

EL HILO MUSICAL EN LA ESCRITURA DE ANTONIO COLINAS

Por Armando López Castro

Uno de los textos de *Nuevo tratado de armonía* (1999), libro complementario de *Tratado de armonía* (1991) y en el que se percibe la misma visión integradora del hombre en el concierto cósmico, finaliza con el siguiente deseo: “¡Quién pudiera fluir siempre en la invisible y silenciosa corriente de la armonía!”. Mientras la unidad es algo que preexiste, la armonía es algo a lo que se tiende. Tanto cabalistas como pitagóricos desarrollaron una metodología armónica, basada en la imagen del hombre interior, y a través de ellos los artistas del Renacimiento se esforzaron por buscar la armonía en medio del desorden, como hizo entre nosotros fray Luis de León, iniciando al hombre, arquetipo del cosmos, en el conocimiento del alma del mundo por medio de la música, que junto con la poesía se convirtió en la forma natural de expresar lo íntimo. La teoría de las correspondencias, que tiene su fundamento en el axioma hermético “Tal como en el cielo, así en la tierra”, establece una verdadera textura del cosmos, que se aplica a la trama de la escritura bajo la simultaneidad de lo intemporal. Dado el carácter ambivalente de la música, pues tiene que ver con la emoción y la inteligencia, no sorprende la evolución paralela de música y poesía en la cultura occidental, fundadas en un sentido de la vida cósmica y destinadas a captar la vida íntima de lo real. Este sentimiento poético de la realidad, consistente en la posibilidad de decirlo todo, recorre la escritura de Antonio Colinas, cuyos poemas nos permiten ver un continuo diálogo entre el hombre y la naturaleza, dejando que el mundo se diga a través del lenguaje y permitiéndonos ir de una orilla a otra. Convencido de que la naturaleza es más completa cuando es humana, cuando nos descubrimos en ella, su voz insiste en devolvernos la memoria perdida de las cosas, la circulación del ritmo como manifestación de una vida unitaria¹.

¹ Respecto a la dimensión trascendente de la música a lo largo de la tradición occidental, desde la antigüedad clásica hasta las modernas vanguardias, véase el estudio de J. Godwin, *Armonías del cielo y de*

Dejarse llevar por el rumor de la corriente, por la voz del otro lado, tal vez sea el único medio de escapar del tiempo. Bajo la plenitud de las sombras late la inasible forma del deseo, como si en ese territorio de lo indeterminado, que es ante todo el de la escritura poética, no dejasen de confundirse la oscuridad y la luz en una sola experiencia radical, extrema, donde lo no visible, fondo subyacente que trasciende el primer plano, aparece como inminencia de toda manifestación. De ahí que lo que Colinas llama “segunda realidad”, a la que se llega tras un hondo proceso de conocimiento, se presente como una mirada más allá del límite, como un despertar del enigma a la revelación. Así habría que interpretar el título que cifra su trayectoria poética, *Río de sombra*, como un retorno de lo dividido a lo unitario, motivo recurrente en la poesía romántica, como un impulso hacia la naturaleza que todo lo concilia. Ambos motivos, el de la huida de una historia inadecuada y el de la integración en el espíritu de la totalidad, se ponen en contacto gracias a la fluidez de la expresión musical, que surge de la pura intimidad del sentimiento y cumple una función mediadora: la de abrirnos a lo desconocido, dejando este mundo por el otro. Vida y poesía traman afinidad indisoluble en su escritura, lo cual significa que la experiencia de esta oscuridad constitutiva, pues sin el descenso a las sombras no hay resurrección posible, se convierte en escucha y diálogo. De tal naufragio por lo oscuro (“Ibant obscuri sola sub nocte per umbram”, nos recuerda Virgilio en el libro sexto de la *Eneida*), necesario para que la palabra poética se produzca, se forma un lenguaje simbólico, que se propone, en esa búsqueda metafísica, encontrar, más allá de las apariencias, un secreto del alma. Algo de esa claridad original, de su aparición deslumbrante, empieza a percibirse en el libro juvenil *Junto al lago*, escrito en 1967 e inédito hasta 2001, en el que la memoria del amor perdido suscita su reconocimiento por la música, como vemos en este poema tan singular, que dice la emoción de la ausencia amorosa como forma de supervivencia:

X

Bien sé que aunque estás lejos no me olvidas.
 ¿Cómo vas a borrar de tu memoria
 cada instante apurado en mi presencia,
 las palabras amargas, las gozosas?
 5 Dormidas en tus labios, guardarás
 mis promesas mejores.
 Es tu boca

la tierra, Barcelona, Paidós, 2000. En cuanto al sentido de totalidad cósmica en la escritura de Colinas, remito a los ensayos que integran *El sentido primero de la palabra poética* (Madrid, FCE, 1989), en los que hay un intento de llevar el ensayo a la tensión de la poesía, de hacer del ensayo un acto poético.

