinco años de poesía, 1967-1997)*, Madrid, Visor.
- (2002): *Tiempo y abismo*, Barcelona, Tusquets.
- (2004a): *El río de sombra. (Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002)*, Madrid, Visor.
- (2004b): *En la luz respirada*, ed. de José Enrique Martínez Fernández, Madrid, Cátedra.
- ([1984] 2004c): *Noche más allá de la noche*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.

- (2006): *Trilogía de la mansedumbre*, Palencia, Junta de Castilla y León.
- (2008): *Desiertos de la luz*, Barcelona, Tusquets.
- (2011): *Obra poética completa*, Madrid, Siruela.
- (2014): *Canciones para una música silente*, Madrid, Siruela.
- (2020): *En los prados sembrados de ojos*, Madrid, Siruela.
- (2021): «Antología poética personal: Antonio Colinas, Veintidós poemas y una nota final», *Lectura y signo*, 16, pp. 179-209.
- CURTIVS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (edición original en alemán 1948; 5.<sup>a</sup> reimpresión en español 1989).
- CUVARDIC, Dorde (2017): «El correlato objetivo y el monólogo dramático en la poesía de Antonio Colinas», *Revista Pensamiento Actual*, 17, 28, pp. 23-45.
- DEVÍS ARBONA, Anna, y GARCÍA RAFFI, Josep-Vicent (2017): «Sobre els títols en la literatura catalana de postguerra (1939-1959)», en Manuel PÉREZ SALDANYA y Rafael ROCA RICART, coords., *Actes del Dissetè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (AILLC). València, 2015.*, València, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Institut d'Estudis Catalans, pp. 281-292.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, y MORA DE FRUTOS, Ricardo (2004): «Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente: Guillermo Carnero y Antonio Colinas», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVII, pp. 101-119.
- FERRANDO, Mireia (2017): «El paratext en la narrativa de Carme Riera: títols, dedicatòries i epígrafs», *Revista de Llengües i Literatures Catalanes, Gallega y Vasca*, 22, pp. 79-100.
- GALÁN DÍEZ, Iliá (2022): «La transcendencia en la poesía de Antonio Colinas», en Juan MATAS CABALLERO y Antonio-Odón ALONSO RAMOS, eds., *Antonio Colinas. Nuevos géneros, nuevos caminos*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco, pp. 53-75.
- GALLEGO, Antonio (2018): «El sonido de la luz: Preludio músico para Antonio Colinas», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, XXVI, pp. 117-136
- GENETTE, Gérard (1979): *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil.

- (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1987): *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (2017): «Materia encendida», *El País*, 16/02/2017. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2017/02/13/babelia/1487001815\\_533252.html](https://elpais.com/cultura/2017/02/13/babelia/1487001815_533252.html) (última consulta el 20/10/2022).
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (2023): «Antonio Colinas, un clásico en la cercanía», en Juan MATAS CABALLERO y Antonio-Odón ALONSO RAMOS, eds., *Antonio Colinas, de la poesía a la narrativa y al ensayo*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco, en prensa.
- IRAVEDRA, Araceli (2016): *Hacia la nueva democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor.
- LANE, Philippe (1992): *La périphérie du texte*, Paris, Nathan Université.
- LANZ, Juan José (2022): «Culturalismo y vida en la primera etapa poética de Antonio Colinas», en Juan MATAS CABALLERO y Antonio-Odón ALONSO RAMOS, eds., *Antonio Colinas. Nuevos géneros, nuevos caminos*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco, pp. 217-262.
- LAVERGNE, Gérard, ed. (1998): *Narratologie. Le paratexte*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice.
- MATAS CABALLERO, Juan (2022): «Córdoba en el horizonte poético de Antonio Colinas (I)», en Juan MATAS CABALLERO y Antonio-Odón ALONSO RAMOS, eds., *Antonio Colinas. Nuevos géneros, nuevos caminos*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco, pp. 263-295.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. (2011): *Métrica y poética de Antonio Colinas*, Anejo IV de *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, Sevilla, Padilla Libros.
- (2013): *El ritmo como clave del verso en Antonio Colinas. Elementos rítmicos no métricos*, León, Universidad de León.
- y RODRÍGUEZ PÉREZ, Ana (2018): «Un viaje a través de los poemas: acercamiento al tratamiento espacial en la poesía de Antonio Colinas», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, pp. 267-290.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2004a): «Armonía y ritmo en Antonio Colinas: ajustes métricos en *Noche más allá de la noche*», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2, pp. 137-158.

- (2004b): «Introducción», en José Enrique Martínez Fernández, ed., *Antonio Colinas, En la luz respirada*, Madrid, Cátedra, pp. 11-147.
- (2017): «Un jardín para Orfeo (lectura e interpretación de «Órfica», de Antonio Colinas)», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 248-266.
- (2021): «Introducción a la poesía de Antonio Colinas», *Lectura y signo*, 16, pp. 169-177.
- MONER, Michel (2009): «Introducción. El paratexto: ¿para qué?», en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, eds., *Paratextos en la literatura española*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. XI-XVIII.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (1982): «Prólogo. La poesía de Antonio Colinas», en *Antonio Colinas. Poesía, 1967-1980*, Madrid, Visor, pp. 7-33.
- (1984): «Prólogo. La poesía de Antonio Colinas», en *Antonio Colinas. Poesía, 1967-1981*, Madrid, Visor, pp. 7-49.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2022): «El poeta *En los prados sembrados de ojos*», en Juan MATAS CABALLERO y Antonio-Odón ALONSO RAMOS, eds., *Antonio Colinas. Nuevos géneros, nuevos caminos*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco, pp. 297-313.
- PUERTO, José Luis (2018): «La poesía de Antonio Colinas: itinerario hacia la luz», en José Luis PUERTO, ed., *Antonio Colinas, Por sendero invisible. Antología esencial*, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-44.
- ROSAL NADALES, María (2020): «Poetas, mercado, textos y paratextos», *Romance notes*, 60, 1, pp. 69-77.
- SABIA, Saïd (2015): «Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 31, s. p. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html> (última consulta el 22/10/2022).
- SÁNCHEZ ORTEGA, Juan Jesús (2014): «La modalidad paratextual. Teorías y aplicaciones narratológicas en la confección del libro de bolsillo», *Revista de Filología*, 32, pp. 245-264.
- SPANG, Kurt (1986): «Aproximación semiótica al título literario», en *Investigaciones Semióticas I: actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*, Madrid, CSIC, pp. 531-541.
- SPOTURNO, María Laura (2011): «Los títulos como mecanismo de control discursivo en el universo literario», *Espéculo. Revista de Estudios*

*Literarios*, 47, s. p. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/titumeca.html> (última consulta el 20/10/2022).

TAPIA, Esther (1986): «Sepulcro en Tarquinia»: Adagio veneciano o la arquitectura de la luz hacia la noche», en *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 267-269.

TOMASSETTI, Isabella (2023): «Luz y misterio de la isla: entre María Zambrano y Antonio Colinas», en Juan MATAS CABALLERO y Antonio-Odón ALONSO RAMOS, eds., *Antonio Colinas, de la poesía a la narrativa y al ensayo*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco, en prensa.



**EL POETA COMO ANTÓLOGO:  
ANTONIO COLINAS ENTRE JUAN  
RAMÓN JIMÉNEZ Y RAFAEL ALBERTI**

**J. Ignacio Díez Fernández**



## Resumen

Además de la poesía, Colinas ha cultivado otros géneros y se ha dedicado a otras tareas literarias, muy conectadas con la faceta por la que más se le conoce. Colinas ha desarrollado una importante labor crítica en torno a distintos poetas que se concreta en parte en la edición de antologías. Dos de las más notables son las dedicadas a Juan Ramón Jiménez y a Rafael Alberti. El estudio se adentra en la conexión de los dos autores con la vida y la obra de Colinas y valora las ideas recogidas en las densas introducciones. Estas antologías completan de manera inusitada la imagen de Antonio Colinas.

## Abstract

In addition to poetry, Colinas has cultivated other genres and has devoted himself to other tasks, closely connected to the facet for which he is best known. Colinas has developed an important critical work around different poets that is made concrete in part with the edition of anthologies. Two of the most notable are those dedicated to Juan Ramón Jiménez and Rafael Alberti. The study delves into the connection of the two authors with the life and work of Colinas and assesses the ideas contained in the dense introductions. These anthologies complete in an unusual way the image of Antonio Colinas.

***Palabras clave:*** antología, Juan Ramón Jiménez, Alberti, gustos, influencias.

***Key words:*** anthology, Juan Ramón Jiménez, Alberti, tastes, influences.



¿Cómo encerrar entre cuatro paredes al poeta  
que sobre todo somos y considerar como espuria,  
o circunstancial, el resto de su obra? Seríamos,  
de hacerlo así, profundamente injustos (Colinas, 2008: 290)

Desde que era estudiante en la Universidad Complutense, cuando un compañero me recomendó leer la poesía de Antonio Colinas y me prestó su ejemplar de *Sepulcro en Tarquinia* y de *Astrolabio*, me he sentido deslumbrado por la poesía del poeta leonés. Sin embargo, no voy a tratar de ninguno de los temas que suelen identificarse con la obra poética de Colinas (el misticismo, la naturaleza, el bosque, los símbolos, etc.), aunque sí quiero mantenerme en la esfera de la poesía, no de la que escribe Antonio Colinas, sino de la que lee, le forma, admira y antologa, y ocuparme muy en especial de dos de esas antologías, las que recogen los textos de Juan Ramón Jiménez y de Rafael Alberti, dos de los más grandes poetas españoles del siglo XX y que, en principio, parece que no combinan muy bien ni entre sí ni, el segundo de ellos, con la poética y los supuestos gustos de Antonio Colinas<sup>1</sup>.

## 1. La poesía propia y la ajena

La extensa y muy reconocida producción de Colinas suele situarse bajo el paraguas de la generación de los Novísimos, aunque el leonés no figure en la conocida antología con la que Castellet agitó las aguas poéticas a comienzos de los setenta. La conexión con los Novísimos respondería tanto a ese criterio cada vez menos valorado que es el de haber nacido en un momento en el que se sitúan los demás nacimientos de los miembros de la

---

1 “Todavía hay personas que no comprenden cómo he podido escribir, a la vez, sobre San Juan de la Cruz y sobre Rafael Alberti. Yo en ningún momento he sentido dañada por ello mi independencia, que por otra parte tanto me ha hecho padecer” (Colinas, 2019: 27).

supuesta generación, como, de manera mucho más interesante pero también más compleja, por compartir los rasgos y características que poseen o deberían poseer los miembros del grupo (Suárez Martínez, 2021). No hará falta recordar que Castellet compone un prólogo muy provocador y muy militante, trufado de citas y referencias a autores poco o nada conocidos en la España de los últimos años del franquismo, pero sus explicaciones sobre lo que une a los selectos nueve novísimos son tan discutibles como la misma selección de los poetas o la división en dos grupos, de jóvenes y viejos bajo la broma de “los seniors” y “la coqueluche”. En ese producto más editorial que crítico que es *Nueve novísimos poetas españoles* no está Colinas, aunque podría haber nutrido el caprichoso grupo, quizá por su culturalismo tan bien asimilado (Lanz, 2022). Sin embargo el leonés zanja así la cuestión en una entrevista: “no me identifico con este grupo que ejerció la cultura por la cultura, en el que había poco sustrato vital en ella” (Colinas, 2019: 49).

Pero más allá de las etiquetas, con las que tanto nos entretenemos los críticos y los profesores, Colinas dispone también, junto a sus libros de poesía, de una extensa producción en otros terrenos<sup>2</sup>, entre ellos el de las antologías. Incluso el mismo Colinas ha sido objeto de una antología, en *El ciego que ve* (2021), donde además de los poemas del leonés se incluyen los de la larga nómina de poetas que así le homenajean en Salamanca. La curiosidad y los intereses de Colinas le han llevado más allá de Juan Ramón Jiménez y de Rafael Alberti, de modo que las diferentes antologías que ha seleccionado abarcan la poesía italiana en dos ocasiones y con distinta amplitud temporal, así como una selección de toda la poesía “nuestra”, entre otros ejemplos. Colinas también ha publicado estudios sobre otros poetas, como el temprano que dedica a Vicente Aleixandre. Todo ello indica algo más que interés por amigos y próximos, así como una curio-

---

2 Sobre la coherencia de distintos textos para dibujar la imagen del poeta y sus ideas literarias véase Badía Fumaz (2021).

sidad que va más allá de la tradición literaria española. Merece la pena anotar con precisión algunos de los hitos, estudios y antologías, antes de abordar la selección de Juan Ramón y Alberti.

En 1977 publica Colinas su libro sobre Vicente Aleixandre, el mismo año en que el poeta del 27 recibe el premio Nóbel. La de Aleixandre es “una poesía ambiciosa, cosmogónica: la obra de un poeta que tiende las manos hacia los astros, pero que, al mismo tiempo, tiene los pies bien afirmados en la tierra [...] una obra en libertad sobre la libertad del Hombre en su sentido más primigenio” (7 y 8). Casi treinta años después, en las *Memorias del estanque*, en otro tipo de escritura más personal, Colinas hace explícito el nudo que le une a Aleixandre, un fuerte lazo “con la persona que habría de ser, en la literatura, mi maestro y amigo hasta su muerte” (2016: 47). En 1978 publica una antología de poetas italianos del siglo XX, en versión bilingüe. A la nutrida nómina de poetas antologados le precede un sugerente prólogo, “Tradición, vanguardia y otros engaños en la búsqueda de una poética definitiva” (7-22), cuyo título muestra un claro posicionamiento sobre las ideas poéticas. “La publicación de esta antología responde a una necesidad profundamente sentida”, lo que es perfectamente compatible con que sea un encargo de Editora Nacional (Calleja Medel, 2003: 169). Las relaciones con Italia son fundamentales en la obra de Colinas, que, como suele recordarse, pasó cuatro años en Bérgamo como lector de español.

No es, pues, extraño, que casi quince años después publicara la poesía completa de Salvatore Quasimodo, de nuevo en una versión bilingüe<sup>3</sup>. En las páginas del prólogo Colinas destaca la “la inconfundible intensidad de su voz” (1991: 10) y se detiene en los datos de la vida y tareas del poeta, también traductor y no siempre bien comprendido; en sus valores, de los que Colinas pondera lo humano, lo lírico y lo característicamente propio de

---

3 “La traducción para Colinas ha sido, y es, formación, profesión, vocación, expresión” (Calleja Medel, 1997: 234; véase también Calleja Medel, 2003: 201-231).

su versión de los temas universales; y en los problemas que le ha supuesto la traducción. Se trata de un cumplido volumen que quiere recoger una producción completa y traducirla, lo que dice mucho de la ambición literaria, y seguramente de la admiración, de quien culmina este proyecto.

En la misma década de los noventa publica Colinas unas *Obras* de Leopardi (1997) y una *Antología esencial de la poesía italiana* (1999). La selección de los poemas de Leopardi va acompañada de una introducción (“Tres visiones de Giacomo Leopardi”) donde el leonés desgrana no solo las notas definitivas de los textos que traduce, sino también las razones de su interés en las antologías, artefactos que no suelen gozar de buena fama, aunque su utilidad es manifiesta, por más que en ellas las inclinaciones del antólogo son decisivas:

Quando me propusieron ocuparme de esta antología [...] acaba de llegar de Burdeos, en cuya universidad se había celebrado un congreso [...] dedicado precisamente al tema de las antologías poéticas [...] no niego que en todo proyecto antológico pesan mucho el gusto o la oportunidad de su autor (*Antología esencial de la poesía italiana*, 1999: 12).

Otro hito más en este *iter* pasa por una selección de *Nuestra poesía en el tiempo*, que se inicia muy sugestivamente así: “Tienes, amigo lector, entre tus manos una *música*” (2009: 31). La pasión antologizadora de Colinas se percibe muy bien en estas dos amplias muestras de la poesía italiana y española y sin duda va más allá de los hipotéticos compromisos editoriales. Muestra Colinas una afición por la poesía de los dos países en los que más ha vivido, demuestra una pasión didáctica (en su mejor acepción) para poner al alcance de los lectores, siempre curiosos, autores y textos que conduzcan a otros autores y textos, en esa búsqueda infinita del buen poeta y del lector no menos bueno. A

pesar de las más de seiscientas páginas del volumen, el antólogo manifiesta las limitaciones para abarcar una literatura tan rica como la escrita en español, con ochocientos años de vida, pues Colinas se remonta a los orígenes y recoge también a los autores latinoamericanos. Incluye una bibliografía final en un deseo que podría parecer académico pero que es más bien una apertura de horizontes. Recoge hasta catorce poemas de Juan Ramón Jiménez y siete de Alberti, como muestra de aficiones y lecturas previas. La introducción atiende al sentido de la poesía, para no perderse entre las etiquetas que tanta historia ha generado y, por supuesto, explicita el criterio de la selección: su “canon estético” “ha sido el de la emoción y el latido humano, el de la intensidad y el fulgor” (44), lo que explicaría por qué hay tantos poemas de Antonio Machado o Juan Ramón. Y sugiere, contra las corrientes pedagógicas que más fortuna (¡ay!) han hecho, que se aprendan de memoria algunos poemas.

Anoto por último la antología de una obra de un solo poeta, *El horizonte hundido (poesía desreunida)*, de Alejandro López Andrada, que ha sido prologada por Antonio Colinas. En esta ocasión se impone una presentación breve, y en ella Colinas valora lo que le interesa del poeta: “lo que más me sorprende es la fidelidad a la propia voz, esa naturalidad lírica tan suya” (2017: 11). No deja de resultar muy significativo que Colinas sienta que “por personal y por auténtica” la poesía de López Andrada “se aleja tanto de las derivaciones culturalistas como de las realistas de la poesía de estos años” (10).

Sus estudios y antologías podrían ser el resultado de un reconocimiento a maestros o poetas especialmente admirados, pero la enorme amplitud de las dedicadas a las literaturas italiana y española hablan más bien de una hambre total, de un deseo de facilitar el acceso a esos inmensos tesoros. Colinas se desenvuelve muy bien en su papel de cicerone especialmente dotado, pues habla de la poesía desde muy dentro. Estamos muy lejos del supuesto prisma limitador de un poeta que busca en otros poetas

elementos, construcciones, técnicas, temas “aprovechables” para construir su propia obra. Hay, claro está, una admiración especial en la selección de obras de un solo autor, Juan Ramón o Alberti como se verá enseguida, pues al elegirlos es claro que se trata de poetas con una conexión especial con Colinas. ¿Cuánto pesa, entonces, la visión propia de un poeta cuando se acerca no solo a la obra de otro sino que la selecciona? ¿Habla tanto o más de sí mismo ese poeta y antólogo que del poeta que edita?

## 2. ¿Qué une a Juan Ramón y a Alberti con Colinas?

Que a Antonio Colinas le interese Juan Ramón parece no necesitar justificación, no solo porque Juan Ramón es el poeta que, junto con Antonio Machado, ha deslumbrado a buena parte de los poetas españoles del siglo XX, sino también porque sería posible percibir *a priori* una cierta aproximación en poetas que entienden la poesía como una actividad total. Pero el interés en Alberti quizá sí podría requerir una aclaración, pues Colinas no está en la estela de la abundante producción del gaditano, al que, además, algunos han pretendido desacreditar por las raíces e intereses políticos de buena parte de sus versos, así como por haber alumbrado una obra muy prolífica que pareciera por ello estar obligada a atravesar períodos de menor calidad<sup>4</sup>, e incluso por haber vivido muchos años, con uno de sus dos matrimonios un tanto “mediático”, o por el papel de su Fundación en el Puerto de Santa María, con sus apariciones en los medios por cuestiones muy diversas. Por eso no es fácil que alguien pueda señalar de manera intuitiva las raíces del interés de Colinas por Alberti. En todo caso, el leonés sí sabe qué Alberti le gusta más:

---

4 De hecho en la presentación de la antología en el Círculo de Lectores “el poeta y crítico Jordi Doce afirmó ayer que Alberti es un poeta que exige un buen antólogo que le salve de su propia abundancia” (Samaniego, 2003), lo que es una forma elíptica y un tanto elegante de insistir en el tópico.

yo me quedo con su libro *Retornos de lo vivo lejano*, con ese gran ejemplo de destreza formal que es *A la pintura*, o con su gran poema, sin duda el mejor que escribió, *Diálogo de Venus y Príapo*<sup>5</sup>; son obras que escribe en América, en años de exilio, cuando se adormece en él la ideología y rescata el poder de los mitos y de los símbolos<sup>6</sup>.

