

El correlato objetivo y el monólogo dramático en la poesía de Antonio Colinas

The objective correlative and dramatic monologue in Antonio Colinas's Poetry

Dorde Cuvardic García¹

Recibido: 15/5/2017 / Aprobado: 6/4/2017

Resumen

Los integrantes de la generación poética española de los novísimos son conocidos por practicar el culturalismo, es decir, la incorporación de alusiones procedentes de la Alta Cultura y de la Cultura de Masas. Uno de sus más importantes representantes es Antonio Colinas. Sus alusiones culturales están al servicio de la reflexión sobre problemáticas existencialistas, como la pervivencia del ser humano a través del Arte, el paso del tiempo, el vitalismo mediterráneo... En el presente artículo se analizan los más importantes correlatos objetivos y monólogos dramáticos –dos procedimientos típicos del culturalismo– en la producción poética de este escritor. El correlato objetivo (término propuesto por T. S. Eliot) es un mecanismo que permite ‘externalizar’ u ‘objetivar’ el pensamiento del poeta a través de los objetos, los personajes o las situaciones reconstruidas en el poema. El monólogo dramático, por su parte, es un tipo particular de correlato objetivo que mediatiza el pensamiento del poeta a través de la voz de un sujeto histórico o ficcional.

Palabras claves: correlato objetivo, monólogo dramático, Generación de los novísimos, poesía española.

Abstract

The members of the Spanish poetic generation of the novísimos are known for practicing culturalism, that is, the incorporation of allusions from High Culture and Mass Culture. One of the most important representative members is Antonio Colinas, whose cultural allusions in the service of the reflection about existentialist issues like the survival of human beings through the art, the passing over time, and Mediterranean Vitalism... In this paper, the most important correlate objective and dramatic monologues—two typical procedures of culturalism in the poetic production of this writer. The correlate objective (a term proposed by T. S. Eliot) is a mechanism that allows “to externalize” or “objectifies” the poet’s thoughts through objects, the characters or reconstructed situations in the poem. The dramatic monologue, meanwhile, it is a particular type of correlative objective that influences the poet’s thoughts through the voice of a fictional or historical subject.

Key words: objective correlative, dramatic monologue, Generation of the novísimos, Spanish poetry.

¹ Doctor en Periodismo y Ciencias de la Comunicación, magister en Literatura Española, profesor e investigador en la Escuela de Filología y Lingüística y en el doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura. Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio. Correo electrónico: dcuvardic@yahoo.es

I. Introducción: Antonio colinas en la generación de los *Novísimos*

Aunque no quedó incorporado en la famosa antología de José María Castellet - *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)-, Antonio Colinas (León, 30 de enero de 1946) ha sido ubicado por la crítica literaria española en la llamada *Generación de los novísimos o Generación del 70*². Recordemos que los poetas incluidos en la antología de Castellet fueron Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez (Sección “Los seniors”), Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero (Sección “La coqueluche”). Colinas formó parte, en todo caso, de una segunda antología que también contribuyó a difundir esta estética, *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo, en la que quedaron incorporados nuevos poetas como José Luis Jover, Jaime Siles y Antonio Carvajal. Una última ampliación de los novísimos se produjo en *Espejo del amor y de la muerte* (1971), de Antonio Prieto, con la inclusión de Luis Antonio de Villena y de Luis Alberto de Cuenca.

La intertextualidad y el culturalismo se consideran como los procedimientos típicos de los *Novísimos*, también conocidos como *Generación o Grupo de los 70*. Exhibir la intertextualidad significa ofrecer marcas de la intervención de los discursos culturales en la estructura estética e ideológica de los poemas. Cuando estos discursos pertenecen a la ‘alta cultura’ o ‘cultura de élite’, se está en presencia del llamado ‘culturalismo’ o, como se ha dicho en particular de los *novísimos*, del ‘venecianismo’³. El grupo de los novísimos ha sido llamado, con cierta sorna, *Escuela veneciana*, y sus poetas han sido considerados como practicantes del *venecianismo* (en las antípodas de la poesía social, en la que se integrarían los poetas de la berza, burla que

se refiere a su supuesto prosaísmo, tanto estilístico como temático). Pero no solo resignifican la ‘Cultura de Élite’. José María Castellet, en la “Justificación” de su antología, señala que esta generación también fundamenta su competencia enciclopédica o educación sentimental en la Cultura de Masas (y en sus respectivos medios de comunicación, como son el cine, cómic, televisión). A este grupo se le ha definido, bajo estas coordenadas, como practicantes de la estética *camp*. En sus atributos más básicos, los *novísimos* se caracterizan por el decadentismo, el esteticismo, la renovación de las imágenes vanguardistas, el alejamiento de la realidad cultural española, los referentes culturales (ciudades, pintores, escritores, directores y actores) no hispánicos, las citas de otros idiomas, el pastiche y, por último, el *collage* (Barella, 2000: 26-27).

Mientras la intertextualidad de la Cultura de Masas del siglo XX se encuentra presente en otros autores de los *novísimos*, está prácticamente ausente de la producción poética de Colinas, que emplea, por el contrario, intertextos de ‘cultura de élite’. El poeta leonés, como destaca Agustín Fernández (2009: 41-42), siempre ha mostrado su preferencia por la llamada ‘alta cultura’. La postura que ha adoptado en relación con el culturalismo es uno de los puntos en los que, según Fernández (2009: 60), su poesía se ha diferenciado del resto de los *novísimos*. En particular, el empleo de los referentes culturales no cumple con la función ornamental de potenciar la Belleza formal del poema, como sucede con sus compañeros de Generación o Grupo. Por el contrario, Colinas los utiliza con el propósito de explicar problemáticas existenciales de la vida humana. En este sentido, Fernández (2009: 79) define como ‘novísimo heterodoxo’ a Antonio Colinas “por mostrar su acuerdo con las características de los poetas del 70 y al mismo tiempo, su desacuerdo con estas mismas características.” El mismo Colinas (2011: 13) destaca la función vitalista

² No todos los críticos literarios prefieren esta designación. Agustín Fernández prefiere etiquetar a estos poetas como Grupo y no como Generación (2009: 34)

³ Venecia –entendida como objeto de reflexión sobre las relaciones entre la vida y el arte- se encuentra muy presente en la producción poética de este grupo, comenzando por la “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”, Arde el mar, 1966, de Pere Gimferrer y pasando por el autor que ocupa el presente artículo, Antonio Colinas.

que tienen los referentes culturales en su poesía: con el propósito de deshacer tópicos generacionales, entiende la cultura “como sinónimo de vida. Esa cultura (‘culturalismo’, se dijo a la ligera), que, sí, me une a la estética “novísima” de comienzos de los años setenta, pero que también me aparta de ella” (en cursiva en el original).

En la misma línea, Debicki (1997: 201-226) sitúa a Colinas en aquella tendencia de los novísimos -surgida a mediados de los años setenta- que logra incorporar la experiencia personal en la propuesta temática de la Literatura y el Arte. El culturalismo no debe expresarse en el poema como una simple exhibición museística, para que el lector compruebe la erudición del autor. Se integra en la experiencia vital del poeta, que este último, a su vez, incorporará en el poema. Agustín Fernández (2004: 63) declara que “de nada sirve el aprendizaje de nombres y citas, fechas y referencias históricas si éstos [*sic*] no se han experimentado de alguna forma y se han personalizado como si de propias se tratase. [...] Las referencias culturales sólo perduran mientras hay hálito de vida.” Asimismo, Iravedra Valea (2003: 170-172), considera que Colinas se distingue de los poetas *novísimos* canónicos por su lirismo intimista romántico, por su alejamiento de la estética *camp* (recurrente en el resto de los poetas de su generación) y por su acercamiento a la cultura como medio de expresión de las preocupaciones vitales y trascendentales del ser humano.

Entre los procedimientos más comunes de la generación culturalista de los Novísimos –y por supuesto de Antonio Colinas, uno de sus más conocidos representantes-, se encuentra el correlato objetivo y, dentro de este último, el uso del monólogo dramático. El primero de ellos es un mecanismo para ‘exteriorizar’ u ‘objetivar’ el pensamiento del poeta a través de los objetos, los personajes o las situaciones reconstruidas en los poemas, tópicos concretos de reflexión que, finalmente,

responden a las preocupaciones existenciales del llamado autor implícito, es decir, a las preocupaciones ideológicas y estéticas que el autor real quiere proyectar en el texto poético⁴. Como se puede apreciar, el correlato objetivo puede tener un uso culturalista: las preocupaciones e intereses vitales del poeta pueden quedar objetivadas, por ejemplo, en una obra de arte descrita por la voz lírica del poema, o en las reflexiones de un artista, que aparece como voz enunciativa. A estas alturas, se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿desde cuáles objetivaciones –objetos, situaciones y personajes- expone Antonio Colinas sus correlatos objetivos (y, entre ellos, sus monólogos dramáticos) y cuáles preocupaciones vitales y estéticas expresan? Los correlatos objetivos de Antonio Colinas no han recibido atención crítica, ausencia que el presente artículo pretende saldar.

II. Producción poética y preocupaciones temáticas de Antonio Colinas

Antonio Colinas cuenta con los siguientes poemarios: *Junto al lago* (1967), *Poemas de la tierra y de la sangre* (1967), *Preludios a una noche total* (octubre 1967-junio 1968), *Truenos y flautas en un templo* (1968-1970), *Sepulcro en Tarquinia* (1970-1974), que le consagró entre la crítica, *La viña salvaje* (1972-1983), *Astrolabio* (octubre 1975-junio 1979), *En lo oscuro* (1980), *Noche más allá de la noche* (1980-1981), *Jardín de Orfeo* (1984-1988), *La muerte de Armonía* (1990), *Los silencios de fuego* (1988-1992), *Libro de la mansedumbre* (1993-1997), *Tiempo y abismo* (1999-2002), *Desiertos de la luz* (2004-2008) y *El laberinto invisible*. Las editoriales Fondo de Cultura Económica y Siruela publicaron en el 2011 su obra poética completa. En el presente artículo se siguen las Obras completas de la primera editorial.

El propio Antonio Colinas (2011: 12) distingue un punto de quiebre en su biografía poética y establece, en particular, tres etapas. En un principio, declara que

⁴ El término *correlato objetivo* fue propuesto por T.S. Eliot en el ensayo de crítica “Hamlet y sus problemas” (1919). Establece la siguiente definición: “La única vía para expresar emoción de forma artística es mediante la identificación de un ‘correlato objetivo’; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que representen la fórmula para expresar una emoción particular” (Eliot, 1964: 100).

dos grandes bloques dividen su poesía, la escrita antes y después del “Canto XXXV” de *Noche más allá de la noche*, último poema de esta compilación: a partir de entonces se orienta más hacia la meditación y la vida y se aleja de un ejercicio poético simplemente literario o sentimental. Pero más allá de esta línea divisoria general, y de la constante neorromántica en su poesía, establece tres fases en su producción poética: 1. La primera época se proyecta desde *Junto al lago hasta Sepulcro en Tarquinia*, caracterizada por el lirismo, la emoción y la pureza formal (el centro se encuentra en este último poemario); 2. La segunda, desde *Astrolabio hasta Jardín de Orfeo*, se encuentra más orientada hacia la meditación y la reflexión (del sentir) del poeta; 3. Por último, desde *Los silencios de fuego* hasta la actualidad: sin dejar de reflexionar sobre temas contemporáneos (Primera Guerra del Golfo y Guerra de Irak, unión de las dos Alemanias, etc.), supone un interés por el humanismo, por una mística de sentido universal, por un mayor diálogo con lo sagrado, a partir de la relectura de los filósofos del Extremo Oriente, los presocráticos y los místicos cristianos. Es decir, se produce un progresivo alejamiento del culturalismo y un mayor acercamiento a la reflexión filosófica de la experiencia humana universal.