- un nuevo corazón estremecido
que, en secreto, recuerda nuestra historia.
- 10 En tu cuerpo —tan blanco— cada poro
es eco de mi vida, voz sonora,
murmullo de la sangre de mis venas,
hoy secas de tu ausencia, deseosas.
Bien sé que aunque estás lejos no me olvidas.
- 15 Aún podrás escuchar la dolorosa
canción que, bajo el árbol de la noche,
entoné para ti con voz medrosa.
Sigues siendo la música de entonces,
el fuego que sentí, la llama roja
- 20 que alimenté con besos encendidos,
la llama en la que ardí, tan melodiosa,
cántico en plenitud que puebla el aire
con el que vivo y muero en tu memoria.

Procedemos de una cultura cristiana en la cual el misterio de la encarnación (“Hoc est enim corpus deum”), misterio de la certidumbre sensible, desempeña un papel fundamental. El cuerpo es la gravedad de lo ausente, el lenguaje que representa la ausencia del objeto amado, por eso aquí, en el diálogo ficticio a que se reduce el poema, es la mujer quien da forma a la ausencia (“Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, *lo femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado”, señala Barthes en *Fragments de un discurso amoroso*), resultando de esa tensión entre la necesidad y el deseo un espacio abierto de incorporación, un estar ahí como lugar de existencia, ya que si algo le ocurre a la escritura es el hecho de tocar, de palpar con los sentidos. Un tacto, el de la escritura del poema, que es como un dirigirse al ausente, al que está allá lejos, de modo que la fragmentación de la escritura genera desde sí misma el deseo de totalidad, de anular la distancia entre la memoria y el olvido. No es por ello sorprendente que el discurso del hablante, abierto a la transformación, recurra a la música con objeto de expresar lo esencial. En este sentido, el verso clave del poema sería “Sigues siendo la música de entonces”, donde la continuidad de la forma verbal revela la duración del amor a través del sonido. A partir de ahí se entienden mejor los restantes recursos expresivos: el desplazamiento del v.7 (“Es tu boca”), que dirige la atención del lector hacia lo corpóreo; la potencialidad de las formas verbales en futuro (“guardarás”, “Aún podrás escuchar”); la reiteración de un mismo verso (“Bien sé que aunque estás lejos no me olvidas”), con el que el

hablante trata de recordar su experiencia; la respuesta afirmativa de la interrogación retórica (“¿Cómo vas a borrar de tu memoria / cada instante apurado en mi presencia, / las palabras amargas, las gozosas?”); y “la llama” como símbolo de transformación amorosa, que al hacerse música (“tan melodiosa”), dura tanto como nuestra vida. De alguna manera, la palabra poética adquiere las dimensiones de la música (“voz sonora”), permitiendo escuchar una voz llegada de otra parte, y se hace comunión inmediata e inefable, una presencia que da sentido al mundo².

A esta primera etapa poética de su evolución, que coincide con la salida de la adolescencia, pertenecen *Poemas de la tierra y de la sangre* y *Preludios a una noche total*, aparecidos ambos en 1969 y cuya semejanza, formal y de contenido, se mide sobre todo por el grado de fidelidad poética a la tierra natal, espacio ontológico donde el poeta siente vibrar todo su sentimiento y en el que la palabra habita el ámbito de lo esencial. Si la tierra nos da la posibilidad de estar en lo propio, de encontrar nuestra morada, nada mejor que acoger su profundidad sin fondo, pues la obra de arte, que tiene sus raíces en la tierra, muestra la capacidad de hacer presente un mundo, nombrándolo por primera vez, que es el rasgo fundamental de la palabra poética. Permanecer en lo propio equivale a habitar poéticamente, según expresó Heidegger a propósito de la poesía de Hölderlin, de modo que la instauración de la tierra en la palabra es lo que deja ser al lenguaje escuchándolo. Hay, pues, en los poemas de estos libros un escuchar obediente, una espera a que la palabra se manifieste sobre un fondo de silencio (“Aquí sólo se escucha el silencio *sonoro*”, se dice en el poema “En San Isidoro beso la piedra de los siglos”, del primer libro), y que en el segundo adquiere mayor relevancia, puesto que este silencio es precursor y anunciador de algo. Y tal oficio de preludiar o anticipar lo que todavía no ha sido dicho, lo nuevo posible, es a la vez musical y poético. Buen ejemplo de ello serían las *Rimas* de Bécquer, tan próximas a los *Preludios* de Chopin, donde armonía, ritmo y melodía forman una sola expresión. Ocupado en ensanchar el lenguaje hasta el infinito, como había hecho Novalis en sus *Himnos a la noche*, Colinas acude al símbolo mediador de la Noche, que ya en los poemas órficos aparece como arquetipo de la Madre Cósmica, para ofrecernos una totalidad de la experiencia amorosa, siguiendo el ejemplo de Aleixandre en *La destrucción o el amor* (1935), mediante la integración de sueño y realidad (“Se ha de recuperar ese mundo en donde se armoniza la realidad y el sueño”, escribe el poeta leonés en 1970). Por eso, de las tres partes que componen el libro, “...Y los bosques de otoño en

