

**POESÍA E ISOTOPIA EN LA VIÑA SALVAJE DE ANTONIO COLINAS:
LECTURA LÉXICO-SEMIÓTICA**

NANA TADOUN Guy Merlin

(Universidad de Yaundé I. Camerún)

nanatadoun@yahoo.fr

RESUMEN

El propósito de este artículo es hacer una lectura léxico-semiótica de *La viña salvaje*, uno de los primeros poemarios de Antonio Colinas recientemente rescatado del anonimato. Tal empresa supone partir del greimasiano concepto de isotopía para destacar la vertebradora función semántico-estilística del amor, del sensualismo y de la omnipresente Naturaleza no sólo en la poética en obras del escritor polifacético español, sino también y sobre todo, dentro del dinamismo de la *semiosis*, entendida ésta como proceso productor de signos y los tres temas señalados como los tres indicadores isotópicos clave del mismo, indicadores cuya retoricidad y cuyos campos léxicos modulan los enunciados, dándoles uniformidad, coherencia y sentido.

Palabras clave: Colinas, isotopía, semiosis, cuadrado semiótico, transtextualidad.

RÉSUMÉ

L'objectif de cet article est de faire une étude léxico-sémiotique de *La viña salvaje*, l'un des premiers florilèges d'Antonio Colinas récemment tiré de l'anonymat. Une telle entreprise suppose partir du concept greimassien d'isotopie dans le but de dégager l'essentielle fonction sémantico-stylistique de l'amour, du sensualisme et de l'omniprésente nature non seulement dans la poétique en chantier de l'écrivain polyfacétique espagnol, mais également et surtout par rapport au dynamisme de la *semiose* de l'objet ainsi engendré, celle-ci étant conçue comme le processus qui sous-tend la production des signes et les trois thèmes évoqués comme les indicateurs isotopiques clés dudit dynamisme,

indicateurs dont la rhétoricité et les nombreux champs lexicaux modulent les énoncés, leur donnant uniformité, cohérence et sens.

Mots-clés : Colinas, isotopie, sémiose, carré sémiotique, transtextualité.

ABSTRACT

The aim of this literary work is to make a lexical semiotic analysis of *La viña salvaje*, which is one of Antonio Colinas Lobato's first collection of poems recently published. This means using Greimas' isotopy concept to show the semiotic stylistic function of love, sensualism and the omnipresence of nature. Emphasis would not only be laid on the emerging poetics of the Spanish polyfaceted writer but also on the dynamism of semiosis seen as an operation which produces signs as well as the three listed themes, considered as the three main isotopic indicators of dynamism. The vocabulary and the rhetoric usage of these indicators modulate and give uniformity, coherence and meaning to the poems.

Key words: Colinas, isotopy, semiosis, semiotical square, transtextuality.

Introducción: del concepto de isotopía a los métodos y objetivos

De la partícula "iso" que significa etimológicamente *igual* y "topía", que remite a la palabra *lugar*, se considera la isotopía como una figura retórica consistente en asociar varios campos semánticos con el objetivo de dar "homogeneidad de significado" al discurso. Las isotopías semánticas <<o concordancias de sentido o apariciones sucesivas del mismo sema (significado básico) forman redes de coherencia semántica en un texto que, partiendo del nivel semántico se reflejan en el nivel léxico y en el sintáctico.>> (1) Fundamental en la consideración de la semiótica (Greimas: 1974), por isotopía también <<se entiende un haz de categorías semánticas redundantes, que subyacen al discurso que se considera o un conjunto redundante de categorías

semánticas que hace posible una lectura uniforme>> (Marchese y Foradellas, 2000: 223).

El propósito de este estudio es hacer una lectura léxico-semiótica de *La viña salvaje*, uno de los primeros poemarios de Antonio Colinas. Se trata, *grosso modo*, de rastrear y analizar las isotopías del Amor, palabra que podemos escribir en mayúscula porque apunta a la vez al cuerpo femenino constantemente pintado, al sensualismo y a la Naturaleza "salvaje". Nuestra lectura se basa en algunos de los textos nuevos incluidos en su más reciente *Obra poética Completa* (Colinas, 2011:205-262) editada por Siruela, particularmente aquellos que fueron escritos entre 1972 y 1983. Son poemas que marcan, grave, humorística e irónicamente, las paradojas de una época en busca de referencias literarias e ideológicas.