Diversas investigaciones se han ocupado de la producción poética de Antonio Colinas, pero ninguna se ha dedicado, en parte o en su totalidad, a analizar e interpretar, parcial o monográficamente, sus correlatos objetivos y monólogos dramáticos. Se han dedicado estudios al ‘poema largo’ (es decir, de amplia extensión) en Antonio Colinas, en particular “Sepulcro en Tarquinia y “La tumba negra” (Martínez Cantón, 2014: 124-147), a la armonía y el ritmo en el poemario *Noche más allá de la noche* (Martínez Fernández, 2004), a los mitos, el diseño espacial imaginario y la expresividad poética de su poesía (Fernández, 2004), a la presencia de las relaciones transtextuales⁵ en su trilogía final, integrada por *Los silencios de fuego*, *Libro de la mansedumbre*, *Tiempo y abismo* (Nana Tadoun, 2008)-, al tema de Pompeya (de las ruinas) como alegoría de la vida que se vislumbra

más allá de la decadencia del paso del tiempo (Conde Parrado y García Rodríguez, 2010: 418-422), y a la presencia de la *écfrasis* en su producción poética, donde la inmortalidad de la obra de arte está conferida por el hábito de vida que transfiere al espectador (Martínez Fernández, 2008: 240-245).

Los temas principales de su poesía son la tensión entre la eternidad y la belleza de la naturaleza, por una parte, y la fugacidad humana, por otra, dualidad en continua tensión expresada desde un lirismo armonioso, que Debicki (1997: 225), en el marco de su producción global, considera como su tema dominante. Colinas (2011: 15) precisa, en el marco de su autobiografía literaria, que temas eternos como la naturaleza, el amor, el tiempo, la muerte, lo sagrado y el más allá se abrieron paso a partir de su segunda etapa. No solo la Alta Cultura es canal de expresión de sus preocupaciones vitales, sino también el paisaje humanizado (es decir, el paisaje rural), con especial incidencia del luminoso y vitalismo mundo mediterráneo y del páramo leonés (su tierra natal, situada al norte de España), este último tan vitalista como el primero, aunque su hábito de vida se encuentre más oculto y deba ser desenterrado. Debicki (1997: 225-6) indaga en la importancia que cobra en este poeta el espacio rural leonés y el mundo mediterráneo. Recapitula la estética de los que considera como los más importantes poemarios de Colinas, a saber, *Truenos y flautas en un templo*, *Sepulcro en Tarquinia* y *Astrolabio*:

Al yuxtaponer escenas naturales a ecos artísticos, comunica vívidamente la belleza perenne del paisaje, y el gozo sensual que la naturaleza evoca en él. [...] En contraste con la mayor parte de su generación, Colinas enfoca paisajes rurales más que urbanos. Su perspectiva ante el campo, aunque concreta, resulta elevada y estilizada, y también se aleja de lo cotidiano por medio de ecos artísticos. [...] Tales escenas y momentos de belleza se convierten en el antídoto a la conciencia de temporalidad y mortalidad del poeta.

⁵ Por relaciones transtextuales entendemos la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad, procedentes de Palimpsestos: la literatura en segundo grado (1989), de Gérard Genette.

Se pueden sintetizar el tema principal de la poesía de Colinas: el atisbo de la eternidad dentro de coordenadas temporales, muchas veces objetivada en el Arte (en sus poemas efrásticos) y en el paisaje rural humanizado, estilizado, estetizado. En otras palabras, se pueden extraer conciencia estética tanto del Arte eterno como de una naturaleza aparentemente efímera (pero tan atemporal en su simbología como las producciones culturales).

Para expresar el tema la permanencia de la vida en el efímero mundo material, Colinas utiliza diversos símbolos, entre los más importantes, la nieve, la luz, el mar o las ruinas. Estos últimos expresan la trascendencia del ser, atributos guardados o escondidos en las cosas y las experiencias perecederas. Colinas es, en este sentido, un poeta órfico, metafísico, trascendental, si se recuerda que el orfismo, como corriente de pensamiento, considera que el alma (permanente) -y no el cuerpo o la materia (efímeros)- constituye la esencia o identidad del ser humano.

III. El correlato objetivo en Antonio Colinas

Los correlatos objetivos de Antonio Colinas permiten objetivar la emotividad del poeta. Se expondrán los considerados como más importantes o mejor logrados, según el objeto de la descripción.

En un primer grupo se procede a la descripción de una obra de arte. A veces esta última es objeto directo de interpelación: nos referimos en “Friso antiguo” (“Truenos y flautas en un templo”, *Truenos y flautas en un templo*, 1968-1970) a las ruinas del templo de Poseidón, símbolo de un modo de vida, el griego, que lentamente se lleva el abismo del tiempo, mientras triunfa la vitalidad del mundo natural, que comienza a germinar sobre las piedras olvidadas. En “A la figura de un Cristo hallada entre el estiércol de un establo”

(*Tiempo y Abismo*), la voz enunciativa interpela a un crucifijo (objeto religioso y estético), en la tradición de la poesía del Cristo crucificado –muy presente en el Siglo de Oro–.

Por su parte, “La estatua mutilada” (“La losa desolada”, *Astrolabio*), le permite a Colinas objetivar la emoción que al ser humano le produce la visión de la Belleza eterna: una estatua rota por el vandalismo o la iconoclastia logra conmover ética y estéticamente al observador, al yo lírico, a pesar de la degradación temporal que ha sufrido su forma expresiva. Idéntico tópico se expresa en “Cabeza de la diosa entre mis manos (654 a.C.)” (“Libro de las noches abiertas”, *Astrolabio*): “Misterio superior éste de ver/ cómo su cuerpo acumula siglos/mientras el nuestro pierde juventud./ Misterio de dos barros que han brotado/ de un mismo pozo y bajo un mismo juego./ Mas sólo a uno de ellos concedió/ el Arte la virtud de ser divino/ y, en consecuencia, no morir jamás.” (207)⁶. La vida humana parece y sus ideales más sublimes se conservarán para la posteridad en sus creaciones, el Arte, que pervivirá eternamente. La vida o la fuerza vital que logra transmitir la obra de arte también constituye el núcleo semántico de “Homenaje a Tiziano (1576-1976)” (“Las sombras iluminadas”, *Astrolabio*). En este poema, la voz enunciativa declara, en interpelación al pintor ausente, que ya había observado previamente los colores empleados por el artista veneciano en sus pinturas, en su realidad vivencial, en su experiencia perceptiva. La vida está empapada de arte y el arte expresa vida: “He visto arder tus oros en los otoños de Murano,/ en la cera aromada de los cirios de invierno;/ tu verde en madrugadas adriáticas/ y en los ciruelos de los jardines de Navagero” (162). La pintura, entendida como revitalización de la memoria personal, queda tematizada en “En el museo” (*Los silencios de fuego*). El Arte es el símbolo máximo de la actitud vitalista del ser humano, del afán de permanencia de este último. Permite experimentar los recuerdos pasados como si fueran acontecimientos contemporáneos, presentes. La obra de arte permite identificarnos -mediante la

⁶ A partir de este momento, toda cita procedente de los poemas de Antonio Colinas remite a la siguiente edición: Antonio Colinas, *Obra poética completa* (1967-1910), México, Fondo de Cultura Económica/Ediciones Siruela.

imaginación- con las emociones y los sentimientos de los personajes representados en la imagen: “Quisiera penetrar en ese cuadro [...] / Regresaría al huerto de la infancia [...] / ¡Fundirse en arte para no morir! [...] / No ser nunca como es la carne nuestra, / que no cesa en su grito, y que perece.” (360-361). Ser tan eterno como el Arte: esta es la aspiración del ser humano. Martínez Fernández (2008: 245) aprecia en este poema la reflexión de la voz enunciativa sobre la función más trascendental del Arte, la de vencer al tiempo, a la degradación, la de anular la separación entre el observador y la representación artística, entre la realidad y la ficción.

En la misma línea de pensamiento, en “Homenaje a Poussin” (*Truenos y flautas en un templo*), el yo lírico -que contempla el cuadro “La caza de Meleagro”- busca comunicar la impresión de realidad y la sensualidad del pintor barroco francés. El propio Colinas ha reflexionado sobre la obra de este pintor en el ensayo “Nicolás Poussin: equilibrio y pasión”. Martínez Fernández (2008: 241) destaca que Colinas aprecia en el pintor francés su capacidad para expresar la función armónica de la naturaleza como neutralizadora de las lacras históricas, así como su visión órfico-pitagórica del mundo (a la que ya aludimos). Un último ejemplo de *écfrasis* es “*Simonetta Vespucci*” (“Piedras de Bérghamo”, de *Sepulcro en Tarquinia*). Recordemos que este personaje histórico florentino es el símbolo máximo de la belleza renacentista, desde que Sandro Botticelli la utilizó como modelo de algunos de sus más famosos cuadros (entre ellos, *El nacimiento de Venus*), y desde esta simbología la emplea Colinas en su poema, sin aludir al título de los cuadros en cuyo proceso creativo participó: “Ya Judith despeinada/ o Venus húmeda/ tienes el alma fina del mimbre/ y la asustada inocencia/ del soto de olivos.” (105). Martínez Fernández (2008: 243) precisa que la fragilidad y la altura estilizada de Simonetta se expresan icónicamente en el poema -desde la correspondencia entre forma y contenido- mediante versos cortos que se estiran a lo largo del poema. En ocasiones, la expresión artística empleada como correlato objetivo es una obra arquitectónica. Es el caso de “En San Isidoro beso la piedra de los siglos” (*Poemas de la tierra y de la sangre*).

La Real Colegiata Basílica de León le permite a la voz enunciativa objetivar en un templo medieval de los siglos XI y XII la conciencia de la mortalidad, del paso del tiempo. Con este propósito, personifica el tiempo como un sujeto humano envejecido: “cansadas tumbas rotas” y “Dintel cansado” (42).

Como poeta órfico, la música ocupa un lugar principal en la estética de Colinas. Esta expresión artística es una de las máximas exponentes de la Belleza suprasensible, junto con la Poesía (ambas son prácticas expresivas, no imitativas). Queda tematizada en el correlato objetivo “En Bonn, aquel anochecer” (“Homenajes y presencias”, *Los silencios de fuego*) donde el yo enunciativo, al azar, escucha notas de Johann Sebastian Bach, tocadas al piano. Busca su procedencia u origen y, finalmente, no puede acceder -ya que no le está permitido- a la habitación donde ensaya Sviatoslav Richter (1915-1997), a quien entrevé por la puerta. Este poema alude al poder de atracción irresistible (hechizo, arrobó) que produce la música en el oyente. También son correlatos objetivos, desde la temática de la ejecución musical, “La violonchelista Alma Moodi interpreta a Bach en el funeral de Rilke” (“Del ser y del no ser”, *Tiempo y abismo*) y “Tormentas de Glenn Gould” (*Desiertos de la luz*).

La simbología de los poemas *écfrásticos* de Colinas responde, en suma, a las preocupaciones temáticas que los críticos ha destacado como constantes de su producción poética. La inmortalidad de la obra maestra es una idea clásica en la crítica de arte, y ya contaba con una larga tradición cuando fue empleada por Baudelaire en la colección de ensayos *El pintor de la vida moderna* (1996: 361). El Arte contiene una parte transitoria, al representar los valores de cada momento histórico, y una *eterna*. ¿Cuál es el elemento *eterno* de la Belleza? Para Stierle (1980: 345-361), este último está otorgado por la obra de arte terminada, por la forma expresiva resultante del proceso creativo del artista. En los textos clásicos de estética quedan asociados la Belleza -fin último de la obra de arte- y la eternidad (véase, además, el *Laocoonte*, de Lessing)⁷. Es decir, cada época histórica

⁷ Lessing (2002: 59), en el Capítulo III del *Laocoonte*, declara que el arte otorga una perpetuidad invariable al instante único que muestran las representaciones visuales.

