

LA SIMIENTE SINCRÉTICA. CHINA EN LA POESÍA DE ANTONIO COLINAS

José María Balcells
Universidad de León

RESUMEN

En este estudio se pasa inicialmente revista a la singladura lírica de Antonio Colinas desde su primera entrega poética, y se señalan rasgos plásticos y de contenido que caracterizan su obra hasta *Noche más allá de la noche* (1983). En este libro, a partir del cual su poética se hace más meditativa, se analiza la presencia, por vez primera muy marcada, de las filosofías seguidas en China. La asunción sincrética de tales paradigmas extremo-orientales se incrementa a partir de *Jardín de Orfeo* (1988) y se va enfatizando desde la que el propio poeta denominó “Trilogía de la masedumbre”, comenzada con *Los silencios del fuego* (1992). Se estudian a continuación los libros de comienzos del siglo XXI, haciéndose observar en el primero de ellos, *Tiempo y abismo* (2002), el ahondamiento del poeta en sus raíces personales. Desde *Desiertos de la luz* (2008) se

aprecian en los versos del autor leonés referentes chinos concretos, a vueltas de sus viajes a China de los años 2002 y 2005. En *Desiertos de la luz* se expresa la confianza en un porvenir armónico del mundo basado en buena medida en el pensamiento sincrético chino. A continuación se analiza el libro de 2014 *Canciones para una música silente*, poniendo de relieve las distintas voces que en él concurren y se armonizan desde la búsqueda del silencio. Aunque a lo largo del artículo se han ido poniendo de relieve diversos símbolos que pueblan la obra poética de Colinas, se hace hincapié en algunos de los más principales. En el transcurso del comentario del poema “En invierno retorno al Palacio de Verano”, en el que se plasma una lectura iniciática de la realidad vital, se enfatiza especialmente el símbolo del lago.

De «Preludios a una noche total» hasta «Astrolabio»

Algunos elementos de la veta neorromántica, así como del decantado esteticista impregnando un culturalismo igualmente ostensible, se pueden advertir en *Preludios a una noche total* (1969), y sobre todo en el siguiente libro de Antonio Colinas (La Bañeza, León, 1946), *Truenos y flautas en un templo* (1972), considerado uno de sus conjuntos de diapasón más estético, y en el que el poeta ya puso énfasis en el asunto de la muerte a través de la poetización sepulcral, como lo atestigua el poema inspirado en la cripta románica de la basílica de San Isidoro, que conserva las tumbas de los reyes leoneses.

Tres años después daría a la estampa Antonio Colinas una obra de gran enjundia y repercusión, *Sepulcro en Tarquinia* (1975). En ella la calidad técnica, la magia del lenguaje y la vibración vivencial se conjugan para plasmar un armónico universo de belleza esplendorosa y sensible, y asimismo de temporalidad y, en consecuencia, de finitud. Hay un vector culturalista en dicha obra, ciertamente, y lo ejemplifica de modo bien patente un texto como “Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein”. Sin embargo, en esos versos la anécdota histórica cede en pro de la categoría anímica del personaje que, hablando en primera persona, demuestra haber asimilado sus varias experiencias vitales hasta acabar aceptando serenamente el transcurso temporal y la asunción de una vida de calma y de silencio entre libros.

El antedicho poema es una de las muestras de un recurso literario primordial en *Sepulcro en Tarquinia*. Aludimos al conocido como monólogo dramático, una práctica originaria de mediados del XIX en la lírica inglesa, y cuya denominación se tomó del libro de Robert Browning *Dramatic Lyrics*. Esta clase de monólogo alcanza en *Sepulcro en Tarquinia* una de las cimas más altas del procedimiento en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX.

En los versos de *Sepulcro en Tarquinia* se transmitía un acusado temblor lírico al plasmar con bella plasticidad los temas inveterados del amor, de la vida, del orbe natural, a veces visto desde un “ecologismo primario,” (Provencio, 1988: 133), pero sobre todo del paso del tiempo, y de la muerte. El asunto tumbal iniciado en el libro precedente alcanza ahora su cima merced al dilatado poema “Sepulcro en Tarquinia” que da título al libro, y que comprende versos imantados de silentes atmósferas pretéritas que nos interpelan. La desolación que inunda los ámbitos otrora bulliciosos de un antiguo castro romano próximo al monte Teleno recorre la serie de textos “Castrum Patavonium”, un espacio arrumbado por la muerte.

Varios de los parámetros que han ido definiendo la lírica de Antonio Colinas en estos libros primeros ya están trazados cuando aparece su siguiente entrega poética, *Astrolabio* (1979). En esta obra el poema “Homenaje a Tiziano (1576-1976)” es muestra excelente de la ladera culturalista, y “Suite castellana” un idóneo ejemplo de una visión emotiva del solar de Castilla, así como de la idiosincrasia profunda del hombre de las tierras meseteñas. A partir de este conjunto se ha evidenciado que la voz del poeta se fue tornando más meditativa (Palomero, 1987: 333).

Sendas orientales desde «Noche más allá de la noche»

Noche más allá de la noche (1983) es un prodigio de espléndida plasticidad que se acompaña de un hondo sumergirse en los arcanos del mundo, atisbados merced a una potente intelección visionaria. A través de una noche simbólica personal avanza el hablante por entre un Occidente de mitos que se da la mano con un Oriente profundo que les habría antecedido, no sin acaso el espíritu y pensamiento heleno tiene su matriz en el Oriente Extremo, como ha remarcado en más de una ocasión Antonio Colinas.

Consta la obra de treinta y cinco cantos en alejandrinos. Estos cantos se insertan en ella a modo de momentos distintos de un poema unitario. Así es como se concibió finalmente el libro. No obstante, los distintos cantos pudieron ser imaginados en un principio a modo de textos con más entidad individualizada, según se desprendería de la circunstancia de haberse dado a conocer algunos con titulación, y de vertebrarse luego en el decurso del conjunto: el canto V, por ejemplo, llevaba el título de “La cíclope”; el X, “Año 19 a. C”; el XII, “Mons Eremus”; y el XXXIV “Sumo creador de los astros”. (Colinas, 1981: 17-20).

En *Noche más allá de la noche* se evidencian, valiéndose de bellísimas imágenes que nos llegan apasionadas y que, en su virtud, contagian entusiasmo textual, pensamientos presocráticos y aún de otras filosofías previas. A nosotros nos interesa destacar la identificación de la palabra dicente con un sincretismo chino que se da en la historia cultural de ese país asiático, y que amalgama el taoísmo, las doctrinas de Confucio y de Buda. Esa visión sincrética se asume, aunque sin hacerse ostensible de una manera paladinamente didascálica.

Ya el canto primero se abre a una “armonía y vacío en espacios divinos” (Colinas, 2016: 409) que había aparecido en su obra con anterioridad. Sin embargo, ahora la armonía también sitúa, al lector leído e impuesto, en la órbita de esas perspectivas extremo-orientales, que irán asomando en distintos cantos, como por ejemplo en el XVII, donde se nos participa que “...no necesitaba saber, pues me habitaba/ una ciencia absoluta, esencia del gran Todo.” (Ídem, 425). O en el XVIII, donde leemos que “Y la música ya era la de voces no humanas/ que separan la aurora de la noche, o acaso/ llevan la luz al mismo corazón de la Sombra.” (Íd., 426). En su virtud, el influjo de los maestros de Extremo Oriente no solo es apreciable en el último de los cantos de

este libro, como se ha postulado (Iruveda, 2016: 257), sino que permea buena parte de los cantos anteriores.