Cabría pensar que los dos poetas, Juan Ramón y Alberti, forman parte de las lecturas infantiles o juveniles de Antonio Colinas, pero en las numerosas lecturas que se citan en *Memorias del estanque* se destacan estas, donde Alberti no está presente: “Inolvidables también las primeras lecturas de algunos poetas: Catulo y Pessoa, Antonio Machado y Juan Ramón, Rubén Darío y Pablo Neruda” (Colinas, 2016: 27-28). Aunque las clases escolares a menudo constituyen el descubrimiento de algunos poetas esenciales, no solo para Colinas, la larga noche del franquismo podría hacer creer que no todos los poetas que la escuela selecciona son los importantes para una historia imparcial de la literatura. Colinas recuerda, en el mismo libro, que “una parte muy importante de aquella educación fue la memorización y el aprendizaje de la dicción de poemas de autores clásicos y contemporáneos, acompañados del comentario y recitado de los mismos en clase” (37) y que había acceso a poetas prohibidos. ¿Se leería también a Alberti? Colinas reconoce que así era:

---

5 “A mi entender, es fruto de la evocación de los días de Ibiza —no sabemos si total o parcial— uno de los mejores y más rotundos poemas que sin duda ha escrito Rafael Alberti. Me refiero al «Diálogo entre Venus y Príapo», un largo poema dialogado que no se recoge, significativamente, en *Entre el clavel y la espada* —donde cronológicamente debiera haber ido—, y del que la crítica fija su creación en el año 1939, al final de la guerra civil [...] este texto libérrimo de inspiración, de atmósfera teocritiana y virgiliana [...] para cualquier lector que nada supiera de la historia que en este libro se narra, esta primera lectura del poema —la amorosa, la erótica— es la única y razonable” (Colinas, 1995: 120-121 y 123).

6 Colinas, 2019: 264. *Retornos e los vivo lejano* “para muchos lectores, entre los que me cuento, es su mejor obra en verso. Así lo cree también el poeta, al considerarlo su mejor libro junto a *Marinero en tierra* y *A la pintura*” (Colinas, 1995: 113).

La verdad es que tuve suerte con los profesores de Literatura. A los quince años me enseñaron a Neruda, a Lorca, a Alberti, a Machado, a Juan Ramón [...] Tuve muy buenos profesores entonces que nos pasaron sin censura algunos libros de Lorca, Alberti, Neruda. En esos años también me marcaron mucho los libros de Juan Ramón y Antonio Machado, así como el descubrimiento de la cultura del sur profundo (Colinas, 2019: 288 y 341).

Sin poner en duda que las clases de literatura hayan sido un valioso pozo de información, para quien dispone de sensibilidad y de gusto literario esas clases no pueden sustituir la lectura personal, tan especial en la adolescencia<sup>7</sup>. Colinas manifiesta un aprecio por Juan Ramón que va más allá de las razones personales, pues “Juan Ramón: [es] el poeta español del siglo XX que acaso resiste mejor la prueba del paso del tiempo”, pero al mismo tiempo, la intensidad de la lectura de algunos poetas está muy ligada a determinadas épocas de la vida, tal y como Colinas indica justo a continuación: “Pero no he vuelto a sentir aquella emoción que sentí cuando lo leí a mis quince años” (2016: 44, y cita cinco versos “Anochecido, grandes nubes ahogan el pueblo...”). Con todo, Juan Ramón permanece ligado, en el recuerdo de Colinas, a “la verdadera revelación de la poesía”, creo que como en otros poetas españoles, en esta estapa de maduración y descubrimiento que es la adolescencia: “La verdadera revelación de la poesía ocurrió en la lectura de poetas como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, que aportaron al adolescente un sentido de la belleza esencial y de la visión simbólica del mundo, con la posibilidad de unir sensación y reflexión” (Colinas, 2006: 9). Asociar a un poeta con la *revelación* de la poesía en otro poeta es seguramente otorgarle un papel fundamental y en esa *revelación* permanecen unidos Machado y Juan Ramón. Sobre este asunto da más detalles, y más nombres, José

---

7 Un planteamiento general sobre lecturas y otros elementos de “La formación del poeta”, en Badía Fumaz (2016: 144-151).



Enrique Martínez Fernández: “Colinas ha contado cómo se le reveló la poesía de forma circunstancial al leer en una antología tres poemas que le turbaron el ánimo y le abrieron a una nueva realidad. Se trata de «Moguer», de Juan Ramón Jiménez<sup>8</sup>, «Yo voy soñando caminos», de Antonio Machado, y de «Retrato de un poeta», de Ricardo Molina” (Colinas, 2014: 18).

Frente al temprano descubrimiento y disfrute de Juan Ramón, tan comprensible para todo lector de poesía, la aproximación profunda a la obra de Alberti no solo es más tardía, sino que dispone de un acceso muy personal y se realiza a través de Ibiza. En la isla vivió Colinas veintiún años, tras una beca de la Fundación Juan March de un único año, y su interés por la naturaleza y la historia de Ibiza le llevaron a descubrir que Alberti estuvo en la isla durante seis semanas en el especialísimo verano del 36. Cuando Alberti volvió a la isla algo más de sesenta años después, Colinas presentó al poeta en un acto y, fruto de su curiosidad, preparó una conferencia sobre Alberti en los cursos de verano de El Escorial, de la Universidad Complutense, y en ella está el origen del libro que dedicó a reconstruir la peripecia de Alberti y de María Teresa León en esa compleja situación, «el más laborioso de los libros que he escrito [...] En alguna ocasión he pensado incluso en escribir un libro sobre este libro» (Colinas, 2016: 177): *Rafael Alberti en Ibiza. Seis semanas del verano de 1936*. Los ocho años de trabajo que le costó (Colinas,

---

8 La rememoración aparece en otros textos de Colinas y a menudo maneja el mismo vocabulario fundamental, lo que podría manifestar una experiencia muy fijada en la memoria: “Pensar y sentir en estos momentos —esencialmente— la obra poética de Juan Ramón Jiménez, supone para mí cerrar los ojos, ir con la memoria hacia atrás y llegar a aquel día en que la poesía se me reveló como un fenómeno anímico metamorfoseador, como algo más, mucho más, que un mero texto literario [...] Pero el momento clave fue ese de los dieciséis años en que llegó a mis manos un poema de Juan Ramón titulado «Moguer» [...] Luego, este poema —la intensa atmósfera impresionista del mismo— no me ha vuelto a producir la misma sensación reveladora de entonces; pero aquí lo recuerdo como una lectura primordial para mi formación de poeta; una sensación reveladora que sitió junto a la de otro poema de Antonio Machado [...]” (Colinas, 2011b: 175-176).

2016: 175; Herranz, 1997: 240) trazan un poderoso nexo con Alberti y la antología que le dedica está marcada por el deber, en palabras de Colinas<sup>9</sup>.

Quizá es casualidad, pero Juan Ramón y Alberti quedan unidos en Colinas por el hecho de que las dos antologías se publican el mismo año, en 2002, en editoriales distintas, Juan Ramón en Alianza y Alberti en Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg. El interés editorial por Alberti se justificaría desde la celebración de su centenario (pero para Colinas tiene otras raíces<sup>10</sup>), y aunque Juan Ramón era veintidós años mayor que el gaditano, la frecuentación de su poesía vendría avalada por un general aprecio.

### 3. La antología de Juan Ramón Jiménez (con nuevas conexiones con Alberti)

El casi medio millar de páginas en las que Antonio Colinas vierte su saber y aprecio sobre Juan Ramón, con una nutridísima muestra del poeta de Moguer, las publica Alianza hasta en dos ocasiones, y cede a Anaya el texto para un auténtico infolio no venal, del que se tiraron nada menos que mil setecientos ejemplares para la Navidad de 2006. Desde *Ninfeas*, de 1900, hasta *De ríos que se van*, de 1951-1954, la antología recoge

---

9 “Comprendí que tenía el deber de hacer esta antología; tenía que hacerla, y me la planteé como un complemento a los ocho años de trabajo para el libro que dediqué a la estancia de Alberti en Ibiza al comienzo de la guerra civil” (Lorenci, 2003).

10 “Lo conocí en Parma, fui a un homenaje que le hacían. Ya en los años de Ibiza supe de la conexión de Alberti con la isla [...] Era un autor que me gustaba mucho. Como en el caso de Neruda, hay dos Albertis, el del compromiso y el de la poesía pura” (Colinas, 2019: 277-278). La separación de al menos dos grandes Albertis ya la recoge Colinas, con matices, en la presentación de la antología: “Como sucede con autores como Juan Ramón Jiménez y Neruda, creo que son mal leídos y se tiene de ellos una visión estereotipada. En Alberti, además, una faceta significativa desde sus orígenes es ser un poeta en la calle, cuando la poesía es palabra comunicada. Más allá del sentido testimonial y de compromiso hay un Alberti esencialmente lírico, de gran destreza en la forma y variedad de tonalidades” (Samaniego, 2003).

los poemas de Juan Ramón de este modo tan ordenado y tan cronológico. Cabe mucho Juan Ramón y mucha poesía en un generoso espacio.

Se trata de “esta antología nuestra [...] la antología de un fervoroso lector, no la de un especialista” (Jiménez 2006: 22 y 2018: 50). Colinas destaca como criterios selectivos, por encima de otras consideraciones, tres características: “esa emoción, esa intensidad y esa pureza” (Jiménez, 2018: 53), que coinciden en parte con las notas que Martínez Fernández encuentra en la propia poesía del leonés: la “pureza, intensidad, emoción y rigor formal” (Colinas, 2006: 10). Pero en la entrevista del *Diario de León* cuando se publica la segunda edición, Colinas declara que “esta antología es mi Juan Ramón. He seguido un criterio de seleccionar aquellos poemas que más me gustaban” (Viñas, 2018). Y a la pregunta de “¿qué peculiaridad tiene esta antología?” Colinas responde que

hay varias antologías, como la que hizo el propio poeta. La que yo he hecho es muy amplia —tiene 450 páginas— y variada, de forma que incluyo libros que él iba componiendo, pero no terminó. También entre esos libros relativamente escondidos están los dos primeros, *Ninfeas* y *Almas de violeta*, que Juan Ramón eliminó de sus selecciones (Viñas, 2018).

Es poco habitual que si el antólogo es un escritor prestigioso, como es el caso de Colinas, el prólogo sea extenso, sin embargo el leonés desgrana a lo largo de cuarenta páginas (“Para una iniciación a la poesía de Juan Ramón Jiménez”) sus consideraciones sobre otro poeta y les agrega, además, una bibliografía. En la introducción Colinas une, desde otra perspectiva, a los dos grandes poetas andaluces, pues ambos trasladan al leonés su fascinación por el sur, uno de Huelva y otro de Cádiz. Así quedan conectados en la primera página:

Del extremo sur andaluz, gaditano, nació esa poesía del mar que viene y va obsesivamente por la obra de Rafael Alberti, especialmente, en un libro como *Mari-nero en tierra*. De ese otro sur, más abierto a la inmensidad marina de Huelva, brotará la obra de Juan Ramón Jiménez (Colinas, 2018: 25).

Quizá Colinas trabaja al mismo tiempo en las dos antologías o una de ellas le conduce a la otra, pues algunos de sus comentarios parecen indicarlo así: “Como también sucederá con Rafael Alberti en sus primeros años, en Juan Ramón pugnan por expresarse a la vez la pintura y la poesía, la dispersión vital y las vivencias y nostalgias ciudadanas, lejos del paraíso de su pueblo natal” (27). Incluso cita de Alberti unas palabras de mucha exaltación de Juan Ramón Jiménez (pero no da la referencia bibliográfica): “Por aquellos apasionados años madrileños Juan Ramón Jiménez era para nosotros, más aún que Antonio Machado, el hombre que había elevado a religión la poesía, viviendo exclusivamente por y para ella, alucinándonos con su ejemplo” (40).

El prólogo de Colinas es muy profesional, académico incluso, con profusión de títulos, con la clásica división de las tres etapas de la obra del de Moguer, y con un puñado de notas. De hecho, en buena parte de la producción del poeta, y no solo en la ensayística, se puede detectar el deseo de llegar a un público amplio, de que el texto que escribe sea útil, y probablemente no hay mejor aspiración para una antología<sup>11</sup>. El planteamiento no es el de la recepción de Jiménez por Colinas de modo que las relaciones que unirían la poesía de ambos no se explicitan, pero aún así se puede cazar alguno de los escasos guiños: “Quizá la sorprendente fusión entre senti-

---

11 “Por eso subrayo de esta antología su amplitud y variedad, muy indicada para los jóvenes lectores o los que no lo hayan leído. Hay también un estudio para conocer la vida y la evolución del poeta” (Viñas, 2018). En la Feria del Libro de 2002, con motivo de la primera edición, EFE recoge que la aspiración de Colinas es que “la gente disfrute con el poeta más importante del siglo XX”, a pesar de todo mal conocido.

miento y razón, entre poesía y reflexión, sea el primero de los logros de esta tercera etapa”, o “digamos también, en síntesis, que Juan Ramón Jiménez fue un excelente prosista. En él se torna bueno el cernudiano criterio de que la mejor prosa la escriben los poetas” (47 y 50).

#### 4. La antología de Rafael Alberti (con remisiones a Juan Ramón Jiménez)

Otro grueso volumen, de una extensión muy similar a la antología de Juan Ramón Jiménez, acoge la selección de los poemas de Alberti, aunque en esta ocasión se reviste de la pasta dura de Galaxia Gutenberg y dispone de un título específico: *Los bosques que regresan*. Como en la antología de Juan Ramón, los poemas se agrupan de manera cronológica dentro de cada uno de los libros que van desde *Marinero en tierra*, de 1924, hasta *Canciones para Altair*, de 1988. Mucho Alberti, mucha poesía. Colinas explica en la presentación en Círculo de Lectores, según recoge Samaniego (2003), que la enorme variedad de registros en la poesía de Alberti complica la tarea de un antólogo, aunque al mismo tiempo insiste en una idea ya vista, la de la dificultad de acertar en la selección:

Hay tantas antologías como antólogos. He seguido el criterio de calidad y del lirismo puro. Lo más difícil ha sido seleccionar y equilibrar esa doble vertiente de figura en la calle, de los poemas que se han musicalizado, de los mítines, y el gran maestro de la forma de *A la pintura*, o *Sobre los ángeles*. Algunas zonas de la vanguardia o de compromiso están menos subrayadas. Es el Alberti más rotundo, en lugar del Alberti de canciones y poemas de circunstancias y homenajes. Hay tantos Albertis como lectores de su poesía.

El prólogo, de una veintena de páginas, se dedica al tradicional doblete de vida y obra (“Para una aproximación a la vida y a la poesía de Rafael Alberti”), pues si Jiménez es una referencia compartida por los poetas a lo largo del siglo XX, desde la generación del 27 y muy especialmente en la posguerra, Alberti tiene, como he comentado antes, otro estatuto más complejo y menos aceptado de manera general. Quizá por eso Colinas indica que ocuparse de su poesía supone “valorar el conjunto de la poesía española contemporánea” y reseña además, con toda justicia, una “variedad temática y de formas” de difícil comparación (7), lo que, de manera inesperada, implica una explícita comparación con Juan Ramón Jiménez:

Estamos, por tanto, no ante ese poeta que, en apariencia, parece escribir siempre el mismo poema, como pudo haber sido Juan Ramón Jiménez (y en ello no hay mérito menor), sino ante un poeta que se somete a sí mismo al reto del cambio continuo, a una metamorfosis creativa, al afán de ir, con sus poemas y con cada libro, siempre *más allá*” (7).

De ningún modo me gustaría dejar la impresión de que hay un diálogo entre las dos antologías, ni tampoco que hay una correspondencia entre los dos prólogos, pues cada una y cada uno tienen una meta muy precisa, muy centrada en el poeta y la obra que les corresponde, pero eso no impide que se puedan detectar, como hago, conexiones o comparaciones entre las dos producciones. Creo que no cuesta trabajo ver en la última cita que el interés que despiertan los dos andaluces se apoya en el contraste y, de forma menos evidente pero de modo muy revelador, se percibe que Colinas se identifica personal y poéticamente con ese cambio constante de Rafael Alberti, lo que supone encontrar un referente que muy probablemente no sospecha ningún lector de Colinas a comienzos del siglo XXI y que, de no ser por este prólogo a una antología, tampoco sería evidente hoy.

También el prólogo subraya lo importante de la infancia en la poesía de Alberti (como ocurre en otros grandes poetas), la relación con Neruda y la gran influencia de Juan Ramón Jiménez en sus primeros libros, igual que el de Moguer influye en Lorca, Salinas y Guillén, si bien en Alberti “hay en sus primeros poemas, de corte lírico y popular, una destreza y una gracia muy exclusivas” (9). *Marinero en tierra* no solo gana el Premio Nacional de Literatura, sino que “suscita una hermosa carta de Juan Ramón Jiménez” (10). Y, apurando las referencias, “ya ha encontrado, el joven escritor —huérfano, como Juan Ramón, en la gran ciudad de sus soles y sales nativos— su camino juvenil a través de la poesía” (10). No se puede esperar que el leonés también perdiera “sus soles y sales nativos”, pero sí que el descubrimiento de la poesía se produjera “en la gran ciudad”, en su caso en Córdoba y Madrid. Como cabría suponer, junto a un repaso crítico muy profesional de la trayectoria poética y vital de Alberti, el prólogo destaca las especiales seis semanas que el poeta y su mujer vivieron en Ibiza e incide, además, en un viaje de Alberti a China en 1957 y en el libro *Sonríe China* del año siguiente (y el propio Colinas publicará en 2010 su propio y distinto viaje a China).

Entre la obra ensayística de Colinas se pueden espigar trabajos sobre Jiménez (“Una etapa decisiva de Juan Ramón Jiménez”, Colinas, 2008: 168-178; Colinas, 2011b; e incluso un prólogo a uno de los libros de Juan Ramón que el leonés reivindica con fuerza: Jiménez, 2007), pero ninguno lleva a Alberti en el título, aunque aparece en “Nostalgia y evocación del sur y de sus poetas” (Colinas, 2008: 259-274). La en principio inadvertida presencia de Alberti se subraya en el lugar más insospechado, como una prueba de que es uno de esos poetas importantes en la trayectoria de Colinas, en una evolución donde hay muchos e influyentes escritores:

Somos poetas y escribimos poesía, pero ¿cómo renunciar al ejemplo que supusieron las vidas de los demás

poetas? Bajo esta óptica, ¿cómo renunciar o valorar menos que nuestros poemas los estudios críticos y biográficos que hemos escrito de tres poetas: Aleixandre, Leopardi, Alberti? En el libro que dediqué a este último autor tuve, además, que adentrarme en el espinoso ‘bosque’ de la Guerra Civil española; un tema que era tabú en la sociedad de Ibiza. Me alegró por ello, en su día que mi libro *Rafael Alberti en Ibiza: seis semanas del verano de 1936*, supusiese además una catarsis para los ibicencos y que fuera el libro de un poeta, y no el de un historiador o el de un cronista de la realidad —el primero que se escribió sobre la Guerra Civil en aquella isla—, la obra que desencadena esa catarsis (Colinas, 2008: 289).