(sus costumbres, sus objetos, su vestimenta, sus edificios) contiene la belleza suficiente como para ser objeto de representación artística, como para quedar alojada en una forma expresiva perdurable. A través de la forma expresiva acabada, el Arte transmite valores eternos, vinculados con la experiencia vital de todo ser humano.

El procedimiento de la escena, en la que el yo lírico adopta el papel de observador, también es una modalidad de correlato objetivo común en la poesía de Colinas. En “Medianoche en el Harz”, durante los últimos resplandores de un sol veraniego en la zona central de Alemania, el yo lírico, en la arboleda de una abadía, ve pasar por el puente a una muchacha, máxima expresión de la Belleza. De temática similar, “Coyoacán” (“Manantial de la luz”, *Libro de la mansedumbre*), recupera un tópico poético de larga tradición literaria: el seguimiento o persecución visual de una misteriosa mujer –situación que ocasionalmente incorpora el encuentro de miradas– que la voz enunciativa considera como expresión máxima de la Belleza. En el paisaje otoñal de la escena, la mujer simboliza la necesidad (el deseo) de que el amor se imponga sobre la vida perecedera.

Colinas utiliza en bastantes ocasiones la escena paisajística, el paisaje humanizado. La emplea, por ejemplo, en algunos de los iniciales *Poemas de la tierra y de la sangre*, donde se aprecian amplias reminiscencias intertextuales procedentes de la poesía de Antonio Machado (se aleja, así, de la mayor parte de la generación de los *novísimos*, que expresaron su distanciamiento estético, e incluso ético, frente al poeta sevillano). El yo lírico humaniza el paisaje natural. No sólo este último está lleno de numerosas huellas materiales de la civilización (muros, caminos, ruinas, etc.). Además, la voz enunciativa proyecta, imprime o caracteriza al paisaje con sus propias emociones. Es lo que sucede en “Mediodía en Sahagún de Campos”, “Riberas del Órbigo” (*Poemas de la tierra y de la sangre*) o en “Penumbas del Noroeste” (*Tiempo y abismo*). En estos poemas, en la desolación del páramo leonés, el yo lírico proyecta sublimidad y vida en el espacio objetivo, en el paisaje. La relación sinestésica entre la visión del paisaje natural y la música se materializa en “¿Conocéis el lugar?”

(*Desiertos de la luz*) donde la voz enunciativa vincula la música barroca y el páramo castellano: “¿Conocéis el lugar donde van a morir/ las arias de Händel?!/ Creo que se halla aquí, en este espacio/ donde se inventa la infinitud de los amarillos:/ un espacio en el centro del centro de Castilla” (534).

En otras ocasiones el espacio subjetivo es, en cambio, el imaginario cultural del Mediterráneo, que junto con el celtíbero del noroeste español, es el más apreciado por Colinas a lo largo de su producción poética, como en “Isla de Circe (Capri)” (“Las sombras iluminadas”, *Astrolabio*, octubre 1975-junio 1979). Pritchett (2005: 278-283) ha analizado la simbología del mar –desde la noción de correlato objetivo– en dos poemas de Colinas, “Cabo de Berbería” (*Astrolabio*) y “Noviembre en Inglaterra” (*Sepulcro en Tarquinia*). Mientras en el primer poema, de tipo visionario, la escena marítima expresa la simbología –dominada por la luz– de un espacio fundacional que trasciende las consecuencias funestas del proceso civilizatorio, y que al mismo tiempo se encuentra ligado a la memoria personal de la voz enunciativa, así como a los valores humanistas que el poeta leonés otorga a este espacio cultural (el Mediterráneo), en el segundo, el Norte connota, en cambio, la degradación vinculada a la industrialización, la corrupción y la muerte.

En otras ocasiones, la escena describe una acción humana, sin que la voz enunciativa participe en primera persona. Es un simple observador. Nos referimos a los definidos por Prieto de Paula (1996: 353-354) como ‘correlatos de personaje histórico analógico’, donde la voz enunciativa habla de una tercera persona, el personaje que protagoniza el texto poético. Ofrecemos tres casos. “La primera hoja (*Antonio Machado en Soria*)” (“Cuaderno de la vida”, *Desiertos de la luz*), es un correlato objetivo de personaje histórico analógico que, siguiendo a Prieto de Paula, cuenta con un yo enunciativo innominado (por lo que, por convención discursiva, se le identifica nominalmente con el mismo poeta) que habla de una tercera persona, en este caso, de Antonio Machado, quien protagoniza lo que se relata en el poema. La situación seleccionada, y que provocará una emoción elegíaca en el lector, corresponde a una

escena en la que el poeta sevillano, como personaje, pasea a su esposa Leonor, gravemente enferma, por los alrededores de la ciudad de Soria. Se establece una analogía metafórica entre las primeras hojas del otoño, al desprenderse del árbol, y la pérdida de las energías vitales de la joven. La equiparación entre el otoño de la vida y el otoño estacional se establece en los siguientes versos: “Era el otoño ya maduro de ella,/ tan sentenciado como aquellas hojas/ que aún se resistían a caer,/ que estaban perdurando en su hermosura. [...] Desde aquel mirador,/ él vio cómo llegaba con la furia del viento/ una hoja primera,/ sólo una hoja de oro desprendida/ de algún álamo negro./ Y sintió que a su lado se iba desprendiendo/ la hoja-vida de ella.” (Colinas, 2011: 547-548). El otoño es metáfora de la decadencia o etapa final de la vida de Leonor, sentenciada por una fulminante tuberculosis. En la realidad posible de la ficción del poema, que debemos distinguir de la realidad histórica, se encuentra moribunda en un verano ya avanzado, próximo al otoño (mientras que, en el mundo histórico, Leonor murió el 1 de agosto, a mitad del verano, en 1912). Los correlatos objetivos (y los monólogos dramáticos de personajes históricos, entre ellos) también se pueden interpretar como reescrituras de un protomundo original (incluso a veces son analepsis y prolepsis de este último) y se arrojan la potestad de modificar las coordenadas del mundo referencial, como en el presente caso. El neorromántico Colinas no tiene reparos en emplear una imagen legada por el romanticismo: la Muerte, que comienza a arrebatar a Leonor del mundo de los vivos, es como el viento tempestuoso -¿el viento septentrional que se levanta en Castilla con la llegada del anochecer?- que logra arrancar una primera hoja -ya amarillenta (‘hoja de oro’)- de las ramas de un álamo negro. Iravedra Valea (2003: 181), quien ha analizado desde todos los planos posibles el amplio magisterio que ha ejercido Machado en Colinas, considera que ambos poetas comparten símbolos y dicción: han tematizado, sobre todo, la naturaleza, el sueño, el recuerdo, la meditación sobre el tiempo y la caducidad humana -con el paisaje castellano

como punto de referencia- desde una ficción alejada del artificio expresivo.

Otro correlato objetivo de personaje histórico analógico, presentado en el marco de una escena, es “Juan de la Cruz sestea en el pinar de Almorox”, de *Libro de la mansedumbre*. Incorpora a un sujeto protagonista, San Juan de la Cruz, un personaje histórico. Descansa en un pinar ubicado cerca de la población toledana de Amoro, antes de seguir su camino al anochecer. Es una alusión alegórica de la búsqueda de Dios por San Juan de la Cruz (y por Antonio Colinas). Recuérdese, en este sentido, su *Noche oscura del alma*. De nuevo, se presenta una analogía - en este caso, alegórica- entre el desempeño de todo poeta y el del místico: ambos buscan acceder a la eternidad y al Absoluto.

Otro correlato objetivo de personaje histórico analógico representado en una escena es “Freud en Pompeya” (“Del ser y del no ser”, *Tiempo y abismo*, 1999-2002). La analogía se establece entre el desempeño del poeta, el del arqueólogo y el del psicoanalista: los tres indagan en las ‘profundidades’ del ser humano (sentimientos, el primero; cultura, el segundo; e inconsciente, el tercero). El personaje, el lugar y el acontecimiento son históricos: Sigmund Freud visitó Pompeya en 1902. La voz enunciativa acusa a Freud de ‘ceguera’, por ignorar que las raíces de la cultura latina todavía perviven en el presente de Occidente, más allá del paso de los siglos: “El hombre que socava los espíritus/ en la ciudad desierta escruta el Tiempo./ Está vivo y no ve la apoteosis/ de la Vida en las luces de las ruinas./No ve que aún queda savia en los jardines/ alimentados de ecos, de abandono./No sabe que la Parca siembra vida.” (217). Recuérdese que Antonio Colinas considera que las civilizaciones mediterráneas y celtíberas son ‘raíces vivas’ del espacio cultural europeo. Simbólicamente, psicoanálisis y arqueología son disciplinas cercanas: el psicoanálisis supone un ‘trabajo de excavación’ encaminado a extraer, a sacar a la luz pública, a la superficie, las zonas reprimidas, ‘ocultas’, ‘enterradas’, del inconsciente.⁸ En otras palabras, el

⁸ Recuérdese, asimismo, la analogía metafórica del acceso al inconsciente como un “descenso a los infiernos”. Fue formulada por Freud en el epígrafe que aparece debajo del título de su obra *La interpretación de los sueños* (1900): “Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo”, procedente de la *Eneida* (VII, 312), de Virgilio. Y, más particularmente, también se puede asociar el viaje a los infiernos realizado por Orfeo (uno de los pocos humanos vivos en cruzarlo ida y vuelta), con este acceso. De hecho, en las alucinaciones y en los sueños viajamos al inconsciente y regresamos, finalmente, a la conciencia.

psicoanálisis puede ser entendido, en términos trópicos, como un ‘trabajo arqueológico’ aplicado a la psiquis humana, donde predominan las metáforas contenedor (la conciencia)-contenido (el inconsciente, que debe ser desenterrado), si empleamos el conocido grupo de metáforas analizadas por Lakoff y Johnson (1986 [1980]). En particular, el proceso de interpretación de los sueños implica el ‘descubrimiento’ de su significado profundo o latente, a partir de su significado manifiesto (literal, superficial)⁹. Conde Parrado y García Rodríguez (2010: 418-422), quienes se han ocupado de interpretar este poema, nos recuerdan que, cinco años después de su visita a Pompeya, Freud publicó su ensayo *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* (1907), dedicado a analizar la represión erótica del personaje arqueólogo de esta última novela, Norbert Hanold, quien en sus visitas a Pompeya, y en su delirio, identifica a una joven -Zoe (‘vida’, en griego), que camina por sus calles- con la figura femenina de un bajorrelieve de su propiedad. Conde Parrado y García Rodríguez concluyen que, en el poema de Colinas, el personaje de Freud representa “en gran medida, la figura del arqueólogo alemán «ficticio» de la novela de Jensen, a la que [...] se alude directa, pero únicamente, en el grito «¡Zoe, zoe!» que las ruinas de Pompeya lanzan al «hombre que socava los espíritus» para que se percate de la mucha vida que aún se puede percibir en ellas” (en cursiva en el original) (Conde Parrado y García Rodríguez, 2010: 421). Este poema es un ejemplo que demuestra cómo los referentes culturales están al servicio, en la poesía de Colinas, de la expresión de las vivencias más básicas del ser humano, frente a los poetas más canónicos de los novísimos, que emplean los emplean dentro de una intencionalidad *camp*.