Significa, por tanto, hacer una exploración global de la obra coliniana, con el objetivo de coartarla a la temática intuida, considerada, hasta ahora, como pura conjetura nuclear. Su verificación nos permitirá descubrir la prehistoria poética de Colinas. Es que <las diferentes isotopías, relacionadas entre sí, que existen en un discurso, constituyen su universo>> (Marchese-Forradas, 2000:223). <<El texto es, pues, para el especialista en lenguajes –el semiótico– lo que se da a aprehender, el conjunto de fenómenos que se apresta a analizar>> (Fontanille, 2001:74). La interpretación de dichos elementos no se hará sino en la medida de sus limitaciones, esto es, según la cultura, las vivencias y la cosmovisión del analista. Y todo eso se debe a que, añade el teórico:

Cuando uno escoge como punto de partida el discurso, se percata rápidamente de que las formas fijadas o convencionales que allí se encuentran están lejos de ser únicamente signos, pues una de las propiedades más interesantes del discurso es su capacidad de esquematizar globalmente nuestras representaciones y nuestras experiencias (Fontanille, 2001:71)

Si por la elección de formas métricas, temas, motivos, palabras y sonidos es Colinas dueño del objeto poético producido, entonces, para observar y

describir dicho libro, estaremos obligados, nos advierte Marty Robert, <<a efectuar un trabajo de reconstrucción de ese objeto (una semiosis inferencial) que no tiene por qué llegar necesariamente a reencontrar el mensaje original>> (2), aunque nuestra intención es acercarnos, en la medida de lo posible, al sentido –o sentidos– que el escritor leonés quiso dar a sus poemas.

1. Breve descripción del corpus y su ubicación dentro de la constelación poética coliniana: entre génesis, hipertextos e hipotextos

Como me confesó el poeta en una de nuestras correspondencias electrónicas, los poemas de *La viña salvaje* <<brotan atmosféricamente en la órbita espacial de *Sepulcro en Tarquinia*>>. Igualmente, desde el punto de vista genético e intratextual, ese libro que pudo rescatar última y tardíamente nuestro poeta comienza, como precisará en el preámbulo de su *Obra poética completa*,

con los quince sonetos airosos e irónicos de "Del libro de ocios de un eremita alpino" (1972). Los poemas del "eremita", aunque más cercanos a un ejercicio literario, nacen en esa difícil etapa de transición y metamorfosis que supuso mi estancia en Italia. Una vez más, la naturaleza de los Prealpi, la de la Lombardía, la mar de Liguria, me proporcionaron el aire para seguir escribiendo en esa etapa de fuerte transformación vital y estética. Es la misma atmósfera desasosegante que alimentaría más tarde la segunda de mis novelas, *Larga carta a Francesca* (Colinas, 2011:14)

Estamos en 1972, muy lejos del *Laberinto invisible*, su última entrega (2011) y *Desiertos de la luz* (2008). Lejos también de la *trilogía de la mansedumbre* (1993-1997), pero cerca de *Preludios a una noche total* (1967-1968) y *Junto al lago* (1967). Nuestro poeta tiene veintiséis años. Aún no ha renunciado al clasicismo primitivo para guardar tan sólo su esencia, el hálito

incorruptible del majestuoso alejandrino, que trazará los contornos de *Noche más allá de la noche* (1980-1981).

Aquí, donde se abre y “cierra” no el ciclo del endecasílabo, sino el del soneto visto como ordenación circular, patentes son el tema del *carpe diem*, el tópico de la Naturaleza, los símbolos grecorromanos –Afrodita, Venus, Baco u Orfeo– y referentes de carácter humano como Bach, con cuya música sana el poeta (Soneto XV, p.225). Obsesivo y relevante es, pues, el léxico corporal, más allá del uso de verbos de fuerte connotación erótica -*dormir, sentir, arder, posar, rozar, libar, excitar, penetrar, fundir (se), bajar, subir, gotear, gozar, sembrar-*, de adjetivos calificativos (*dulce, lábiles, hermoso, ebrio, beodo, virgen, rojos o desnudo*) y sustantivos clave, cuya pertinencia revelará el análisis.

2. La apremiante llamada de la lujuria: signo o preludio a una vacilación entre carne y espíritu

A mi juicio, en el Soneto I del ya señalado rótulo irónico se quintaesencia toda la temática corporal. Porque <<pesa el vivir entre ciprés y rosa>>, porque el poeta está inmerso en ese “pesado” paisaje desde donde busca salida, expresa su deseo de <<libar y llamear en cada cosa>>, confiesa así su impotencia ante la ardiente llamada de la carne:

Yo, que canté los labios de Afrodita,
en una cueva mis huesos recreo,
pues por saber y por sentir me veo
abocado a la paz y a lo que excita.
(p.211).

En esa confesión predomina, desde la primera palabra del primer verso, la jakobsiana función emotiva del lenguaje. Y las cosas no podían menos de ocurrir porque estamos ante una composición lírica en la que un poeta joven se

autocontempla y contempla la realidad, desde una aparente cueva, espacio de autorreflexión y búsqueda de libertad, metáfora del recogimiento, pero también del encarcelamiento. En una tonalidad renacentista, anacreóntica y romántica, reconoce su apego a los placeres de la vida, a la corporeidad femenina que completa y vivifica lo creado. En la rima perfecta perceptible en "Afrodita" y "excita" se establece, verticalmente, el territorio del amor, término que debemos escribir, en esta fase iniciática, en minúscula.