Conceptos como armonía y vacío divinales, el gran Todo, la Unidad, la música no humana, el contraste dual de la luz en el seno de la negrura, y aun otros que pudiéramos haber aducido, remiten a ese sincretismo del que hablábamos. Y ese sincretismo converge de raíz con ideas semejantes que sustentaron algunos filósofos presocráticos y que en San Juan de la Cruz transparecen también, al igual que en Plotino y en otros pensadores renacentistas. Esa amalgama asimilada de propuestas de lectura de la realidad es vivida en cualquier lugar del cosmos, sea por ejemplo a la vista del monte leonés de la infancia, cerca del Teleno a medianoche y contemplando la luna, que es cuando, como se expresa en el canto XXIX,

desciende el frío aroma de los pinos sagrados
y se refresca el aire, que penetra en las venas,
y se adormece el cuerpo, y se adormece el alma
bajo este techo excelso y demencial que está
girando sobre mí, dulcísima energía
de las almas que parten y de las almas que vendrán.

Fusión de la materia, de tiempos y de límites,
en mis ojos abiertos, en mis ojos cerrados,
mientras yo mismo giro, durmiendo silencioso,
en ese orbe remoto que se expande, fundido
bajo su negro y turbio gran fuego musical.
(Colinas, 2016: 437)

Varios cantos van transidos de muerte, siendo muy significativos el décimo y el oncenno. En el primero de ellos se nos conduce y sitúa en la Hispania del norte, en un tiempo y en un espacio que recuerda el del castro romano de Patavonium. La escena imaginaria acaece cuando,

en Brindisi, está agonizando Virgilio. Y al propio tiempo, muy lejos de allí, en el nordeste de la península ibérica, un legionario manda que se grabe un verso del poeta toscano en una lápida. También a ese soldado se le agolpa la muerte, y siente nostalgia del horizonte sureño, cumeo por más señas, que dejó un día para trocarlo por otro helado y presidido por la guerra odiosa y por la destrucción mortal que acarrea. Reconoce que fue una locura haberse ido de sus lares, y quiere que no le entierren en esos otros tan distintos, tan distantes, en esas tierras “tan hoscas”. En ellas está a punto de expirar mientras ve y dice que su sangre gotea en la nieve, en una imagen de gran vitola en las letras occidentales puesta en sus labios. Cae entonces su cabeza a un lado y sus ojos se clavan en los de otro herido que le estuvo escuchando un último deseo, manifiesto en el alejandrino con que finaliza el canto, “Grabad sobre mi tumba un verso de Virgilio.”

La devastadora catástrofe que destruiría Pompeya a causa de la erupción del Vesubio fue pretexto inspirador para el canto once, en el que la muerte cobra un protagonismo absoluto. Una enorme explosión volcánica de gas y materiales convertiría en escombros la urbe entera, solidificando a quienes habían permanecido en ella como si fuesen ajenos al cataclismo que les esperaba, anunciado por un sobrecogedor silencio que iba “abatiendo la tarde” antes de que el cielo se cubriese de negrura y de fuego. El poeta evoca imaginariamente en ese espacio a quienes en tales circunstancias pudieron estar saciando su amor, a los que podían tener su mente enturbiada por la pasión, y enfoca los cuerpos de dos jóvenes que quedarían sepultados en ceniza en el momento en el que se daban besos abrazándose, y hacían el amor. En ese trance les sorprendió la lava.

Noche más allá de la noche, sobre todo a partir de su poema último, el XXXV, demarcó dos grandes períodos en la trayectoria poética de Antonio Colinas, pues desde entonces su palabra lírica se hizo más

vital y meditativa todavía de lo que se empezó a notar en *Astrolabio*, y menos henchida de literatura, de esa literatura que se capta casi a ojos vista, y guiada por el sentimiento. Sin embargo, no ha de olvidarse que se ha salido al paso de este criterio puntualizándose que el elemento emocional y el reflexivo “se conjugan siempre” en la poesía del autor (Colinas, 2018: 12).

Es, el antedicho poema que culmina el conjunto, un texto fundamental en el que se plasma un latir propio al unísono con el del cosmos, así como un fundirse con él merced al inspirar, al espirar, en suma al respirar en el que dos contrarios que se implican mutuamente se entrelazan complementándose el uno al otro. El hablante se abre a sentirse y a autodescubrirse unido a todas las formas de palpito de la vida cósmica, somatizándose en ella y en cualquiera de sus manifestaciones fenoménicas. Y ese palpito universal encuentra resonancia profunda en lo más hondo de su ser. Ninguna otra cosmovisión está más cercana de esta perspectiva que la china, que considera la respiración como un arte, el Chi Kung.

Esta filosofía entiende, como sabemos, que el ser humano sienta en su entorno el fluido energético que se capta a través de la respiración, a fin de hacerse uno con el universo integrándose en su seno al permitir la confluencia y la fluencia de las fuerzas de la naturaleza. Estas han de llenar un ser que se ha vaciado para recibir toda la energía de la vida, porque en el pensamiento chino fundamental se enseña que el vacío permite el lleno, y a la inversa, el lleno permite el vacío.

Las propuestas ideológicas de raigambre oriental repercutirán en la obra de Antonio Colinas sobre todo desde ese libro, y mucho más de lo que hayan podido resonar en ella con anterioridad a sus lecturas de Lao Tsé y de diferentes poetas de China. En esos textos pudo apreciar, especialmente en líricos de la dinastía Tang, concomitancias varias con su propia mirada cósmica, plácida, armónica y órfica de la naturaleza.

La dimensión simbólica, así como también las perspectivas sincréticas antedichas, se acentuarán en el conjunto siguiente, *Jardín de Orfeo*, aparecido en 1988. María Zambrano había animado al poeta a escribirlo, en la órbita de la *Vita Nuova* de Dante. La obra la ultimó su autor durante cuatro intensos días de creación, retirado en el Parador de la Alhambra. El influjo zambrano se percibe en este libro sobre todo en los poemas finales (Colinas, 2019: 79). Con precedencia a la parte de esta creación que sirve para dar título a la misma, la armonía cósmica, a la que en un poema se identifica con Orfeo, se plasma en la sección IV de “Elegía en Toledo”, y el taoísmo de gozar el no sentirse nadie transparece en “A la manera de Ibn Gabirol”.

Una de las composiciones clave de *Jardín de Orfeo* es “La nada plena”. Distribuidos sus endecasílabos blancos en seis bloques, en el tercero se poetizan diversas variaciones sobre la nada que no responden a meros ejercicios de lenguaje, sino que albergan hondo calado cosmovisionario. Esa nada a la que se nombra, y que lo constituye todo, porque la nada conforma, en contraste dual, el todo en su plenitud, es lo que el dicente considera sublime, y donde ansía que su corazón siembre, toda vez que la nada es fértil:

Un mirlo silba al agua o a la nada;
derrotada cayó entre enredaderas
una columna para nada alzada;
hasta la nada asciende la palmera
que cada día ansía más azul;
arrancada de cuajo está la reja
que para nada hincaron en el muro;
mordió la lluvia el rostro de la estatua
que quiso eternizar labios, sonrisas,
para nada...Mas no me arrebatéis
de esa sublime e inaprehensible nada.

En ella sembraré mi corazón.