² Para una poética de la presencia, orientada a la búsqueda del sentido de la vida y que alcanza uno de los puntos de máxima intensidad en la poesía de Yves Bonnefoy, véase el ensayo de J. Ceballos Negueruela, *Un arte presencial. De Yves Bonnefoy a Miquel Barceló*, Madrid, Devenir, 2007. En cuanto a la visión del cuerpo como certidumbre sensible, cuya incorporación ocupa todo el tiempo en la escritura, véase el trabajo de J. Luc Nancy, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2003.

fuego han de trocarse”, “La presencia del mundo en mi invernal estancia” y “Epílogo desde la niñez y el sueño”, tal vez sea esta última la más conseguida, sobre todo por la capacidad del sueño, que hace que todo lo real esté en otra cosa, cobra toda su singularidad en el poema que cierra el libro, “Invocación a Hölderlin”, donde la figura del poeta alemán le sirve a Colinas para establecer una relación entre lo propio y lo extraño, que es posibilidad abierta por el canto a lo originario:

El levitón gastado, el sombrero caído
 hacia atrás, las guedejas de trapo y una llama
 en las cuencas profundas de sus dos ojos bellos.
 No sé si esta figura maltrecha, al caminar,
 5 escapa de un castigo o busca un paraíso.
 De vez en cuando palpa su pecho traspasado
 y toma la honda queja para el labio sin beso.
 Oh Hölderlin, a un tiempo andrajo y vara en flor,
 nido pleno de trinos, muñeco maltratado.
 10 A tu locura se abren los bosques más sombríos.
 No ves cómo las fuentes se quiebran de abandono
 cada vez que te acercas con tu paso cansado,
 cada vez que desatas tu carcajada rota,
 cada vez que sollozas tirado entre la hierba.
 15 ¡Qué claro estaba escrito tu sino bajo el cielo...!
 Antes de que pusieras tu mano en el papel
 fríos soles de invierno cruzaban la Suabia,
 dejaban por las nubes agrios trozos verdosos.
 Cuando tú, silencioso y enlutado, leías
 20 latín en una celda ya hubo duendes extraños
 sembrando por tus venas no sé qué fuego noble.
 Y antes de que acabaras hablando a las estatuas
 aves negras picaban tus dos ojos azules.
 Hölderlin vagabundo, Hölderlin ruiseñor
 25 de estremecido canto sin ojos y sin rama,
 ahora que cae espesa la noche del otoño
 contempla a nuestro lado la enfebrecida luna,
 deja fluir tu queja, tus parloteos mágicos,
 deja un silbo tan sólo de tu canto en el aire.
 30 Detén por un momento tu caminar y espanta
 la muerte que en tus hombros encorvada te acecha.

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

Si los poetas románticos se esfuerzan por aproximar el lenguaje al ideal de la música, es porque ésta nos conduce a una captación más sutil y fundamental de la realidad. Así pues, lo que caracteriza a esta existencia ideal es la tensión de una cierta experiencia, un saber demorarse, una actitud expectante que permita mostrarse y decir aquello que es. Esta posibilidad de lo que adviene, el sentido de inminencia que caracteriza a lo poético, es un tema fundamental de los poemas tardíos de Hölderlin, una vez que éste ha entrado en el ámbito sombrío de la locura, tal vez el único espacio posible de salvar la libertad frente a la agresión del mundo social (“Sólo la locura dejaba ser de verdad a la poesía, que el lenguaje únicamente más allá de los límites, que Hölderlin había sobrepasado, podía alcanzar lo más extremo, la esencia del sentir y del pensar y que él, si bien por otros caminos, quería seguir a Hölderlin”, dice Waiblinguer en la novela *Hölderlin* de Peter Härtling), remontándose desde la dispersión del lenguaje común hacia la unidad originaria en que se funda todo decir. A ese advenimiento de la palabra originaria corresponde un ejercicio de escucha, que en el poema viene subrayado por la marca subjetiva de la exclamación (“¡Qué claro estaba escrito tu sino bajo el cielo...!”); por el uso del lenguaje apelativo, a través de vocativos (“Oh Hölderlin”) e imperativos (“deja”, “detén”, “espanta”, “rasga”), con el que el hablante pretende identificarse con la figura evocada; la construcción anafórica de ciertas estructuras sintácticas (“Cada vez que”, “Antes de que”), que sirven para intensificar un mismo sentimiento; el empleo de la ambigüedad (“escapa de un castigo o busca un paraíso”), reveladora de un sentido trágico; y la presencia de expresiones musicales (“nido pleno de trinos”, “ruiseñor de estremecido canto”, “un silbo tan sólo de tu canto en el aire”), recursos todos ellos que sirven para poner de relieve que la verdadera armonía sólo puede existir en una fase anterior a cualquier diferenciación. A partir del instante en que la unidad primordial se ha roto, el poeta se entrega tanto al fluir del sueño (“y que discurra el sueño”) como al origen del agua (“de donde brota el agua que sacia nuestra sed”), signos de ese fondo inagotable que sostiene lo real y que se deja ver en la levedad de la expresión musical, pues la palabra poética, lo mismo que el agua, sólo se reconoce en su fluir. A la fuerza evocadora de esta musicalidad interior, que jamás se expresa y permanece contenida, debe la poesía de Hölderlin su vigencia, un decir que obedece a un ritmo elemental, primario, y fluye con continuidad, acordadamente³.