No lo escribamos en mayúscula porque ese amor juvenil, aunque divinizado, aún no apunta al misticismo posterior, ni al simbolismo reciente de los *Catorce retratos de mujer* (Colinas 2011). Incierto amor de indeciso poeta-lector en busca de fe y voz, que se deja derretir por los encantos terrenales, tal como se aprecia en el Soneto XVIII, donde la reiteración del verbo *ser* se mezcla no sólo con aliteraciones en [m], [c] y [l], sino también en asonancias en [i]. Dichas asonancias comandan el uso del prefijo privativo "in", cuyo papel es anticipar precisamente esa vacilación, esa falta de equilibrio existencial que supone la dificultad de poder contener a la vez fe y placer, de poder conciliar *razón* y *corazón*, como reaparece en el desenlace del poemario. Tal crisis apenas se resuelve en estos dos versos románticamente pertinentes:

Mi oración es inútil y es incierta
la palabra en mi labio enamorado.
(p.218).

El llamado cuadrado semiótico de Greimas revelaría, al menos en parte, una dicotomía entre el término "oración" y el segmento "labio enamorado", elementos que no serían contradictorios en un contexto sanjuaneco o rieliano. Si la oración (S1) apunta a lo espiritual o al diálogo con el amante divino, la metonimia "labio enamorado" remite al ser seducido y por tanto, a su amor carnal (S2). La oposición es tal que el poeta no encuentra ni en S1 ni en S2 el remedio a su angustia. Por eso le parece inútil orar como tampoco cree ciertas o verídicas las proferibles palabras amorosas. Por eso se instala provisionalmente en un territorio casi neutro, en la frágil intersección de lo carnal y lo espiritual, donde vacila, como dijimos.

A la vanidad de la oración, metáfora de lo espiritual, se opone la frágil eternidad de los instantes amorosos, testimonio de nuestra pecadora humanidad. A continuación, veremos que ese amor se reduce al sensualismo, pero a un sensualismo siempre en conflicto con lo sagrado. De ahí la aporía que se establece entre binomios de uso metafórico y diametralmente paradójico:

pagano/misticismo

maldita/plenitud

perverso/paraíso

La superposición de dichos segmentos pone de relieve la posibilidad de crear otras combinaciones en los ejes paradigmático y sintagmático, otros pares de contrastes que, al acercarse, descubren mejor una retórica de la repetición léxica y, por consiguiente, la riqueza prosódica del corpus de trabajo. Así, podría decirse por ejemplo que Colinas habla, indirecta o inconscientemente, de:

- a) pagana/plenitud o pagano/paraíso
- b) maldito misticismo o maldito paraíso
- c) perverso misticismo o perversa plenitud.

Tal superposición también consigue mostrar que la anteposición adjetival traduce la ya subjetiva concepción coliniana del cuerpo aún no como puro templo espiritual, sino como plausible receptáculo del placer, del que se distancia, de momento, difícilmente la voz lírica; voz que, en la dolorosa búsqueda de felicidad, no duda en hablarnos, ya desde el soneto inaugural, de

La perfecta armonía, la maldita
noche plena del cuerpo [porque] lo que leo
en los astros y códices lo creo
pagano misticismo, ansia bendita.

(p.211)

De momento, la pasión no ha ardido "en vano" como dirá en la anáfora del soneto final (p.225). Ni en la *soledad* ni en la *mortandad* se halla la paz, sino en todo cuanto aviva los sentidos e invita a la evasión del claustro, a la salida del

laberinto que supone el estado físico en el que se encuentra el personaje poemático. Para el primer Colinas, lo sacral –o su devenir– tampoco se concibe fuera de la carnalidad. Por eso, desde el poema inicial pudo decir <<en una cueva mis huesos recreo>>

Y, [ahora], quisiera escapar, pues son carnales
aún mis sueños y nada me conmueve
ser piadoso si vivo como roca.
(Soneto VIII, p.218).

3. Vitalismo y compañerismo de la obsesiva Naturaleza

A la confesión anterior que desemboca en el símil “si vivo como roca” se suman la degeneración del ser, la cada vez más urgente idealización de la Naturaleza frente a lo perdido o lo añorado, lo pasional y el gusto por lugares abiertos tales como el lago, el bosque y la <<isla de jardines>>, donde vive la amada.

El vitalismo y compañerismo de la obsesiva e idealizada Naturaleza se ve clara y metafóricamente en el poema X de “En el bosque perdido”. Al fin de este apartado se erige, a través del *tú lírico* fundido en el adjetivo posesivo “tus”, y más allá de las dos epíforas empleadas –desvela y jardines–, la importancia de la destinataria interna de los versos, esto es, de la mujer ficticia, a cuyos perros se acabará aludiendo:

Gotea la resina de los troncos.
Me adormece y anula su perfume,
ese divino son que va trenzando
la brisa entre las ramas, me desvela
un clamor en la sangre, me desvela
la brisa en este bosque de jardines,
la sal en esta isla de jardines,

me desvela hasta el alba una ardiente
noche de ruiseñores, y tus perros.