El *bosque* reaparecerá en el título de la antología de Alberti, aunque entonces lo hace como cita de un verso del libro *Retornos de lo vivo lejano*, uno de los que más le gustan a Colinas, como ya se ha visto, aunque el homenaje tiene otra causa también, pues Alberti recreó en ese libro sus emociones y peripecias vividas durante aquel verano del 36 en Ibiza. Pero aunque Colinas deja claro que su *Rafael Alberti en Ibiza* no es una anécdota ni es algo marginal en su obra, creo que se puede afinar aún más a partir de esta frase sobre la biografía de Leopardi que el leonés publicó en 1988, *Hacia el infinito naufragio. Una biografía de Giacomo Leopardi*: “Por saber de qué esfuerzos es fruto, lo tengo por una obra decisiva en mi bibliografía” (Leopardi, 1997: 32). El paralelismo con Alberti, con todas las distancias que hay entre el romántico italiano y la compleja y permanente evolución poética del gaditano, se apoya en que en los dos casos hay una edición de sus poemas y un libro de investigación sobre su vida o parte de ella. En una entrevista reciente, a la pregunta “¿No es muy ingrato dedicar tanto esfuerzo a otro poeta en lugar de a su propia obra?”, Colinas vuelve a unir a Leopardi y Alberti y aunque en la respuesta se reitera alguna de las ideas que he



expuesto, Colinas reivindica su trabajo de una manera directa y de otra más sutil al final:

A veces lo he pensado, pero me ha tocado ser escritor y he tenido que trabajar con otros poetas, como Leopardi, Aleixandre y Alberti y como traductor de poesía italiana. Es un trabajo gratificante, pero a veces pienso que pierdo el tiempo, aunque no tengo ese egocentrismo de pensar sólo en mi obra, porque mereció la pena traer a Leopardi a España o desvelar esas seis semanas de Alberti en Ibiza. Es lo que llamamos literatura obligada, aunque lo haces con interés y pasión. Estos libros me llevaron 6 y 7 años de investigación, sin beneficio alguno. A veces no se repara en el tiempo que el escritor trabaja voluntariamente y con una función cultural clara (Viñas, 2018).

## 5. Lectura, admiración y antología de dos poetas

No todo es desengaño, como diría un poeta barroco, ni desde luego todo cabe en una entrevista, por interesante que sea. Colinas, en diversos lugares de su amplia producción, vuelve sobre esa otra obra suya que no es de creación y la reivindica, a veces para valorar el emocionado viaje que pueden proporcionar las antologías: “Este es el gran don de las antologías: abrir el libro por cualquier página y trasladarse a la emoción y a la reflexión poéticas de cada siglo” (Colinas, 1999: 21). Pero es particularmente significativo que lo haga en el prólogo a su poesía completa, titulado “Un círculo que se cierra, un círculo que se abre”, cuando, ante las casi mil páginas de poesía, escriba que

en esencia, el tema central de mi poesía —al margen de haber sido un medio poderoso para desarrollar mi vocación y la búsqueda de la plenitud de ser— es el del

diálogo, gracias a la palabra, de esas *raíces* mías originarias de los territorios leoneses, con el mundo o espíritu mediterráneo, buscando siempre la universalidad para esas raíces que también he perseguido a través del diálogo con otras culturas, como las de Extremo Oriente (2011a: 9).

Enseguida menciona como partes del Mediterráneo a Italia e Ibiza más “las lecturas de los autores que nacieron en las orillas de esa mar”, y aunque Juan Ramón pueda pertenecer más al Atlántico, las poesías completas son un buen lugar para proclamar una conexión de toda una vida: “La admiración por la obra total de Juan Ramón Jiménez ha perdurado en mí desde la adolescencia hasta hoy” (14). También en ese repaso de toda una trayectoria que contiene el bello volumen de Siruela reconoce Colinas, como no podía ser menos a estas alturas de mi trabajo, haber dedicado “años de investigación” a algunos libros, como el de Alberti en Ibiza.

De las tres etapas en que divide su poesía el mismo Colinas (tres como en Juan Ramón Jiménez, aunque no idénticas) las dos antologías que me interesan están en la última, la que va de 1992 a 2008, y las notas que definen esos años, en palabras del autor, se pueden extender a los intereses y resultados de ambas antologías, la dedicada a Juan Ramón Jiménez y la de Rafael Alberti: “la clave de esta tercera etapa [...] esa realidad-realidad que, para sorpresa de los lectores de preferencias ‘culturalistas’ [...] una realidad de la que antes me había ocupado a través de artículos de opinión, o de ensayos, pero que luego también he abordado de manera muy directa en mis poemas” (2011a: 18). Es verdad que la realidad-realidad del mundo moderno, a la que se refiere Colinas, con sus guerras y sus problemas, no es la de Juan Ramón y sí es la de Alberti, pero creo que ambos están muy dentro de esa realidad compleja en la que Colinas se mueve a lo largo de su vida y su obra.

## Referencias

- Alberti, Rafael (2002), *Los bosques que regresan. Antología poética (1924-1988)*, selección y prólogo Antonio Colinas, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Antología esencial de la poesía italiana* (1999), ed. Antonio Colinas, Madrid, Austral.
- Badía Fumaz, Rocío (2016), *Los ensayos literarios de Antonio Colinas. Pensando la creación desde el creador*, Madrid, Verbum.
- \_\_\_\_ (2021), “Espacio autopoético y pensamiento literario en Antonio Colinas”, en Juan Matas Caballero y Antonio-Odón Alonso Ramos (eds.), *La obra poética de Antonio Colinas, origen y universalidad*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco – Casa de la Poesía, Fondo Cultural Antonio Colinas, 67-91.
- Calleja Medel, Gilda Virginia (1997), “El poeta como traductor”, en Antonio Colinas et al., *El viaje hacia el centro (la poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, 221-236.
- \_\_\_\_ (2003), *Antonio Colinas, traductor*, León, Universidad.
- El ciego que ve. XXIV Encuentro de Poetas Iberoamericanos. Antología en homenaje a Antonio Colinas* (2021), ed. Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, Ayuntamiento.
- Colinas, Antonio (1977), *Conocer a Vicente Aleixandre y su obra*, Barcelona, Dopesa.
- \_\_\_\_ (1988), *Hacia el infinito naufragio. Una biografía de Giacomo Leopardi*, Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_ (1990), *Un año en el sur*. Novela [1985], Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1995), *Rafael Alberti en Ibiza. Seis semanas del verano de 1936*, Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_ (2006), *La luz es nuestra sangre. Antología poética*, presentación José Enrique Martínez, León, Diario de León.
- \_\_\_\_ (2008), *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela.
- \_\_\_\_ (2010), *La simiente enterrada. Un viaje a China*, Madrid, Siruela.
- \_\_\_\_ (2011a), *Obra poética completa*, Madrid, Siruela.
- \_\_\_\_ (2011b), «Una etapa clave en la poesía de Juan Ramón Jiménez: 1908-1917», en *Nuevos ensayos en libertad*, Sevilla, Isla de Siltolá, 175-192.

- \_\_\_\_ (2014), *En la luz respirada*, ed. José Enrique Martínez Fernández, Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_ (2016), *Memorias del estanque*, Madrid, Siruela.
- \_\_\_\_ (2019), *La plenitud consciente*. Entrevistas seleccionadas por Alfredo Rodríguez, Arganda del Rey (Madrid), Verbum.
- EFE (2002), “Colinas reúne los poemas más simbólicos de Juan Ramón”, *El País*, 2 de junio. [https://elpais.com/diario/2002/06/03/cultura/1023055203\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/06/03/cultura/1023055203_850215.html)
- García Pazos, Mercedes (1995), reseña de *Rafael Alberti en Ibiza. Seis semanas...*, *Revista de historia de El Puerto*, 15, 138-140.
- Herranz, Julio (1997), “A la luz de Ibiza”, en Antonio Colinas *et al.*, *El viaje hacia el centro (la poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, 239-243.
- Jiménez, Juan Ramón (2006), *Antología poética*, selección e introducción Antonio Colinas, Madrid, Alianza.
- \_\_\_\_ (2007), *Poemas mágicos y dolientes (1909)*, prólogo Antonio Colinas, texto Javier Blasco, Madrid, Visor-Diputación de Huelva.
- \_\_\_\_ (2018), *Antología poética*, selección e introducción Antonio Colinas [2002], 2ª ed., Madrid, Alianza.
- Lanz, Juan José (2022), “Culturalismo y vida en la primera etapa poética de Antonio Colinas”, en Juan Matas Caballero y Antonio-Odón Alonso Ramos (eds.), *Antonio Colinas: nuevos géneros, nuevos caminos*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco – Casa de la Poesía, Fondo Cultural Antonio Colinas, pp. 217-262.
- Leopardi, Giacomo (1997), *Obras*, traducción, prólogo y notas Antonio Colinas, Barcelona, Círculo de Lectores.
- López Andrada, Alejandro (2017), *El horizonte hundido (poesía desreunida)*, prólogo y selección Antonio Colinas, Madrid, Hiperión.
- Lorenci, Miguel (2003), “Colinas rescata a Alberti”, *Diario de León*, 18 de enero. <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/colinas-rescata-alberti/20030118010000640937.html>
- Nuestra poesía en el tiempo (una antología)* (2009), selección y prólogo Antonio Colinas, Madrid, Siruela.
- Poetas italianos contemporáneos* (1978), ed. bilingüe Antonio Colinas, Madrid, Editora Nacional.
- Quasimodo, Salvatore (1991), *Poesías completas*, edición y traducción Antonio Colinas, Granada, La Veleta-Fundación Comares.

Samaniego, Fernando (2003), “Antonio Colinas selecciona el «lirismo puro» de Alberti”, *El País*, 18 de enero. [https://elpais.com/diario/2003/01/18/cultura/1042844404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/01/18/cultura/1042844404_850215.html)

Suárez Martínez, Luis Miguel (2021), “La poesía no novísima de Antonio Colinas”, en Juan Matas Caballero y Antonio-Odón Alonso Ramos (eds.), *La obra poética de Antonio Colinas, origen y universalidad*, La Bañeza (León), Fundación Conrado Blanco – Casa de la Poesía, Fondo Cultural Antonio Colinas, pp. 93-107.

Viñas, Verónica (2018), “Juan Ramón ‘contado’ por Antonio Colinas”, *Diario de León*, 24 de junio. <https://www.diariodeleon.es/articulo/filandon/juan-ramon-lsquo-contado-rsquo-antonio-colinas/201806240600021776631.html>



**ANTONIO COLINAS, TRADUCTOR  
Y BIÓGRAFO DE LEOPARDI**

**Mercedes Blanco**



En esta misma sede<sup>1</sup>, hace exactamente un año, la autora de una tesis luego convertida en libro acerca del tema (Calleja Medel 2003) llevó a cabo una revista impecable de lo que ella llamó, «Antonio Colinas o las aventuras de un poeta como traductor». El título sugiere que traducir, para un poeta, es aventurarse en un territorio ajeno. Quien crea libremente mediante palabras debe, cuando traduce, ceder la iniciativa del pensar y del sentir a otro, debe acallar su vena para dejar fluir otra, y abandonar el terreno de la propia lengua, de la que es dueño y maestro, a otra voluntad. Pero traducir es también, para el poeta principiante, todavía inseguro del propio instrumento expresivo, formar la propia voz en contacto con las ajenas. La vocación traductora de Colinas se remonta, al parecer a los veranos de su adolescencia, narrados en tercera persona en su novela autobiográfica *Un año en el sur*<sup>2</sup>: según confidencia suya, «la traducción de algunos poemas franceses va significativamente unida a mis primeras lecturas conscientes y al nacimiento del poeta que había en mí»<sup>3</sup>. O sea, que fue al traducir, o en parte al traducir, como sintió despertarse esa vocación poética en torno a la cual han girado y giran, al parecer, todas sus actividades y pasiones.

El propio Colinas es consciente de lo arduo de este ejercicio intelectual que ha practicado con perseverancia, hasta convertirse a lo largo del último medio siglo en el mediador más destacado de la lírica italiana moderna entre los hablantes del español. Lo dicen los premios que ha recibido, de los que

---

1 Deseo agradecer a mi queridísimo amigo Juan Matas Caballero su generosa invitación a participar en el curso de verano «Antonio Colinas», de 2022, y su valiosa ayuda material y moral para preparar este ensayo. Gracias también a la generosa y solar Lucía Binotti, que me ayudó encontrando las traducciones de Colinas en la biblioteca de su universidad americana (Chapel Hill) y sobre todo, en largas conversaciones sobre el tema.

2 Colinas 2021. Son muchas en este libro (primera edición, 1984) las referencias al aprendizaje del francés, a lecturas poéticas en esta lengua, y ocasionalmente a la traducción, por ejemplo, de un soneto de Baudelaire.

3 Calleja Medel 2021:161.



dio cuenta puntualmente Gilda Calleja, los editores que no se cansan de publicar sus traducciones, y los lectores que las buscan y agotan las tiradas. Son muchas las grandes voces poéticas de Italia que Antonio Colinas ha hecho resonar en español, las más grandes del siglo XX. En la mayoría de los casos, ha traducido solo unos pocos textos de ciertos poetas con los que congeniaba; en dos, los de Giacomo Leopardi y Salvatore Quasimodo, ha tenido el valor y el tesón de verter íntegramente la obra o una parte considerable de ella.

### Cuarenta años traduciendo a Leopardi

He querido atender al caso de Giacomo Leopardi (1798-1837), porque el valor que se necesitaba en este caso era especialmente grande: se trata de un verdadero monstruo sagrado, tenido por uno de los primeros clásicos de la lengua y el pensamiento de su país, Italia, que tan prodigiosa literatura ha producido, y uno de esos pocos genios que abarcan literatura y filosofía. Su breve vida se desarrolló en las primeras décadas del XIX, una época de individualidades que se afirman con una fuerza y atractivo incomparable, como lo sugiere la calidad del retrato pintado o esculpido entre el final del XVIII y el comienzo del XIX<sup>4</sup>. Europa conoció entonces los albores de una nueva era a consecuencia de un proceso revolucionario partido de Francia, con repercusiones en toda Europa, que echó por tierra la sociedad de estamentos y los poderes coercitivos de las Iglesias; en suma, las líneas maestras de una tradición secular. Claro que las estructuras e ideas tradicionales entraron en un proceso de restauración a partir de la derrota napoleónica de 1815 (e incluso antes), pero lo que se

---

4 Allard 2007. Se toma conciencia leyendo este catálogo de una excelente exposición que un número elevado de los mayores retratistas del arte europeo, desde Reynolds a Ingres, desde Vigée Le Brun a Goya, desde Canova a Pigalle, trabajaron en torno a 1800.

restauró entonces fue la fachada de un edificio en ruinas. Esta situación histórica contribuye a explicar la figura de Giacomo Leopardi.

Este autor es extranjero en varios sentidos para un español de hoy, no solo por ser italiano y por su genio, que puede intimidar o alejar, sino por lo que tiene o parece que tiene, de antiguo, de neoclásico, de culto: su poesía en efecto, no ha roto todavía con la retórica, sin dejar de ser por ello lírica, musical y capaz de despertar profundas emociones. Me refiero a ese efecto estético que como escribía el antiguo autor griego del tratado de lo sublime, el seudo-Longino, «conduce a los oyentes, no a la persuasión, sino al éxtasis» y es «el eco en la palabra de la grandeza de alma»<sup>5</sup>. Si hay algo en lo que no resulta fácil entrar para un poeta de la segunda mitad del XX es la presencia conjunta de razón, erudición, sentimiento y belleza. En Leopardi, nos hallamos a menudo frente a razonamientos contruidos de manera persuasiva, casi pedagógica. Observamos una incorporación a la entraña misma de la lengua de los poetas griegos y latinos, de Dante y de Petrarca. Por otro lado, se nos comunica una emoción que lleva el sello de lo auténtico y oímos una refinada música verbal que deleita con inmediatez, más allá de toda razón y de toda cultura. Es, pues, grande el mérito de Antonio Colinas al haberse enfrentado con la tarea de hacer oír tan perfecta voz y expresar tan firme pensamiento en castellano, y más teniendo en cuenta que, como veremos, midió claramente su dificultad, y volvió una y otra vez sobre su propia labor.

En su conferencia, Gilda Calleja dio cumplida cuenta del trato prolongado de Antonio Colinas con los escritos de Giacomo Leopardi. En una carta personal a ella dirigida, que se convirtió luego en uno de los ensayos publicados en el libro *El pensamiento inspirado*<sup>6</sup>, el poeta bañezano caracteriza su actividad traductora.

5 García López 1996, p. 149 y 161.

6 «¿Por qué he traducido?», Colinas, 2001, También se encuentra en esta colección un ensayo dedicado en especial a la lectura y traducción de Leopardi: «Leopardi

Entresacamos de esta carta de 1995, ya ampliamente citada por su destinataria, unos cuantos fragmentos:

Giacomo Leopardi es el primer poeta italiano que leo en su lengua y que traduzco. Recuerdo la traducción del poema *L'Infinito* como algo especial. Este poema también me sirvió para comenzar a tener el concepto que yo tengo de la traducción y, en concreto, de la traducción de la poesía, ¿Cómo salvar la música, es decir, la “poesía” del poema?

Y unas líneas después:

Raramente se mantiene la poesía de un texto si no se salva su ritmo, que a su vez es la característica esencial, imprescindible, de la creación poética. Podemos disponer de una traducción fiel a la forma y al contenido de un poema, pero si no mantiene el ritmo siempre será incompleta...

Tras mi regreso de Italia... el acto de traducir tuvo para mí dos versiones que son las que, en general, se suelen dar: traducir por placer y traducir obligadamente, profesionalmente. De 1974 a 1989 he traducido mucho por obligación [...].

Desde 1989 he renunciado a mi “profesión” de traductor, he dejado de traducir obligadamente, y he vuelto a mis inicios, a las lecturas-traduccionces por placer, a los textos con los que sintonizo.

Este testimonio deja claro que la traducción de Leopardi no fue profesional *o pro pane lucrando* sino libre y vital para Colinas, puesto que, bastantes años después de 1989, e incluso mucho después de escribir esta carta, siguió traduciendo al gran poeta italiano, o al menos ocupándose de revisar, pulir y reeditar los

---

y mis Leopardis», Colinas 2001, I, pp. 180-195.

textos previamente traducidos. Son, pues, ya muchas décadas, no lejos de medio siglo, aquellas en las que la sombra o la luz de Leopardi manifiesta su presencia junto al escritor español.

Suele hablarse a propósito de Colinas de la influencia de la poesía centroeuropea y él mismo ha afirmado varias veces, con gran aplomo, que el romanticismo que llama centroeuropeo es lo esencial del romanticismo. Se refiere con ello, si no me equivoco, a Novalis, Hölderlin y Leopardi. En realidad, quizá sea discutible poner en una categoría como *Mitteleuropa* a Leopardi, un poeta anclado en Italia, que leyó ciertamente a algunos alemanes, sobre todo a Goethe, pero en traducciones al italiano. Tampoco es evidente encasillarlo en una categoría como romanticismo, cuando muchos de sus lectores y críticos lo consideran ajeno a este movimiento, o antagonista suyo<sup>7</sup>. Sí es cierto que, como quiere Colinas, puede vislumbrarse cierta afinidad entre las figuras grandiosas, casi míticas, de Hölderlin y de Leopardi: una sensibilidad refinadísima, un genio que contribuye a hacerlos desdichados, junto con una rigurosa cultura clásica muy precoz y apasionadamente adquirida.