³ Sobre la experiencia poética, que confía su inspiración al sueño y a la noche, surgida con los románticos alemanes y llevada a sus últimas consecuencias por los simbolistas franceses, sigue siendo

El surrealismo, que se esforzó por reintroducir la poesía en la vida, dejó sus huellas en los poetas simbolistas franceses. Fueron éstos, junto con Saint-John Perse, T.S.Eliot y E.Pound, los que fomentaron la rebeldía contra la razón, borrando los límites del yo y remontándose hasta el inconsciente colectivo de la tradición, los que, a partir del otoño de 1968, guiaron las lecturas del joven Colinas. Su poesía, de carácter irracional, se emparejaba bien con el culturalismo vigente en la poesía española de esos años, que aspiraba a la transformación de la cultura en vida (“¿Culturalismo?, volverán a repetir de nuevo los amigos de aplicar los clichés. No. Sucedió simplemente que *la cultura se había transformado en vida*, era sinónimo de vida, como siempre procuré que fuera en mis poemas”, señala el poeta en “El arte de escribir: mi experiencia personal”). De esa transformación participa *Truenos y flautas en un templo* (1972), libro en el que, tal como lo requería la poesía de su tiempo, la voz poética habita en el mundo para expresar la plenitud. Gracias a su mediación, el poeta puede ser varios personajes, como ocurre en el poema “Escalinata del palacio”, en donde la máscara del pordiosero revela el trayecto de lo histórico a lo trascendente:

Hace ya mucho tiempo que habito este palacio.
 Duermo en la escalinata, al pie de los cipreses.
 Dicen que baña el sol de oro las columnas,
 las corazas color de tortuga, las flores.
 5 Soy dueño de un violín y de algunos harapos.
 Cuento historias de muerte y todos me abandonan.
 Iglesias y palacios, los bosques, los poblados,
 son míos, los vacía mi música que inflama.
 Salí del mar. Un hombre me ahogó cuando era niño.
 10 Mis ojos los comió un bello pez azul
 y en mis cuencas vacías habitan escorpiones.
 Un día quise ahorcarme de un espeso manzano.
 Otro día me ató una víbora al cuello.
 Pero siempre terminé dormido entre las flores,
 15 beodo entre las flores, ahogado por la música
 que desgrana el violín que tengo entre mis brazos.
 Soy como un ave extraña que aletea entre rosas.

válido el clásico estudio de A.Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, primera reimpresión, 1978. En cuanto al estilo de los himnos tardíos de Hölderlin, entre los que se encuentran algunos de los más conocidos, como “Patmos”, “El Único” y “Fiesta de la paz”, remito al trabajo de P.Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, Barcelona, Paidós, 1992.

Mi amigo es el rocío. Me gusta echar al lago
diamantes, topacios, las cosas de los hombres.

20 A veces, mientras lloro, algún niño se acerca
y me besa en las llagas, me roba el corazón.

Toda experiencia poética es una aventura, pero el poeta no camina para llegar, sino para perderse, y de esa pérdida surge el poema. Sólo es alguien en pasado, de modo que la identificación del poeta con ese pordiosero (“dueño de un violín y de algunos harapos”), ser carente de identidad, le sirve para adquirir objetividad y permanencia. Si el propósito de la máscara es el de revelar, no el de ocultar (“Todo lo que es profundo ama la máscara”, expresó Nietzsche en una de sus más bellas sentencias), es indudable que la música de la palabra, al disolver los contenidos (“los vacía mi música que inflama”), nos libera de la alteridad y nos llena de identidad. Dicho de otro modo, la desaparición en la música (“ahogado por la música / que desgrana el violín que tengo entre mis brazos”), le sirve al hablante para abandonar sus límites reales, para manifestar la totalidad del ser. Precisamente en esta mediación entre la pérdida de lo conocido y la apertura a lo desconocido, marcada en el poema por la experiencia de la salida (“Salí del mar”), radica la actividad creadora de la palabra poética, pues cuando ésta no media entre dos mundos, en este caso el de la infancia y el de la adolescencia, se trivializa y desaparece como tal. La música es mediación sintética de los opuestos, unidad de los contrarios. Y justamente aquí los símbolos emblemáticos del “pez” y del “aire”, del descenso y el ascenso, fueron escogidos por el poeta para subrayar el paso de lo sucesivo a lo simultáneo, a una nueva dimensión de la vida. Como el personaje desvalido del poema, el poeta no es dueño de sí y de su obra (“Mi amigo es el vacío”), sino que es el poema el que hace nacer al poeta. Igual que en todo viaje hay salida y retorno, en el proceso de escritura hay muerte y resurrección. Sólo cuando el poeta se despoja de lo contingente (“las cosas de los hombres”), puede contemplar lo vivido con ojos nuevos, pues sólo una mirada inocente (“algún niño se acerca”) puede habitar el mundo. Se da así una afinidad entre música y poesía en la desaparición, dejando que la música, que es una vibración del vacío, nos lleve al otro lado de las cosas⁴.