(p.240)

Estilísticamente, mediante otra comparación esta vez unificadora del yo lírico con su pareja y no con la ya evocada roca, el hipérbaton y el polisíndeton se unen al paralelismo sintáctico para que la nueva naturaleza nocturnamente descrita revele la soledad nutrida del poeta, la de su amada, cuya ausencia relativizan los elementos bellamente realzados. Es que más acá de su poema décimo, "En el bosque perdido" (p.230-244) prefigura, desde el *incipit*, la llamada de un ecosistema íntimo considerado como un espacio materno de función infinitamente meliorativa. Pese a sus penumbras, que garantizan el discreto orden amoroso, el microespacio del bosque, con sus innumerables aromas inolvidables, junto a los *ruiseñores de junio*, se convierte en vivo testigo del amor, en viva memoria de lo que Antonio Colinas suele considerar como "veranos de oro":

Como tú, en el bosque olvidado
habito, y olvidado estoy de ti;
y el bosque, envolviéndonos,
nos olvida a los dos en sus penumbras,
nos recuerda a los dos en sus aromas.
Y las noches sin fin nos adormecen,
y sin fin nos desvelan, como está
la luna desvelando ruiseñores
de junio una noche y otra noche.

(Poema I, p.231)

En el poema II –repleto de aliteraciones en [l] y [r]– sigue ese ambiente nocturno e impresionista, con sus múltiples personajes –de carácter cósmico, astral, botánico y animal–, salvo que la personificada luna, ahora "áspera", y que cogerá más dinamismo y protagonismo al iluminar mejor las hierbas, al desvelar

mejor aquellas aves que ya acariciaban, al llenar con luces los latidos de la metaforizada noche enarbolada:

¡Esa áspera luna, amarillenta
de arañar ruiseñores en las zarzas,
de respirar silbidos en los pinos,
de absorber el aliento de lo oscuro!
(p.232)

Pese a la colorida presencia de la luna, persisten las tinieblas mientras sigue la contemplación poética, mientras goza el poeta de la circundante hermosura primaveral, del agridulce espacio por el que se mueve, cerca y lejos de su dulcinea, cuya ausencia se deja enmascarar por la visión mirífica de las estrellas en suave movimiento sobre las aliteradas <<copas opulentas/ de pinos y eucaliptos>>. Está claro. Los versos rebosan de metáforas y mientras perdura la negrura se ensancha el campo semántico del bosque, que va perdiendo su carácter vegetal para tomar connotaciones casi humanas, hasta confundirse con el paisaje interior o anímico de los enamorados, de <<labios tan distantes>> (poema XI, p.241) y entristecidos por el peso de la soledad. Pero esos amantes están abocados a otros símbolos tan animales –la lechuza– como estacionales – el otoño que preludia ésta, el verano con su *música* y *luz* y el invierno que augura el final del camino–. Final que es la muerte, que nunca maldice el reflexivo poeta, desde su lecho de aceptada y progresiva agonía, donde trata de inmortalizar, por amor o caridad, al ideal femenino y al <<tiempo cruel que siega cuanto pudre>> (p.241). Además de en [l], la aliteración en [m], las asonancias en [u] e [i], la reduplicación léxica, la metáfora y las numerosas correlaciones consiguen embellecer sobremanera la agridulce atmósfera del bosque oscuro:

Pero ahora pesa la negrura.
Corazón de la noche, corazón
el bosque de mi noche y de tu noche.
¡Fluyen tan dulces las estrellas lejos,
y tan cerca..! Las veo acariciar

muy despacio las copas opulentas
de pinos y eucaliptos y sabinas.
¿Y por qué este misterio tan sublime
de tu presencia ahí, entre la enramada,
si nunca brotas del fondo del bosque?

En primavera las violentas lluvias
arrastran piedras, barro, en el camino.
En verano, la loma es un volcán
de música y de luz medio dormido.
La lechuza en otoño, sus lamentos,
es la sabiduría que nos deja
en nuestro paladar sabor a muerte.
Y el invierno es como una primavera
que sepulta en tu cuerpo sus jardines.
Qué lejano el invierno, qué lejana
de mí tu infinitud y qué cercana
de mí mi finitud, en la que peno.

(Poemas VIII y IX, p.238-239)

Ahora bien, por sólo existir y por perdurar la amada más que todo tiempo
o piedra, se desvanece el lamento para que sobreviva el poeta a la soledad
poblada de pinos, atravesada por las luces de un momento propicio al recuerdo.
Por eso se pasa de la disforia a la euforia, de la pena a la celebración de la
música de la naturaleza amiga, en la que protagoniza, vespertinamente, la brisa.
Por eso:

No creo ya en el llanto, hoy puede más
tu existencia que el tiempo, tus dos manos
que la roca tenaz e impenetrable.
Por eso –lo sé bien– llegan tus labios

sin llegar, sensación de infinitud,
con esta suave brisa encendida
de amistosa ansiedad, inflamada
de música y de luz incandescentes.