Lo cierto es que se ha investigado tal vez un poco más el interés de Colinas por los grandes nombres del romanticismo alemán que su afición a Leopardi. Ha sido muy citada y comentada la «Invocación a Hölderlin», uno de los más tempranos «monólogos dramáticos» de nuestro autor, incluido en *Preludios a una noche total* (1968)<sup>8</sup>. En 2017, él mismo seleccionó para una antología de sus versos, publicada en Salamanca con ocasión del premio Reina Sofía de Poesía que le fue concedido en 2016, cinco poemas suyos en los que habla de poetas: dedicados respectivamente a Hölderlin, Novalis, Ezra Pound, Fray Luis y Antonio Machado<sup>9</sup>. En una de las 36 piezas de *Noche más allá de la noche*

7 Para un examen sintético y equilibrado de la cuestión, véase Di Benedetto 2016.

8 Colinas, 2011: 97-98.

9 «Invocación a Hölderlin»; «Encuentro con Ezra Pound»; «Novalis»; «Memorial amargo (Antonio Machado)»; «Tres preguntas de Fray Luis de León, con su

aparecen reminiscencias muy explícitas del *Canto nocturno de un pastor errante de Asia*, uno de los poemas de Leopardi favoritos de Colinas, del que hablaremos más abajo. De hecho, esta pieza de *Noche más allá de la noche* (canto XXVII) puede verse como una réplica –glosa o contrapunto– al texto leopardiano, algo discreta si no secreta. Pero no he visto en su obra poema alguno que trate de Leopardi (un ejercicio en el que se ensayaron Fernando Pessoa y Andrés Trapiello<sup>10</sup>) y él mismo ha dicho en más de una ocasión que el escritor italiano no tuvo ninguna influencia en su propia poesía. Sin embargo, la relación de Antonio Colinas con Hölderlin, con Novalis o con Rilke (otro poeta alemán a quien cita con frecuencia) debió de pasar por traducciones ajenas, y tiene algo de indirecto y de ocasional; no así su consorcio con Leopardi, en compañía del cual –en esta íntima compañía que se deriva de luchar para recrear una gran cantidad de textos enredados y difíciles–, ha pasado necesariamente muchas horas a lo largo de muchos años. Y eso sin contar el tiempo invertido en lecturas de las partes de la obra que no tradujo, o solo parcialmente<sup>11</sup>, como el inmenso *Zibaldone*, ese manuscrito de apuntes y ensayos varios con sus 4626 páginas, o como el extenso e interesantísimo epistolario, ni los días ocupados en recorrer los documentos y trabajos críticos que le han permitido escribir una muy personal y bien informada biografía<sup>12</sup>.

Si no me equivoco, es Leopardi, a fin de cuentas, el autor que más atareado ha tenido a Colinas, con la única excepción quizá de María Zambrano, a quien tanta devoción profesa, que tanta influencia parece haber tenido en él y a quien ha dedicado uno

---

respuesta», «La primera hoja (Antonio Machado en Soria), en Colinas 2011: 97, 161, 162, 549, 707, 819.

10 De Pessoa, véase «Canto a Leopardi», de Trapiello «Al leer a Leopardi» (*Rama desnuda*, 2001).

11 Bajo el título de *Las Pasiones*, Colinas tradujo fragmentos del *Zibaldone* que el mismo Leopardi asoció en un índice bajo el lema de la pasión, y que han sido reunidos y editados por separado por Fabiana Cacciapuoli. Véase Leopardi y Colinas 2013b.

12 Colinas 1988.

de sus últimos libros: *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos* (Siruela 2019). Por cierto, al pasar de un ensayo biográfico sobre Leopardi a otro sobre Zambrano (median treinta años entre ambos), Antonio Colinas no dio un salto entre dos mundos ajenos uno a otro: la autora de *El hombre y lo divino* tuvo a Leopardi entre sus poetas favoritos. Incluso se dan entre Leopardi y Zambrano coincidencias que parecen anecdóticas, pero que podrían ser manifestaciones de eso que los surrealistas llamaban el azar objetivo, ese mundo de la memoria inconsciente para el que no hay casualidad, señales, pues, de un parentesco sustancial de dos espíritus<sup>13</sup>. Colinas mismo escribe, al iniciar el capítulo sobre el período de la vida de Zambrano transcurrido en Italia: «En mis visitas a Roma siempre han confluído en mi memoria tres nombres especiales, los de Giacomo Leopardi, María Zambrano e Italo Calvino. Entre los dos primeros hubo una grande y continua concordancia, aunque les separase más de un siglo».

En su forma adulta y pública, la relación privilegiada con el gran poeta italiano comienza con un libro que Colinas prefiere olvidar –uno de sus libros «repudiados»<sup>14</sup>–, pero que a mi entender merece ser recordado en esta sede: el *Leopardi* publicado en 1974 para la colección «Los poetas» de la editorial Júcar. Este vínculo se prolonga durante casi medio siglo, hasta tener repercusión, como hemos visto, en el libro sobre Zambrano de 2019. La larga historia del sodalicio leopardiano de Colinas tiene además su prehistoria: según él mismo ha contado repe-

13 En su libro sobre Zambrano, Colinas cita un artículo de la escritora en el que cuenta «un episodio importante de su vida relacionado con Giacomo Leopardi». Estando en Roma, Elena Croce le asignó como residencia a ella, a su hermana Araceli y a sus gatos, la Villa Leopardiana, o Villa Ginestra, la residencia de Torre del Greco donde Leopardi escribió su gran poema «*La ginestra*» y donde murió. Ciertas circunstancias impidieron que se realizara la instalación.

14 Según él opina, el libro tiene muchas «máculas» (ya sean errores o erratas) debidas, en todo o en parte, al descuido de los editores, que, estando él entonces en Italia, no le enviaron pruebas de imprenta.

tidas veces, la primera señal de su atracción se remonta a sus días de ávidas exploraciones, hacia 1960, al margen de las obligadas lecturas escolares, en la Biblioteca Municipal de la Bañeza. Allí, frente a las ventanas abiertas a la plaza que él gusta de evocar, descubrió una tarde un ejemplar, «con cubierta morada o violácea», publicado por Janés, de los *Cantos* de Leopardi en la versión de Diego Navarro. Esta lectura de lo que llama «el Leopardi primordial» conmovió al poeta que por entonces «forcejeaba por nacer». Un nuevo encuentro se produjo años después, con la llegada a Italia, en 1970, cuando el azar o el destino (él prefiere pensar en lo segundo) le hizo toparse con el autor de los *Canti* en sus primeras exploraciones por las librerías milanesas. Cuatro años después, la editorial Júcar le encargó un tomo de su colección dedicada a figuras de grandes poetas y él eligió, como no podía ser menos, a Leopardi, o Leopardi lo eligió a él. El libro, siguiendo las normas de la colección, contenía una breve antología, catorce de los poemas de *Canti*, junto con unas pocas muestras de la prosa. Lo encabezaba un estudio o ensayo muy personal, del que luego derivará su biografía de Leopardi, *Hacia el infinito naufragio*, cuyo prólogo firmaría en Ibiza en septiembre de 1987.

En el plazo de trece años que separa el librito *Leopardi* de la biografía de 1988 (reescritura ampliada del estudio que encabezaba dicho librito), Colinas había publicado en Alfaguara no ya una antología relativamente exigua sino una parte extensa y compacta de la obra de Leopardi: *Versos y prosas* (1979). El volumen presenta en formato bilingüe una traducción integral de *Canti*: así se llama el poemario cuya versión definitiva se imprimió en Nápoles en 1845, en una edición póstuma a cargo del íntimo amigo del poeta, Antonio Rainieri. *Canti* no es toda la poesía escrita por Leopardi, pero sí lo que de su poesía lírica<sup>15</sup> él

---

15 Para Leopardi, como lo repite en muchos lugares, la lírica es la verdadera poesía, y los demás géneros solo participan de la poesía en cuanto lo hacen de la lírica, de ahí un desdén profesado hacia la épica y el drama. Véase por ejemplo:

quiso comunicar al público de su tiempo y legar a la posteridad<sup>16</sup>. En el volumen de Alfaguara preparado por Colinas se incluían también (solo en español) los *Pensamientos*, una colección de 111 aforismos, reunidos en los últimos años del autor y cuya publicación póstuma corrió también a cargo de Ranieri. Estos *Pensamientos* son fruto del Leopardi moralista, en el sentido que tiene esta palabra cuando se aplica a los autores del siglo XVII y XVIII. Los “moralistas” exponen a plena luz esos oscuros móviles

---

«la essenza [della poesia] sta sempre principalmente in esso genere [lirico] che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto sono liriche» (Leopardi1937; Zibaldone, 4476). Según él, el verdadero poeta no imita a la naturaleza, como decían Aristóteles y los clásicos, sino que solo se imita a sí mismo, deja hablar a la naturaleza. Véase el preciso análisis de esta idea en la introducción de Mario Fubini a su fundamental edición de las *Obras* de Leopardi, publicada en los años treinta, reeditada con modificaciones en 1976 y que se ha reimpresso varias veces y recientemente en e-Book (Fubini 2013). Es esta, por cierto, una de las dos ediciones que Colinas dice haber manejado, junto con la de Franco Brioschi (Leopardi y Colinas 2006: 20). Pese al privilegio exclusivo que concede a la lírica, Leopardi mismo compuso en sus últimos años un poema narrativo heroicómico, *Prolegómenos a la Batracomíomaquia*, una parodia de épica que es una enérgica sátira política; en su primera juventud (infancia, en realidad), escribió también un par de dramas históricos en verso. *Los Cantos*, en teoría, serían el territorio de la pura lírica, pero en realidad no es así, puesto que contienen epístolas satíricas como la *Palinodia al conde Gino Capponi* (que tradujo muy bien Menéndez Pelayo, y que, según Colinas, solo tiene un interés académico), y canciones de acento heroico y patriótico (los cinco primeros cantos)

16 Las cosas son un poco más complicadas pero no mucho más: con apenas veinte años, Leopardi publicó dos «*canzoni*» de elocuencia «civil» en un libro impreso en Roma, lo que le dio inmediatamente a conocer. Estas canciones, por cierto, desde entonces abrieron todas las ediciones de su poesía. Estas, junto con otras, entraron en un libro titulado *Canzoni* (Bologna, 1824), al que siguió, añadiendo poesías de géneros distintos de la canción, el volumen titulado *Versi* (Bologna, 1826). En 1831, con treinta y tres años, publicó en Florencia un poemario titulado *Canti*, que integraba los dos anteriores con algunas exclusiones más otras composiciones, presentando el conjunto con el sello de lo definitivo y de quien se despide de la poesía. Pero lo cierto es que, afortunadamente, volvió a la poesía y escribió unos cuantos textos más, de los más importantes que hizo, que hallaron acomodo en las dos últimas versiones de *Canti*, las de Nápoles, 1835 y 1845. De modo que *Canti* acabó siendo el rótulo del conjunto más amplio y articulado de la poesía de Leopardi y el que se sigue editando incansablemente. Para un inmejorable análisis del proceso, véase la introducción de Luigi Blasucci a su edición comentada de *Canti* (Leopardi, 2019: I, XV-XLIV).



de la conducta humana, casi siempre ínfimos, que, con laberínticos rodeos, máscaras y sofismas, intentan evadir la mirada del observador y la misma conciencia del sujeto a quien determinan. Pertenecen a este linaje de escritores Tácito y sus émulos renacentistas, barrocos e ilustrados: Maquiavelo, La Boétie, Gracián, La Rochefoucauld, Chamfort, Chesterfield, seguidos y radicalizados por ciertos sensualistas y materialistas del siglo XVIII, como Condillac o La Mettrie, a quienes debe mucho Leopardi<sup>17</sup>. Su desencanto y su rechazo de las ilusiones son herederos de esta tradición del llamado «desengaño», muy ajena a Antonio Colinas, quien prefiere la comprensiva piedad. También incluía este mismo volumen de Alfaguara la traducción de un precioso texto autobiográfico, *Diario del primer amor*, y los agudísimos diálogos que forman el núcleo del libro de prosa más importante publicado en vida por Leopardi, las *Operette morali*, «Obritas morales». No había hasta entonces en español un testimonio tan amplio de la obra del poeta de Recanati.

Pero Colinas no se dio por contento con esta importante publicación que le costó, según dice, tres años de trabajo: al contrario, ciertos descuidos del editor y sus propias exigencias elevadas como poeta traductor lo llevaron a revisar gran parte de este material para una serie de nuevos asedios al autor de *Canti*. Recapitulando los “leopardis” de Colinas, tenemos:

*Leopardi*, Júcar, 1974.

*Poesía y prosa. Diario del primer amor. Cantos* (bilingüe). *Diálogos. Pensamientos*, Alfaguara, 1979.

*Obras*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997 (volumen preparado por el editor teniendo en cuenta las celebraciones de 1998, para el segundo centenario del nacimiento de Leopardi).

*Cantos. Pensamientos*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.

*Cantos y Pensamientos*, Debolsillo, 2008.

---

17 Bini 1983.

*Diálogo de la moda y de la muerte*, Taurus, 2013.

*Las pasiones*, Siruela, 2013.

*Cantos seleccionados*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2016.

*Dulce y clara es la noche. Antología esencial*, Galaxia Gutenberg, 2019.

Son pues no menos de siete en un cuarto de siglo los títulos de traducciones leopardianas de Colinas, y cinco de los *Cantos*, completos o escogidos. Hasta la del 2006, no llega a una versión de sus traducciones que él mismo considera definitiva. No he podido seguir paso a paso la labor de revisión y me he limitado a comparar las traducciones de 1974, 1979 y 2006. Las dos últimas ediciones prescinden de la prosa, y contienen aproximadamente la mitad de los *Cantos*. Haciendo abstracción del libro de las ediciones Encuentro, en donde no se ve bien qué parte tuvo Colinas, me he contentado con la consulta de *Dulce y clara es la noche* (2019), versión más ligera y asequible del copioso volumen leopardiano publicado por la misma editorial –Galaxia Gutenberg– en 2006. Su título está tomado del verso que abre uno de los cantos de Leopardi, «*La sera del dì di festa*» («La tarde del día festivo», canto XIII). Los poemas han sido seleccionados por Colinas que subtítulo el libro *Antología esencial*; la traducción no ha cambiado y sigue siendo la de 2006.

### **Del Leopardi integral de Colinas a su Leopardi «primordial». Una admiración no exenta de reservas**

Mientras que la antología primeriza contenida en el pequeño *Leopardi* de Júcar parece más ecléctica o más fortuita, en la titulada *Dulce y clara es la noche* (median entre las dos más de cuarenta años), Colinas retiene lo que seguramente cautivó desde el comienzo al joven que sentía despertarse su vocación poética. Del conjunto de cuarenta cantos elige dieciocho poesías que en su mayoría pertenecen al género por el mismo Leopardi deno-

minado «idilio», un tipo de composición de acento más lírico, de tema más íntimo, de palabra más tierna y meditativa: *A la primavera o de las fábulas antiguas. El primer amor. El gorrión solitario. El infinito. La noche del día de fiesta. El sueño. La vida solitaria. A su dama. A Silvia. Los recuerdos. Canto nocturno de un pastor errante de Asia. La calma después de la tormenta. El sábado de la aldea. El pensamiento dominante. Amor y muerte. A sí mismo. Aspasia. Sobre un antiguo bajorrelieve sepulcral.*

Esto significa excluir los seis primeros cantos (todos del género «canción» de tan gloriosa tradición en Italia y España, una forma por lo general de lenguaje culto y ornato solemne), escritos casi todos en la primera juventud de Leopardi y donde aparecen preocupaciones patrióticas muy de su tiempo, o bien expresiones de sí mismo con la mediación de figuras de la Antigüedad. En las ediciones de *Canti* (Florencia, 1831, Nápoles, 1835 y la póstuma de 1845, esta última con dos poemas añadidos, *Il tramonto della luna* y *La ginestra*), la ordenación y numeración de las composiciones, aunque no estrictamente cronológica, sigue a grandes líneas el itinerario vital y la evolución intelectual y estética del autor. No puede decirse que Leopardi llegase a viejo, puesto que murió con treinta y nueve años, pero su precocidad extrema y su pésima salud le hicieron perder la juventud o tener la impresión de perderla antes de llegar a los veinte: no hay nada de inmaduro incluso en las composiciones primerizas incluidas en los *Canti*. Además de estos poemas del principio del libro, queda fuera de la selección operada por Colinas, junto con algunos textos breves y de menor empeño, el poema titulado *Consalvo*, un himno amoroso ferviente y fúnebre, con atributos de un romanticismo un poco *troubadour* y medievalizante, único en su producción. La mayoría de los poemas importantes excluidos y, por lo tanto, considerados menos esenciales, se sitúan, con todo, en el trecho final de los *Canti*: Colinas tiene escasa inclinación por aquellas composiciones en las que se expone un pensamiento razonado, en un orden que podría ser

el de la prosa, como el titulado *Al conde Carlo Pepoli*, una epístola dentro de la tradición clásica de este género marcado por el ejemplo de Horacio, revolucionaria por el contenido, pero tradicional en su estructura; tampoco le parece esencial la *Palinodia al marchese Gino Capponi*, que fue por cierto maravillosamente traducida por Menéndez Pelayo, una sátira, deliciosa aunque amarga, escrita contra esos irresponsables optimistas que venden al público la droga de su creencia en el progreso, bebida en los periódicos, y basada en la convicción de que los avances tecnológicos y el desarrollo del comercio son en el alfa y omega de la felicidad humana<sup>18</sup>. Incluso suprime *La ginestra* («La retama») un texto grandioso, rico de bellísimas imágenes, pero filosófico y polémico, cuya muy lograda traducción Miguel de Unamuno incluyó en sus propias *Poesías*<sup>19</sup>.

Después de haber luchado meritoriamente para traducir íntegramente al poeta, Colinas ha apostado por quedarse con su Leopardi, el Leopardi primordial, que según él es el del sentimiento del infinito y de la fusión con el todo.

Esta selección elimina o borra casi el Leopardi más histórico, el hombre de su país y su tiempo, y atenúa bastante al pensador materialista y al rebelde que se alza contra la mentira y la opresión. En las dos canciones iniciales, que le parecen a Colinas neoclásicas e inútilmente complicadas, el joven noble italiano lamenta la miseria de la Italia sierva, despojada de su antigua gloria, pisoteada por los bárbaros, idea que fluye en la poesía italiana desde Dante y Petrarca y que aflora con más vigor que nunca en el revolucionario Vittorio Alfieri (1749-1803), tres poetas que dejan huella en el joven Leopardi. Suena a román-

18 Leopardi y Colinas (1979: XLIII): «Esperamos haber salvado la transparencia de los mejores poemas que, curiosamente, son los más simples, y poco hemos podido hacer para recrear o intensificar otros –valga por caso la *Epístola al conde Carlo Pepoli*–, que ofrecen pocos estímulos al lector no especializado. Creemos expresar la opinión de la mayoría al decir que, de no haber publicado estos poemas, Leopardi no le hubiera quitado a su libro nada de su emoción ni de su dimensión».