⁴ Refiriéndose al diálogo del poeta con la tradición, cuya forma dinámica va en contra de cualquier cliché, señala J.L. Puerto: “La simulación de diversas tradiciones poéticas y literarias de distintos momentos históricos. Dicha asimilación se configura como un diálogo vivo con las mismas y no supone mera imitación, sino que, a partir de ellas, y de la fusión a que las somete, levanta una voz propia y nueva, que suena de otro modo”, de su ensayo “Antonio Colinas: La poesía como itinerario de purificación”, en VV.AA., *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, 1997, p.157.

Si consideramos la experiencia poética como la dimensión que nos expresa y nos construye, ese límite de la vida con lo que está más allá de ella, habría que empezar leyendo *Sepulcro en Tarquinia* (1975), obra bisagra entre la asimilación cultural y la reflexión lírica, como el intento de escribir en el silencio de la noche, como ya habían hecho Mallarmé y Kafka, dando a la palabra una oportunidad de renacimiento. Detrás de los antagonismos se esconde siempre una unidad más profunda. Por eso, en la escritura de *Sepulcro en Tarquinia*, toda esa historia de amor y muerte, protagonizada por el guerrero etrusco, se complementa con el regreso a los orígenes de Petavonium. Dos espacios vitales y complementarios que alcanzan uno de los momentos de máxima intensidad en el poema “Novalis”, compuesto como homenaje al poeta de los *Himnos a la noche* y donde la música de la noche astral sirve para transmitirnos una sensación de plenitud cósmica:

Oh Noche, cuánto tiempo sin verte tan copiosa
 en astros y en luciérnagas, tan ebria de perfumes.
 Después de muchos años te conozco en tus fuegos
 azules, en tus bosques de castaños y pinos.

5 Te conozco en la furia de los perros que ladran
 y en las húmedas fresas que brotan de lo oscuro.
 Te sospecho repleta de cascadas y parras.

Cuánto tiempo he callado, cuánto tiempo he perdido,
 cuánto tiempo he soñado mirando con los ojos
 10 arrasados de lágrimas, como ahora, tu hermosura.
 Noche mía, no cruces en vano este planeta.

Deteneos esferas y que arrecie la música.
 Noche, Noche dulcísima, pues que aún he de volver
 al mundo de los hombres, deja caer un astro,
 15 clava un arpón ardiente entre mis ojos tristes
 o déjame reinar en ti como una luna.

En su intuición de la realidad trascendente, los pitagóricos, los neoplatónicos del Renacimiento y los románticos alemanes tuvieron una visión de que la esencia del universo es musical, de ahí su esfuerzo por aproximar la poesía al ideal de la música. La necesidad de mediación, que es la esencia de lo humano, se hace explícita en el símbolo de la noche, revelador de una experiencia envolvente que lo abarca y lo comprende todo, como sucede en la mística de San Juan de la Cruz, de

ahí su asociación con la música, que tiende a lo que es absolutamente no ella, a su contrario total. El lenguaje apelativo que surca el poema, visible en el uso tanto de vocativos (“Oh Noche”, “Noche mía”, “Noche dulcísima”) como de imperativos (“Deteneos”, “deja”, “clava”), es indicador de una experiencia íntima compartida, que apunta a una confluencia entre lo religioso y lo poético (No en vano cuando San Agustín, hablando de la sustancia de lo divino encerrada en él, la califica de *interior intimo meo*, esa frase sigue resonando en el primer *Himno a la noche* de Novalis, que arranca hablando de lo más interior del “alma de la vida”), procura restablecer la Unidad anulando la distancia, como es propio del arte romántico, que en su afán absoluto por abolir el espacio y el tiempo, recurre a la intemporalidad de la música para expresar la nostalgia de lo imposible. Si el poeta se identifica con la música de esa noche abismal y creadora (“Después de muchos años te conozco en tus fuegos / azules”), donde el color azul, como en Novalis, designa lo absoluto, es porque todo el universo cabe en ella, porque todo encuentra en ella la posibilidad de ser revelado. Se comprende así que la atención a esa música astral, surgida de la noche unificante, se muestre como el único camino a lo imposible. Al buscar en la música un intercambio sostenido en el ritmo cósmico, pues la música es símbolo de la trama universal, el poeta introduce una actividad artística, la del tejido, participando en esa transformación de lo desordenado en un cosmos, según revela el apóstrofe (“Deteneos esferas y que arrecie la música”), y creando una armonía duradera. Si el poeta ruega a la noche que intervenga (“deja caer un astro”), es precisamente porque la música y la poesía remiten a ese sonido originario a partir del cual todo es tejido, porque esa música astral, que seduce por su capacidad de revelación (“clava un arpón *ardiente* entre mis ojos tristes”), representa la metamorfosis de la actividad creadora. Y es que sólo a través de la palabra musical, que enciende la “absoluta y terrible luz del origen”, se puede conservar la armonía de la inocencia y el misterio⁵.