¿Mi corazón que late para nada? (Íd., 526-527)

En su libro *Tratado de armonía*, que apareció en 1991, y que consta de diversas “contemplaciones”, Antonio Colinas abordaba desde diversos prismas su concepto de armonía, a la par que dejó sentir el trébol sincrético de referencia en varios fragmentos. A continuación dará a conocer *Los silencios del fuego* (1992), obra con la que inicia la que él mismo denominaría “Trilogía de la mansedumbre”, y cuya entrega central fue la que en 1997 iba a ser editada con el título de *Libro de la mansedumbre*.

El tan asimilado sincretismo al que nos hemos referido se evidencia en el conjunto *Los silencios del fuego*. Constatan esa permanencia sostenida perspectivas que asoman diseminadas en algunos poemas, pero en varios acaparan por completo sus contenidos, como sucede, por ejemplo, en los titulados “Blanco/ Negro” y “La hora interior”. En las partes I, II y III de la primera de esas composiciones se irán poetizando conceptos inequívocamente remisibles a dicho prisma sincrético bebido en el legado chino, así al hacerse referencia a la “unidad de contrarios”; al ser nada en la nada, de lo que se desprende la honda convicción de que somos mera apariencia, de que “Somos lo que no somos.”; y a una armonía constitutiva del cosmos que, en su virtud, prevalece en la muerte. En el poema “La prueba”, y en sus últimos compases, pueden haber resonado ecos del fray Luis de León de la “Oda a Salinas”, en cuya lira cuarta se refirió el agustino a una “alta” esfera armónica que se diría evocada por el poeta leonés en los endecasílabos finales, y en concreto en la expresión “alta música”.

El título del libro lo tomó Colinas de la última de las expresiones del último de los poemas del mismo, “La hora interior”. Los símbolos del fuego, del amor, se enardecerían en esa hora del vivir en la que se hace presente la unidad universal de todo lo cósmico:

Cuando Todo es UNO
y cuando UNO es Todo,
cuando llega la hora interior,
se inspira la luz
y se espira una lumbre gozosa.

Entonces, amor se inflama
y oímos los silencios del fuego. (Íd., 613)

Una composición fundamental en *Libro de la mansedumbre* es la titulada “Descenso a la mansedumbre”, en la que el dicente manifiesta su convicción de que lo manso anida en la naturaleza como reflejo de la divinidad creadora. Hacia ese norte ha de encaminarse el hombre, a fin de reconvertir el mundo, adulterado por la técnica, el mecanicismo y la masa humana desaprensiva, a la mansedumbre originaria de la que procede. Esa mansedumbre divina mueve los planetas merced a la armonía cósmica, música mansa y armónica por antonomasia (Balcells, 1988: 289-293).

El lector se adentra en una mansedumbre hindú y búdica, pero también crística, en esa obra de Antonio Colinas. En la mansedumbre anida el sincretismo de Oriente que asoma en el libro, en uno de cuyos poemas, el más dilatado, “La tumba negra”, el hablante asevera que

Aún necesitamos los humanos
respirar un espíritu concorde,
palabras misteriosas que irradien para todos
la luz, como aquellas que invitaban
a saber que “Ya todo está en nosotros”,
a “ser uno con todo lo viviente.”
(Colinas, 2016: 672)

Dos años después de *Libro de la mansedumbre*, Antonio Colinas volverá a abundar en la cuestión de la armonía en su *Nuevo tratado de armonía* (1999), implementándola conceptualmente con más reflexiones al cabo de una década, al publicar en 2010 *Tres tratados de armonía*, añadiendo un tercer tratado a los dos anteriores.

Raíces personales y orbes iniciáticos

En el año 2002 se edita el primero de los libros de Antonio Colinas en el siglo XXI, *Tiempo y abismo*, en cuyas páginas se conjuntaron creaciones elaboradas desde 1999. En buena medida esta obra está impregnada por la muerte de los padres del poeta. Al compás de diversas perspectivas de enfoque conceptual de la luz, en esta obra se ahonda en las raíces personales del hablante, bien manifiestas en “Zamira ama los lobos”, donde la espera de la muerte familiar más entrañable es leída como anticipo y espera de la propia. En otras composiciones la muerte será vista con distintas ópticas.

En “Los páramos negros”, por ejemplo, reconoce el dicente que cuanto es él se fue gestando en unos horizontes oscuros henchidos de muerte, y tanta, que de ella solo cabe esperar que renazca la vida, “una vida más alta”, al igual que de las pobres semillas de ese paisaje mortecino va a germinar “luz perpetua”. En la naturaleza misma anida, así pues, el germen del que resurge la vida. La composición va progresando a medida que se expresa reiteradamente la gratitud por ser oriundo de esos lares del Noroeste.

En el entorno plasmado en “Los páramos negros” se enmarca también el poema de paradójico título “Letanía del ciego que ve”, un título que se ha forjado mediante un oxímoron. El texto se desarrolla en forma litánica, tan típica en las preces, y a través de continuadas expresiones de deseo que se inician con la partícula conjuntiva “que”: “Que este celeste pan...”, “Que estos campos...”, “Que si el tiempo...”, “Que

cuando...”, etc. El ansia deseada no es sino la de trascender la finitud mediante un fusionarse con la naturaleza que implica una metamorfosis en el seno de cualquiera de sus manifestaciones, sea la luz azul, sea una nube, sea una planta.

El tercer bloque poemático culmina cuando se invoca la nieve como abatido sol “donde la nada es todo.” Este concepto unitivo de la fusión de contrarios, y que remite primordialmente y una vez más a la filosofía oriental, así como el de un respirar en paz en y con el orbe, se amalgama en este tramo lírico con ecos de fray Luis de León, y con una imagen de diapasón clásico, la que imagina la vida como una vela ardiente que de modo paulativo va extinguiéndose hasta apagarse. Una vez más la “Oda a Salinas”, liras que constituyen un canto a la armonía cósmica, deja sentir su influjo en el poeta, pues ese “ciego que ve” del título de la composición se intersecta de algún modo con el perfil del organista invidente castellano del XVI, capaz de lograr, con su excelsa música terrena, que el alma se elevase hasta oír otra música no precedera. Una música universal de índole convergente es a la que se aspira en este poema de *Tiempo y abismo*, en cuya fase última la noción de armonía sirve para renovar la imagen clásica de la vela que se va consumiendo, aunque armónicamente.

En *Tiempo y abismo* también se profundiza en la sustancia de la palabra literaria del hablante, contribuyendo a la conformación de una circularidad interna de su poética. Es muy sustantivo en ese conjunto lo que pudiéramos considerar impregnación occidental, hermanándose en ese aspecto con la entrega lírica anterior. No dejan de comparecer, sin embargo, vertientes de pensamiento orientales de vez en cuando, y en un caso de manera bien palmaria, así en “Postal de Oriente”, poema al que pertenecen estos versos:

Y es que con ese fuego silencioso
se inflama y se propaga
el que llamaron *qui* nuestros remotos sabios:
el invisible espíritu,
ese que proporciona al mundo su energía,
amorosa energía en silencio de amor
que os salva
y que nos salva. (Ídem, 741)

La experiencia de China y «Desiertos de la luz»

El conjunto poético *Desiertos de la luz* lo publicó Antonio Colinas en 2008, y comprende poemas elaborados en ese mismo año y otros que lo habían sido desde 2004. Cuando el poeta escribe este libro ya conoce China directamente, a consecuencia de dos viajes al país asiático, el primero realizado en 2002, y el segundo en 2005, año en el que publica un libro multigenérico que fue escrito a consecuencia de su visita a dicho país, *La simiente enterrada*. Este conocimiento directo de China conlleva que los lectores encuentren, como no había sucedido antes en la poesía del autor leonés, muy significativos referentes chinos de la naturaleza, así como monumentales susceptibles de una lectura simbólica, guiada en ocasiones por su carácter de edificaciones cosmovisionarias.