(Poema XIII, p.243)

4. La imagen de la destinataria interna como perpetuo símbolo del ansia de misterio

Si el poeta ya no crea en la amargura porque es todopoderoso el *tú lírico* femenino, en realidad, tampoco cree en la amada como mujer verosímilmente conocida, no múltiple, no imposible y más llamativa como la metonímica mujer total de otras obras del poeta. Esa mujer ya es paradigma de todas las mujeres que pintará Colinas a lo largo de su inmensa obra poética. Tan sólo es un medio eterno para cortejar lo desconocido, para edulcorar el más acá y unirse a lo sagrado. La mujer pintada existe y no existe. Se la espera aunque se sabe que no vendrá. Sin embargo, a ella no se resiste nunca y los versos, a veces, <<nacen de su ausencia>> (*Junto al lago*, p.29), porque la felicidad está en su no-estar, porque para nuestro poeta la armonía también está en el vacío, en la soledad, que cataliza la actividad lírica (Nana, 2008).

El placer de la poesía y de la escritura coliniana en general reside en esa búsqueda *sisífrica*, en ese no saber nunca, en ese no llegar a ninguna parte que planea sobre los actores líricos que, más allá del amor correspondido o no, más allá de la ayudante Naturaleza, siempre están en parcial disyunción –física o psíquica– con algunos de sus metas. Semióticamente hablando, si se operara la conjunción entre Sujeto masculino y Objeto femenino (SVO), si de repente brotara del fondo del bosque la fugitiva mujer, si por completo se levantaran aquellos halos de misterio que envuelven las amadas representadas, se acabaría el juego artístico como se acaba el filosofar cuando el pensador deja de estar *en ruta* (Karl Jaspers). Y ¿qué sería, entonces, de la poesía concebida como vía de

conocimiento o como constante ahondar en el misterio? El joven poeta, que bien se decanta por un romanticismo que sus estudiosos ya sabemos *esencial*, nos lo aclara todo, al ritmo de ocho hermosos endecasílabos, en el *éxplícit* de "En el bosque perdido":

Sé que muy ardua, inútil, es mi espera,
pues sólo eres un símbolo que encarna
mi ansiedad de llegar aún *más allá*.
Ardua es mi espera, ardua e infinita,
salvaje y desgarrada como muerte
interminable al borde de este bosque
que corona tu loma y apacienta
el tiempo y las estrellas en su entraña.
(Poema XIV, p.244)

Además de la luna que riela sin parar en el oscuro bosque inspirador, además de los ruiseñores veraniegos y los rumorosos pinos evocados, la naturaleza se llena de símbolos como aquellas rocas que antes sosegaron las lejanas manos de la amada (poema III), o la suave hoguera del cerrado espacio de su casa. Ese espacio lo contempla el poeta enajenado, tan enajenado que, al principio de los dos textos breves que superpondremos a continuación, afirma no recordar su nombre, aunque sí el poder inefable de su sangre, componente esencial de su cuerpo, música con cuyo recuerdo trata de mermar el dolor de la distancia. Y todo ello en una construcción en la que se mezclan y entremezclan no sólo aliteraciones en [m] –visibles en *nombre, imanta(n), llamas, miradas, contemplan, sin embargo, alimenta, música, lentamente, imposible, moradas–*, sino también en correlaciones y metáforas, hipérboles y repeticiones diseminadas:

No sé tu nombre, pero me sustenta
el halo de dulzura que hoy envuelve
tu casa y que la imanta como imantan

las llamas las miradas de aquellos
que contemplan la furia de una hoguera.

No sé tu nombre y, sin embargo, sé
que tu sangre alimenta esa música
que incendia lentamente el espacio
imposible que arde entre los dos;
esa música tuya, de tu sangre,
que detiene las hojas y enloquece
las moradas higueras del ocaso.

(Poemas IV y V, 234-235)

5. Protagonismo y simbolismo de la luna

En los dos poemas monoestróficos que siguen, además de otras aliteraciones en torno a la misma oclusiva bilabial *–loma, aromada, misterio, amor, mas, zumbaba, ebriamente, moribunda, tiempo–*, la luna, en su perpetuo dinamismo plural, deja la ya descrita zarza poblada de ruiseñores para quedarse, ahora, en el cuerpo de la amada, trocada en estanque:

Como tú, en la loma aromada,
entreabro el misterio en el silencio
y el silencio en amor con los silbidos
de las aves nocturnas, de esa luna
posada en las aguas de tu estanque,
aguas que yo presiento reflejadas
por el cielo y por ti, mas que no veo.