Después de un período literario especialmente intenso, el que tiene lugar con la experiencia italiana, Colinas encontró, en la calma y serenidad de la isla de Ibiza, el clima adecuado para alcanzar lo que había estado buscando: la unidad entre música

⁵ Nos hallamos, sin duda, ante uno de los poemas *matrices*, cuyo alcance va más allá de la “lirica de máscaras”, del disfraz puesto al amparo de la ficción autobiográfica, en que transcurre la extensa composición que da título al libro. Construido en forma de variaciones, que dan al autor un amplio margen de libertad creativa, este “poema de poemas”, como acertadamente se le ha denominado, no hace más que poner al descubierto el “ensamblaje” de toda experiencia artística, pues según muestran las antiguas cosmogonías, los cantos son tejidos en la trama de la escritura. Sobre esta textura musical del cosmos, capaz de armonizar las oposiciones más violentas, véase el estudio de M.Cacciari, *El dios que baila*, Barcelona, Paidós, 2000. En cuanto a la Noche como símbolo de lo infinito en la poesía de Novalis, remito al trabajo de E.Azcuy, *El ocultismo y la creación poética*, Caracas, Monte Ávila, 1982, pp.79-90.

y vida como un todo. Bajo las atentas y reposadas lecturas de Mircea Eliade, Jung y María Zambrano, junto a las del pensamiento primitivo oriental (taoísmo, budismo, zen), en las que a la intuición hay que añadir el saber, se van formando poemarios tan nucleares como *Astrolabio* (1979), *Noche más allá de la noche* (1983) y *Jardín de Orfeo* (1988), en los que no deja de mostrarse la relación esencial entre pensar y poetizar, que Colinas asimila de los escritos últimos de Machado y se caracteriza por permanecer dentro del ámbito de lo metafísico o trascendente. De esa palabra poetizante, que hace posible la apertura de lo que adviene, participan los poemas de *Astrolabio*, que son más que un libro de homenajes, pues en ellos la palabra poética, concebida como intento de anular la distancia, tiene que ver con lo no dicho, entendiendo por ello el fundamento en el cual puede mostrarse el ser en su plenitud y totalidad. A esa distancia le es propia la separación, pero también la textura, la composición, de modo que en esa tensión entre distancia y reunión el poetizar se constituye como *poiesis*, creación propia que no necesita depender de algo, y el pensar se ve obligado a sobrepasar sus propias posibilidades en busca de la identidad originaria. De esa manera, el ir y venir de lo extraño a lo propio, del mar a la fuente, exige una disposición al fondo musical que hace posible el texto. Son varios los poemas musicales del libro en los que se aprecia esta disponibilidad a la escucha, “La patria de los tocadores de siringa”, “Variaciones sobre una Suite Castellana”, “La ofrenda musical”, “Mientras tanto escucho aquella música y miro los jardines de invierno”, pero si tuviera que elegir un ejemplo representativo de esta totalidad del ciclo consumado, me quedaría con “La ofrenda musical”, en donde la inserción de lo erótico en lo musical traduce el deseo de la indeterminación y la ambivalencia, que es también el territorio de la escritura poética:

Es como si una música desgarrase tensos cielos azules
y se velara el paisaje de las cuatro estaciones
en el claro del bosque,
para que apareciese tu imagen, Amanda.

5 Y lluvia, y fuego, y mar, y nubes vegetales,
y negra, y fuerte, y agria tierra de raíces,
conformaran tu cuerpo,
y las sagradas mieses golpearan turbulentas
detrás de tus dos ojos,

10 y creciera la yerba amenazada
bajo tus suaves y desnudas plantas,
y desde las alturas de los montes
tendieses mansas manos

- a todo aquel que te ama y que te teme.
- 15 Oh dichosa y excelsa criatura
que ves pasar, fugaces, las naves y las lunas,
envuelta en los aromas incansables
del matorral sonámbulo
y a la que ansían labios
- 20 que no se posarán nunca en tus labios.
Es como si una música mordiese implacable
en los huesos del mundo,
arrancando furiosas esferas de sus órbitas,
levantando las losas de la luz y la noche.
- 25 Mas tu serenidad
apacigua la vibración del aire que respiramos
y atribula o atemoriza a la Muerte, Amanda.