19 Unamuno 2016: 256-263.

tico en estas canciones el frenesí del sacrificio y la indiferencia a su inutilidad práctica. Leopardi, como Alfieri, de quien toma expresiones y actitudes, cree firmemente que la verdadera poesía, ajena por esencia al buen sentido utilitario, debe ser valiente, desafiante y rebelde, y colocar por encima de cualquier interés la libertad y la dignidad heroica. Es más, el joven poeta se identifica con el héroe de la libertad cuyo modelo halla en los hombres ilustres de la Antigüedad clásica, conocidos a través de textos latinos y griegos que le fueron familiares desde la infancia: así el lírico Simónides, cantor de la lucha a muerte contra los despóticos invasores persas; Marco Bruto que, matando a César, intentó inútilmente impedir la extinción de la república y al que muestra suicidándose y maldiciendo a los dioses. Entre estos héroes varoniles, se desliza la mujer poeta más célebre de todos los tiempos, también suicida, pero por amor no correspondido, una Safo que se sitúa entre el personaje de Ovidio (“Epístola de Safo a Faón”, *Heroidas*, 15), el Werther de Goethe y la Delphine de Mme de Staël. En ella, Leopardi ve una figura de sí mismo: un ser maltratado por la madrastra naturaleza, y que no es amado porque en el inicuo universo en el que vivimos, ningún genio ni virtud ni grandeza de alma pueden compensar la falta de belleza física. Aunque el poeta nunca renunciará a esas ideas de combate intransigente hasta una gloriosa autodestrucción, tendrá cada vez mayor conciencia de que la política real de su tiempo es incompatible con tales visiones.

Todo esto forma uno de los centros vitales, los núcleos generadores del pensamiento y de la poética de Leopardi, y surgió de lecturas de los antiguos, pero también de sus contemporáneos: de algunos de los escritores que dan su colorido político al romanticismo italiano como Vincenzo Monti, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo<sup>20</sup>. Tales posiciones lo abocaban a un conflicto sangrante con el espíritu católico a machamartillo de sus padres, miembros de una rancia nobleza empobrecida de las Marcas, un territorio

---

20 Cro 1987.

que era entonces parte de los Estados pontificios y cuyo monarca *sui generis* era el papa. Es prueba del extraordinario equilibrio mental del escritor, de su templanza y bondad fundamentales, o de la disciplina infundida por una educación exigente, que este conflicto terrible y agudísimo nunca estallara en gestos o actos violentos, y mantuviera hasta el final las formas del afecto y el respeto. Los padres del poeta eran representantes de las tendencias retrógradas más duras de la Europa post-napoléonica donde Leopardi vivió el final de su adolescencia: en Italia, tiempo de una Restauración bajo la égida de la Santa Alianza, e impuesta por los sables y cañones austríacos. El padre, el conde Monaldo Leopardi, era tan fanáticamente ultra que juzgaba esta restauración brutalmente represiva demasiado tibia y moderada. Aunque su hijo aborrecía la reacción militar y clerical (parecida en Italia a la que conoció España por los mismos años), no por ello comulgaba con los liberales, los revolucionarios de café, los progresistas que admitían componendas con el espiritualismo o con el progreso como ídolo de la burguesía triunfante.

Este modo de pensar y de sentir hizo de Leopardi un escritor ensalzado por ilustres representantes del pensamiento socialista de la postguerra, resistentes de la primera hora al fascismo italiano, como el filósofo marxista Cesare Luporini, autor del libro *Leopardi progressista* (1947), uno de los hitos memorables de la recepción del poeta; como Walter Binni, distinguido historiador, crítico y escritor, Sebastiano Timpanaro, gran filólogo comunista, e incluso como Antonio Negri, un izquierdista al que se quiso comprometer con el terrorismo de las *Brigate Rosse* y que escapó a una pena de cárcel gracias a Mitterrand bajo cuya presidencia fue acogido como refugiado en Francia.

De estos aspectos de la lectura de Leopardi en el siglo XX, hoy todavía muy presentes, se desprende la impresión de que el poeta no fue político solo en un sentido libresco y que no se puede reducir su protesta en favor de la libertad italiana y humana a una infatuación pedante de joven demasiado erudito.

De hecho, los escritores de tendencia liberal y patriótica de la Italia de la era romántica, y en parte, de Europa, son todos de una erudición extremada, con una tendencia filo-helénica: así sucede con Alfieri y con Foscolo, dos hombres de la generación inmediatamente anterior a la de Leopardi y a quienes leyó con pasión; pero también con Byron, con Shelley, con Keats, con Kleist, con Hölderlin. Como Petrarca, Leopardi expresa nostalgia por las grandezas de la Roma antigua, pero se inclina más por los griegos, no tan contaminados por el afán tiránico de dominar a los pueblos que alimentó la ideología imperial. No es casual en absoluto que supiera admirablemente la lengua griega, aprendida por propia iniciativa desde su primera juventud, y que en fuentes helenas bebiera ideas y modalidades de escritura, como el idilio, centrales en su propia obra. De los griegos retiene la libertad de la mente, el coraje de un pensamiento que va hasta el final de su propia lógica, por paradójico e iconoclasta que sea el resultado, y la postura de dignidad y honor frente a la injusticia: algo bebido en autores como Píndaro, Platón, Tucídides, Demóstenes o Plutarco, pero con un acento épico tomado de Homero, quizá el clásico que leyó precozmente con más pasión.

Para ensombrecer su existencia, a las condiciones políticas de una Europa y de una Italia mantenidas bajo un régimen de censura autoritaria y de opresión monárquico-ecclesial, se sumaron circunstancias personales: la índole de su padre, el conde Monaldo, hombre culto, inquieto, listo y artero, pero autoritario y tan ultra como hemos visto, la de su madre, la marquesa Adelaida Antici, que parece haber encarnado el rostro más austero e implacable del catolicismo, y a todo ello se añade la horrible enfermedad que empezó a aquejarlo en la adolescencia y que lo volvió enclenque y deforme, causándole además graves afecciones respiratorias, cardíacas, digestivas, oculares y neurológicas. Nadie piensa hoy que se trate de una enfermedad puramente psicológica, o de una revancha de la naturaleza –o castigo bíblico– por el exceso desesperado de estudio en el que

incurrió, víctima del afán de gloria, siendo adolescente (el famoso *studio matto e disperatissimo* del que habla en una carta a Gior-dani). A la hipótesis de una tuberculosis ósea, llamada enfermedad de Pott, se ha sustituido últimamente otra que parece más probable: una enfermedad de origen genético, de tipo degenerativo, conocida como espondilosis arqui-poética juvenil.<sup>21</sup> Se entiende que el apetito de acción y de heroísmo que aguijoneaba al joven Leopardi, heroísmo político pero también pasional, el de los tumultuosos amoríos de ciertos contemporáneos suyos, prerrománticos o románticos, de un Byron, de un Shelley, de un Alfieri o de un Foscolo, no hallara ningún cauce práctico en que verterse. El vigor que se había manifestado en el acento heroico de sus primeros escarceos poéticos, y de un modo más refinado y contenido, en el resto de su obra, buscó salida en el estudio, en la dedicación a difíciles labores filológicas, en la insaciable lectura –la “mala droga de la erudición”, escribe con insistencia Colinas en su biografía–, y sobre todo en una especulación formidable que hace de él uno de los grandes pensadores de su siglo.

La mejor muestra de ello es el *Zibaldone*, este manuscrito de 4526 páginas autógrafas con letra apretada y nítida redactadas de julio 1817 a noviembre de 1832 (desde los 19 a los 34 años). Tenemos ahí un testimonio formidable de la mala costumbre que tenía Leopardi de pensar intensamente, puesto que no hay páginas flojas o laxas en este océano de consideraciones sobre temas varios: algunos morales y metafísicos, otros más personales e introspectivos, otros más técnicos y a primera vista áridos; unos más universales, otros más condicionados por circunstancias pasajeras; pero todos sostenidos, vehementes, estilísticamente admirables, unidos siempre a una investigación profundamente seria, llevada a cabo con una perseverancia que resulta pasmosa en un hombre tan enfermo y de temperamento tan nervioso e inquieto.

---

21 Ha defendido dicha hipótesis, en un libro de 2016, Erik Sganzeria, especialista de neurología quirúrgica y director de un gran hospital italiano.



La trayectoria seguida por su especulación lleva a Leopardi a una visión negativa no solo del hombre, sino del universo, y a romper resueltamente con la fe cristiana inculcada en su infancia, con el apoyo de una sólida cultura católica transmitida por preceptores jesuitas, y arropada en las prácticas devotas de rigor en su familia y su ciudad. En verso como en prosa, Leopardi no solo expresa el dolor de existir, sino que considera este dolor como inseparable de la existencia. La felicidad, que todo ser viviente anhela y que es negada a todos, es siempre objeto de rememoración o de expectación, y una de las misiones del poeta consiste en desdoblarse la realidad en su presente que la muestra siempre férrea y de un árido prosaísmo, y esta misma realidad vista a través del filtro del recuerdo o de la anticipación esperanzada, propia de los jóvenes y sobre todo de los niños. Solo esa doble visión hace posible un discurso exaltado y una emoción que no consista en amargura y en sarcasmo.

La rebelión de Leopardi contra el orden social que lo rodea se convierte en desprecio por aquellas ilusiones que, de modo cobarde e interesado, tratan de negar o de paliar la insignificancia de los seres vivos en un universo indiferente o de ignorar su exposición al mal y al dolor en sus formas más extremas. Con la mayor vehemencia, protesta contra la celebración o adoración de un orden universal inicuo y del supuesto Dios detrás de ese orden, un Dios que, de existir, sería no solo ajeno a toda idea de justicia o de piedad sino supremamente malvado. Todo ello no hace del poeta un nihilista (lo que sería incompatible con la poesía, lírica al menos, o sea, con la dulzura del canto) porque sigue afirmando que hay una dignidad y una nobleza posibles, que se hallan en quien proclama la verdad, por dura que sea; sigue, en ocasiones, entonando himnos al amor pasión; sigue fascinado por la belleza y la juventud y, finalmente, en su poema final, soberbio y luminoso, aunque complicado, *La retama*, aboga por la solidaridad humana en una lucha común contra la naturaleza diabólicamente cruel, cuyo símbolo él encuentra en el Vesubio.

Nos hemos detenido en esta lectura de Leopardi, que no hace más que recordar aspectos conocidísimos de su figura, porque quizá nos ayude a entender cierta distancia de Colinas con respecto a un poeta por quien expresa una inmensa admiración, demostrada además por tantos años de dedicación abnegada; admiración llena de simpatía pero no exenta de reservas. Estas explican la división de la obra de Leopardi entre una parte que juzga esencial y otra que le interesa menos, lo que resalta todavía más el gran mérito de enfrentarse como traductor con la totalidad de los cantos y muchas de las prosas. Estas matizaciones o limitaciones de su estima por el autor italiano –expresadas de modo discreto, por frases y párrafos sueltos y no por desarrollos amplios y argumentados–, se dirigen en primer lugar al Leopardi erudito. Según él, por culpa de esta fiebre erudita, en parte determinada por las circunstancias, habría sacrificado precozmente sus posibilidades de felicidad y cortado las alas de su inspiración poética. Además, la sobrecarga culta haría de ciertos poemas, como las ya mencionadas canciones patrióticas o los textos sobre Bruto y sobre Safo, algo que lleva el estigma de la retórica, labores artificiales o puramente literarias. Otras reservas se refieren en términos generales a los «excesos» de Leopardi: entre estos excesos, además de la pasión adictiva e insensata por una erudición que Colinas juzga estéril, se cuenta un pensamiento unilateralmente negativo, agrio y despiadado. Lo expresa perfectamente uno de los párrafos finales del prólogo a su Leopardi de 2006, donde ofrece una traducción de *Canti* y de *Pensieri*, que al parecer considera definitiva:

Su progresiva ceguera, la rabia, la desesperación desembocan en un comportamiento agresivo y antisocial que tiene durante estos días últimos (los de Florencia y Nápoles, a partir de 1830, cuando deja definitivamente la casa paterna) en los que, sin embargo, no cesa de mantener diálogo constante con la literatura; ahora, de una manera sardónica y agria, a través de los versos de

sus *Paralipomeni della Batracomiomaquia* [una épica burlesca y sátira política radical]. En este larguísimo poema, escrito en octavas, se ríe sarcásticamente de los deseos, ideas y comportamientos de los políticos. Es ya el momento en que la vida ha podido más que la obra y en que ésta deviene grotesca mueca, puro exceso<sup>22</sup>.

Y en efecto Colinas, no sabemos desde cuando, pero al menos desde los años ochenta, tuvo muy en cuenta el magisterio de la ya mencionada María Zambrano. Esta escritora, como resalta la biografía que le dedica el escritor bañezano, también conoció pruebas terribles (tal vez no menos duras que las del poeta de Recanati): un gran amor mal correspondido, la muerte de un hijo de pocos meses, la guerra, el interminable exilio, una vida desarraigada, de aislamiento y extremada pobreza; respondió a ellas con un pensamiento preciso y exigente, como el de Leopardi, pero sin abandonar ciertas posiciones muy tradicionales. Ella conservó o recuperó una peculiar fe cristiana, ciertamente no de encorsetada ortodoxia, pero sí muy ardiente: fe filosófica desde luego, tal vez identificable con un neoplatonismo filtrado por el existencialismo, pero apegada, en las prácticas cotidianas, a los viejos ritos y liturgias y al culto de los grandes místicos cristianos. A Colinas, como poeta que aboga por la piedad, cuyas palabras-guía son armonía y mansedumbre, y que en sus últimos libros rebosa devoción por los grandes místicos españoles y orientales, Zambrano le inspira una simpatía sin reservas. En cambio, le resulta forzosamente poco congenial la protesta de Leopardi, su fondo de racionalismo ateo, la herencia del siglo de las luces llevada a una intransigencia corrosiva, aunque supiera conciliarla casi siempre, pensamos, con el fondo tierno y bondadoso de su carácter. Pese a todo ello, en el prólogo de la traducción de 2006, Colinas concluye que Leopardi conoció pruebas muy duras, «especialísimas, ejemplares», y que supo

---

22 Leopardi y Colinas 2006: 13.

interpretarlas «con la desesperación del hombre que se sabe perecedero, pero a la vez con la brillantez y la originalidad del genio». Las dos páginas que siguen, que se refieren a su traducción, muestran de qué modo consiguió Colinas armonizar su sensibilidad a la grandeza de la voz lírica leopardiana y su discreta deploración del «naufragio» en el que acabó perdiéndose esta voz. De Leopardi lo que quiere retener es una «atmósfera»: «el poeta, escribe, siente y razona de manera extremada, pero hay en sus versos una música que lo distingue y lo salva».

Veremos algunos momentos (habría muchos más) en que la traducción de Colinas lleva huellas de esta visión algo ambivalente de la desesperación de Leopardi, que él mismo disculpa por su sufrimiento y por su genio, pero que a la vez desapruueba como «mueca» y como «exceso». El texto español lima las aristas del pensamiento del autor traducido, hasta el punto de hacer incomprendible (en algunas ocasiones, pocas, pero significativas) lo que era claro en el original; con piedad o con desgana, Colinas recubre en muchas ocasiones el texto por un velo de vaguedad que difumina o suaviza lo que el original tiene de trágico y a veces de cáustico. Esta distorsión es probablemente deliberada, o en todo caso asumida, puesto que la atmósfera y la música son lo que verdaderamente cuenta, según él, en poesía.

## El Leopardi velado de Antonio Colinas

Solo veremos del fenómeno unos pocos ejemplos, que espero basten para dar a entender una de las características sobresalientes de esta traducción.

El primero se refiere al canto que lleva el número XXII en la edición canónica de *Canti*. Fue escrito en Recanati, la odiada ciudad natal, a finales del año 1828, cuando Leopardi, agotados sus recursos y sin esperanzas de hallar un empleo, había vuelto a la casona o mansión señorial de sus padres; más infeliz que

nunca, a la vez porque su incapacidad demostrada de vivir de modo independiente le humillaba en alto grado, y porque vivía la vuelta a casa como un reconocimiento de una derrota, de una injusta condena contra él pronunciada por la vida, y como un meterse de nuevo en la cárcel de la que creía haber huido. Además, la dialéctica de su pensamiento le llevaba cada vez más a sentir la existencia universal como un mal absoluto y sin matices. Curiosamente, es en esta situación cuando escribe alguna de sus poesías líricas más «frescas», según escribe Andrea Campana, uno de los últimos editores de *Canti*. Entre ellas se cuenta la composición de 170 endecasílabos sueltos titulada *Le Ricordanze*, «Los recuerdos», como traduce Colinas. En la casa paterna, mirando por la ventana (ventana recurrente en la poesía de Leopardi como marco de una imagen que dispara la efusión lírica), la constelación de la Osa Mayor le recuerda momentos del lejano pasado en los que se abandonaba, desde ese mismo observatorio, a esa misma contemplación. Esa mirada sobre las estrellas es lo que hace comunicar el pasado y el presente, y vuelve poético el aborrecido lugar, la casa paterna. Es el famoso comienzo:

<i>Le rimembranze</i> (Canti, XXII), 1-6	1974-1979	2006
Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / tornare ancor per uso a contem- plarvi / sul paterno giardino scintillanti, / e ragionar con voi dalle finestre / di questo albergo ove abitai fanciullo, / e delle gioie mie vidi la fine.	Vagas estrellas de la Osa, no creía volver, como solía, a contemplaros resplandecer sobre el jardín paterno y desde las ventanas dialogar de esta casa donde viví de niño y donde vi el final de toda dicha.	Vagas estrellas de la Osa, no creía volver, como solía, a contem- plaros resplandecer sobre el jardín paterno y hablaros asomado a las ventanas de esta mansión donde habité de niño y donde vi el final de toda dicha.

A lo largo del extenso poema, la traducción es casi siempre así de fiel y de musical, y casi siempre incurre en unos italianismos como «natura», «cadente», o como aquí «vagas», con el significado de bellas, amables, o incluso «Osa» para la constelación de la

Osa Mayor. Todavía más fiel y más musical en la segunda versión, con la elección de «hablaros asomado a las ventanas», semántica y rítmicamente superior a «desde las ventanas dialogar». Sin embargo, a veces nos topamos con una opacidad, y con algo que casi parece una incomprensión. Claro está, no se trata de incomprensión sino de una pudorosa veladura sobre algo que a Antonio Colinas tal vez se le antoja demasiado desolador, una ironía malévolamente y casi una mueca. Veamos un par de ejemplos:

Le rimembranze,  
vv. 66-76

1979

In queste sale antiche,  
/ al chiaror delle nevi,  
intorno a queste / ampie  
finestre sibilando il  
vento, rimbombâro /  
i sollazzi e le festose  
/ mie voci al tempo  
che l'acerbo, indegno  
/ mistero delle cose a  
noi si mostra / pien di  
dolcezza; indelibata,  
intera / il garzoncel,  
come inesperto amante,  
/ la sua vita ingannevole  
vagheggia, / e celeste  
beltá fingendo ammira.

En las salas antiguas,  
con la luz de la nieve en  
torno a estas ventanas  
amplias, en donde silba  
el viento, oyéronse mis  
juegos, la alegría de  
mis voces, mientras  
que agrio misterio de  
las cosas con extrema  
dulzura se nos muestra;  
**el joven inexperto**  
**galantea a su engañosa**  
**vida, intacta y pura,**  
**mientras finge admirar**  
**la celeste belleza.**

2006

En las salas antiguas, a  
la luz de las nieves, en  
torno a estas ventanas  
amplias en donde silba  
el viento, oyéronse mis  
juegos, la alegría de mis  
voces, mientras agrio  
misterio de las cosas con  
extrema dulzura se nos  
muestra; **el jovencito,**  
**inexperto amante, en su**  
**engañosa vida se recrea,**  
**mientras finge admirar**  
**beldad celeste.**

Aunque las traducciones difieren en ciertos detalles, ambas omiten el adjetivo «indigno» para el misterio. El misterio vela de dulzura algo indigno, vergonzoso. Las cosas de la vida, una vez desveladas, son no solo dolorosas, agrias («*acerbe*»), sino indignas (todo lo contrario del tremendo y venerable misterio teológico). Los últimos versos del pasaje establecen un símil o analogía entre la relación del jovencito con la vida que apenas comienza y la del amante crédulo con la amada infiel y perversa. El joven «*vagheggia*» o sea, se figura, se imagina mentirosamente y con amoroso deleite, su vida engañosa como «*indelibata, intera*» intacta, entera, y admira una celeste belleza que él finge, o sea

compone, fantasea. No finge admirar, como dice la traducción de Colinas, sino que admira sinceramente la belleza sin saber que él la ha fingido, la ha fabricado en su fantasía<sup>23</sup>.