Es posible identificar otros grupos de correlatos objetivos en la poesía de Colinas. Uno de ellos es la ‘ciudad muerta’. Es el caso de “Nocturno en León” y de “Visión de Invierno” (*Los poemas de la tierra y de la sangre*), “La ciudad está muerta” (“La losa desolada, *Astrolabio*), “Piedras de Bérnago” (“Piedras de Bérnago,

Sepulcro en Tarquinia) y “Encuentro con Ezra Pound” (*Sepulcro en Tarquinia*). Creo que, a diferencia de la semántica que tiene este tópico – el de la ciudad muerta- en la literatura ‘fin de siglo’, que connota amortajamiento, o estancamiento (dentro de la corriente del progreso histórico), en la poesía de Colinas expresa, más bien, la vida y las raíces culturales todavía vitales que alberga un espacio humano aparentemente ‘muerto’. Una excepción la representa “Veinte años después” (*Jardín de Orfeo*), poema que no está ligado a la pervivencia de la memoria cultural (la vitalidad de una civilización a partir de sus huellas materiales), sino al olvido de los recuerdos personales. En este último poema, el yo lírico, en su *flanerie* por la ciudad muerta, desde la conciencia del tú autorreflexivo, confiesa que no puede resucitar las vivencias del pasado: “Sonámbulo, das vueltas, te extravías./Sabes perfectamente que existe aquella puerta/ del pleno y puro amor adolescente,/mas ya nunca podrás reconocerla,/ nunca más la abrirás/ para vivir cuanto entonces viviste.” (306-307).

La semántica de la pervivencia de los valores legados por las primeras civilizaciones del espacio cultural español queda connotada en los correlatos objetivos sobre ruinas o excavaciones arqueológicas. Esta vigencia, más allá de la muerte de las civilizaciones pretéritas y de sus protagonistas, se expresa en “Excavación” (“Manantial de la luz”, *Libro de la mansedumbre*): “¿Y de quién estos huesos astillados?/No han durado más ellos/ que esa plata ligera que bien pudo ceñirlos; [...] Y sentimos el sueño fluir en nuestros párpados,/ y el oído se pega a la tierra y escucha/ el murmullo indecible de un tiempo que no muere.” (421-422). Correlatos objetivos de ruinas excavadas que ofrecen huellas de civilizaciones todavía significativas para el ser humano contemporáneo se ofrecen en “Regreso a Petavonium” (“Jardín de la sangre”, *Jardín de Orfeo*) y en los poemas de la sección “Castra Petavonium”, de *Sepulcro en Tarquinia*. Al igual que con los correlatos de ciudades muertas, no siempre expresan la pervivencia del ser humano en el tiempo. A veces se impone el olvido sobre

⁹De la misma manera, el proceso de interpretación de un texto literario supone un trabajo de ‘inmersión’, a partir de la ‘superficie’ del texto denotativo (típica metáfora contenedor-contenido), para indagar en su sentido oculto.

la inmortalidad, como en “A un brazo de bronce”, sobre las estatuas que los emperadores tenían en los espacios públicos de todas las ciudades del imperio: “¿qué hacías en la noche profunda de la tierra?/ [...] morías allá donde la tierra se derrumba.” (133).

Se identifica también un último grupo de correlatos objetivos con la poesía de cementerio (“Cementerio del Père Lachaise”, *Truenos y flautas en un templo*; “Alguien se detiene ante las flores de un cementerio”, *Libro de las noches abiertas*, *Astrolabio*) que practicaron previamente otros representantes eximios de la poesía española contemporánea, como es el caso de Luis Cernuda.

VI. Los monólogos dramáticos de Antonio Colinas

4.1. Breve historia del surgimiento y desarrollo del monólogo dramático en la poesía latinoamericana y española

Aunque con precedentes en Rubén Darío y otros poetas, se toma como hito inicial de la presencia del monólogo dramático en la literatura latinoamericana el “Poema conjetural”, de Jorge Luis Borges, publicado el 4 de julio de 1943 en el periódico bonaerense *La Nación*, e incorporado en *El otro, el mismo* (1964) (cf. Zambra Infantas, 2005)¹⁰. No debe extrañar la práctica del monólogo dramático en la producción del escritor argentino si tomamos en cuenta dos circunstancias suficientemente conocidas: primero, su amplio conocimiento y aprecio de la literatura anglosajona, que incorporó en su producción narrativa y ensayística, y segundo, los esfuerzos que realizó durante gran parte de su carrera literaria por ofrecer una escritura despojada de la intencionalidad confesional: el monólogo dramático, de origen anglosajón, supone una salida para evitar esta última.

Otros reconocidos poetas del siglo XX latinoamericano han practicado el monólogo dramático. Es el caso del mexicano José Emilio Pacheco, quien ofrece una muestra de este género en “Prosa de la calavera”, donde esta última, como voz enunciativa, es proyección de la Muerte, o “Elegía de San Juan de Letrán para Efraín Huerta”. Estos últimos poemas son analizados por Olivera-Williams (1996: 1975-184), quien también destaca a Rosario Castellanos como escritora que practicó este género, en poemas como “Lamentación de Dido” (1957), “Monólogo de la extranjera” (1959), “Testamento de Hécuba” (1969) o “Kinsey Report” (1972). También se puede incorporar en este género el “Monólogo de Casandra” (*Rituales del conocimiento y del sueño*), del peruano Eduardo Chirinos, o el poema “Electra en la niebla” (“Locas mujeres”, *Lagar II*), de Gabriela Mistral. El poeta mexicano Marco Antonio Montes de Oca nos ofrece en “La despedida del bufón”, desde el tono meditativo de muchos monólogos dramáticos clásicos, la última comparecencia de un bufón ante su público, consciente de la pérdida –en su decadencia– de su capacidad para reír (en Julio Ortega, 1987:304).

Ya en la literatura centroamericana, el yo ficcional se utiliza, por ejemplo, en la poesía de la guatemalteca Luz Méndez de la Vega (1919-2012), en particular en el poemario *Helénicas* (2011). Aunque en la mayor parte de los casos ofrecen soliloquios (por ejemplo, “Sísifo-poeta”), en algunos casos se llega al monólogo dramático (“Safo a Cleis”, “Dido a Virgilio” o “Edipo”, cuya interlocutora es Yocasta). Como vemos, es común que los poetas latinoamericanos recurran a personajes grecolatinos (históricos o mitológicos) como enunciadores ficcionales (Rosario Castellanos, Eduardo Chirinos).

Ya en el marco de los estudios críticos, Jorge Chen (2006), en su análisis de la voz de Ariadna en poemas de Mía Gallegos, Gioconda Belli y Claribel Alegría, utiliza el concepto de máscara poética, próximo al de monólogo dramático. Binns (2009: 79-83), por su parte, identifica monólogos dramáticos en la producción poética de Nicanor Parra.

¹⁰ Zambra Infantas (2005: 547-554) analiza este “Poema Conjetural” de Borges como monólogo dramático. Recuérdese que la voz enunciativa de este poema es Francisco Narciso de Laprida, antepasado del propio Borges.

Se considera que Luis Cernuda introdujo el monólogo dramático en la poesía española en el poemario *Las nubes* (1937-1940). Pérez Parejo (2014: 365), desde una clasificación estrictamente temática, distingue 8 monólogos dramáticos en la producción de este poeta, los religiosos (“Lázaro” y “La adoración de los Reyes Magos”), los históricos (“Quetzacóatl”, “Silla de Rey”, “Las islas” y “El César”) y los autobiográficos (“Apología pro sua vita” y “Un contemporáneo”). La primera generación española que incorpora regularmente el monólogo dramático en su práctica poética es la del 50. José Ángel Valente practica el monólogo dramático en “Maquiavelo en San Casciano” (*La memoria y los signos*), Carlos Barral en “Compro un albornoz en Kairuán”, analizado por Akram J. Thanoon (1991: 374-375); y Francisco Brines, en “La república de Platón”, sobre el conflicto entre ley y sentimiento en una relación homoerótica entre guerreros griegos¹¹.

Será la Generación de los *Novísimos* la que practique el monólogo dramático con mayor asiduidad, sobre todo Guillermo Carnero, Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca, Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero y Luis Antonio de Villena (Paz Moreno, 2002; Pérez Parejo, 2007: 165). Jaime Siles lo incorpora en algunos poemas de *Pasos en la nieve* (2004); Guillermo Carnero en “Oscar Wilde en París” o “El embarque para Cytarea”, de *Dibujo de la muerte* (1967); y Pere Gimferrer en “Invocación en Ginebra”, “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”, “Primera visión de Marzo” o “Cascabeles”, de *Arde el mar* (1966). Luis Alberto de Cuenca cuenta con monólogos como “La malcasada”, que dirige un antiguo novio a una mujer madura insatisfecha con su matrimonio actual. De este mismo autor también deben mencionarse “Helena, palinodia” (*El hacha y la rosa*, 1993) -donde el hablante, Menelao, se dirige a Helena, en el contexto actualizado de la ‘alta sociedad’ ociosa del siglo XX-, así como el poema “El crepúsculo

sorprende a Roberto Alcázar en Charlotte Amalie”, de *Elsinore* (1972) sobre la ambigüedad de la orientación sexual de los héroes de este comic de la época franquista (también presente en la lectura *queer* que se ha hecho de la relación entre Batman y Robin). Luis Antonio de Villena ofrece un ejemplo de monólogo dramático en “Chapero”, de *Marginados* (1993), donde el enunciador es un prostituto que reflexiona sobre su oficio¹². Por último, alejados de cualquier pertenencia generacional, practican el monólogo dramático José María Fonollosa (1922-1991) en los poemas de *Ciudad del hombre: New York* (2000), o Aníbal Núñez, en “Aunque algunos autores no lo admitan” (*Alzado de la ruina*, 1983).

4.2. Análisis e interpretación de los monólogos de Antonio Colinas

Conde Parrado y García Rodríguez (2010: 421) nos recuerdan que uno de los poemas típicos de los *novísimos* es “la recreación de las vivencias (interiores, sobre todo) de un personaje célebre de la cultura occidental (u oriental) en un momento histórico de su vida.” Cuando esta vivencia personal se expresa en primera persona ante un interlocutor, el poema se define como monólogo dramático, que en la poesía de Antonio Colinas cuenta con las siguientes expresiones: “Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde Waldstein”, de *Sepulcro en Tarquinia* (1970-1974); “Palabras de Mozart a Salieri”, de Jardín de Orfeo (1984-1988); “Jorge Manrique interroga a la madrugada antes de su última batalla”, de *Desiertos de la luz* (2004-2008); “Lamento de la magdalena” (“Variaciones sobre dos temas de Rilke”, *Tiempo y abismo*, 1999-2002) y “De repente, aquel año 68” (“Del ser y no ser”, *Tiempo y abismo*, 1999-2002).¹³

¹¹ Este último es un poema analizado por Bermúdez Ramírez (2004: 97-103).

¹² Estos monólogos dramáticos pueden leerse en la siguiente antología: Marta Sanz Pastor. (ed.), *Metalingüísticos y sentimentales. 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

¹³ Podría haberse incorporado en el corpus el poema “Novalis”, pero como señala Bagué Quílez (2003: 38), respaldando a Prieto de Paula, no hay razón para dejar de atribuir el monólogo enunciado al autor como sujeto enunciativo. Aunque en muchos casos de monólogos dramáticos la ficcionalidad de la figura enunciativa queda rubricada en el título del poema, en todos ellos las marcas biográficas, cronológicas o contextuales vertidas en el cuerpo del poema terminan por certificar la separación entre el autor y el personaje ficcional, que en el presente caso, en “Novalis”, están ausentes.