Un día vi tu estanque: era la hora
de la siesta y caía en el azul
del agua la fogosa luz del cielo.
La fiebre, la tensión de la espesura,
zumbaba en los pinares ebriamente
y, en el centro, la casa moribunda
de luz, acribillada por la luz,
respiraba la tarde de los dioses,
un tiempo de oro con latido de oro
(Poemas VI y VII, p.236-237)

El estanque doblemente evocado puede ser metáfora de otro tipo de luna, tal vez aquella luna de carne que hace divinos esos cuerpos dulcemente enfebrecidos en la naturaleza cómplice, divino el fogoso recuerdo de los abrazos instantáneamente rotos, tal vez aquella hoguera de oro, cuya intensidad trazará el poeta treinta y cinco años después, en *Geometrías del fuego*, al que precede su libro de viaje *Cerca de la montaña Kumgang*. En esos poemas en prosa vuelve, con connotaciones más dispersas y varias, el diseminado y simbólico motivo de la zarza. Zarza doblemente metaforizada y asimilada al cuerpo femenino –a su vez anaforizado y musicalizado–, a los pensamientos compartidos, a las pasiones ambiguas, a la mar en movimiento, a la liviana muerte:

En aquel tiempo había entre nuestros cuerpos como una espesa zarza, que nos hería. Zarza de ideas, de palabras, de hechos, de pasiones confusas. Pero ahora sé bien que los cuerpos estaban para hacerla arder. En realidad, los cuerpos eran zarza que ardía y que quemaba ideas, palabras, hechos, pasiones confusas. Los dos cuerpos sólo eran uno: el sentimiento último, la última razón. Luego sólo quedaban como una tibieza de ceniza, como un silencio de brasas. Tu amor cuando duermes.

Los cuerpos como la mar: yendo, viniendo, beodos, extraviados en suma libertad. Los cuerpos como la sal, como las algas, como la luz. Y ese instante de la espuma que llega y salta sobre las rocas de los cuerpos para salvarnos, para alejar toda muerte. Aunque creamos que es muerte la que salta y estalla en el momento del estertor. (Colinas, 2007:78-79)

Mucho de lo dicho tanto en el "libro de ocios de un eremita alpino" como en el de los quince poemas de estructura fija ratifica el deseo de escribir versos voluptuosos, la dificultad de formular un discurso que rompa brutalmente con la (s) estética (s) vigente (s), con la fogosidad neorromántica que, a mi juicio, encuentra su punto climático en los tres sonetos más bellos de Colinas, o sea, el XII, el XIV y el VIII, que se cierra con este sencillo terceto de hermosa arquitectura hecha de asonancias, de aliteraciones e hiatos:

La que me aliviará de mis males
hoy tampoco vendrá sobre la nieve
a comulgar mi alma con su boca
(p.218)

6. Centralidad de la Naturaleza y trascendencia de los poemas epónimos

La circular centralidad de la Naturaleza es muy perceptible en la lírica coliniana. <<La que [le] aliviará de sus males>> también vendrá <<a quemar [su] cuerpo con [su] alma>> (p.254), escribe ahora en el tercer apartado epónimo del libro que analizamos. En esos catorce últimos poemas que dan título a la obra, al <<oscuro y turbio...dolor de la despedida>> (p.242) se opone la verdad de la ensoñación que trae la noche reparadora, la noche por la que corre, ilusoria, la <<sangre nueva de los abrazos>> (p.249). Para colmar el vacío del corazón el poeta debe colgar del paisaje lo que llama <<la grave corona de [su] soledad>> (p.255). Debe ir de nuevo <<a la soledad absoluta del campo>>

para recrear en la intuida y <<absoluta turbulencia de la isla>> (p.250) otro tipo de abrazo.

Rumorosa de *ruiseñores*, hecha de *lobos y serpientes*, de *montes y ríos*, de *viñas y encinas*, de *sierras negras y piedras ferrosas*, una vez más, la Naturaleza, por la que trata de *pasear el ardor, la distancia y la luz del amor*, siempre tiende a re-unir a los enamorados. Pero tan fuerte es la angustia que desemboca en nueva vacilación, en incertidumbre de ver ese amor sobrevivir al <<paso del tiempo, que quiebra la roca>> (p.256).

La interrogación retórica consigue traducir la preocupación del poeta ante la inseguridad del mañana; pues si lo que sí sabemos es el poder destructivo y fugitivo de las horas, <<¿Qué no hará [el tiempo rompedor] del dulcísimo amor?>> (p.256). Sigue la duda en la p.258 porque el amante no sabe <<si un día>> regresará al florido cuerpo amado para librar <<batalla interminable>>. Para reforzar esa ansiedad de no volver al cuerpo sexuado de la mujer, a la partícula "si" que ya condicionó el porvenir de tal relación se suma el adverbio "quizá" que, repetido dos veces en la página siguiente, conduce a una inquietud de tipo existencial en la que el ser humano aparece, a medida que nos acercamos al final del poema de sintaxis cuantitativamente decreciente, como finita marioneta de la divinidad:

Quizá hemos jugado con los cuerpos.

Quizá hemos jugado con las almas.