El libro *La simiente enterrada* fue escrito en prosa y sin distribución por capítulos. Consta de fragmentos de índole diversa, y su dimensión poética y simbólica resulta lo más relevante del texto, no sin acaso el autor declaró que su viaje fue en realidad una lectura de símbolos, de los símbolos que China podía ofrendarle para ser descifrados. Esta vertiente enlaza dicho libro, desde una perspectiva distinta, con obras poéticas de Colinas anteriores, y por supuesto con *Desiertos de la luz*.

Algunas de las claves del pensamiento de Colinas sobre el estado de cosas esencial del mundo se presentan en el primero de los poemas del libro de referencia, en el que se señala la progresiva desarmonía perceptible en la realidad, aunque sin perder la esperanza en ella y en la salvación humana mientras logren pervivir y puedan respirarse estertores pacíficos y armónicos del orbe sagrado de la realidad. Con todo, esa convicción no atenúa desazones frente al precipitado declive de la armonía.

En el saber silencioso que anida en el pensamiento sincrético chino se alimenta la esperanza en el porvenir armónico del mundo, superando su deriva destructora. Lo leemos en la segunda de las “Tres estampas de Oriente” que se vertebran en *Desiertos de la luz*, estampa titulada “El pequeño monasterio taoísta duerme entre rascacielos”:

Pequeño monasterio perduras y callas
porque tú sabes y nosotros no;
ni siquiera sabemos que está en ti
lo que puede salvarnos de esa selva
de cristal deslumbrante y engañoso,
esa que nunca cesa de avanzar y avanzar
y que ya oigo crujir como un mar
carbonizado. (Íd., 799)

La tercera de las estampas se intitula “Templo del cielo”, y constituye una exaltación de la música percibida en ese sitio de China que está enclavado al sudeste de Beijin, un complejo religioso enorme, el más grande del país. Como en la “Oda a Salinas” de fray Luis de León, también en este poema la música proviene del firmamento, y si quien la escucha es capaz de compenetrarse con sus sonos, entonces serán uno, pues “...la música secreta/ estará en tu interior: tú serás ella.” (Íd., 801). Siendo música cósmica, esa música impregna cualquier enclave

del planeta, y sobremanera enclaves excepcionales. Un punto de excepción está en Salamanca, y el poema “El laberinto abierto” se inspira en su Plaza Mayor, en ese ámbito en cuyo centro, más allá de ser un centro de suelo urbanizado, porque debajo de él está la naturaleza, late un centro místico donde se consigue el encuentro con el centro personal que habilita para que el yo lo sea auténticamente:

Un día o una noche de este otoño
de la vida, llegaré hasta el centro de la plaza
y al fin seré yo.
(Íd., 804)

Una nutrida y sustanciosa parte de *Desiertos de la luz* conforma variaciones acerca de la tesis según la cual la armonía cósmica se refleja en el interior de los seres humanos, y puede respirarse dentro de cada uno, como ya vimos en el poema XXXV de *Noche más allá de la noche*, en “Letanía del ciego que ve”, de *Tiempo y abismo*, y como seguimos ahora viendo en distintos textos de este libro de 2008. Uno de ellos es “¿Conocéis el lugar?”, otro “Junto al muro”.

En el primero se hace referencia a un sitio innominado que se enclava “en el centro del centro de Castilla”. En él los contrarios se contrarrestan y se unifican, toda vez que ahí “la nada es todo/ y el todo es la nada”, se dice apelando a conceptos contrarios que se solapan superando la antítesis que significan, y que remiten de nuevo al pensamiento de Oriente. En ese espacio está la música que más se ama, la que ha ahondado más adentro, haciéndolo a través de la respiración de la naturaleza, la cual compartimos al respirar. Esa música tan honda supera la distinción entre vida y muerte, porque muere “en nuestros pechos” vivos, si bien en el abismo interior se avista la muerte al escuchar creaciones musicales como las de las arias de Händel.

En “Junto al muro” se nos señala el poder sanador de la música que albergamos en lo más abismal del propio ser. Esta música también se oye al respirar, siempre que se respire ardiendo, sintiendo hondamente esa respiración, así como en el silencio de la piedra cuando estamos en silencio. Es una música oculta, “secreta”, que suena en el exterior de la persona, pero que se alberga en lo más interiorizado de ella. No es tal música la que nos enerva, ni la que suele apeteerse cotidianamente y por inercias ordinarias. Sería la música por antonomasia. Duerme esa música en el interior del ser humano y despierta en y desde el silencio, y puede llegar a oírse y, en ese supuesto,

Si la oyeras, al fin conocerías
la alegría, el goce de ser llama.

Oirías el sonido de la luz.
(Íd., 839)

Acabamos de leer que también la luz tiene sonido, así que música, naturaleza en cualquiera de sus formas, entre ellas la pétreo, y asimismo el hondón del ser humano encendido por fuego íntimo, por el ‘hálito interior del sentir y de la conciencia, están intrínsecamente vinculados desde la quietud y en el núcleo del centro, al cual reconduce la música cuando el ser se extravía, como se dice en “Quédate aquí, no partas en la noche”.

En ese texto la palabra centro se enfatiza escribiéndola en letra cursiva. Y ha de ponderarse que esa cursiva no implica un realce cualquiera, sino que resulta muy significativo, porque en Antonio Colinas la apelación que se hace al centro siempre apunta a un centro imaginado místicamente, tanto cuanto se refiere al orbe natural, así en aquel “centro del centro de Castilla”, del poema de este libro “¿Conocéis el lugar?”, u a otros espacios, por ejemplo el centro de la Plaza Mayor de Salamanca, referencia también leída en *Desiertos de la luz*. Todos esos

centros suponen, como ha explicado el propio poeta, lugares ideales en los que “confluyen nuestras mejores aspiraciones.” (Colinas, 2002: 449). Con todo, respecto al poema que ha dado pie a este breve excursus cabe aportar una cita suya que encaja mejor con su sentido, la de que el hombre, como ser escindido que es, busca “su centro y su unidad. “(Ibídem). Ese centro se halla en el abismo interior, como se recalca en la composición “En el mar Muerto”, donde de algún modo dicha voz asume la de círculo. Se pone así de manifiesto una interconectada red simbólica que se plasma con distintas variaciones que dialogan entre ellas en distintos poemas del libro que nos ocupa.

La idea de la vida y de la muerte son interpretadas en *Desiertos de la luz* de manera inversa a la consuetudinaria. En “¿Conocéis el lugar?”, por ejemplo, se modifican, intercambiándolos, los conceptos de uso habitual, pues al hacerse referencia a “nuestras vidas”, se rectifica entre paréntesis esa expresión trocándola por la de “nuestras muertes”. Y en el poema “En el mar Muerto” se determina que al morir lo “hemos llamado vida”, se entiende que equivocadamente.