El presente artículo se analizan estrictamente los poemas de enunciación ficticia individual, si bien Antonio Colinas también cuenta con poemas de enunciación múltiple (dos o más enunciadore), donde cada personaje entona sus respectivos monólogos -como “La muerte de Armonía (Homenaje a María Zambrano)”, de *La muerte de Armonía* (1990), de tono alegórico¹⁴.

Pérez Parejo (2007: 179-180) ofrece una propuesta metodológica para analizar e interpretar los monólogos dramáticos, y a ella nos vamos a ceñir. Se trata de un enfoque parcialmente fundamentado en el clásico libro de Langbaum (1996) sobre este género poético. Primero debe discriminarse el tipo de relación que, en el poema, se establece entre el yo del poeta y el yo enunciativo, relación que se puede expresar en tercera persona (el yo emisor corresponde al del poeta, que se refiere o alude al personaje en tercera persona), en primera persona (el emisor es ficticio, no coincide con el yo del poeta) o en segunda persona (el emisor, que coincide con el poeta, se dirige a un interlocutor mudo, el personaje). Pérez Parejo sigue en este caso la propuesta ya señalada de Prieto de Paula. De los tres tipos de correlatos objetivos mencionados, solo el segundo caso corresponde al monólogo dramático, donde el emisor ficticio en primera persona no coincide con el yo del poeta.

En este último se puede analizar el grado de concreción del personaje, que puede ser, en primer lugar, explícito. Puede aparecer con una identidad nominal -Ulises, por ejemplo. Puede carecer de esta última y, en este último caso, se indaga qué información o atributos del personaje se proporcionan para que sea identificado por el lector. El personaje puede ser indeterminado (un tipo social genérico, por ejemplo) pero reconocible en la historia, la cultura, la realidad social o la actualidad (el contexto sociocultural del personaje remite a la biografía personal o cultural del poeta, que permite resolver algunas claves analíticas e interpretativas).

También se puede analizar la función del monólogo dramático. Aquí se investiga la identificación analógica establecida por el autor -a través del personaje- con una época histórica, tendencia cultural, biografía, contexto social o expresión artística (Browning tenía una preferencia por personajes procedentes del Renacimiento). Asimismo, es posible analizar la relación de repulsa u oposición o, en cambio, de simpatía y suspensión moral del lector ante el monólogo del personaje, actitud favorecida por el autor, a la hora de modelar el carácter psicológico de la voz enunciativa del poema. Por lo demás, se puede identificar algún efecto de extrañamiento o de anacronismo frente al contexto histórico desde el que se expresa el personaje: en un monólogo procedente de un autor de los años noventa del siglo XX, este anacronismo puede quedar materializado en un personaje del Renacimiento que tenga una visión de mundo postmoderna. Esta es una marca que remite a los intereses estéticos e ideológicos del poeta que ha escrito el poema. Asimismo, se puede analizar en qué medida el poeta persigue, a través del monólogo dramático, homenajear algún tipo de ficción o de práctica significativa (por ejemplo, cuando la voz del monólogo es un personaje de la tradición literaria).

4.2.1. “Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde Waldstein” como monólogo dramático lírico

“Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde Waldstein” es uno de monólogos dramáticos más conocidos de la poesía de la segunda mitad del siglo XX español. Cuenta con los atributos básicos de este género: enunciador, interlocutor y situación (vivencial y comunicativa) del protagonista. Como en el ejemplo precedente, la voz enunciativa, en tono meditativo, realiza un recuento de su vida. Es un monólogo dramático de personaje histórico: frente a Don Juan, seductor que pertenece exclusivamente a la ficción, Casanova es un sujeto del mundo real que vivió en el

¹⁴ Es un poema que cuenta con las siguientes voces enunciativas: *Serena* (La razón), *Fulgor* (El corazón), *La Doncella* (Ana), *Oscuro* (La sangre), *Nador* (La calle), *El poeta* y *Coro*.

siglo XVIII. En el poema, Agustín Fernández (2004: 172) precisa que el hablante, decrepito, evidencia el miedo o vértigo del final de la vida ante la muerte. Recuérdese que los personajes de los monólogos enuncian estos últimos en momentos críticos o trascendentales de su biografía, como la toma de conciencia de la cercanía de la muerte. Cuando el ser humano se encuentra en la etapa de decadencia física y profesional dirige sus reflexiones hacia el pasado biográfico, objeto de escrutinio, de evaluación. Sobre el lector se proyecta un Giacomo Casanova (1725-1798) ya envejecido, en la antítesis de su imagen más conocida, la del joven seductor, ofrecida en su famosa autobiografía, *Histoire de ma vie*, escrita en francés. Este poema, ¿qué incentiva en el lector? ¿La empatía? ¿El distanciamiento crítico? Cerrillo y Luján Atienza (2010: 143) consideran que el hecho de poner en palabras del mismo protagonista la añoranza de las glorias pasadas, frente al momento presente, incentiva la empatía del lector. No asume ante su vida una actitud cínica, de amoralidad o inmoralidad; tampoco la retrata como una serie de vivencias criminales o delictivas. Casanova se exhibe como un sujeto hedonista (una constante de la poesía de Colinas, defensor de una perspectiva ‘mediterránea’, ‘italiana’ de la existencia), un sujeto perseguido por una sociedad moralmente asfixiante y envidiosa que nunca legitimó su conducta, libre de ataduras morales. El ‘libertino’ italiano es una máscara enunciativa que emplea el poeta leonés para expresar su visión de mundo, vitalista, afirmativa: “me persiguen los lobos/ del Santo Oficio, llevo un huracán de lenguas/ detrás de mi persona, de lenguas venenosas./ Y yo sólo deseo salvar mi claridad,/sonreír a la luz de cada nuevo día,/ mostrar mi firme horror a todo lo que muere.” (108). Este monólogo pertenece a la modalidad lírica¹⁵. En esta última el distanciamiento entre poeta y personaje es menor que en la modalidad dramática; el sujeto histórico o ficticio es, más que todo, una máscara enunciativa que expresa las preocupaciones existenciales

del autor, que busca similitud, analogía o equivalencia de intereses al proyectarse en el personaje. Se razona este argumento en el sentido de que el Casanova del presente monólogo no tematiza ni evalúa, preferentemente, sus ‘conquistas’ amorosas, sino que reflexiona, ante todo, sobre el paso del tiempo, la afirmación de la vida y la defensa de la libertad moral, tres de las principales preocupaciones temáticas en la obra completa de Antonio Colinas.

Casanova es un sujeto que no fue aceptado por la sociedad en la que vivió, pero que tampoco espera nada, ya anciano, de la sociedad que resultará de la Revolución francesa, con la que ya no se identificará. Luján Atienza (2005: 175), quien considera que todo poema de fuente ficticia es conjetural, destaca el carácter elegíaco de este poema: “La sensación de nostalgia se acrecienta al situar en inmovilidad y actitud de recuerdo a un personaje tan activo. El poeta se siente identificado con ese momento de nostalgia total, de vida intensa que se acaba [...]. En el fondo, se trata de una conjetura: ¿qué podría decir al final de sus días un hombre así, que ha vivido tanto?”

En los monólogos dramáticos, el poeta trata de expresar una hipótesis: “¿cómo reaccionaría cierto personaje histórico o ficticio conocido en una coyuntura existencial sobre la que, como escritor, me interesa reflexionar?” Como sucede con muchos monólogos dramáticos, el título del presente poema es descriptivamente preciso y llega a identificar al enunciador y el contexto en el que enuncia su discurso. La onomástica ofrecida en el título (la del enunciador –Casanova- y la del interlocutor –conde Waldstein), junto con la situación histórica (finales del siglo XVIII, Revolución francesa) y personal (ancianidad) descritas en el poema, se convierten en los principales indicadores referenciales. Casanova conoce al conde Waldstein en 1785 y este último le ofrece el cargo de

¹⁵ Los monólogos de intencionalidad lírica, según Thanoon (1991: 75-88), tienen un hablante de escasa singularidad psicológica (aunque tengan una identidad nominal) y un interlocutor mínimamente individualizado (a veces es simplemente un pronombre de segunda persona de significado general). La dramatización o situación dramática, con un escenario o contexto menos detallado que en la primera modalidad, sólo es un pretexto para ofrecer el correlato objetivo del estado anímico del autor. La objetividad o distanciamiento entre autor y personaje de la modalidad estrictamente dramática queda atenuada, al introducirse algunos datos autobiográficos del primero.

bibliotecario en su residencia de Dux (en la actualidad, Duchcov), en la región de Bohemia, donde comenzó a escribir su memorias, que dejó incompletas. Es un momento crítico, típico de los monólogos dramáticos, en el que se toman decisiones trascendentales: el sujeto enunciativo reconoce que el libertinaje ya no forma parte de su presente, y decide asumir un oficio en las antípodas del amante escandaloso, el de bibliotecario. Al lector le llama la atención el hecho de que uno de los más conocidos ‘seductores’ de la historia de Occidente acepte, en el presente de la enunciación, un trabajo tan ‘prosaico’: la vida libertina y la intelectual siempre han sido percibidas, estereotipadamente, como mundos antitéticos.

El primer verso del monólogo dramático establece la situación comunicativa entre el enunciador y el interlocutor, así como el tono del discurso del primero: ‘Escuchadme, Señor: tengo los miembros tristes.’ La primera palabra (‘escuchadme’) busca el contacto comunicativo con el interlocutor (función conativa, interpelativa). Está a punto de formular una confesión. Implícitamente, a nivel connotativo, Casanova no solo busca ser escuchado, sino también comprendido: el acto de habla directivo ‘Miradme’ (“Miradme: he recorrido/ los países del mundo”) tiene el sentido de ‘Comprendedme’. Al pedir al interlocutor una actitud de escucha atenta, concentrada, podemos inferir que el hablante se encuentra a punto de expresar o de justificar una decisión o comportamiento o de exponer una situación personal. El vocativo ‘Señor’ –que también cumple una función interpelativa, orientada a establecer y mantener la atención del interlocutor frente a la confesión realizada, permite identificar a este último como un sujeto que ostenta mayor poder social que el hablante, marca que ya aparece en el título (el conde Waldstein). El interlocutor solo escucha, como sucede por lo general en las confesiones de los hablantes de los monólogos dramáticos de modalidad lírica: Casanova no responde a ninguna pregunta del interlocutor, como sí es el caso de otros famosos monólogos dramáticos (‘Mi última duquesa’, de Robert Browning). Típico de las manifestaciones más ‘tradicionales’ de este género es el hecho de que el discurso del hablante comienza ‘in media res’: asimismo, en el poema de Colinas, el lector puede

apreciar que Casanova plantea de entrada el motivo por el que se dirige a su interlocutor, sin la puesta en situación previa de una voz enunciativa en tercera persona que establezca las coordenadas espacio-temporales y sin los saludos preliminares entre los participantes.

Inmediatamente realiza una primera confesión ante el Conde: ‘tengo los miembros tristes’. En otras palabras, se encuentra en la decadencia de su vida. Los ‘miembros tristes’ están ‘cansados’: la vejez se vincula a la tristeza de la impotencia, a la incapacidad para ejecutar acciones típicas de la juventud. ‘Miembros tristes’, en suma, es una metonimia –del tipo contenedor/ contenido- del sentimiento que embarga a Casanova: el cuerpo alberga un ‘alma cansada’. Este poema es un buen ejemplo de uso de un referente cultural (la práctica del culturalismo) para reflexionar sobre una vivencia humana universal: Casanova no se ofrece como una simple marca de la erudición del autor, de Antonio Colinas. Precisa Agustín Fernández Casanova (2004: 63) que el famoso aventurero italiano “deja de ser el personaje histórico al que se refiere para convertirse en símbolo del paso del tiempo sobre el ser humano”.