Le rimembranze, vv. 1974  
87-103

Ahi! ma qualvolta / a voi ripenso, o mie speranze antiche, / ed a quel caro immaginar mio primo; / indi riguardo il viver mio sí vile / e sí dolente, e che la morte è quello / che di cotanta speme oggi m'avanza; / sento serrarmi il cor, sento ch'al tutto / consolarmi non so del mio destino. / E quando pur questa invocata morte / sarammi allato, e sarà giunto il fine / della sventura mia; quando la terra / mi fia straniera valle, e dal mio sguardo / fuggirá l'avvenir; di voi per certo / risoverrammi; e quell'imago ancora / sospirar mi fará, farammi acerbo / l'esser vissuto indarno, e la dolcezza / del dí fatal tempererá d'affanno.

Mas ay, cuando os recuerdo antiguas esperanzas, mi amar primero, caro, y contemplo este vivir tan pobre, tan doliente, y pienso que la muerte es solamente lo que queda de tantas esperanzas; siento oprimido el corazón y siento que no sé consolarme del destino. Y, cuando, al fin, la tan ansiada muerte se halle a mi lado, llegado ya al final de toda desventura, cuando me sea la tierra extraño valle y huya de mis ojos el futuro, de vos me acordaré y suspirar me hará aquella imagen, y será amargo haber vivido en vano y la dulzura de la muerte aliviará la pena.

2006

...Cómo os recuerdo, a veces, mis antiguas esperanzas, mi querido y primer imaginar, contemplo este vivir pobre, doliente y pienso que la muerte es tan solo lo que me queda de tanta esperanza; siento oprimido el corazón y siento que no sé consolarme del destino. Y, cuando, al fin, la tan ansiada muerte se halle a mi lado, y llegue ya al final de toda desventura, y la tierra me sea extraño valle, y de mis ojos huya el futuro, sin ninguna duda tornaré a recordaros. Y la imagen me ha de hacer suspirar y será amargo haber vivido en vano, y la dulzura del fatal día aliviará mi pena.

En la primera parte del pasaje, la traducción de 2006 es más fiel, clara y armónica que la de 1974. La de 1979 se encuentra a

---

23 Compárese con la traducción de María de las Nieves Muñiz: «...En estas salas / al claror de la nieve, en torno a esas/ amplias ventanas sibilando el viento, / resonaron mis juegos, y mis voces / alegres cuando el duro, el indigno/ misterio de las cosas se nos muestra/ lleno de encanto. Virginal, intacta / el chiquillo, cual inexperto amante/ su vida engañosa así acaricia / y celeste beldad soñando admira» (Leopardi 2022, pp. 353-355). No es tan clara como el original, pero se acerca más a él que la de Colinas.. El sentido aquí relevante de *vagheggiare* (figurarse, imaginarse con engaño, presa del engaño del deseo), escapa a uno y otro traductor; quizá por un contexto que se presta al equívoco, puesto que el verbo puede también querer decir «cortejar» o «galantear».

medio camino de ambas. En los versos finales, a partir de «*sento serrarmi il cor*», hay pequeñas diferencias sintácticas y rítmicas, pero las dos versiones de Colinas coinciden en lo esencial. Lo que dice Leopardi es que la única esperanza que le queda, de tantas «viejas esperanzas» de la infancia, es la de morir : «la muerte es tan solo / lo que me queda de tanta esperanza». La muerte es ansiada, pero cuando llegue finalmente, cuando se cierre el futuro y el moribundo sienta la tierra como un valle extranjero que se aleja definitivamente, la imagen de esas esperanzas infantiles que hacían anticipar misteriosas delicias en la vida futura templará de afán la dulzura del «día fatal»; la muerte «invocada» y que debería por ello ser dulce, se hará amarga cuando se recuerde la «celestes belleza» que ofrecía la fantasía juvenil, y que, frente al desierto que habrá sido la vida, dejará un poso de decepción inconsolable («*sento che al tutto/ consolarmi non so del mio destino*»). No hay pues «alivio» de la pena, sino pena mezclada con la dulzura de morir. Aquí también, vemos que Colinas ha adoptado una perspectiva más consoladora: los recuerdos de la felicidad ansiosamente presentida y nunca sentida, la imagen de las antiguas esperanzas, que para Leopardi corrompen incluso la única dulzura posible, la del morir, son vistas por él bajo la óptica del alivio: pero *temperare d'affanno la dolcezza*, no es aliviar la pena sino mezclar la dulzura con pena, contaminar con pena.

Otro ejemplo de lectura suavizadora nos lo ofrece uno de los poemas de Leopardi más amados por Colinas, el *Canto nocturno de un pastor errante del Asia* (Canto XXIII). A decir verdad, este efecto lenitivo, más que en la traducción misma, se verifica en los comentarios dedicados a este canto y también en el poema de *Noche más allá de la noche* (canto XXVII) que a él se refiere.

Este fue el último poema compuesto en Recanati, entre los llamados cantos pisano-recanatenses, que en el autógrafo se sitúan en el lapso cronológico que va del 22 de octubre 1829 al 9 de de abril del año siguiente.



La métrica es la del tipo de canción que se conoce como leopardiana: una combinación irregular de secuencias separadas por un renglón en blanco compuestas de endecasílabos y heptasílabos casi siempre blancos, pero con algunas rimas libremente colocadas. Hay trece preguntas del pastor a lo largo de la composición dividida en seis de estas secuencias, análogas a las estancias de la canción clásica. Aparece una palabra en *-ale* al final de cada estancia: *immortale / mortale / cale / male / assale / natale*. Rima esta palabra final con otra anterior situada en uno de los últimos versos de cada estancia: *vale, tale, mortale, frale, animale, quale*. Estas doce palabras son las únicas rimadas en los 143 versos del poema, y esta monorrima es otra expresión de la monotonía de un canto «triste» y lancinante o de la voluntad de aproximarse a una lírica primitiva, o a lo esencial y permanente de la lírica. Este detalle formal no ha sido retenido por Colinas.

La fuente declarada por el mismo Leopardi es la recensión del relato de viaje del barón germano-ruso Aleksandr Kasimirovic Meyendorff, *Viaje de Orenbourg a Bukhara*, publicada en el *Journal des savants* de septiembre 1826. Esta reunía informaciones sobre el pueblo nómada de los Kirghisi, habitantes «de las estepas que se extienden al este del mar de Aral más allá del antiguo río Jaxartes», o sea, entre el Uzbekistán y el Kirghizistán. Como explica Leopardi en sus anotaciones a los *Canti*, transcribiendo un fragmento del relato de Meyendorff, los Kirghisi «*passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins*» ('pasan la noche sentados sobre una piedra mirando la luna e improvisando canciones tristes sobre melodías que no lo son menos'). Leopardi finge crear o imaginar la letra de una de estas canciones, «el canto nocturno de un pastor errante del Asia», que se supone improvisado por un hombre que pasa la noche sentado sobre una piedra mirando a la luna. Sobre este poema ha vuelto Colinas varias veces en sus rapsodias sobre Leopardi. Por ejemplo, en el primer texto que conocemos, el «Leopardi: vida y obra» que acompaña la antología de 1974:

[...] lo que sobre todo persigue Leopardi en tal visión es lo primordial, la antigüedad –llamémosla así– del fenómeno poético, de la creación lírica [...] Poeta y pastor errante son, pues, para Leopardi, seres que al margen de toda tradición e ideología dan un testimonio, puro, intacto, profundo, del sentimiento humano. Un hombre sentado sobre una piedra bajo los astros en un país remoto. A través de su adivinación, Leopardi regresa al pasado, a lo elemental y puro de las primeras voces de la humanidad. El fenómeno poético definido en aquel preciso momento en el que el hombre, desamparado, sentado en una piedra ignota de un país ignoto, eleva sus preguntas a los astros:

*Che fai, tu, luna in ciel? Dimmi che fai  
silenziosa luna?*

Por encima de todo concepto histórico o religioso esa pregunta hecha por el corazón del hombre. Y sigue aquella otra, cuya respuesta sería principio y fin de toda problemática humana, existencial:

*Dimmi, o luna, a che vale  
al pastor la sua vita,  
la vostra vita a voi? dimmi, ove tende  
questo vagar mio breve,  
il tuo corso immortale?*

Tras el vagar del alma humana parece haber algo seguro, evidente, en la mente del poeta, algo de lo que nace su esperanza. Y es precisamente esa permanencia estremecida, astral, abrumadora del Universo:

*Intatta luna, tale  
è lo stato mortale.  
Ma tu mortal non sei...*

Y se cierra el poema con las mismas preguntas fundamentales:

*...che vuol dir questa  
Solitudine immensa, ed io chi sono?*

Oigamos de nuevo a Colinas sobre este poema, en el ensayo biográfico de 1988:

Poeta y pastor errante son, pues, para Leopardi seres que, al margen de toda tradición e ideología, dan un testimonio puro y profundo del sentimiento humano. Un hombre sentado sobre una piedra, bajo los astros, en un país remoto; he aquí la imagen primordial de la que el poeta parte para sugerir, plantear o desvelar toda la problemática de los sentimientos. Un hombre y los astros, nada más [...]. [...] Leopardi lleva a cabo la misma pregunta del antiguo pastor, del hombre frente a lo desconocido [...]. Por encima de todo concepto político o religioso está esa pregunta que el corazón del hombre hace. Y sigue una nueva pregunta cuya respuesta sería salvación, principio y fin de toda la problemática religiosa y humana:

*Dimmi, o luna, a che vale  
Al pastor la sua vita,  
La vostra vita a voi? dimmi, ove tende  
Questo vagar mio breve,  
Il tuo corso immortale?*

Después de todo vagar del alma humana algo hay de evidente, de seguro, en la mente del poeta: algo de lo que nace su esperanza. Y este algo es precisamente la abrumadora permanencia del Cosmos:

*Intatta luna, tale  
È lo stato mortale.  
Ma tu mortal non sei...<sup>24</sup>*

Se nota en esta lectura (sustancialmente la misma en los dos textos) la tendencia irrepresible de Colinas a suavizar la violencia y acritud de los textos de Leopardi. Leyendo su descripción, nos da la impresión de que el poema trata de la melancólica sí, pero dulce, contemplación de la luna y de las soledades del cielo por un nómada. El pastor dirige a los astros una pregunta abierta sobre

---

24 Colinas 1988: 202-203.

el sentido de la existencia, y desde su piedra, se atreve a dialogar con la luna: de la vastedad del desierto a la inmensidad del cielo hay una proyección casi especular. El errante se sabe lejos del cielo, pero la mirada, la contemplación, el canto colmarían de algún modo la distancia, alentando su aspiración a hallar un suelo firme, luminoso, permanente, inmortal, en el que se apacigüe la inquietud de su existencia: el firmamento estrellado, inundado por el claro de luna. De ahí el uso en los dos textos de la palabra «esperanza» o la referencia, en el segundo, a la «salvación».

El canto XXVII de *Noche más allá de la noche* que es en cierto modo la réplica no declarada (tampoco ocultada) de Colinas a este canto leopardiano, da testimonio de una lectura poética, y más profunda o ambigua, pero recorrida indudablemente por una veta de misticismo. Ahí también, algo en la noche y en las estrellas responde al canto de quien «pregunta en el centro del Todo»: «¿ Y yo quién soy?». El poema habla de una fusión entre «la pregunta del hombre» y la «noche profunda», el hombre se siente «una parte del infinito cosmos» y la palabra es «arrojada y perdida en un pozo de música».

Lo cierto, a mi entender, es que este poema que lee Colinas, con el filtro de su sensibilidad particular, es bastante distinto del que escribió Leopardi; lo transfigura o desfigura, según queramos verlo.

En la sombría cantinela escrita por el poeta italiano, es cierto que el pastor errante mira a la luna y se dirige a ella, como si en el vacío de las estepas y en las soledades del cielo, ellos fueran las únicas presencias corpóreas, los únicos personajes en un escenario de indefinida extensión. La luna es pues, interpelada, interrogada por el pastor, con la insistencia de las anáforas y otras figuras de la repetición. Cito por el texto de Colinas (2006):

¿Qué haces, luna en el cielo? Dime, ¿qué haces,  
silenciosa luna? ...  
Dime, o luna, ¿ de qué le sirve  
su vida al pastor;

y a tí la tuya?..  
Dime, ¿ a dónde tiende  
este vagar mío, tan breve,  
y tu curso inmortal?

Estas preguntas se fundan no en la esperanza de hallar una compañía, un remedio o paliativo a la soledad y al desamparo, sino en la sospecha de dos trayectorias paralelas, las de la luna y la del errante, igualmente desesperadamente privadas de sentido, en un ambiente espectral e infernal. Las dos giran en un perpetuo círculo, en un recomenzar eterno: pero la de la luna es la de una inmortal juventud (*giovenetta immortale*, llama el hombre a la luna), de una cándida e intangible palidez, y en cambio la de la vida mortal se presenta como una trabajosa lucha que termina fatalmente en un espantoso aniquilamiento, en un precipitarse en el inmenso abismo, en una loca y dolorosa carrera que se repite de generación en generación:

Viejo, canoso, enfermo  
descalzo y casi sin vestido,  
con la pesada carga a las espaldas,  
por valles y montañas,  
por rocas y por playas y por brañas,  
al viento, con tormenta, cuando abrasa  
la hora y cuando hiela  
corre, corre anhelante,  
cruza estanques, corrientes,  
cae, se levanta y se apresura siempre  
sin reposo ni paz,  
herido, ensangrentado,  
hasta que al fin se llega  
allá donde el camino  
y donde tanto afán al fin se acaba;  
horrible, inmenso abismo  
donde al precipitarse todo olvida.  
Oh virgen luna,  
así es la vida mortal.

Pero no menos sin fruto, no menos desesperada aparece, vista desde los ojos del pastor, la suerte de la luna y de los demás astros, y del universo: nada indica que este forme un «Todo» y menos que en él se sienta «una inmensa marea de intensísima música»<sup>25</sup>. Tal vez la luna sepa algo del por qué, del para qué, pero no por ello está menos firme el pastor filósofo y razonador en su convicción de que su vida es un puro mal. No por azar «*male*» es la palabra que da la rima, la clave de todo el conjunto, musical y semántica:

A che tante facelle?  
 che fa l'aria infinita, e quel profondo  
 infinito seren? che vuol dir questa  
 solitudine immensa? ed io che sono? —  
 Cosí meco ragiono: e della stanza  
 smisurata e superba,  
 e dell'innnumerabile famiglia;  
 poi di tanto adoprar, di tanti moti  
 d'ogni celeste, ogni terrena cosa,  
 girando senza posa,  
 per tornar sempre lá donde son mosse;  
 uso alcuno, alcun frutto  
 indovinar non so. Ma tu per certo,  
 giovinetta immortal, conosci il tutto.  
 Questo io conosco e sento,  
 che degli eterni giri,  
 che dell'esser mio frale,  
 qualche bene o contento  
 avrá fors'altri; a me la vita è male.

«¿ Para qué tantas estrellas?  
 ¿Qué hace el aire infinito, la  
 profunda  
 serenidad sin fin? ¿ Qué significa  
 esta  
 inmensa soledad? ¿Y yo qué soy?»  
 Conmigo así razono y de este  
 espacio  
 soberbio, ilimitado  
 adivinar no sé la utilidad, el fruto  
 de esa familia innumerable,  
 después de tanto afán, del movi-  
 miento  
 de cada cosa terrena y celeste,  
 girando sin reposo,  
 para volver allá donde surgieron.  
 Pero en verdad –oh doncella  
 immortal–  
 tú sí lo sabes.  
 Yo solo sé y comprendo  
 que de los eternos giros  
 y de mi frágil ser  
 bien y goce  
 otro hallará; mi vida es mal tan  
 solo.

25 *Noche más allá de la noche*, XXVII, v. 6 y vv. 22-23 (Colinas 2011:435).

No es posible, pues, concebir una imagen del universo más carente de toda «esperanza», imagen de dos desolaciones paralelas, en todo opuestas, y sin embargo similares en su aterradora nulidad: la lucha humana del humilde pastor, llena de angustia, y la «profunda serenidad sin fin», atributo de una inmortalidad indescifrable, glacialmente pura y muda para siempre, tan vana e insensata que ni siquiera puede juzgarse maléfica, como la Hécate que los antiguos veían en la luna.

El poema está, pues, lejos de ser un eco «de la más antigua lírica», de esos poetas al modo griego, como Mosco en sus idilios, traducidos por Leopardi en su primera juventud, donde se habla de la plácida seguridad que da al locutor poético la contemplación de la tierra firme, la selva oscura y el murmurar del arroyo. Véase la traducción del Idilio 5 de Mosco por un Leopardi de dieciseis años. Es éste un texto que parece haber dejado huellas en su propia producción y hasta en el famoso texto tan del gusto de Colinas, que se llama *L'infinito*:

Quando il ceruleo mar soavemente  
Increspa il vento, al pigro core io cedo:  
La Musa non mi alletta, e al mar tranquillo  
Più che alla Musa, amo sedere accanto  
Ma quando spuma il mar canuto, e l'onda  
Gorgoglia, e s'alza strepitosa, e cade,  
Il suol rigoardo, e gli arbori, e dal mar  
Lungi men fuggo: allor sicura, e salda  
Parmi la terra, allora in selva oscura  
Seder m'è grato, mentre canta un pino  
Al soffiare di gran vento. Oh quanto e trista  
Del pescator la vita, a cui la barca  
E casa, e campo il mar infido, e il pesce  
E preda incerta! Oh quanto dolcemente  
D'un platano chiomato io dormo all'ombra!

Quanto m'è grato il mormorar del rivo  
che mai nel campo il villanel disturba!<sup>26</sup>

La vena idílica de Leopardi, comenzada con estas traducciones de Mosco, concluye en el poema sobre el pastor errante de Asia. Concluye, pues, en una negación de la amenidad de los parajes naturales, que tan amablemente acompañan las penas del pastor de la tradición, desde Teócrito y Mosco a la pastoral renacentista y a la que de ella se perpetúa en los románticos. La luna es bella, sí, pero no acompaña: aunque parezca seguir al pastor y a su rebaño, de ella el mortal no obtiene ni espera respuesta alguna. Colinas es fiel al ritmo, a la música y a la atmósfera, que son para él la sustancia del poema, pero también aquí, frente a ciertos excesos de Leopardi, prefiere poner una sordina o un velo. Véase esta estrofa, la más amarga del poema y la más indignada, también la más discursiva. Prescindo de la traducción primeriza de 1974 y cito la definitiva de 2006. Se trata aquí del comportamiento de los padres humanos con sus hijos, a quienes tienen que consolar del dolor de nacer, desde el momento mismo en el que nacen:

---

26 Leopardi 1987: 509. No parece haber sido vertida al español esta traducción por Leopardi de un poema griego que, para lo que ahora nos interesa, podemos considerar como un poema suyo juvenil. Quiere decir más o menos: "Cuando el viento encrespa suavemente el mar cerúleo, cedo a mi perezoso corazón: la musa no me atrae y amo sentarme junto al tranquilo mar más que la compañía de la musa; pero cuando el mar encanecido se cubre de espuma y hierve la onda y se alza con estrépito y cae, miro al suelo y a los árboles y huyo lejos del mar; entonces segura y sólida me parece la tierra, entonces me es grato sentarme en una selva oscura, mientras canta un pino al gran soplo de viento. ¡Oh que mísera es la vida del pescador; que tiene la barca por casa y por campo el pérfido mar, y a quien el pez es presa incierta! ¡Oh que dulcemente duermo a la sombra de un árbol de copiosa melena! ¡Cuán grato me es el murmullo del arroyo que nunca molesta en el campo al pastorcillo!".