Sin ser la de Antonio Colinas una poesía mística adscribible a un credo religioso determinado, repercuten en su lenguaje ecos de los místicos carmelitas castellanos. En el texto “En el mar Muerto” se resignifica el nombre de ese mar considerando que, aunque se le conoce con esa denominación, en realidad “da la Vida”, concepto al que, para conferirle relieve máximo, se escribe en mayúscula, una mayúscula muy semantizada, al igual que el adjetivo dado a esas aguas. Y aquí al lector de santa Teresa de Jesús no puede dejar de venirle a la memoria aquella muerte “que causa vida”, de su poema “Traspasada”. Tampoco aquella “dulce muerte” del tan conocido “Muero porque no muero”, una expresión que con otro sentido aparece en el poema recién citado del escritor leonés.

En los textos suyos que estamos comentando las huellas sanjuanistas son asimismo patentes, aunque no se inscriben dentro de idénticos parámetros cosmovisionarios. Sin movernos todavía de “En el mar Muerto”, leemos que la contemplación es aludida diciendo el hablante “Salí, salí de mí”, lo cual nos trae el recuerdo de aquel “Salí” del alma contemplativa del *Cántico espiritual*. Y en “Allá en el Noroeste, por la senda interior”, encontramos al mismo hablante de búsqueda por los montes, como en el antecitado poema de san Juan de la Cruz, en una de cuyas liras dice el alma que va a ir “por esos montes”. Solo que, en el mundo poético de Colinas, no se busca al Amado, al Esposo, sino que se busca a un inconcreto “alguien”, o a un “algo” también sin concretar, pero que, eso sí, está inserto en el centro del centro, en un centro concéntrico misterioso.

Del decir polifónico al silencio: «Canciones para una música silente»

Canciones para una música silente es un libro de 2014 en el que se integran media docena de secciones, dando una de ellas, la que hace seis, título a la obra. En la primera se juntan dos series textuales, las intitoladas “En invierno retorno al Palacio de Verano”, y “Catorce retratos de mujer”. Trece textos suma la segunda, “Semblanzas sonámbulas”, a la que siguen los “Siete poemas civiles”. Un grupo de treinta y una composiciones abarca la cuarta, “Un verano en Arabí”. En contraste, de un único texto poemático consta la quinta, “El soñador de espigas lejanas”. La última parte comprende un par de series líricas, “Valle de Sansueña”, y “Llamas en la morada”. Otro modo de describir el libro es verlo estructurado en ocho secciones, y no en seis, y en este supuesto las secciones primera y sexta dejan de comprender sendas subpartes.

Nos alargariamos en exceso si nos demorásemos en el comentario del contenido de todas y cada una de las secciones. Sí corresponde señalar que en *Canciones para una música silente* confluyen y se conjun-

tan los ramajes principales que han ido caracterizando la trayectoria poética del autor, así como todas sus voces, presentes aquí en grado diverso, y en la miscelánea de las distintas partes. En el libro no faltan, en efecto, las idealizaciones místicas de la belleza y de la música, y de la armonía, los espacios entrañables del Noroeste español, y en él la tierra leonesa, el horizonte mediterráneo representado por el entorno ibicenco, el protagonismo de la mujer como símbolo de la germinación, del vínculo con la tierra, de la belleza y del conocimiento, varias semblanzas y retratos en los que se expresa de vez en vez el símbolo de la amistad, algunas reflexiones hondas tanto de orden histórico como metafísico y también metapoético, la huella de China mostrada desde sus vertientes geográfica, arquitectónica, simbólica y filosófica, así como variaciones líricas acerca de distintos símbolos primordiales, entre ellos el de la dialéctica entre ascenso y descenso, el del respirar, el del centro y de la circularidad, el de los contrarios, el de la piedra, y el del lago, el del fuego, y el de la luz.

En uno de los textos del libro se concitan varios de los símbolos mencionados. Me refiero al que lleva por título “El soñador de espigas lejanas (En el fortín de Cartagena de Indias)”, texto en versos dilatados que constituye una sección por sí mismo, y que contrasta rítmicamente con las secciones que constan de textos concisos, más acordes con la canción que con el decurso poemático. En el tejido del poema la dualidad es vista como reto ineludible que solo puede superarse desde el reposo pacífico logrado en un ser armónico. Respecto a la piedra, es leída en negativo cuando representa a la historia, a la historia belicista, y leída positivamente cuando la leemos albergando en su seno indicios de vida natural. Por lo que hace a la idea de respirar, adquiere en este poema una dimensión no circunscrita al orbe de la naturaleza, en la cual se inscribe también la luz, susceptible de respirarse, sino que supera dicho ámbito, toda vez que cabría respirar incluso lo invisible.

En el poema XXII del grupo “Llamas en la morada”, se conglomeran en su segunda mitad los símbolos de la música, del ascender y del descenso, y del centro circular. La música, la que se sintió desde el silencio, tiene la virtud de que puede conducir a un descender hasta abajo del todo, hasta abatirnos en el vacío, en una caída paradójicamente ascensional. La paz alcanzada sería concordante con la circularidad cósmica, que se figura en la laguna serena. La tesis de la música de las esferas de la “Oda a Salinas” gravita sobre esa perspectiva en la que el ser nunca finalizaría su viaje, en un continuo girar y girar infinito.

Dos entornos vivenciales del hablante se evocan en el libro, el leonés nativo, presidido por el monte Teleno, y el ibicenco del Arabí. El espacio del Noroeste, que es el de la infancia y la juventud del poeta, se evoca líricamente más de una vez. Uno de los poemas en los que se produce tal evocación es “Tras el descenso de la cima tutelar”, donde se recuerdan los silencios fundantes del entorno primero. Otro texto de parecido sesgo es “Fuente”, que finaliza con la expresión del deseo de volver a gozar la plenitud de aquellos lares de pacíficas encinas. En la serie de Ibiza, “Un verano en Arabí”, son remarcables las composiciones inspiradas en la música sacra y en unos sufíes -texto XIX- practicando un ritual que eleva su espiritualidad. Al musitar las palabras, estas dejan de serlo para transformarse en una “música silente”. Es bien conocido que en la poesía de san Juan de la Cruz repercutió la mística sufí, y por ende no extraña que esta canción acabe con un guiño al no saber sabiendo sanjuanista.

Los textos situados en el encabezamiento de la obra, los que constituyen “En el invierno retorno al Palacio de Verano”, acaso configuren, con el numerado como XXV con que acaba la serie “Llamas en la morada”, y que asimismo pone fin al libro, la circularidad simbólica de la búsqueda de lo esencial en la vida y en la poesía. Ese círculo

encapsula y completaría un itinerario vital y poético que se recorre desde la enseñanza atesorada en la filosofía sincrética china y que atraviesa, enriqueciéndose, a través de lo poetizado en las diversas secciones, y que permiten ver la compatibilidad del universo órfico con la dimensión moral de la palabra, y hasta llegar al territorio de los límites, al silencio. Así es cómo entiendo la clave que solventa el puzzle que plantea la compleja diversificación de aristas del libro, en el que la naturaleza también es núcleo, porque lo es en la entera obra poética del autor, y *Canciones para una música silente* constituye una intensa síntesis sumaria de su poesía.