El tono elegíaco de todo el poema se puede sintetizar, sinecdóticamente, en el enunciado del segundo y del tercer verso: “Con la Revolución francesa van muriendo/ mis escasos amigos.” En otras palabras, Casanova se reconoce como un ‘hijo’ del Antiguo Régimen, que asume o reconoce como una época ya cancelada, condenada al recuerdo. Su vida, sus amistades y el Régimen político en el que vivió están desapareciendo, lo que no le impide hacer un recuento –creo que desde el orgullo-, de todos los logros –todos ellos, en desafío de la moral pública- alcanzados en vida: “Miradme, he recorrido/ los países del mundo, las cárceles del mundo,/ los lechos, los jardines, los conventos”.

En este ‘retiro’ situado en la región de Bohemia redactó, además de los 12 tomos de sus memorias incompletas (‘escribo de mis días de entonces’), una traducción de la *Iliada* (‘traduzco a Homero’). Fue un diletante que escribió mucho y desde diversos géneros, y este último rasgo intelectual queda sugerido en el poema

de Colinas. Ya que el poema se ubica temporalmente en el momento en el que Casanova acepta el cargo de bibliotecario, el verbo en presente (‘escribo’, ‘traduzco’) transmite el sentido de una acción futura que tendrá lugar a corto plazo (‘escribiré’, ‘traduciré’). Al final del poema, como epítonema, expresa su decisión: la de aceptar el papel de bibliotecario, y las actividades más importantes que realizará durante su desempeño. Son 13 años de retiro: Casanova conoce al conde en 1785 y muere en 1798.

4.2.2. “Mientras Virgilio muere en Brindisi no sabe”: culminación de los correlatos objetivos y de los monólogos dramáticos de Antonio Colinas

“Mientras Virgilio muere en Brindisi no sabe” es un correlato objetivo, es decir, la ficcionalización de una situación, específicamente en tercera persona, que incorpora el monólogo dramático de su protagonista en algunos versos. El hablante es un legionario romano que, en el norte de Hispania, después de una batalla emprendida contra una tribu celtíbera, y antes de la pacificación definitiva de la península, manda grabar un verso de Virgilio, en el mismo momento en el que muere el poeta latino. Los temas de sus reflexiones son íntimos -la muerte y la inmortalidad- y solo le inmiscuyen a él. La temporalidad se sitúa en el año 19 antes de Cristo, año de la muerte del poeta latino y también en el que las tropas romanas completan la conquista de la Península Ibérica, en el norte de España.

Es difícil de concretar la situación en la que el legionario expresa su discurso, sobre todo en términos temporales. Ofrece dos escenas, una de ellas, la muerte de Virgilio, apenas mencionada en el primer verso, “Mientras Virgilio muere en Brindisi”, y la segunda, la prefiguración que tiene un moribundo legionario romano de su cercana muerte, atisbo que se desarrolla en el resto del poema, en un campo de batalla, una vez terminada la lucha cuerpo a cuerpo. Precisa Huerta Calvo (1993: 155) que se trata de un poema narrativo de estructura circular, ya que el poema concluye con la orden enunciada al inicio. Al inicio, en los versos segundo y tercero, se relata una acción en tercera

persona: ante la cercanía de su muerte, un sujeto mandar grabar versos de Virgilio en piedra (“alguien manda grabar/ en piedra un verso suyo esperando a la muerte”) y esta acción discursiva se expresa en primera persona en el verso final (“Grabad sobre mi tumba un verso de Virgilio”). Y emite esta orden en simultaneidad temporal con la muerte de Virgilio, como declara el narrador en el primer verso, en tercera persona (“Mientras Virgilio muere en Brindisi”).

De la misma manera que Colinas pretende establecer en “Juan de la Cruz sestea en el pinar de Almorox” una equiparación alegórica entre la búsqueda espiritual de los místicos y la de los poetas -ya que ambos pretenden alcanzar el Absoluto-, el escritor leonés, en “Mientras Virgilio muere en Brindisi”, sugiere la inmortalidad de la palabra poética y, metonímicamente, de aquellos que la aprecian -los lectores-, que también atisbarán la Eternidad. Conuerdo con Huerta Calvo (1993: 155) al plantear que tanto a Virgilio como al legionario desconocido les une la muerte y, más allá de esta última, “la poesía como medio de supervivencia”. Colinas plantea la función primordial de la Poesía, de la palabra poética: desempeñarse como legado o recuerdo espiritual del sujeto humano, una vez que han desaparecido las huellas físicas de este último. Se establece la equiparación entre el Amor y la Poesía, y la consideración de ambas como experiencias que le permiten al ser humano alcanzar la inmortalidad. Después de la batalla, el legionario entona el siguiente anhelo: “No quiero que me entierren bajo un cielo de lodo,/ que estas tierras tan hoscas calcinen mi memoria./ Dioses míos: cómo odio la guerra mientras siento/ gotear en la nieve mi sangre enamorada.” (vs. 22-25; 264). Es un legionario que ama la Belleza, y por lo tanto, la Poesía y la experiencia paradigmática que expresa esta palabra, el Amor. El sintagma “Sangre enamorada” forma parte de la tradición literaria hispánica. Está presente, por ejemplo, en la “Silva XXII” de Quevedo. En todo caso, si Colinas quiere apelar a la competencia enciclopédica del lector, la alusión intertextual que pretenderá activar en este último será el conocido sintagma “polvo enamorado”, procedente del último verso del soneto lírico “Amor más allá de la muerte”, también de Quevedo.

Señala Huerta Calvo (1993: 155-156) que el

poema expone dos topografías o descripciones del paisaje posterior al fragor de la batalla: “el narrador elabora su topografía de un modo más o menos objetivo, mientras que el personaje expone su visión personal, extremadamente negativa, del último paisaje que sus ojos van a contemplar. Aquel se limita a presentar; en cambio este interpreta y discrimina”. Pero si nos acercamos al poeta mismo, veremos que esta última apreciación está equivocada. La primera descripción, procedente del narrador, describe en tercera persona: “Este es un legionario que, en un alba nevada,/ ve alzarse un sol de hierro entre los encinares./ Sopla un cierzo que apesta a carne corrompida,/ a cuerno requemado, a humeantes escorias/con oro, en las que escarban con sus lanzas los bárbaros./ Un silencio más blanco que la nieve, el aliento/ helado de las bocas de los caballos muertos,/ caen sobre su esqueleto como petrificado”. En esta descripción del narrador, altamente subjetiva (no es para nada de tono objetivo), el alba permite ver al legionario un páramo desolado por la destrucción de la batalla del día anterior.

Como correlato objetivo, se describe un escenario, el paisaje invernal del Norte de Hispania, lleno de los despojos humanos y materiales que la batalla ha producido. Ya se aludió a la importante presencia del Norte (y, con mayor precisión, del páramo leonés) en la producción poética de Colinas.¹⁶ Pero también queda tematizado el Sur (léase, el Mediterráneo y su cultura), espacio imaginario que ocupa un papel relevante en su poesía. El Sur, entendido como espacio simbólico que connota vitalismo, hedonismo, Poesía, se puede identificar en el “Poema IV” de *Noche más allá de la noche* –“Allá, entre los cipreses, sobre el lomo del mar, veíamos saltar los felices delfines [...] Los delfines saltaban encima de la muerte” (258), así como en algunos poemas sobre Oriente (véanse, por ejemplo, “Tres estampas de Oriente”, *Desiertos de la luz*, 2004-2008). En el poema de Colinas, el legionario, moribundo, en el amanecer del páramo leonés sembrado de cadáveres, contrasta su situación

actual con su patria, bella, serena, símbolo de una visión poética de la existencia. Cumas, ciudad de la Campania italiana fundada por los griegos, expresa el vitalismo mediterráneo: “Oh dioses, ¿qué locura me trajo hasta estos montes/ a morir y qué inútil mi escudo y esta espada/ contra un amanecer de hogueras y de lobos?/ En mi villa de Cumas un aroma de azahar/ madurará en la boca de una noche azulada/ y mis seres queridos pisarán ya la yerba/ segada o nadarán en playas con estrellas.” (264). El Sur sugiere la Poesía, la imaginación, el afán de unidad con las entidades trascendentales, el anhelo de paz y serenidad, la Eternidad. En este poema, Sur y Poesía no se relacionan a través de la semejanza, sino de Identidad, como declara la voz enunciativa en tercera persona: “Sueña el sur el soldado y, en el sur, el poeta/ sueña un sur de más lejano; mas ambos sólo sueñan,/ en brazos de la muerte, la vida que soñaron” (264). Virgilio, en el poema, queda identificado como paradigma literario de este vitalismo. De acuerdo con Agustín Fernández (2009: 202), el poeta latino “es para Colinas símbolo por excelencia del poeta mediterráneo.” En otro poema, “Cabo de Berbería” (*Astrolabio*), el Mediterráneo es un espacio fundacional ligado a la memoria y a los deseos de la voz enunciativa, como ya señaló en su momento Pritchett (2005). Sus estancias en Italia e Ibiza han dejado una impronta espiritual en Colinas.

¿El Norte (el Noroeste leonés) y el Sur (el Mediterráneo) se estructuran como espacios dicotómicos, desde la oposición, el contraste o la antítesis, u ofrecen el mismo núcleo semántico? Son espacios físicamente disímiles, pero adquieren en la poesía de Colinas una connotación identitaria convergente. Son complementarios: simbolizan las raíces más ancestrales de la identidad hispánica. Mientras que el vitalismo del Mediterráneo es evidente, el del Noroeste peninsular es más solapado: el observador puede apreciar su hálito de vida más allá de la aparente desolación de los páramos y las ruinas. En el prólogo “Un círculo que se cierra, un círculo que se abre”, de su *Obra poética completa* (1967-

¹⁶ Sobre este aspecto, Huerta Calvo (1993: 162) declara que el “espacio leonés forma parte de la poética de AC desde Poemas de la tierra y la sangre, pero encuentra su formulación más honda dentro de su sistema imaginario en *Noche más allá de la noche*” (en cursiva en el original).

2010), confiesa que el tema central de su poesía es el diálogo “de estas raíces mías originarias de los territorios leoneses, con el mundo o espíritu mediterráneo” (en cursiva en el original) (Colinas, 2011: 9).¹⁷

Este poema, aunque solo parcialmente está enunciado en primera persona, es un ejemplo de monólogo dramático. Aparece una primera persona, un interlocutor y una situación. Existe un sujeto interpelado ausente, al que se considera con capacidad para escuchar (“Oh Dioses”; “Dioses míos”), y uno presente, el soldado herido que escucha la orden del legionario (grabar sobre su tumba un verso de Virgilio). La previa interpelación dirigida a los dioses se ha podido producir en presencia del herido; en el mismo lugar, el enunciador se dirige a las divinidades ausentes e, inmediatamente después, al ser humano presente. El enunciador, el legionario, interpela a este último interlocutor como integrante de un grupo (“Grabad sobre mi tumba...”). ¿En qué comunidad humana le incorpora? En la de los aquellos seres humanos que le van a sobrevivir.