Desde arriba alguien juega

mortal juego invisible

con los dos

(p.259)

Recordemos que en *En el bosque perdido* donde <<muy ardua [era] la espera>> porque seguían *llegando tus labios sin llegar*, (poemas XIII y XIV), vacilaba menos el poeta, iba recobrando la paz porque confiaba más en el poder de la amada, cuyas manos desafiaban la eternidad de la *roca ferrosa* (p.243); confiaba en el aroma de la poderosa y envolvedora Naturaleza (p.231).

Aquí, en “La viña salvaje”, pasamos de la brusca ruptura inicial a la media armonía que procura el recuerdo de aquel tiempo en que con ella *fue feliz*. Armonía que viene de las venas de su cuerpo. Por eso, aunque siga ausente la amada y vacile el poeta entre el saber y el no-saber, e insista en no acordarse de su nombre, vuelve a confiar en que quedan dentro de él rescoldos de un fuego en el que ardieron <<los dos>>. Tal vez se trate, en el plano intertextual, de la juanramoniana <<luz con el tiempo dentro>>. *Luz de las lejanas estrellas que fluyen tan dulces y tan cerca* (poema VIII). Luz de la lejana e *imantada casa* de la isla que ya describió: <<No sé tu nombre y sin embargo, sé/ que tu sangre alimenta esa música/ que incendia lentamente el espacio/ imposible que arde entre los dos; esa música tuya, de tu sangre, que detiene las hojas y enloquece/ las moradas higueras del ocaso>> (poemas IV y V)

Si por razones intratextuales volvemos a los sonetos cuestionados encontraremos la misma obsesión por el cuerpo femenino y sus componentes metaforizados. Si *En el bosque perdido* realza la subrayada vitalidad “sanguínea” de la ausente, si en el Soneto VIII se convierte ésta en seguro remedio del malestar del poeta, en el penúltimo de fuerte contenido sensual, la isotopía del cuerpo dibuja, en gentil gradación descendente, el eje erótico, que va de la *mano* al *nido* placentero –otrora *lago* o *estanque*, *efímero fuego* y *abismo*– pasando por la *frente*, los *labios*, los *hombros* y *cabellos*, la *cadera* y los *muslos* tampoco eternos.

Esta isotopía sigue un dinamismo que culmina en varias metáforas e hipérboles: mientras la *carne melodiosa* está asimilada, dubitativamente, al *mar* o al *fuego*, los *muslos* llevan *nido* y *nieve*. Además, por metonimia, el cuerpo femenino alberga todo el *planeta* mientras *mar* y *cielo* se derrotan en el *lecho*. Lecho que asuena con ese cuerpo bello y fugitivo que será, según la última simetría sin verbo de *La viña salvaje*:

Estatua de carne.

Estatua de estrella.

Estatua de ceniza.

(p.262).

Contrariamente al soneto XIV, de esquema poco reprochable porque se respeta tanto el metro como la rima (ABBA, ABBA, CCD, EDE), el XII se independiza de ella produciendo, mediante oraciones condicionales, un discurso elíptico donde el vocabulario de lo carnal, además de lo señalado, integra, como en Garcilaso o Góngora, vocablos concretos como *cabeza, ojos, cuello, espalda, dedos, pechos, cintura, rodillas, cuerpo, vientre y carne*. Tales resonancias o coincidencias léxico-semánticas ratifican la lógica intertextual, la angustia o <<anxiety of influence>> de la que hablara Harold Bloom.

Conclusiones: hacia su poética de la fusión

Teórica y metodológicamente, partimos del greimasiano concepto de isotopía para mostrar la vertebradora función semántico-estilística de la Naturaleza, del sensualismo y del doloroso amor. A la luz de todo lo expuesto a lo largo de este trabajo, seis son las conclusiones a las que he llegado.

- 1) Retóricamente, al adaptarse al dinamismo paisajístico y amoroso, el movimiento de la escritura coliniana se orna, a la vez, de figuras no sólo **fonológicas** –similicadencia, aliteración y rima–, **gramaticales** –polisíndeton, elipsis, hipérbaton, anáfora, epifora, diseminación, correlación–, **semánticas** –gradación, símil, epíteto, metáfora, hipérbole, metonimia, sinonimia–, sino también de figuras **pragmáticas** de índole apelativa –interrogación retórica– y sobre todo referencial –prosopografía, etopeya, topografía y pragmatología–. Estos recursos estilísticos son visibles ora a través de los recuerdos del yo lírico, ora en las numerosas descripciones del cuerpo femenino y del estado anímico del personaje poemático: voz lírica que oscila entre carnalidad y espiritualidad, contemplando paisajes de colores y connotaciones casi siempre eufóricas o catárticas.
- 2) De los últimos versos citados se puede deducir que la ruptura parcial visible en el eje vertical derecho desprovisto de rima –consonante o

asonante– prefigura el posterior y flexible “clasicismo” de Colinas, el rechazo absoluto a la rima consciente, el gusto por una versificación más o menos libre, por una rítmica rigurosa dentro de la horizontalidad de los enunciados modulados por permanentes repeticiones internas de incidencia a veces anafórica y epifórica.