Poi che crescendo viene,  
l'uno e l'altro il sostiene, e via pur  
sempre  
con atti e con parole  
studiasi fargli core,  
e consolarlo dell'umano stato:  
altro ufficio piú grato  
non si fa da parenti alla lor prole.  
Ma perché dare al sole,  
perché reggere in vita  
chi poi di quella consolar convenga?  
Se la vita è sventura,  
perché da noi sì dura?  
Intatta luna, tale  
è lo stato mortale.  
Ma tu mortal non sei,  
e forse del mio dir poco ti cale.

Y luego, cuando crece  
uno y otro le sostienen, y así, por  
siempre,  
con palabras y actos,  
procuran darle ánimo  
y consolarle de su estado humano:  
**porque no existe más grata tarea  
de padres con sus hijos.**  
Pero ¿ por qué alumbrar,  
por qué mantener vivo  
a aquél que, por nacer, es necesario  
consolar?  
Si la vida es desventura  
¿por qué continuamos soportándola?  
Intacta luna, tal es  
el estado mortal.  
Pero tú no eres mortal  
y acaso cuanto digo no te importe.

Los versos «*altro ufficio piú grato / non si fa dei parenti alla lor prole*», se refieren a esta actividad continua, oficiosa de los padres, que se esfuerzan por dar a su vástago el valor de vivir («procuran darle ánimo»), o sea: le consuelan de un mal del que son ellos mismos responsables, por el hecho de haber engendrado y mantenido en vida al hijo. No hay otra obligación (sentido latino de la palabra «*ufficio*») de padres con su prole que sea más grata, lo que quiere decir más meritoria y que merezca mayor gratitud, no necesariamente más agradable o grata como sugiere la traducción, que en su primera versión decía: «porque oficio más grato/ que cuidar a los hijos no existe para el padre». La frase de Leopardi es tristemente cáustica: nada mejor pueden hacer los padres por los hijos que consolarles del mal que les han hecho engendrándolos (pero claro que hubieran sido más piadosos no haciéndoles ese mal); si esto les es agradable, peor aún, más resalta el cruel egoísmo de engendrar para el sufrimiento y la muerte. En cambio, la traducción se enternece sobre la dulzura del afán paterno de cuidar a los niños. Nótese que

en la primera versión se habla de «padre», no de los padres, como si hablara ahí Colinas, como padre que en algunas de sus poesías deja asomar el entrañable amor que lo une con su hijo Alejandro. En cambio, Leopardi, que no tuvo hijos o pensó, ni por un instante, en tenerlos, habla como hijo, desgarrado entre el agradecimiento que siente su corazón sensible al recordar los cuidados del padre y de la madre y la convicción de que de esos cuidados el más valioso es el consuelo que trataron de prodigarle por el mal de haber nacido; de lo que se deduce que la razón que tiene cada uno de nosotros de odiar a sus progenitores es más originaria y poderosa que la mejor que tenemos de quererlos.

Otro de los *Canti* especialmente cruel, y uno de los menos apreciados de la crítica, entre otras cosas por su descarnada misoginia, es el que clausura el ciclo de los soberbios poemas dedicados a una pasión amorosa exaltada y violenta (XXVI a XXIX, y anticipadamente, XVII y XXI) que, sin ilusiones ni esperanzas, se vive como infinitamente gozosa, como un resurgir de la verdadera vida después de una larga somnolencia. Tras un eclipse del deseo que difumina las fronteras de vida y muerte, hundiendo en el más insípido hastío, el «dulcísimo y potente» pensamiento del nuevo amor hace recobrar a la vida su valor y anima a desafiar la muerte (XXVI y XXVII). La renuncia forzada a ese último amor es motivo de negra desesperanza (XXVIII) y da lugar a una desdeñosa deprecación dirigida a la mujer que no supo entender ni su intensidad ni el grado demente de idealización que lo sostenía (XXIX). Este último poema se titula *Aspasia*, con el nombre de una famosa hetaira griega y, como los demás del ciclo, se refiere, suele pensarse, a una mujer bien real, Fanny Targioni Tozzetti, esposa de un rico médico florentino, conocida por su belleza, su inteligencia y su cultura. Esta mujer, tan deseada y adorada, sigue siendo en el recuerdo infinitamente bella y atractiva y evocar su imagen es sentir de nuevo la exultación arrebatada de una revelación divina, una promesa de

goces celestes. Y sin embargo lo que muestra el recuerdo es una belleza artificial y mundana, que, en un decorado de *boudoir*, ella ofrecía y a un tiempo negaba con coquetería cruelmente lasciva, jugando incluso con las caricias a los hijos como técnica para suscitar la imagen de la pasión y el abandono.

*Aspasia*, Canto XXIX, vv. 9-27

Quanto adorata, o numi, e quale un  
giorno  
Mia delizia ed erinni! E mai non sento  
Mover profumo di fiorita piaggia,  
Né di fiori olezzar vie cittadine,  
Ch'io non ti vegga ancor qual eri il  
giorno  
Che ne' vezzosi appartamenti accolta,  
Tutti odorati de' novelli fiori  
Di primavera, del color vestita  
Della bruna viola, a me si offerse  
L'angelica tua forma, inchino il fianco  
Sovra nitide pelli, e circonfusa  
D'arcana voluttá; quando tu, dotta  
Allettatrice, fervidi sonanti  
Baci scoccavi nelle curve labbra  
De' tuoi bambini, il niveo collo intanto  
Porgendo, e lor di tue cagioni ignari  
Con la man leggiadrissima stringevi  
Al seno ascoso e desiato. Apparve  
Novo ciel, nova terra, e quasi un  
raggio  
Divino al pensier mio [...]

Colinas 2006

¡Cuán adorada, oh dioses, y en su día  
fue delicia y tormento! Y ya no siento  
el perfume de los floridos campos,  
ni el olor de las flores en las calles  
sin que te vea como en aquel día  
en la estancia agradable recogida,  
toda aromada con las nuevas flores  
de primavera, del color vestida  
de la oscura violeta, me brindaste  
tu angélica figura, recostada  
sobre nítidas pieles, circuida  
voluptuosa de secretos; **cuando  
docta,  
atrayente, sonoros, fervorosos  
besos soltabas en los curvos labios  
de tus hijos, al tiempo que tu cuello  
nevado alargabas, e ignorando  
razones, con tus manos estre-  
chabas  
contra el oculto seno deseado.**  
Me pareció otro cielo, casi un rayo  
divino en mi mente.



Angelo Bronzino, *Triunfo de Venus* (hacia 1540), óleo sobre tabla, 146-116cm, Londres, National Gallery.

El pasaje evoca la escena del enamoramiento, la visión de la mujer que hace fulgurar en la mente del poeta «el rayo de la belleza», y la revelación apocalíptica y profética de «un nuevo cielo y una nueva tierra» (*Apocalipsis XXI, I: Et vidi coelum novum et novam terram*), como si se abriera otro universo de infinita delicia. Contrasta esta aspiración inmensa con una escena de encantos muy mundanos, un teatro de seducción en el que juegan un papel el aposento elegante, perfumado de flores primaverales, el refinado color violeta del vestido, las pieles nítidas sobre las que ella se tiende, y finalmente los besos fervientes y sonoros disparados como flechas a los “curvos labios” de los niños (labios curvos, como contagiados de la línea sensual de

la boca de la madre). Toda la escena, por la mezcla de belleza ideal, voluptuosidad incestuosa y fría perfidia, puede evocar un famoso cuadro del manierista florentino Bronzino que vincula a Venus con el fraude, la crueldad y la desesperación (indicadas por las enigmáticas figuras alegóricas que asoman detrás de la diosa). Hay críticos que ven en el lienzo, más que el triunfo de Venus, la Lujuria desenmascarada. Claro está, en el poema de Leopardi todo ello transcurre en un decorado decimonónico, que puede evocar el que rodea a las bellezas célebres y millonarias que retrataban ciertos pintores de fin de siglo (XIX, claro), a la manera de John Singer Sargent y Giovanni Boldini (y el español Raimundo Madrazo). Véase el retrato de Consuelo Vanderbilt, donde la ternura materna forma parte de la *mise en scène* de una musa de la alta sociedad, con su fascinante *sex appeal*.



Giovanni Boldini, *Consuelo Vanderbilt, duquesa de Marlborough, y su hijo, lord Ivor Spencer-Churchill*. óleo sobre lienzo, 221X 170 cm, Nueva York, Metropolitan Museum.

En el texto de Leopardi está muy claro que los besos ostentatorios, fervientes y sonoros, disparados como saetas a los pequeños, son el resultado de un cálculo de la «*dotta alletatrice*», la docta o experta seductora, que así exhibe no solo su apasionada ternura, sino la blancura del cuello que alarga hacia los críos y la belleza de la mano («*leggiadra mano*») con que los aprieta sobre el «seno oculto y deseado». Esos besos saetas disparan la pasión del que mira la escena, son el dardo hincado a viva fuerza en un pecho armado de desconfianza, y que el amante llevó clavado durante dos años, dando alaridos de dolor: «Così, nel fianco /non punto inerme, a viva forza impresse / il tuo braccio lo stral, che poscia fitto / ululando portai finch'a quel giorno/ si fu due volte ricondotto il sole» (vv. 28-32). De todo ello son inocentes los niños, que ignoran las razones del arrebatado cariñoso de la madre: «*di tue ragioni ignari*». Al igual que el poeta, responden sin duda como se espera de ellos, con bulliciosa ternura, felices de ser amados. La inocencia, como el apasionado idealismo, son juguetes en manos de la coquetería. Todo ello queda borrado, o al menos borroso, en la traducción de Colinas:

cuando docta, atrayente, sonoros, fervorosos  
 besos soltabas en los curvos labios  
 de tus hijos, al tiempo que tu cuello  
 nevado alargabas, e ignorando  
 razones, con tus manos estrechabas  
 contra el oculto seno deseado.

«*Dotta alletatrice*» se vuelve «docta, atrayente», y no «experta seductora», (como traduce Muñiz, aproximándose más al significado del original) o sabia en el arte de hacerse desear; en «ignorando razones», la «ignorancia», queda desgajada de los niños, con quienes el texto italiano la unía sin ambigüedad («*tuoi bambini*», «*lor di tue cagioni ignari*»), y la gramática obliga a asociarla con el sujeto de los verbos «soltabas», «alargabas»,

«estrechabas», o sea, con la mujer cuyas maniobras indican todo lo contrario, un sabio cálculo. Desaparece el pronombre «*lor*», complemento de «*stringevi*», y no se sabe qué es lo que aprieta la dama contra su oculto seno deseado. En resumidas cuentas, queda arropada con un velo de confusión la dura requisitoria contra quien provoca un amor que condena a la desesperación, y la terrible ironía frente a las aspiraciones a una sublime felicidad nacidas de una escena de seducción vulgar.

La discordancia entre la armonía que predica Colinas en sus versos y el desgarramiento acre que declara Leopardi, con gran agudeza, en los suyos, tiene pues consecuencias para la traducción. Colinas lima las asperezas del poeta italiano, hace menos punzantes sus espinas, y se preocupa de una fidelidad sustancial, que lo es a la musicalidad del verso, al ritmo, casi siempre reconstruido, no calcado, con destreza y refinamiento.

## Obras citadas

- ALLARD, Sébastien /Scherf, Guilhem (*et alii*) (2007), *Portraits publics. Portraits privés (1770-1830)* [Catálogo de exposición]. París: Réunion des Musées Nationaux.
- BINI, Daniela (1983), «Leopardi and French Materialism», *Comparative Literature Studies*, 20/2: 154-167.
- BLASUCCI, Luigi (2017), *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*. Bologna, Il Mulino.
- CALLEJA MEDEL, Gilda (1997), «El poeta como traductor» en Antonio Colinas, et al., *El viaje hacia el centro: La poesía de Antonio Colinas*, Madrid: Calambur, colección «Los solitarios y sus amigos», pp. 263-277.
- CALLEJA MEDEL, Gilda (2022), «Antonio Colinas, o las aventuras de un poeta como traductor», en Juan Matas Caballero y Antonio-Odón Alonso Ramos, *Antonio Colinas. Nuevos géneros, nuevos caminos*. La Bañeza: Casa de la poesía-Fondo cultural Antonio Colinas, pp. 159-190

- COLINAS LOBATO, Antonio (1978), *Poetas italianos contemporáneos (Saba, Campana, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Pavese, Pasolini, Sanguineti)*, edición bilingüe a cargo de Antonio Colinas. Madrid: Editora Nacional.
- COLINAS LOBATO, Antonio (1988). *Hacia el infinito naufragio. Una biografía de Giacomo Leopardi*. Barcelona: Tusquets.
- COLINAS LOBATO, Antonio (1999), *Antología esencial de la poesía italiana*, Madrid: Espasa Calpe.
- COLINAS LOBATO, Antonio (1998), «Leopardi y mis leopardis: un testimonio», en «*Mentre nel mondo si favelli o scriva*»: *Giacomo Leopardi En el centenario de su nacimiento (1798-1998)*. Madrid: Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid: Compañía Española de Reprografía, pp. 351-364.
- COLINAS LOBATO, Antonio (2001), *Del pensamiento inspirado*. León: Junta de Castilla y León, 2 vols.
- COLINAS LOBATO, Antonio (2011), *Obra poética completa (1967-2010)*. Madrid: Siruela.
- COLINAS LOBATO, Antonio, *Lumbres* (2016), introducción y edición de María Sánchez Pérez y Antonio Sánchez Zamarreño, selección de Antonio Colinas. XXV premio reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- COLINAS LOBATO, Antonio (2019), *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*. Madrid: Siruela.
- COLINAS LOBATO, Antonio (2021, 1984), *Un año en el Sur (para una educación estética)*. Córdoba: Utopía Libros.
- CRO, Stelio, «La morte dell'eroe nel giovane Leopardi: classicismo e risorgimento», *Italica* 64/2, pp. 223-243.
- DI BENEDETTO, Arnaldo (2016), «Leopardi e il Romanticismo: divergenze e convergenze», *Italica* 93/3, pp. 494-521.
- FUBINI, Mario (2013), «Introduzione» a *Canti*, en Giacomo Leopardi, *Opere*. Turín: UTET e-book.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1996), Demetrio ( *Sobre el estilo*) y Longino ( *Sobre lo sublime*), introducción, traducciones y notas de José García López. Madrid, Gredos.
- LEOPARDI, Giacomo (1937). *Tutte le opere 2 /3. Zibaldone di pensieri*, ed. Francesco Flora. Milán: Mondadori.



- LEOPARDI, Giacomo, (1987), *Poesie e prose. Volume primo*, ed. Rolando Damiani y Mario Andrea Rigoni. Milán: Mondadori.
- LEOPARDI, Giacomo (2013). *Opere*, ed. Mario Fubini. Novara: De Agostini.
- LEOPARDI, Giacomo (2016), *Canti*, ed. Niccoló Gallo y Cesare Garboli. Einaudi, ET Classici.
- LEOPARDI, Giacomo (2019), *Canti*, ed. Luigi Blasucci. Fondazione Pietro Bembo/ Ugo Guanda Editore, 2 vols.
- LEOPARDI, Giacomo y COLINAS LOBATO, Antonio (1974 y1985). *Leopardi. Estudio y antología poética bilingüe*. Traducción y estudio de Antonio Colinas. Gijón, Júcar, col. «Los poetas».
- LEOPARDI, Giacomo y COLINAS LOBATO, Antonio (1979), *Poesía y prosa: Cantos* (edición bilingüe), *Diálogos, Pensamientos, Diario del primer amor*, introducción, traducción y notas de Antonio Colinas, Madrid: Alfaguara.
- LEOPARDI, Giacomo y COLINAS LOBATO, Antonio (1997), *Obras*, traducción, prólogo y notas de Antonio Colinas, Barcelona: Biblioteca Universal del Círculo de Lectores, Clásicos Italianos.
- LEOPARDI, Giacomo y COLINAS LOBATO, Antonio (2008), *Cantos y Pensamientos*, traducción, prólogo y notas de Antonio Colinas. Barcelona: Debolsillo.
- LEOPARDI, Giacomo y COLINAS LOBATO, Antonio (2013a), *Diálogo de la moda y de la muerte*, traducción de Antonio Colinas. Madrid: Taurus.
- LEOPARDI, Giacomo y COLINAS LOBATO, Antonio (2013b) *Las pasiones*, edición de Fabiana Cacciapuoli, traducción y epílogo de Antonio Colinas. Madrid: Editorial Siruela, 2013.
- LEOPARDI, Giacomo y COLINAS LOBATO, Antonio (2016). *Cantos seleccionados*, traducción de Antonio Colinas. Madrid: Ediciones Encuentro.
- LEOPARDI, Giacomo y COLINAS LOBATO, Antonio (2019), *Dulce y clara es la noche*. Traducción de Antonio Colinas. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LEOPARDI, Giacomo y MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2022, 1998). *Cantos*. Edición bilingüe y traducción de María de las Nieves Muñiz Muñiz. Madrid: Cátedra.

- PUERTO, José Luis (2021):«El monólogo dramático en la poesía de Antonio Colinas», en Matas Caballero, Juan y Alonso Ramos, Antonio-Odón (eds.), *La obra poética de Antonio Colinas: origen y universalidad*, La Bañeza: Fundación Conrado Blanco / Casa de la Poesía-Fondo Cultural Antonio Colinas, pp. 215-229.
- UNAMUNO, Miguel de (2016), *Poesías*, ed. crítica y estudio de Assunta Claudia Scotto di Carlo. Pisa: ETS.





— VIII —

**Profesorado**



**Juan Matas Caballero**, coeditor de este volumen, es catedrático de Literatura Española en la Universidad de León. Entre sus publicaciones pueden citarse *Espada del olvido: poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon* (2005), la edición *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro* (2017), la edición crítica de los *Sonetos* de Luis de Góngora (Cátedra, 2019), y, en colaboración, los volúmenes *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro* (2011), *Góngora y el epigrama* (2013), *La obra poética de Antonio Colinas: origen y universalidad* (2021), *Antonio Colinas: nuevos géneros, nuevos caminos* (2022).

**Antonio-Odón Alonso Ramos**, coeditor de este volumen, es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de León y Gestor Cultural por el INAEM, Programador del Teatro Municipal de La Bañeza. Ha publicado, fruto de su colaboración en Onda Cero, *La Verdad de la Farsa*, su antología de carteles *Atrapar lo efímero*. Como artista plástico tiene obra en edificios públicos y privados, destacando su escultura en acero homenaje al Carnaval Bañezano. Ha editado, en colaboración, los siguientes volúmenes *La obra poética de Antonio Colinas: origen y universalidad* (2021), *Antonio Colinas: nuevos géneros, nuevos caminos* (2022).

**Isabella Tomassetti** es catedrática de Literatura Española en la Universidad La Sapienza de Roma. Es especialista en poesía de los siglos XV y XVI y en literatura española contemporánea. Entre sus publicaciones pueden citarse *Mil cosas tiene el amor*. *El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento* (2008), *Cantaré según veredes*. *Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV* (2017), edición italiana de *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno y del ensayo de María Zambrano *Isla de Puerto Rico (nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*. Actualmente está preparando una antología de la poesía de Antonio Colinas con traducción al italiano.