4.2.3. Otros monólogos dramáticos de Antonio Colinas

“De repente, aquel año 68” es un monólogo dramático de la sección “Del ser y no ser” (*Tiempo y abismo*). El hablante es un antiguo activista del 68 francés que carece de identidad nominal, lo que permite universalizar –alegorizar– su discurso a todos los sujetos –maduros, en la actualidad; jóvenes, en los años sesenta– que se encontraban inmersos en el activismo político estudiantil durante la Guerra Fría. Los interlocutores del hablante son dos amigas y un amigo que, en el pasado, le acompañaron en aquellas jornadas de protesta. La situación está materializada en una conversación de café en un día de la Semana Santa, lo que permite inferir el

cambio drástico del estilo de vida y de pensamiento de estos personajes: lejos de las barricadas, protagonizan tertulias dedicadas a los recuerdos ‘gloriosos’ del activismo político. Si se piensa en la época de desencanto político en la que fue publicado el poemario en el que se integra este poema (1999-2002) y la declaración de la voz enunciativa “Ya se han ido muriendo nuestros padres”, esta última debe haber superado los cincuenta años. El enunciador reflexiona sobre la transformación de los valores personales –el sujeto que envejece se hace más conservador– desde la actualización de las preguntas del clásico topos del *ubi sunt*, adecuada para el tono meditativo, sobre la pérdida de los valores trascendentales –“¿para qué la clandestinidad/ de aquella lejanía [...]/? ¿Dónde el otoño de los adoquines/ (aún levantados) de las barricadas...?” (482)–. Se realiza a lo largo del poema un contraste –antítesis– entre el pasado de la juventud esperanzada y el presente de la madurez abúlica. ¿El yo enunciativo considera que debe olvidarse aquella época, cuando la sociedad aún creía en la realización de las utopías? El epifonema da la clave: “La edad nos duele, abrasa la agridulce/ juventud, pero ahora no podemos/ desarmarnos de golpe la memoria, ignorar/ las lágrimas de gozo que hoy sentimos/ temblar en nuestros ojos/ al recordar el buen oro de entonces./ Las lágrimas y el oro de París:/ unos meses de furia iluminada.” (484). Aunque consciente del cambio de visión de mundo que impone la edad en las relaciones sociales del individuo (el desvío de la solidaridad hacia el individualismo), la voz enunciativa del poema todavía defiende, desde el recuerdo, la legitimidad de las reivindicaciones juveniles.

Otro monólogo dramático de Colinas es “Lamento de la magdalena”, de “Variaciones sobre dos temas de Rilke” (“Del ser y del no ser”, *Tiempo y abismo*, 1999-2002). Junto con Novalis, Rilke

¹⁷ La simbología del poema es más compleja. Huerta Calvo (1993: 156-157) considera que la noche es un símbolo clave del poema, aunque solo aparezca como lexema una vez, y recuerda su importancia en la producción poética del autor, como “Nocturno en León” (Poemas de la tierra y la sangre, 1967), “Nocturno”, “La última noche” y “Balcón nocturno” (Preludios a una noche total, 1967-8), el poema dedicado a Novalis en Sepulcro en Tarquinia, así como las secciones “Suite castellana” y “El libro de las noches abiertas”, de Astrolabio. En “Mientras Virgilio muere en Brindisi no sabe” se establece un contraste entre el amanecer o el alba, donde el paisaje del norte está sembrado de la destrucción posterior a la batalla, y la serena noche mediterránea, símbolo del lejano hogar anhelado.

se encuentra entre los poetas con los que el poeta leonés comparte un ideario común. El hablante es un personaje histórico, María Magdalena; el interlocutor, Jesucristo, un oyente ausente (de hecho, el creyente, en las prácticas religiosas, siempre interpela a entidades físicamente no presentes). El propósito del poema es el de conferir subjetividad emotiva a episodios del Nuevo Testamento relatados desde un tono descriptivo, desde la focalización externa, como es consustancial a la escritura bíblica. En la situación recreada del monólogo dramático de Colinas, María Magdalena reflexiona ante el Cristo crucificado (en clara relación intertextual con la tradición poética de este tema, muy presente en la lírica del Siglo de Oro). Recordemos que, según los evangelios según San Mateo, San Marcos y San Juan, María Magdalena asiste a la crucifixión del Salvador. Podemos inferir que ofrece sus reflexiones poco tiempo después de expirar Jesús. ¿En qué consiste su lamento? Los monólogos dramáticos muestran un momento crítico para el hablante. Es una confesión, favorecida por una situación excepcional, que María Magdalena nunca hubiera emitido si su interlocutor hubiera estado vivo y presente. Ya que los monólogos dramáticos de personaje histórico y ficticio son, por lo general, reescrituras de la Historia y de la tradición literaria, ¿qué aporta el texto de Colinas al mito de la Magdalena, frente a los evangelios canónicos? Imagina una confesión, consistente en lamentar no haber amado eróticamente a Cristo. Desde su perspectiva, desaprovechó la oportunidad consumir una relación afectiva con Jesús que ella, en principio, cree correspondida.

Las reflexiones que dirige María Magdalena en su interpelación a Jesús tienen el mismo tono que las emitidas por esta misma voz enunciativa en “Piedad”, de Rainer María Rilke¹⁸. Este último poema también es un monólogo dramático. Cuenta con un interlocutor ausente, y con un hablante con el que es posible identificarse (por el dolor que le provoca la muerte de Cristo) y del que se puede distanciar, para enjuiciarlo (por el amor sacrílego que confiesa). Tanto en el poema

de Colinas como en el de Rilke, María Magdalena alude a las manos de Cristo, desgarradas por los clavos. En ambos, asimismo, pasa a ocuparse de la herida que, con la lanza, le ha provocado el soldado en su costado. En Rilke se emplean las siguientes palabras: “Tu corazón, abierto; se podría entrar en él:/ sólo mía debiera haber sido esa entrada.” (Rilke, 2000: 73). En Colinas, María Magdalena profiere los siguientes versos: “Por la lanza está abierto también tu corazón./ Me sería tan fácil entrar ahora en él.../ Pero ya es tan tarde, ¡tan tarde!/ Aun así, esa entrada de la herida/ por donde creo que sería fácil/ penetrar con mis labios, mía será por siempre.” (476-477). La desolación final de María Magdalena – que, sacrílegamente, equipara ella misma a la pasión y muerte de Cristo, ocupa tanto el final del poema del escritor austríaco – “Oh Jesús, oh Jesús, ¿cuándo fue nuestra hora?/ De qué manera extraña perecemos los dos” (Rilke, 2000: 73)– como el del poeta leonés – “¿Por qué no fue posible y eterno nuestro encuentro?/ Jesús: de qué manera/ violenta y diferente/ expiramos los dos.” (477). En su monólogo, Magdalena ofrece el Amor como reparación de la Muerte provocada por la violencia y el odio. Se ofrece un momento crítico – el dolor de María Magdalena ante la conciencia de la muerte de su objeto de adoración– y, asimismo, es un hablante moralmente problemático. El lector alterna la identificación con el sujeto enunciativo, ya que comparte su dolor y desesperación, pero se distancia de su lamento al confesar un sacrílego amor carnal hacia Cristo crucificado, interlocutor sin capacidad de ofrecer una respuesta.

En “Palabras de Mozart a Salieri” (“Jardín de la sangre”, *Jardín de Orfeo*) el compositor de Salzburgo desnuda las razones de la envidia del compositor italiano. Se puede inferir claramente que este poema surge en un consciente diálogo intertextual, por parte de Colinas, con *Amadeus*, tanto de la obra dramática original de Peter Levin Shaffer, de 1979, como de la película dirigida por Milos Forman, de 1984, cuyo guión es del propio dramaturgo británico (esta última, cercana

¹⁸ No acaban aquí los vínculos de Rilke con este personaje bíblico, pues recordemos que recuperó del olvido, en 1911, un sermón anónimo francés del siglo XVII: *El amor de Magdalena*.

al momento de publicación del poemario en el que se encuentra el texto de Colinas). En la obra dramática y en la película, el enunciador es Salieri, quien confiesa ante un interlocutor presente haber envenenado a Mozart a raíz de los celos profesionales que tuvo, en la corte vienesa, hacia el músico de Salzburgo, a pesar de reconocer la excepcionalidad de su genio. En cambio, en el poema de Colinas el enunciador es Mozart.¹⁹ Sin soberbia de su parte, consciente de ser un ser excepcional, explica los móviles por los que un artista mediocre como Salieri pudo haber llegado a sentir envidia profesional hacia un artista genial, así como de la intención que tendrá todo artista mediocre de coartar al Genio y su expresividad. Es un monólogo de modalidad lírica y, por lo tanto, el discurso, aunque proferido por un sujeto particular (en el presente caso, histórico) se puede universalizar: es la respuesta que el Genio, seguro de sí mismo, le dirige al artista mediocre, muchas veces encumbrado por el poder, ante la envidia y los celos profesionales que este último descarga sobre el primero. A diferencia de otros monólogos dramáticos, no se ofrece en un momento crítico, aunque sí conflictivo, para el hablante. Tampoco fomenta en el lector la alternancia entre identificación y distanciamiento. No se trata de una voz enunciativa moralmente reprobable. El hablante expone las razones de la superioridad de su arte, y el lector respalda su argumento sin reparos. No se da a entender que Mozart tenga a Salieri como interlocutor. Más bien, el lector infiere que el compositor de Salzburgo está, en el momento presente, imaginando las palabras que le dirigiría al compositor italiano si este último se encontrara frente a él. En la primera estrofa, le explica el origen del éxito del artista mediocre -el poder- del que nace el temor y el halago de los aduladores: “Como todos aquellos que se encumbran,/ tuviste nombre por tener poder;/ ese poder del que nació tu gloria/ ese poder del que nació el temor/ y el halago de aquellos que te aplauden.” (314). La segunda estrofa expone la seducción secreta que su música provoca en el compositor italiano, y la imposibilidad de este último de silenciarla. En la

tercera estrofa, Mozart le comunica a Salieri, como parte de su mediocridad, su incapacidad para dar con el origen de su Genio. Los versos finales ofrecen una definición metafórica de lo que el músico de Salzburgo –en otras palabras, el pensamiento estético de Colinas, que utiliza al compositor austriaco como máscara enunciativa- entiende por inspiración: “Secreto manantial el de mi pecho/ que derrama estrellas y, a su vez,/ a él acuden serenas las estrellas/ a beber y a saciarse de infinito” (314).

“Jorge Manrique interroga a la madrugada antes de su última batalla” también es un monólogo dramático de modalidad lírica. Ofrece una métrica tradicional: el cuarteto. En el presente caso, son ocho estrofas de cuatro versos endecasílabos de rima consonante ABBA. Carece de interlocutor humano presente y, en el cuerpo del poema, el hablante no formula ninguna interpelación. La única apelación que nos permite inferir algún interlocutor aparece en el título: “interroga a la madrugada...”. Es un interlocutor antropomorfo, en concreto, una manifestación temporal de la Naturaleza -el amanecer-, una alegoría de Dios, de la promesa de eternidad, ante la potencial muerte –a corto plazo- del hablante en la batalla. Ya hemos visto que el monólogo dramático es una técnica enunciativa conjetural: el poeta establece conjeturas sobre el discurso que hubiera proferido un sujeto histórico o ficcional en una coyuntura excepcional. Colinas se ocupa de las posibles meditaciones que el conocido escritor castellano del siglo XV –al ampararse en las implicaciones filosóficas y estéticas de sus escritos- pudo haber tenido antes de su muerte. En la realidad histórica, Jorge Manrique quedó herido mortalmente cerca del Castillo de Garcimuñoz, en 1479, en el marco de la guerra civil entre Isabel la Católica y Juana la Beltraneja. El momento es crítico, como en la mayor parte de los monólogos dramáticos: el escritor castellano expresa su discurso en el marco de una situación política, una guerra civil, y bélica, una batalla, pero las reflexiones son íntimas (la certidumbre

¹⁹ Shaffer no fue el primero, en todo caso, en representar la supuesta relación conflictiva entre ambos compositores. La leyenda sobre el envenenamiento de Mozart por Salieri comenzó a crecer inmediatamente después de la muerte del primero. En el siglo XIX ya ofrecieron este punto de vista el drama en verso “Mozart y Salieri” (1830), del Pushkin, y la ópera del mismo nombre, basada en el poeta ruso, de Rimski-Korsakov (1898).

que tiene de su próxima muerte). La temporalidad es liminal, el amanecer, en momentos previos al inicio de la batalla, propicios para que el ser humano reflexione, en actitud meditativa, sobre su pasado y su futuro, sobre el lugar que ocupa en el mundo: “Brotó la luz, muere la noche” (540). El título ofrece la ambivalencia de la lucha: ‘antes de su última batalla’ significa, antes de su última participación como soldado en un conflicto bélico, pero también implica su último enfrentamiento en vida –esta vez, infructuoso- para eludir a la Muerte. Este poema emplea la interrogación, típica de los poemas meditativos de Colinas. Jorge Manrique se interroga sobre el sentido de la vida y sobre la vanidad de los esfuerzos realizados por los seres humanos, mientras palpa en el ambiente signos premonitorios de su próximo deceso: “¿Qué espera [mi alma]? ¿La verdura de la era/ cuando avanza la edad? ¿Y yo qué espero?/¿En el aire, cuchillos?” (540). No cabe esperar un juicio crítico del lector: se identifica con el temor a la Muerte que tiene todo ser humano, en el presente caso Jorge Manrique.