- 3) La isotopía del amor, que alimenta el écfrasis corporal, acaba ahondando en lo mitológico y lo misterioso. De ahí que, además de la diosa del verso inicial, el poeta recurra a Diana e Ícaro, dos símbolos que realzan la naturaleza salvaje del instinto amoroso, el cual provoca el ardiente deseo de fusión carnal reprimido por la fingida evidencia de la ausencia permanente, de la mujer casi siempre fugitiva.
- 4) Pero para este primer Colinas existe ya otro tipo de vacío, existen *soledades* de índole salvadora, angustias que remiten a la sed de conocimiento u otro tipo de fusión, esta vez, en los brazos de la *mater* Naturaleza de vitalismo casi garcilasiano, llena de *bosques, luces, astros, valles, montes, lagos* (Sonetos. II, p.212), *prados* de verde intenso, *fuentes y pájaros*, –intertextuales– “olmos” machadianos o “cedros centenarios” (Sonetos. III, p.213).

5) Esta Naturaleza anímica restablece el quebrado orden de las cosas, en un dinamismo cíclico donde a lo abstracto se agrega lo concreto, a lo vegetal lo humano, lo animal y lo astral. Dinamismo a través del cual intercomunican, “incendiándose despacio” el hombre –“polvo enamorado”– con el amor, armonía interior a veces trocado en eterno femenino, en *tierra honda e impenetrable*, en incierta “luz que hablase a mis silencios” (Soneto XIII, p.223). Silencios recreados “en el bosque perdido” donde románticamente goteó <<la resina de los troncos>>; o fuera de él, en “La viña salvaje”, cuyo penúltimo poema, que podría haber constituido el *éxplícit* de todo el poemario, integra esta hermosa y sugerente composición: <<La carne que un día/ penetró otra carne,/en la sombra fundió/dos sueños: razón y corazón [...] Total conocimiento/[que] en el placer se agota>> (p.261).

6) Si a lo largo de este modesto estudio se ha puesto de relieve la primacía de la isotopía natural, centralísima no sólo por ser la Naturaleza un símbolo de mayor relevancia en la lírica, la cuentística, la novelística y la ensayística de Colinas, sino también porque casi todo, en *La viña salvaje*, está respirado y contemplado desde un paisaje fragmentado y uniforme, múltiple y simbólicamente edificante, los versos que acabamos de citar muestran que el sensualismo, que deriva del amor, no es del todo un adorno. En ellos se hace más trascendental lo carnal, cuya metáfora desemboca, ideológicamente, en una dualidad. Dualidad que procura dirimirse en la apacible fusión de dos lexemas agudos: razón y corazón. Dos lexemas en correspondencia simbólico-afectiva con la isotopía amorosa. Dos lexemas de programática función ideológica ya que prefiguran el –sobrado y muy coliniano– afán de fusión o ansia de armonía –ya de por sí propia de la Naturaleza–. Fusión de sentidos e ideas antagonistas, comunión de cuerpos y almas de países y culturas, en un dinamismo que va más allá de <<la carne que penetró otra carne>>; porque se trata, en definitiva, de un movimiento más centrípeta que centrífuga, de <<algo que va de dentro afuera>> (Colinas), algo que es más y menos carnal que espiritual y no tajante y dolorosamente maniqueísta, separatista: <<Un objeto dinámico que se niega a ratificar todo monismo, todo reduccionismo crítico o genérico. Un sistema que, en toda su latitud, sintoniza con el Todo y preconiza, textualmente, un perpetuo “abrirse a todo”, un metonímico hallar lo Uno en el Todo, la nada en lo pleno y lo pleno en la nada>> (Nana, 2008:38;947)

Notas

1. (<http://www.retoricas.com/2009/06/definicion-de-isotopia.html>)
2. Documento pdf titulado “Semiótica general”, también visible en <http://personal.telefonica.terra.es/web/mir/ferran/semiotica.htm>)

Bibliografía

Colinas Lobato, A. (2007). *Cerca de la Montaña Kumgang*. Salamanca: Amarú Ediciones.

----- (2011). *Obra poética completa*. Madrid: Siruela.

Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Trad. De óscar Quezada. Universidad de Lima: Fondo de Cultura Económica.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Paris: Seuil.

Greimas, A. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

----- (1974): *En torno al sentido*. Madrid: Fragua.

Marchese, A., Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona. Ariel.

Nana Tadoun, G. M. (2008). <<El amor como clave juvenil en Antonio Colinas. *Junto al lago: correlato tardío de Preludios a una noche total*>>, en *El invisible anillo*, 8, Madrid: Editorial Eneida, pp.54-57. (ISSN: 9771886321305)

----- (2009). *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular. Poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*, Tesis doctoral publicada, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1024 págs.