**Juan Antonio González Iglesias**, catedrático de Filología Latina en la Universidad de Salamanca. Entre sus publicaciones cabría mencionar la traducción, notas y comentario literario de *Priapea* (2014), la edición de Horacio, *Arte poética* (2012); y en colaboración, Catulo, *Poesías* (2006). Es también poeta, algunos de sus libros son: *Jardín Gulbenkian* (2019), *Confiado* (2015), *Del lado del amor: poesía reunida (1994-2009)* (2009). Su poesía ha sido reconocida con numerosos premios y galardones, como el Premio Vicente Núñez, el Premio Loewe de Poesía, el Premio Jaime Gil de Biedma o el Premio de la Crítica de Poesía Castellana.

**Natalia Álvarez Méndez** es profesora titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de León. Es miembro de diferentes proyectos de investigación e Investigadora Principal del Proyecto *Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)*. Entre sus ediciones más recientes destacan *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)* (2015), *Territorios de la imaginación. Poéticas ficcionales de lo insólito en España y México* (2016), *Pensamiento y creación literaria en Sabino Ordás (J. M<sup>a</sup> Merino, J.P. Aparicio y L.M. Díez)* (2018), editado con José María Pozuelo Yvancos, y *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (2019), editado con Ana Abello Verano.

**Vicenç Beltran** ha sido catedrático de Filología Románica en las Universidades de Cádiz y de Barcelona y de Lengua Española en Sapienza Università di Roma, así como profesor emérito de la Universitat de Barcelona; hoy es Profesor Honorario de esta universidad. Es miembro de la Junta Directiva de la Asociación Internacional de Hispanistas,

Presidente de Honor de la Asociación Convivio para el Estudio de los Cancioneros y de la Poesía de Cancionero y Socio de Honor de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Ha publicado tres centenares de artículos y unos setenta libros relativos en su mayoría a literaturas europeas medievales y del Renacimiento. Ha recibido numerosas menciones honoríficas y premios, el último de los cuales es el *Premio per le traduzioni dedicati alla diffusione della lingua italiana all'estero* (año 2020). Es miembro numerario del Institut d'Estudis Catalans y de la Accademia Nazionale dei Lincei.

**Asunción Escribano Hernández**, catedrática de Lengua y Literatura Españolas en la Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca. Filóloga, periodista y poeta, es autora de una decena de poemarios, entre los que destacan: *El canto bajo el hielo*, Ediciones Carena, 2021; *Salmos de la lluvia*, Vaso Roto, 2018; *Acorde*, X Premio «Fray Luis de León» de Poesía, Visor, 2014. Una de sus últimas publicaciones académicas ha sido *La Redacción publicitaria. El arte del buen decir para vender*, Síntesis, 2018. Además de la docencia, ejerce el periodismo cultural y la crítica literaria en prensa periódica, y en revistas literarias y académicas.

**José Ignacio Díez Fernández**, catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid. En varias ocasiones ha sido *Visiting Scholar* y *Visiting Professor* en la Universidad de California en Berkeley (USA). Especialista en literatura de los Siglos de Oro y del siglo XX. Entre sus líneas y preferencias de investigación cabría mencionar la literatura erótica, Miguel de Cervantes, Baltasar Gracián, Luis Cernuda, Francisco Umbral, el mercado editorial, el canon y las relaciones de literatura y cine.



**Alejandro López Andrada**, poeta, ha publicado varios libros de poemas, como *El Valle de los Tristes* (1985), *La tierra en sombra* (2008) y *Las voces derrotadas* (2010), y ha recibido premios como el Hispanoamericano Rafael Alberti, el Nacional San Juan de la Cruz, el Ciudad de Salamanca o el Andalucía de la Crítica. Su libro más reciente es *Parte de ausencias* (2022). También ha publicado más de una docena de novelas, entre las que destacan *El libro de las aguas* (2007), adaptada al cine por Antonio Giménez Rico, y *Los perros de la eternidad* (2016), Premio Jaén de Novela. Como ensayista, ha publicado la trilogía del mundo rural, compuesta por los libros: *El viento derruido* (2017), *Los años de la niebla* (2018) y *El óxido del cielo* (2021), todos ellos editados en Almuzara. Como autor de literatura infantil, ha publicado dos libros *El país de Violeta* (1990) y *El bosque del arco iris* (1996).

**Fermín Herrero Redondo**, Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, es autor de una veintena de libros, publicados en su mayoría en la editorial Hiperión: *El tiempo de los usureros*, *Un lugar habitable*, *Tierras altas*, *Echarse al monte*, *Tempero*, *En la tierra desolada*. Gran parte de su obra poética está recogida en *Lastre* y en *Nunca será bastante*. Entre los premios y galardones recibidos destacan el Premio de las Letras de Castilla y León (2014), el de la Crítica de la Comunidad por su libro *La gratitud*, galardonado previamente con el «Gil de Biedma» y el Premio «Jaén» por su libro *Sin ir más lejos*, que posteriormente obtuvo el de la Crítica a nivel nacional.

**José Ramón González García**, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Valladolid, es especialista en la literatura española contemporánea y ha investigado de forma preferente la prosa narrativa y el ensayo, la novela, el cuento, las memorias, el aforismo, las crónicas. Entre sus últimas

publicaciones cabría mencionar las ediciones de *Ocho días en Leningrado* (2009), libro de viajes de Luis Amado Blanco, y *La noche ancha*, del escritor exiliado José Ramón González-Regueral (2010), y la antología *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos [1980-2012]* (2013).

**Mercedes Blanco** es catedrática de Literatura Española en Sorbonne-Université, directora del equipo CLEA (Civilización y Literatura de España y América de la Edad Media al Siglo de las Luces). Algunas de sus publicaciones son: *Baltasar Gracián et les rhétoriques de la pointe* (1992), *Góngora o la invención de una lengua* (2012, reeditada y revisada en 2016), *Góngora heroico* (2012), y en colaboración ha editado *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII* (2021).

**Jacobo Llamas Martínez** es Profesor Ayudante Doctor del Área de Literatura Española de la Universidad de León. Su investigación se centra en las tradiciones literarias de la poesía española del Siglo de Oro y de la narrativa contemporánea, y especialmente en la figura y obra de Francisco de Quevedo y de Rafael Chirbes. De sus publicaciones destacan la monografía *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo* (Academia del Hispanismo, 2016), el estudio y edición de «Melpómene», musa tercera de *El Parnaso español*, también de Quevedo (EUNSA, 2017), el estudio y edición de la comedia *El rústico del cielo* de Lope de Vega (Castalia, 2019), y el hallazgo, estudio y edición de *La otra mitad*, un relato desconocido de Rafael Chirbes.

**José María Muñoz Quirós**, catedrático de Lengua y Literatura españolas, Doctor en Teoría de la literatura. Entre su dilatada obra literaria y premios recibidos destacan *Ritual de los espejos*, Accésit del premio Adonais (1990); *El sueño del*

*guerrero*, Premio Nacional de Poesía «Tiflos» (1997); *Dibujo de la luz*, Premio Fray Luis de León de la Junta de Castilla y León (1997); *Material reservado*, Premio Internacional de poesía Jaime Gil de Biedma (1998); *Celada de piedra*, Premio internacional San Juan de la Cruz (2005); *El color de la noche*, Premio «Ciudad de Salamanca» (2007). Sus últimos libros publicados han sido: *Hielo y Humo y Locuaces Gorriones* (2022)

**Marifé Santiago Bolaños** es Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, profesora titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid), Patrona de la Fundación María Zambrano, académica correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Pertenece a la Academia de las Artes Escénicas de España. Ha publicado una veintena de ensayos, una decena de libros de poesía, cuatro novelas y un texto teatral. Dirige la colección de pensamiento y creatividad «Palabras Hilanderas» (editorial Huso-Cumbres).

**Francisco Aroca Iniesta** es profesor titular (*maître de conférences*) en la Universidad de Amiens, Francia. Su trabajo de investigación se centra en la poesía española contemporánea, siglos XX y XXI, especialmente en Antonio Colinas. Ha coordinado los volúmenes *Leer la obra poética de Antonio Colinas. Homenaje del Centro de Estudios Hispánicos de Amiens* (2014) y *Antonio Colinas entre inmanencia y transcendencia* (2020).



— V —

Álbum




**CV** cursos de verano 2022

**ANTONIO COLINAS**  
DE LA POESÍA A LA NARRATIVA Y AL ENSAYO


---

**Directores**  
Juan Matas Caballero    Antonio Odón Alonso Ramos


Fechas	Horarios	Lugar	ODS
29/08/2022 31/08/2022	10.00-15.00 h 17.00-21.00 h	La Bañeza Centro Cultural de las Tierras Bañezanas	

---

Unidad de Extensión Universitaria  
Universidad de León  
Avda. de la Facultad, 25  
24004 León  
987 291 961 | 987 293 372  
ulesc@unileon.es  
cursosdeveranoonline.unileon.es



universidad de león



Cartel y programa del curso: ANTONIO COLINAS:  
DE LA POESÍA A LA NARRATIVA Y EL ENSAYO

# Este verano hay un curso para ti

ARTE | ARTE DIGITAL | BICICLETE | BIODIVERSIDAD | CULTURA MARKER | DESPOBLACIÓN RURAL | DROGAS | ENTORNO | ENTRENAMIENTO | ESPECIALIZACIÓN | GRUPOS | INFORMACIÓN | DOCENTE | GENÉTICA | HISTORIA | HISTORIA LEONESA | INDUSTRIAL | MINERA | INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN | INFORMÁTICA | INGENIERÍA INDUSTRIAL | INVESTIGACIÓN | LINGÜÍSTICA | LINGÜÍSTICA | SALUD | SOCIOLOGÍA | SOSTENIBILIDAD | PUESTOS DE OPORTUNIDAD | CULTURAS | INICIATIVAS ECONÓMICAS

## ¡apúntate!

Unidad de Extensión Universitaria  
Universidad de León  
987 291 961 | 987 293 372  
utes@unileon.es | cursosdeveranoonline.unileon.es





## cursos de verano 2022

### Antonio Colinas, de la poesía a la narrativa y al ensayo

Fechas | 29/08/2022 - 31/08/2022



## ¡apúntate!

### Directores

Juan Matas Caballero. Profesor. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de León.  
Antonio Odón Alonso Ramos. Historiador del Arte y Gestor Cultural.

### Horarios

De 10:00-15:00 y de 17:00-21:00 horas

### Lugar

Centro Cultural de las Tierras Baezanas (La Baeza)

### Número de alumnos

Máximo: 100

### Duración

31 horas (27 horas + 4 horas de trabajo del alumno)

### Tasa de matrícula

Ordinaria: 50 €  
Alumnos Unileón: 30 €  
Desempleados: 30 €  
Discapacitados: 30 €

### Programa

**Lunes, 29 de agosto**  
09:30 | Recepción de alumnos.  
10:00 | Acto de inauguración del Curso.  
10:30 | Dra. Isabella Tomassetti (Sapienza Università di Roma) | "Luz y misterio de la isla: entre María Zambrano y Antonio Colinas".  
11:30 | Pausa  
12:00 | Dr. Juan Antonio González Iglesias (Universidad de Salamanca) | "Antonio Colinas, un clásico en la oratoria".  
17:00 | Taller de Poesía | Antonio Colinas y Jacobo Llamas (I)  
18:15 | Dra. Natalia Álvarez Méndez (Universidad de León) | "Para una educación estética. Apuntes sobre la poética de Antonio Colinas".  
20:00 | Teatro Municipal | "Estación María Zambrano" | Elfo Teatro

**Martes, 30 de agosto**  
10:00h | Vicenc; Beltrán Pepló (Accademia Nazionale dei Lincei) | "Antonio Colinas, poeta del amor".  
10:45h | Dra. Asunción Escribano Hernández (Universidad Pontificia de Salamanca) | "El silencio en la obra de Antonio Colinas".  
11:30h | Pausa  
12:00h | José Ramón González (Universidad de Valladolid) | "El ethos del poeta. En torno a Memorias del estancque".  
17:00h | Taller de Poesía | Antonio Colinas y Jacobo Llamas (II)  
18:15h | Dr. José Ignacio Díez Fernández (Universidad Complutense de Madrid) | "El poeta como antólogo: Antonio Colinas y su selección de Juan Ramón Jiménez y de Rafael Alberti".  
20:00h | Poéticas del Sur y del Norte (Lectura poética) | Alejandro López Andrada (Sur), Fermín Herrero Redondo (Norte)

**Miércoles, 31 de agosto**  
10:00h | Dra. Mercedes Blanco (Sorbonne Université) | Antonio Colinas, traductor y biógrafo de Leopardi.  
10:45h | Dr. Jacobo Llamas Martínez (Universidad de León) | "Tramas y flautas... la significación y la expresión de la poesía de Antonio Colinas".  
11:30h | Pausa  
12:00h | Hacia dónde va la poesía. Coloquio | Carlos Aganzo (Periodista y Escritor), José María Muñoz Quirós (Catedrático de Lengua y Literatura española), Marifé Santiago Bolaños (Escritora, Universidad Rey Juan Carlos), Luis Pedro Carricero de la Fuente (Poeta y arqueólogo).  
17:00h | Dr. Francisco Arca Iniesta (Université de Picardie-Jules Verne) | "Antonio Colinas: imágenes del firmamento en Caciones para una música silente".  
18:15h | Taller de Poesía (y III). Lectura poética de los alumnos del Curso.  
20:00h | Teatro Municipal. Concierto de Luis Zorita (Violonchelo)

### Profesorado / Ponentes

Isabella Tomassetti  
Sapienza, Università di Roma  
Juan Antonio González Iglesias  
Universidad de Salamanca  
Natalia Álvarez Méndez  
Universidad de León  
Vicenc; Beltrán Pepló  
Accademia Nazionale dei Lincei  
Asunción Escribano Hernández  
Universidad Pontificia de Salamanca  
José Ignacio Díez Fernández  
Universidad Complutense de Madrid  
Alejandro López Andrada  
Poeta  
Fermín Herrero Redondo  
Poeta

José Ramón González García  
Universidad de Valladolid  
Mercedes Blanco  
Sorbonne Université  
Jacobo Llamas Martínez  
Universidad de León  
Juan Carlos Fernández Aganzo  
Periodista y Escritor  
José María Muñoz Quirós  
Catedrático de Lengua y Literatura española  
Marifé Santiago Bolaños  
Escritora, Universidad Rey Juan Carlos  
Luis P. Carricero de la Fuente  
Escritor y arqueólogo  
Francisco Arca Iniesta  
Université de Picardie-Jules Verne, Amiens

### ODS



### Entidades colaboradoras





# TEATRO MUNICIPAL DE LA BAÑEZA

**ELFO TEATRO PRESENTA:**

# ESTA CIÓN MARÍA ZAM BRANO

**UN ENCUENTRO POÉTICO MUSICAL  
CON LAS MUJERES DEL 27**

**“UN ALARDE DE EQUILIBRIO. UN ACTOR CON UN DOMINIO BRUTAL  
DE REGISTROS DENTRO DE UNA NATURALIDAD PASMOSA; UN TEXTO EN  
ESTADO DE GRACIA Y TRANCE; TRES MÚSICOS, GUITARRA, CLARINETE  
Y VOZ CON UNA SOLVENCIA, EXPRESIVIDAD Y DUCTILIDAD TOTALES;  
UN MONTAJE CON PRECISIÓN DE RELOJ. ¡UNA MARAVILLA!”**

**Duración:** 80 minutos  
**Género:** Teatro  
**Estilo:** Musical  
**Público:** Adulto

**in a e m** Instituto de Artes Escénicas, Música y Danza  
**Junta de Castilla y León**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN DE CIENCIAS Y TECNOLOGÍA  
**Castilla-La Mancha**  
**ELFO TEATRO**

## LUNES 29 DE AGOSTO - 20:30 H

**ENTRADAS NUMERADAS**  
Poesía ..... 8 €  
Primer anfiteatro ..... 8 €  
Segundo anfiteatro ..... 5 €  
(alumnos curso entrada gratuita)

**VENTA ANTICIPADA DE LOCALIDADES:** En las Oficinas Municipales (horario de oficina). En la taquilla del teatro siempre que está abierta y en la web del teatro [www.teatrolabaneza.es](http://www.teatrolabaneza.es) El día de la función de 12 a 14 h y dos horas antes de la misma.





**TEATRO MUNICIPAL  
LA BAÑEZA**

**Concierto-Recital**  
de clausura del curso de Verano de la  
Universidad de León.  
"Antonio Colinas,  
de la poesía a la narrativa y el ensayo"

**Luis Zorita**  
VIOLONCHELO

*Música en la poesía  
Poesía en la música*

Música: J.S. Bach  
Poemas: Antonio Colinas



**PROGRAMA**

Música de J. S. Bach  
Poemas de Antonio Colinas

**Madrigal para suplicar tu voz**  
Suite I, Preludio

**Poema de la belleza cautiva  
que perdí**  
Suite III, Sarabanda

**Misterium fascinans**  
Suite I, Allemande

**Invierno tardío**  
Suite III, Bouree, I.II.

**Para Clara**  
Gabrielli Ricercare

**La Prueba**  
Suite I, Courante  
Suite II, Courante

**Morada de la luz**  
Suite II, Allemande

**Regreso a Petavonium**  
Suite I, Menuet  
Suite II, Menuet

I, Para olvidar el odio  
II. 11 de marzo de 2004  
Suite V. Sarabanda

**Primavera**  
Suite I, Gigue (final)

**Miércoles, 31 de agosto de 2022.  
20:30 h**







Presentación del curso (de izquierda a derecha) Antonio Colinas, la Viceconsejera de Acción Cultural Mar Sancho Sanz, el Alcalde de La Bañeza Javier Carrera de Blas y la Vicerrectora de Relaciones Institucionales y con la Sociedad de la Universidad de León María Dolores Alonso-Cortés Fradejas



Visión de la sala durante una de las conferencias del curso.



Amancio Prada y Antonio Colinas impartiendo una clase magistral improvisada que hizo las delicias de los alumnos.



Amancio Prada interpreta la canción Simonetta Vespucci, poema de Antonio Colinas y música del cantautor berciano.



Clausura del Curso



## Epílogo

**Elena González**

Presidenta de la Fundación Conrado Blanco

Nos complace ver que los Cursos de Verano Antonio Colinas se han convertido, en tan poco espacio de tiempo, en un evento importante y un referente a nivel internacional; además de posicionarse como fuente de inspiración y conocimiento para aquellos que se adentran en el mundo literario de Colinas, pues parafraseándole, creo que se podría decir que hay tantos “Colinas” como lectores de su poesía.

La Fundación Conrado Blanco tiene el honor de inmortalizar, tanto en papel como en formato digital, las actas de dichos cursos, con el fin de asegurar que todas las personas interesadas tengan acceso a ellas. En este tercer libro podemos encontrar las conferencias impartidas por poetas y expertos en el curso 2022. Un tesoro perdurable para aquellos que desean profundizar en la obra de Colinas y aprender de las apreciaciones de

los conferenciantes quienes, una vez más, nos han brindado un análisis de la creación literaria de nuestro bañezano universal, desde perspectivas diversas e innovadoras.

Queremos expresar nuestra gratitud a todos los participantes que han aportado su tiempo, esfuerzo y dedicación para hacer posible este curso, y esperamos que ustedes hayan disfrutado tanto como nosotros de las conferencias y discusiones, y que hayan encontrado en esta publicación un depositario de ideas, conocimientos e ilustración.

Emocionados de poder dar la bienvenida a La Casa de la Poesía, esperamos vernos de nuevo en futuras ediciones de los Cursos de Verano Antonio Colinas.







Ayuntamiento  
de La Bañeza



LA CASA DE LA  
POESÍA  
FONDO CULTURAL  
ANTONIO COLINAS



Universidad  
de León

unileon.es



Fundación  
Conrado Blanco  
de León



9 788412 531169