Dejaré para el final del repaso de *Canciones para una música silente* el comentario del poema con el que principia la obra, y que ya había sido incluido en el volumen de 2016 *Obra poética completa*, editado por Siruela. Me refiero a “En invierno retorno al Palacio de Verano”. Ahora voy a ocuparme del grupo de composiciones que lleva por título “Catorce retratos de mujer”, y que también figuraban en la compilación recién citada, de ahí que las citas de algunos versos las hagamos de acuerdo con el tomo de referencia. En esta gavilla ponderaríamos muy especialmente cinco, las que se inspiran en Safo, en Clara, hija de Antonio Colinas, y las dos pretextadas por Mary Wu. Excepcional es también el poema décimo de la serie, no basado en una mujer concreta, sino por varias, acaso alguna imaginaria, y que en distintos lugares del mundo han sido víctimas de diferentes clases de agresiones de índole y alcance contextuales muy diferentes.

El poema que hace sexto se desarrolla en trece versos y dentro de la modalidad del monólogo dramático. En él la poeta griega ofrece la entrega absoluta de su ser al mar, a la naturaleza, finalizando este condensado tejido textual con una imaginística que recuerda la tan representativa de santa Teresa de Jesús, pues le pide a las aguas que la traspasen mediante saetas ígneas.

El texto XII lo protagoniza Clara, a quien se describe paseando despreocupadamente por la galería de los Uffizi después de haber recorrido agotadoramente la ciudad de Florencia. El personaje deambula, acaso acusando cansancio, por ese ámbito museístico e ignora que un símbolo poderoso estaba a punto de sobrecogerla. Iba a ofrecérselo el famoso cuadro del pintor renacentista Sandro Boticelli conocido como “La Primavera”, que data de fines del siglo XV, y es una de las cumbres del arte pictórico occidental. Pintura de inspiración neoplatónica, sus significaciones son crípticas, aunque no es controvertida la que apunta, entre otras lecturas, a la simbología de la belleza y del amor.

No hay écfrasis en el decurso poemático, pero sí se plasma en el texto un prisma interpretativo de los simbolismos del lienzo, ya que se obvia cualquier referencia amorosa para poner de relieve la simbolización de la Belleza y de la Verdad, voces escritas las dos en mayúscula para recalcar que esas nociones son leídas por antonomasia, siendo capaces del logro de que el ser humano crezca en su interior, y lo sea más todavía. Al ver y contemplar Clara ese cuadro, se queda sin palabras, aunque habla su corazón deshaciéndose en un llanto continuo y gozoso que completaría el significado de la obra añadiendo a la belleza y a la verdad el símbolo del sentimiento.

Dos semblanzas femeninas han de atribuirse a una misma persona, las que figuran en los poemas VI y XIII. El apellido Wu es el mismo en ambas, no así el nombre, pues en el poema primero se nombra a esa mujer china con el occidental Mary, y en cambio con el nativo Hsiu Hsian en el segundo. Vamos a proceder a continuación al comentario de ambos textos.

Nada más comenzar su decurso, en el VI se dice que, después de cuatro décadas, por fin ha podido conocer el hablante el secreto que se alberga en el paraje natural del valle de Atzaró, secreto que le ha sido desvelado por una música, por una canción concreta interpretada al

piano. Pero antes de proseguir proceden algunas anotaciones relativas a dos factores *realia* que se mencionan en este poema, y que pueden ser útiles para su lectura.

Uno tiene que ver con el enclave, un valle entrañable para Antonio Colinas por haberlo conocido bien, al haber vivido muchos años en Ibiza, donde se encuentra ese lugar, evocado por el poeta leonés en páginas como las tituladas “Atzaró”, incluidas en su libro de 2004 *Los días de la isla*. En ese escrito leemos elementos que se reencuentran en el poema, por ejemplo la referencia a los rebaños, o la calificación dada a los árboles, a cuya “opulencia” se alude (Colinas, 2004: 13), al igual que en la composición octava de los “Catorce retratos de mujer” (“árboles opulentos”).

Otro elemento histórico es Mary Wu. Esta pianista, oriunda de Hong Kong, había participado en distintas oportunidades en el Festival Internacional de Música de Ibiza. En la cuarta vez que intervino en este evento, la correspondiente a su XIX edición, celebrada en la iglesia de San Carles, interpretó la noche del 27 de agosto de 2008 una partitura que había compuesto expresamente para ella el músico chino Joyce Tang. Era la segunda vez que lo hacía, tras haberla estrenado en fechas cercanas en su tierra nativa hongkonesa. Se trata de la “Canción de la luz cristalina”, canción que se cita en el poema, lo mismo que el nombre de su compositor, y el de la artista al piano.

Reconoce el hablante poemático que fue Mary Wu quien, al interpretar esa canción, iba a esclarecerle el arcano que se encierra en el mencionado paisaje balearico. Y logró desvelárselo en virtud de la gran profundidad a la que dicha música fue capaz de acceder. Esa profundidad es plasmada valiéndose el poeta de formulaciones del lenguaje tendentes a expresar una hondura hondísima, a la vez que se acude a la imaginística simbólica que ha ido caracterizando su universo lírico.

Ejemplos de ese hondón expresivo serían “en el verde más verde”, y “en el abismo de las dos fuentes”.

Adicionados a estas imágenes tampoco faltan los componentes de la calma, del estanque, del silencio y de la muerte. Un guiño al orbe chino puede ser la mención de un estanque, pero de “luna amarilla”, ya que al elemento estanque, que equivaldría a lago, se yuxtapone un astro que esa civilización asocia por lo común al lago, la luna, a la que se colorea de amarillo, color que entre los chinos se asume como prevalente en distintos órdenes de cosas. El poema culmina plasmando la fusión de contrarios que en esa isla ibicenca representarían tanto el negro secreto que reside en el fondo del pozo blanco, como el blanco secreto anidado en el alma verde de la vegetación.

El hablante evoca, en el bloque primero del poema trece, que ella, le visitaba en esa zona del noroeste ibérico, a la que acudía buscando más luz, pero ignorando que es justo en ese espacio donde la luz muere. Recordando cuán virtuosa del piano era, le dice que de sus manos “iban brotando formas prodigiosas/ que en silencio afrendabas al silencio.” (Íd., 900). En el bloque segundo se acusa la noticia de su fallecimiento, la cual ennegrece la luz. Con esa nueva aciaga imagina que su cabeza viene rodando por entre las “piedras de oro” de Salamanca, de “esta ciudad que amaste,”. Rueda como rodaría la cabeza del mitológico músico Orfeo, que según una de las versiones tradicionales de su muerte acabó sus días apedreado por las bacantes tracias.

La *consolatio* se plasma en el bloque tercero y último. En estos versos finales se declara un tipo de vaticinio de diapasón semejante al de otros memorables textos elegíacos hispánicos. Pensemos, por ejemplo, en “Alberto Rojas Jiménez viene volando”, de Pablo Neruda, y en la “Elegía” a Ramón Sijé de Miguel Hernández. En textos de esta tipología elegíaca el dicente conoce la noticia de la muerte, acaecida lejos de él, de una persona muy querida. Y a modo de consolación augura un

reencuentro con ella en un escenario en el que solían encontrarse. Así sucede en este poema XIII, que finaliza expresando el hablante su convencimiento de que la traspasada volverá siendo luz, siendo realidad suma y última, por decirlo en términos de Zambrano, para quien la luz anula la dualidad y la contradicción:

Esa luz que nosotros no vemos,
esa luz que tú ves,
y que ya eres.
(Ídem)

La imagen del sufrimiento reflejada en la cara de una mujer sugiere al dicente, en el poema X, la figuración de varias imágenes femeninas de distintas latitudes, lejanas y próximas, y de distintos contextos históricos y culturales. Entre ellas se distinguen nítidamente un par, las de dos niñas que fueron víctimas del terror en edades semejantes, a los once y doce años, respectivamente. Nos referimos a la japonesa Sadako Sasaki, que sobrevivió, aunque por poco tiempo, al bombardeo atómico de Hiroshima, captada escapando desesperadamente de la deflagración en una foto difundidísima y conocida como “La niña del napalm”. Y nos referimos también a la madrileña Irene Villa, que perdió las dos piernas a causa de un atentado terrorista de ETA realizado con coche bomba en 1991. Casi medio siglo de distancia separa los dos crímenes.