V. Conclusiones

Antonio Colinas es un poeta que mediatiza su visión de mundo y sus emociones a partir de numerosas modalidades de correlatos objetivos, consistentes muchas veces en creaciones artísticas (pintura y música son las expresiones que aparecen con mayor regularidad en su biografía poética) y en referentes culturales (el tópico de las ruinas, el de la ciudad muerta, el paisaje humanizado del páramo leonés y del mediterráneo, etc.). Al alejarse de los *novísimos* canónicos, que emplean el Arte y los referentes culturales en la construcción de un mundo autónomo, autosuficiente (que demuestre la validez ontológica de los mundos posibles creados mediante la palabra, frente a la llamada realidad referencial), Antonio Colinas los utiliza, en cambio, como expresiones del afán de permanencia, eternidad, vitalismo y hedonismo del ser humano.

Aunque en pocas oportunidades se ha ocupado actualizar en su poesía el género del monólogo dramático, sus manifestaciones son relevantes. Uno de ellos, “Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario

que le ofrece, en Bohemia, el conde Waldstein”, ha sido considerado como una de sus mejores expresiones dentro de los *novísimos*. Sus monólogos responden, más que todo, a la modalidad lírica: son proyecciones de las preocupaciones existenciales de su autor. Por este motivo, no son hablantes que promuevan la alternancia, en el lector, entre la identificación y el juicio crítico. No son figuras moralmente reprobables (como puede ser la voz enunciativa de un criminal que busque justificar un asesinato, por ejemplo). Precisamente por el hecho de responder a una intencionalidad lírica (los hablantes son máscaras enunciativas de las constantes temáticas del autor), el papel de los interlocutores es mínimo (no plantean preguntas u objeciones al hablante).

Los interlocutoras son, simplemente, entidades que escuchan a un hablante que comunica su visión de mundo, sin que esta última quede problematizada. Colinas elige hablantes cuyo perfil existencial sea semejante o paralelo al suyo propio: elige a un artista para expresar su opinión sobre el genio poético (Mozart), a un poeta que tiene conciencia de la llegada de la muerte (Jorge Manrique), a un sujeto hedonista en retirada que comunica su conciencia del paso del tiempo (Casanova), a un legionario que expresa su deseo –como el de todo ser humano- de inmortalidad, que busca redimirse y pervivir más allá de la muerte gracias a su amor por la Poesía (“Mientras en Brindisi muere Virgilio no sabe”). Las situaciones críticas que viven los hablantes son universales: son coyunturas que pueden ser vividas por cualquier ser humano. Casi todas son voces masculinas, y sólo hemos identificado un caso de *cross-gendered monologue*, de voz ficcional femenina (“Lamentación de la Magdalena”).

En Antonio Colinas predominan los monólogos dramáticos meditativos donde los hablantes se encuentran en la etapa final de su vida y, en algunas ocasiones, en la antesala de la muerte. “Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde Waldstein” muestra la voz de un personaje histórico ya envejecido. En dos oportunidades el personaje que reflexiona momentos antes de su muerte es un soldado-poeta, en momentos previos a la batalla (“Jorge Manrique interroga a la madrugada antes

de su última batalla”) o inmediatamente posteriores (“Mientras Virgilio muere en Brindisi no sabe”). Las situaciones son íntimas. ¿Qué imagen proyectan los hablantes? Son cultos y reflexionan con solemnidad sobre los valores trascendentales del ser humano.

No todos los poemas de hablante ficticio de la poesía de Colinas se expresan desde la complejidad enunciativa del monólogo dramático. Es el caso de “Tres preguntas de Fray Luis de León, con su respuesta”, donde este sujeto histórico recuerda las persecuciones que sufrió por comunicar lo que siempre consideró como la Verdad que creía necesario comunicar, la Verdad de su poesía, luz y roca “que vence a toda muerte.” (465). Debe comprenderse como un soliloquio, como un caso de dialogismo interno, en el que el mismo enunciador (no desdoblado) se plantea preguntas que él mismo responde. Carece de interlocutor interpelado, presente o ausente imaginado, así como de una situación objetiva que active las reflexiones del hablante. Tampoco se promueve la alternancia entre el distanciamiento y la identificación del lector. Fray Luis expone una verdad, la de su palabra poética. También debe comprenderse como un soliloquio de hablante ficticio “Escalinata del palacio” (*Truenos y flautas en un templo*, 1968-1970): un músico ambulante mendigo (no lo podemos definir como juglar medieval, entre otros motivos porque toca el violín) nos ofrece una rápida autobiografía, caracterizada por la crueldad y la ternura que recibe por partes iguales de la sociedad.

Por último, algunos poemas –que se han analizado en este artículo– tienen una relación liminal con el monólogo dramático. Por ejemplo, en “Córdoba arde eternamente sobre un río de fuego” (“La losa desolada”, *Astrolabio*), una voz enunciativa en tercera persona relata la llegada del Oscurantismo a Córdoba, mientras que en los primeros cuatro versos de cada estrofa, entre paréntesis y en cursiva, habla la voz ficcional autoritaria de un inquisidor. Es una simple voz que proyecta una ideología, sin que se relacione esta última con un interlocutor y con una situación crítica. No se promueve en el lector una alternancia entre identificación y juicio crítico, sino un simple rechazo, por representar a un monolítico poder autoritario.

VI. Bibliografía

- Agustín, S. (2004). *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Javier Huerta Calvo. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología: Departamento de Filología Española ía Hispánica, VI, 27-41.
- Bagué, L. (2003). “La recuperación del sentido clásico en la última poesía española”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI, 27-41.
- Barella, J. (2000). “Introducción”. En: Pere Gimferrer. *Poemas (1962-1969)*. *Poesía castellana completa* (Edición de Julia Barella). Madrid: Visor, 7-89.
- Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Visor.
- Binns, N. (2009). “El escritor y su público. Del ‘discurso al alimón’ al monólogo dramático (Lorca, Neruda, Parra)”, *Anales de Literatura Chilena*, 12, 65-84.
- Castellet, J. (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral.
- Cerrillo, Pedro y Luján, A. (2010). *Poesía y educación poética*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Chen, J. (2006). “La máscara poética de Ariadna en Mía Gallegos, Gioconda Belli y Claribel Alegría”, *Revista de Lenguas Modernas*, 4, 101-112.
- Colinas, A. (2011). *Obra poética completa (1967-1910)*. México: Fondo de Cultura Económica/ Ediciones Siruela.
- Conde, P. y García, J. (2010). “Que aún la lava del Vesubio nos podría abrasar: Pompeya en la poesía española contemporánea”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 20(2), 415-441.

- Debicki, A. (1986). Poesía del conocimiento. *La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- De Quevedo, F. (1726). *Poesías. Tomo III*. Amberes: Viuda de Henrico Verdussen.
- Eliot, T. S. (1964). "Hamlet and his problems". En: *The sacred wood (Essays on poetry and criticism)*. London: Methuen, 95-103.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- Gimferrer, P. (2000). Poemas (1962-1969). *Poesía castellana completa* (Edición de Julia Barella). Madrid: Visor.
- Huerta J. (1993). "Comentario de un poema de Antonio Colinas (Noche más allá de la noche. Canto X)", En: Peter Jan Slagter (a cargo de). Foro hispánico. Aproximaciones a cuestiones de adquisición y aprendizaje del español como lengua extranjera o lengua segunda. *Revista hispánica de los Países Bajos*, 6, 151-163.
- Iravedra, A. (2003). "Antonio Machado en la poesía de Antonio Colinas: Noticia de una disidencia", *Revista Hispánica Moderna*, 56 (1), 169-193.
- Lakoff, G. y Johnson, M. 1986 [1980]. *Metáfora de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Langbaum, R. (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Comares, Granada.
- Luján, A. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco libros.
- Martínez, C. I. (2014). "El poema largo en Antonio Colinas. 'Sepulcro en Tarquinia' y 'La tumba negra', *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, 124-147.
- Martínez, J. E. (2004). "Armonía y ritmo en Antonio Colinas: ajustes métricos en Noche más allá de la noche", *Rhythmica*, II, 137-158.
- Martínez, J. E. (2008). "Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas", *Signa*, 17, 225-248.
- Méndez, Luz. (2011). "Helénicas". *Ligera y diáfana. Poesía completa* (Compilación y prólogo de Francisco Morales Santos). Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes/Editorial Cultura.
- Nana, G. (2008). *Antonio Colinas. O la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Luis Miguel García Jambrina. Salamanca: Universidad de Salamanca. Doctorado en Literatura Española e Hispanoamericana. Vanguardia y Postvanguardia en España e Hispanoamérica.
- Núñez, A. (1983). *Alzado de la ruina*. Madrid: Hiperión.
- Olivera-Williams, M. R. (1996). "El monólogo dramático en la poesía de José Emilio Pacheco", *Revista Iberoamericana*, LXII, 174, enero-marzo, 175-184.
- Paz, María. (2002). "De poetas y ventrílocuos: el correlato objetivo y el monólogo dramático en Luis Cernuda, Juan Gil-Albert y Guillermo Carnero", *Revista Hispánica Moderna*, 54 (1), 110-122.
- Pérez, Ramón. (2007). *Metapoesía y ficción: Claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid, Visor, 2007 (Cap. "La ficción del yo: el monólogo dramático", pp. 155-181.

- Pérez, R. (2014). "El monólogo dramático en Luis Cernuda". En: Mario Martín Gijón y José Antonio Llera (eds.). Luis Cernuda. *Perspectivas europeas y del exilio*. Madrid: Ediciones Xorki, 2014, pp. 321-333.
- Prieto, A. L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- Pritchett, K. (2005). "Sacred Spaces: *The Mediterranean in Poems by Antonio Colinas*", *Hispania*, 88, 2, 278-283.
- Rilke, M. (2000). *Poesía amorosa (Antología)* (Selección, prólogo, traducción y notas de Federico Bermúdez-Cañete). Edición bilingüe. Madrid: Hiperión.
- Sanz, M. (ed.). (2007). *Metalingüísticos y sentimentales. 50 poetas hacia el nuevo siglo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Stierle, K. (1993). *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein*. München: Hanser.
- Thanoon, A. (1991). *El monólogo dramático en la poesía española y contemporánea: (I. Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra)*. Granada: Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras.
- Zambra, A. (2005). "Sobre el <<monólogo dramático>>. Ilustración en el Poema conjetural de Borges", *Revista de Literatura* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 134, 547-554.