Sin embargo, tanto estos actos criminales como varias calamidades y atrocidades de diferente ralea a las que se alude asimismo en el texto, entiende el hablante que serán semilla de paz, piedad y esperanza para el mundo. Y lo serán, vaticina, porque cualquiera de esas muchachas le devolverán la infamia que de él recibieron. Con este optimismo en el porvenir de la humanidad concluye el poema, un poema que denuncia

las lacras de la guerra y del fanatismo ideológico y religioso con ejemplos contemporáneos lacerantes de distintos continentes.

En el título *Canciones para una música silente* se enuncia una clave nuclear de la obra, la que se refleja en la contraposición entre la música y el silencio, antítesis que se hace presente sobremanera en la parte sexta, pero que también se poetiza en otras secciones. La música, como hemos visto en conjuntos previos del autor, anida en el corazón de la naturaleza, en músicos que lograron encontrarla en lo hondo del silencio, y al respecto se citan Barber y Purcell, y asimismo en poetas, y aquí el ejemplo es Leopoldo Panero, que habría sabido convertir en poesía lecciones del silencio aprendidas en la cima de la montaña tutelar de su tierra astorgana, como se desprende de un pasaje del poema “Meditación en Castrillo de las piedras”. Tales artistas escucharon la música en el silencio, y pudieron entonarla condignamente desde el silencio. De ahí que el anhelo máximo del hablante sería, como se dice en el poema XXV con el que finaliza el libro, hacer poesía con una escritura sin palabras, como si se musitase una plegaria, una plegaria “en el silencio”. Señalando esta aspiración se llega al término, al límite del viaje simbólico emprendido desde aprendizajes de la vida en los que tan nutricio fue el sincretismo chino, representándolo en el libro por antonomasia el poema “En invierno retorno al Palacio de verano”.

Muchas páginas requeriría el análisis demorado de los cinco fragmentos poéticos que lo conforman. Vamos a limitarnos, empero, a esbozar tan solo unas notas a propósito de esta composición de Colinas que, como ninguna otra de las suyas, abraza simbolismos y presencias en lugares espaciales chinos que son o pudieran ser en sí mismos portadores de símbolos. De nuevo las citas de versos se harán de conformidad con el texto que figuraba en el volumen *Obra poética completa*. Una segunda visita del poeta, la ya mencionada de 2005, esta vez en invierno, al Palacio de Verano, distante de Pekín tan solo unos doce

kilómetros, da comienzo al hilo conductor argumentativo que recorre ese quinteto de textos.

El viajero regresa a este enorme complejo imperial volviendo a ver su apacible y extenso lago, llamado Kunming, su bello puente de diecisiete arcos y su barco de mármol. Se detiene en la enorme galería pictórica de la que se dice que es la más extensa del mundo, toda vez que en ella se muestran unas catorce mil pinturas de la historia de China. Y reflexiona: entiende que, pese al deterioro que hayan podido sufrir, por el paso del tiempo y por la persecución del hombre, no solo esas pinturas, sino los versos de los poetas, los pensamientos de los filósofos, las huellas eremíticas, en la actualidad vuelven a ser rescatados esos testimonios de un pasado que muestra la perennidad del arte y de la antigua sabiduría perseguidos.

El Palacio de Verano propondría un recorrido iniciático que el viajero del poema emprenderá ascendiendo y descendiendo por la tan empinada Colina de la Longevidad. Antes de ascender se le hacen patentes siete símbolos, seis de ellos de la naturaleza, y uno arquitectónico, que van a proveerle de energía:

el sendero, el lago, la pagoda,
las colinas lejanas, las rocas y los árboles,
el gran disco rojo del sol..
(Íd., 906)

Subiendo va a encontrarse con sendas salas de dos grandes Budas. En la primera hay un Buda gigantesco al que llaman Buda-Shiva, en virtud de sus brazos numerosos que simbolizan lo Múltiple irradiado desde un punto de entre sus cejas y que representa la Unidad, concepto este de Unidad que, como en el caso de Múltiple, se escribe en mayúscula porque hace alusión a su naturaleza cósmica. El Buda de más

arriba acusa ostensiblemente el desgaste de tanto incienso y de tantas manos devotas como lo han acariciado.

Esas dos efigies son preciados símbolos para personas como el viajero, pero símbolos peligrosos para ciertas gentes ideologizadas por credos políticos. Sin embargo, se constata que “ellos resisten más que ese otro dios/ llamado ideología”, (íd., 909), al cual se había referido asimismo en *La simiente enterrada*. Contaba en este libro, a vueltas de la grandiosa ciudad prohibida, que en los edificios que albergan el Politburó y el Consejo de Estado del régimen comunista, se percibe otra ciudad prohibida distinta, “no menos hermética que la de los emperadores y mandarines” (Colinas, 2005: 42).

En concordancia con esta lectura deconstructiva, la gobernanza ideológica y política establecida en China también respondería a una mística, aunque se trata de una espuria forma de mística, la de “la fidelidad ciega al poder Estatal, al Trabajo o al dios de la Ideología.” (Ídem, 125). Este sentir anima al dicente a formular ese pronóstico: un día esa colina volverá a ser morada en la que la Divinidad y el hombre recobren la armonía. Ahora, en el tiempo de su visita, el culto búdico no está autorizado

mas sabemos lo que nos transmitió
el arquitecto que trazó la ruta
hacia arriba: señales, signos, símbolos
hacia la luz suprema de la cima,
de otra Cima.
(Colinas, 2016: 909)

Al llegar a la cima física, esta cima se abre al simbolismo de una cima más alta todavía, una Cima del espíritu, cósmica, divina, y que no puede escribirse sino en mayúscula, en una mayúscula que en este supuesto estaría semantizada al máximo. Superada la “prueba” inte-

rior ascensional, ya procede descender. Antes, en la ladera opuesta a la del ascenso, el viajero encuentra un monasterio. Fue trazado por un arquitecto distinto, y oriundo del Tibet. Edificación sacra casi oculta, en remembranza acaso del origen del propio Buda, que vino desde detrás de la cordillera himalayana. Llegar abajo supone que la prueba fue vencida, y cargando el descenso de positividad, no de declinación negativa. Ahí aguarda el lago, símbolo comparable a ese mar manriqueño que era -y es- el del morir. Cualquier sendero que uno escoja conduce a él, porque

todos nos llevarán al mismo lago
del origen, que acaso sea el morir,
dijo el poeta.
(Íd., 912)

Este poeta innominado pudiera muy bien ser el Jorge Manrique de la elegía funeral a su progenitor, resonando en el texto de Colinas los conocidos versos “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar/ que es el morir...”. Pero aquí la visión lineal de la vida que representa el río en la cultura de Occidente se reconvierte en una visión céntrica, la que representa el lago en la cultura china, lago que se postula como principio y, tal vez, el fin, de la existencia.

Y frente al lago procede detenernos brevemente para que recordemos que Antonio Colinas había aprendido de María Zambrano que solo los símbolos pueden atisbar los misterios de la vida. Al albur de esta tesis, su poética esencial devino manifiestamente simbólica, plasmándose a través de su obra lírica símbolos naturales como, entre otros, árboles, ríos, astros, la nieve, la luz, la cima, la isla. (Colinas, 2004: 34-37), a los que podríamos añadir otros importantísimos como el fuego, la piedra, o el centro. Pero China le permitirá que profundice en uno de los símbolos característicos del pensamiento del país, el del

lago. Ya en *La simiente enterrada* había explicado Colinas que el símbolo primordial chino es el lago, no la montaña, ni el río, porque “sus aguas quietas y profundas, límite en el que la montaña y sus árboles tiemblan y se reflejan, nos hablan de *otra realidad* que nada tiene que ver con lo que entendemos a diario por realidad” (Colinas, 2005: 179)

Llegar al lago supone reencontrarse uno con el vacío de la nada lacustre, conceptos ambos, los de vacío y nada, que conceptualmente no pueden ser más identificadores de la filosofía sincrética asumida crecientemente desde *Noche más allá de la noche*. Llegado el viajero al lago, de súbito ve a un hombre que camina, de manera inexplicable, sobre la superficie del agua. No se hace mención alguna al Jesús evangélico, pero al lector cristiano puede resultarle imposible que no le venga a la mente ese episodio de la vida del nazareno. Y no resulta extraño que se haya suscitado en el poema la posibilidad de una imagen crística. Leyendo *La simiente enterrada* lo entenderemos, porque el poeta sostuvo en este libro que Buda y Cristo, al aportar al mundo la piedad y el amor, habrían sido “los grandes creadores de armonía” (Colinas, 2005: 127).

¿Quiere acaso ese hombre visto en el lago suicidarse mediante un abrazo metafórico, a la manera de Li-Po? Dice la leyenda que ese poeta chino se anegó cuando quiso abrazarse a la luna reflejada en el Yangsé. Pero ese hombre podría poner punto y final a su vida abrazando y abrasando su utopía en el inconmensurable disco solar. Ese hombre representa a todos los hombres, y aún no ha aprendido, después de tres mil años de historia, lo que se desprende de la lectura de los filósofos antiguos chinos y de alguno de sus poetas más representativos.

No, no ha aprendido
que el secreto está entre nuestras cejas,
en cerrar nuestros ojos,
en respirar profundo
y esperar a 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 solo nombre:
amor.
(Íd., 914)

En el fragmento quinto, y último, del poema, leemos que el viajero ha regresado a la bulliciosa ciudad de Pekín después de haber vivido la experiencia de ascender y de bajar aquella colina de la Longevidad. En medio de las luces de la gran urbe en la que se encuentra tras el atasco padecido y soportado en las autopistas, relee su visita en clave simbólica: el Palacio de Verano fue, simbólicamente, la plenitud del ser. Su lago era el lago de la vida. Ambos símbolos no se le habrían aparecido si no hubiese acometido aquella subida, aquel descenso, que supusieron su prueba espiritual superada en un ámbito cronológico que armonizó las dualidades en contrapunto del invierno climático y del nombre estival del ámbito palaciego de su visita.

Acudió a ese lugar como el peregrino que busca. Pero entre sus manos tiene ahora un don que se le ha dado, el de cuatro sedas, muy finas, de Henán, lugar representativo de la manufactura de esta tela, y enclave importante de la Ruta de la Seda. Son simbólicas, y descansan en una sencilla caja de cartón, no menos simbólica también de un aspirar a la sublime pobreza elogiada y asumida por más de un poeta taoísta. Fueron y son

Cuatro sedas suavísimas de Henán
que acarician las yemas de mis dedos:
salvación en la noche del siglo XXI...
(Íd., 916)

Apunte final sobre Pound

Para finalizar esta incursión a través de la obra poética de Antonio Colinas, en la cual hemos tratado de poner de relieve el significativo componente chino que la sustenta, vamos a referirnos con brevedad al poema “Ofrenda”, no incluido en conjunto alguno del autor, y que leemos en una antología suya, *Por sendero invisible*. Dicha composición lleva bajo su título, y entre paréntesis, dos letras mayúsculas que corresponden a sendas iniciales. Son E y P, y remiten al poeta, músico, ensayista y traductor de Idaho Ezra Pound, uno de los escritores del siglo XX que ha ejercido más influencia en la literatura occidental.

Perteneciente a la llamada generación perdida (*Lost Generation*) de las letras estadounidenses, Pound abrazó la poética conocida como imaginismo, y aquí nos interesa subrayar que aprendió chino, y tradujo una colección de poemas del País del Centro a la que puso el título de *Cathay*. No extraña, por lo tanto, que en el poema de Colinas se aluda a los vínculos del norteamericano con China. Al término de la estrofa segunda, el hablante lo invoca y le evoca huyendo de las lacerantes políticas del siglo XX sin nombrar a ninguna en concreto porque es obvio a las que hace referencia. Su huida fue al mundo oriental, en busca de refugio en “...la hoguera/ de las verdades de Lao Zi y de Confucio” (Colinas, 2018: 203). Más adelante, y mencionando dos de los símbolos icónicos más representativos de China, se le recuerda que bebió

...en la copa de Oriente
la paz de las ramas inclinadas de los sauces
sobre el lago y el sendero con luna...
(*Ibíd.*)

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Gutiérrez, Luis Miguel (2000). *Antonio Colinas. Un clásico del siglo XXI*. León: Universidad.
- Balcells, José María (1988). “Antonio Colinas. *Libro de la masedumbre*”, en *Estudios Humanísticos. Filología*, 20, 289-293).
- Colinas, Antonio (1981). “Cuatro poemas de *Noche más allá de la noche*”, en *Nueva Estafeta*, 33-34, 17-20.
- (2002). “El jardín y sus símbolos”, en *Morada de la palabra. Homenaje a Luce y Mercedes López Baralt*. William Mejías López editor. Universidad de Puerto Rico, 448-457.
- (2004). *En la luz respirada*. Edición de José Enrique Martínez Fernández. Madrid: Cátedra.
- (2004). *Los días de la isla*. Madrid: Huerga y Fierro.
- (2005). *La simiente enterrada*. Madrid: Siruela.
- (2011). *La tumba negra*. Edición y estudio de Francisco Aroca. Sevilla: Ediciones La isla de Siltolá.
- (2016). *Obra poética completa*. Madrid: Siruela.
- (2018). *Por sendero invisible*. Antología poética. Selección y prólogo de José Luis Puerto. Sevilla: Renacimiento.
- (2019). *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*. Madrid: Siruela.
- Iravedra, Araceli (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía*. Madrid: Visor.
- Moliner, Luis (2007). *Respirar: la palabra poética de Antonio Colinas*. Madrid: Devenir.
- Nana Tadoum, Merlín. *Antonio Colinas o la escritura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*. Universidad de Salamanca.
- Palomero, Mari Pepa (1987). *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*. Madrid: Hiperión.

- Provencio, Pedro (1988). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid: Hiperión.
- VV.AA. (1997). *El viaje hacia el centro. La poesía de Antonio Colinas*. Edición de José Luis Puerto. Madrid: Calambur.
- (2018). *Memoria, verdad y belleza. El universo poético de Antonio Colinas*. Edición de María Sánchez Pérez. Universidad de Salamanca.