En las antiguas tradiciones, lo esencial de la ofrenda o sacrificio, que va ligado al intercambio, consiste en dividir y reunir, en reproducir las dos fases complementarias del ciclo cósmico: la desintegración y la integración. El sacrificio debe considerarse aquí desde una perspectiva poética, pues sólo en el espacio sagrado del poema puede aparecer la palabra única, la revelación del nombre divino (“Sólo un dios puede aún salvarnos, no nos queda otra posibilidad que la de preparar en el pensamiento y en la poesía un espacio para la aparición del dios”, señala el último Heidegger). No es casual que este poema de *Astrolabio* (1979), que surge tras la publicación de *Claros del bosque* (1977), de María Zambrano, aluda de forma explícita al “claro del bosque” (v.3) como lugar de contemplación, pues según afirma esta pensadora al comienzo de su obra, “El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar”. Y análogamente al claro del bosque, el poema es un lugar vacío, donde todo queda en suspenso y se recupera el sentido de lo real. La apertura del bosque, que exige salir de lo habitual para adentrarse en lo desconocido, se muestra así como lugar poético por excelencia, como ámbito donde se confunden la realidad y el deseo. Por eso aquí, la forma musical, reveladora del sentido de lo imposible, configura un espacio ficticio (“como si la música”), en el que se mantiene abierta la autonomía de una experiencia amorosa, encarnada por el personaje de Amanda, que al asociarse al ciclo natural (“que ves pasar, fugaces, las naves y las lunas”), nos hace transitar de las aguas “turbulentas” de la vida a la “serenidad” de la Muerte. Los versos finales del poema ilustran así la culminación de un mundo virtual, marcado por el deseo, según indican las formas verbales en imperfecto de subjuntivo (“apareciese”, “conformaran”, “golpearan”, “creciera”, “tendie-

ses”), a favor de otro absolutamente real, que anula las diferencias en nombre de la unidad. Dado que lo unitario escapa al lenguaje conceptual, tan sólo la palabra poética, forma de conjurar la Muerte, alcanza lo más hondo, la plenitud de la experiencia que sólo en el poema puede expresarse. La aplicación de lo musical a lo erótico permite alcanzar lo imposible, que es el lenguaje de toda poesía, al que no llegamos sino olvidando los límites reales, aceptando su desaparición⁶.

Cada vez que la apariencia se desgarrar, aunque se trate de algo momentáneo, deja entrever un fondo oscuro, deslumbrante (“Admirable cosa es que, siendo tenebrosa, alumbrase la noche”, señala Juan de la Cruz en *Noche oscura*, 3, 5). La oscuridad es transluminosa, de manera que la labor del poeta, como la del místico, consiste en desvelar lo oculto tras lo aparente, en hacer que lo oculto se manifieste con nueva luz. Este deseo de ir más allá del mundo contingente, herido por el tiempo y la finitud, es uno de los rasgos más visibles de *Noche más allá de la noche* (1983), obra que tuvo un largo e intenso tiempo de formación y en la que Colinas ha dado tal vez lo mejor de sí mismo. A simple vista, en el silencio de la noche, debido a la ausencia que el sujeto padece, puede parecer que no hay adónde ir, pero cuando de la tradición se trata, no es tanto cuestión de ser, sino de oír, de un atender a lo que se echa en falta, lo cual guarda relación con el deseo. Lo que nos guía en la profundidad de la noche es el movimiento del deseo, que va de lo uno a lo otro, iluminando todo aquello que está en forma de ausencia. Todo el mundo parece girar en torno al misterio ante lo desconocido, que sólo llega a revelarse tras un largo proceso iniciático, inherente a la experiencia poética, viaje terrible por los “infiernos del ser”, en donde el “oscuro oboe de bruma”, que se reitera en el canto I y en el “Post-scriptum”, dando al conjunto un sentido circular, nos va llevando desde la inquietud existencial a la luz del conocimiento interior, después de haber pasado por la nada o el vacío de la muerte, pero sin quedar devorado por ella (“No se devoró el alma a sí misma, ni cayó en la negrura del vacío y de la muerte, sino que se conformó en poema. La crisálida se había roto, sin más envoltorio, para volar a una vida con más vida”, señala el poeta en “Páginas del *Diario*”). A lo largo de este proceso de transformación la noche y la música constituyen, en realidad, un solo símbolo, como vemos en el canto XIX, donde los dos símbolos se presentan

⁶ En las antiguas culturas, los versos fueron elementos de rito, según revela la analogía de los *carmina* latinos con el sánscrito *Karma*, con el significado específico de acción ritual. De ahí que, como ha señalado J. Starobinski, siguiendo las investigaciones de Saussure, bajo las palabras del poema se halle oculta o diseminada la palabra única y el lenguaje poético deba ser considerado como infinita variación de los nombres del dios. En este sentido, véase su estudio, *Las palabras bajo las palabras*, Barcelona, Gedisa, 1996. En cuanto a la operación irracional de la música, análoga a la de la poesía, que lucha contra los excesos de la retórica en busca del “punto intraductible”, remito al trabajo de V. Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005.

unidos (“la noche musical de unos ojos”), o en el canto XXIII, que transcurre todo él en una atmósfera musical de armonía:

Eras la melodía de la noche, la noche
 de las noches abiertas, abierta en la noche,
 abierta en la música, en el recuerdo hecho
 carne de noche, noche de las aguas, la música
 5 del poema que abrí para cerrar, secreta
 noche de las palabras que el poema enterraba
 más allá de la piedra del tiempo y del dolor
 de la piedra nocturna de la ciudad, abierta
 como tú y cerrada como tú tras el cerco
 10 de los montes, la noche concertada en los labios,
 acordada en los cuerpos musicales que iban
 penetrando el silencio, violando la música
 del mundo, revelando cuanto está detrás
 de la carne mortal, de cuanto hace cenizas
 15 el recuerdo, los años que ahondan el sueño
 en música vivido, pulverizado en música,
 rotas cuerdas del orbe, violín, piano nocturnos
 que hoy no suenan, orquesta que brilla en lo oscuro
 mas no vibra, son brasas de ti esas estrellas
 20 hundidas en la noche violada, son estrellas
 que nunca apartaré de mi alma, te tengo
 fulgurando, distante, luz que beso poniendo
 en la estrella mis labios, en mis labios tus labios,
 en mis labios la noche para gozar aún
 25 los conciertos de entonces, la armonía nocturna,
 musical de los cuerpos, del Todo expandido,
 concentrado en amor de ti, cuando lo humano
 era divino en mí y en ti divino el tiempo.

La noche del dolor humano, asociada a la Pasión de Cristo en el canto XXII, deriva ahora en una noche misteriosa, poética, en la que el poema está más por lo que oculta que por lo que revela (“*secreta* / noche de las palabras, que el poema enterraba / más allá de la piedra del tiempo y del dolor”). Asentamiento de la palabra en el poema, de la música en el cosmos. Y no es extraño que en el vacío salvador del poema, donde la melodía da continuidad a la experiencia amorosa, según indica

la forma verbal en imperfecto (“*Eras* la melodía de la noche”), anudando los versos a través de la flexibilidad rítmica del encabalgamiento y de sucesivas reiteraciones léxicas, se de un doble movimiento de encarnación (“la noche concertada en los labios”) y resurrección (“revelando cuanto está detrás / de la carne mortal”), haciendo del cuerpo del amor, que lo es también de la palabra en su aparición súbita (“te tengo / fulgurando”), expresión del ritmo cósmico (“del Todo expandido”). De este modo, la música que surge de las entrañas de la noche (“la armonía nocturna”), es la más adecuada para anular la distancia, para volver a la unidad de los orígenes (“cuando lo humano / *era* divino en mí y en ti divino el tiempo”). Si la dualidad de nuestra conciencia discursiva no puede dar cuenta de la unidad esencial, tan sólo la disolución de la experiencia personal (“pulverizado en música”), permite ingresar en el ritmo natural del universo, dando a la palabra toda su potencialidad expresiva. Palabra musical, no circunscrita a un movimiento de época o generación, que respira con su ritmo propio en la noche (“En la noche respiro la noche de la noche”, dice el poeta en el nuclear canto XXXV), albergando lo ilimitado en su ahondamiento de la realidad. El abismarse en la noche, en el centro de la respiración, imprime al lenguaje una fluidez, una levedad o ligereza, que es propia de la palabra poética. Lenguaje musical en su ciclo incesante de noche y luz, de muerte y vida, nocturna música abierta al flujo original de la indistinción, canto que por haberse dado en el sin lugar de la noche ya no puede morir⁷.

Desde *Noche más allá de la noche* (1983), obra que adquiere carácter de exclusividad en el arte de la iniciación, Antonio Colinas ha estado cada vez más interesado en un proceso creativo que le lleve más allá de las cosas. Ese viaje espiritual, que no puede ser racionalizado de un modo analítico, se prolonga en su libro siguiente, *Jardín de Orfeo* (1988), ya que al ascenso de la contemplación acompaña el descenso al bajo sentido (“Conservo en los ojos la luz de oro que contemplé allá, en lo alto, pero aún sufro los arañazos de los zarzales y de los espinos que me encuentro en ese descenso a la normalidad, al simple llano de la verdad. De esa luz de oro y de esos arañazos está lleno mi último libro, *Jardín de Orfeo*, un Orfeo salvado. Hay descenso a los infiernos en el Orfeo de mi libro, pero también hay salvación, pues no vuelve la vista atrás, sino que se queda con la armonía suficiente. Esta es, una vez más, la palabra decisiva”, afirmaba el poeta en 1990). Palabra,

⁷ La noche, que une y enjambra, es lo abierto a todo espacio y tiempo. Refiriéndose a esta proximidad de la noche, señala M.Heidegger: “Para el niño que hay en el hombre la noche sigue siendo la costurera de las estrellas, al aproximarlas unas a otras”, en *Serenidad*, Barcelona, Serbal, 1989, pp.80-81. En cuanto a “la armonía nocturna”, concebida como oposición de contrarios, que se corresponden entre sí de acuerdo con las variaciones de un ritmo fluyente, tengo en cuenta el ensayo de J.E.Martínez Fernández, “Armonía y ritmo en Antonio Colinas: ajustes métricos en *Noche más allá de la noche*”, en *Rítmica. Revista española de métrica comparada*, 2 (2004), pp.137-158.

pues, salvadora, proyectada sobre los límites de la experiencia, que se cumple tanto en la poesía como en la mística, pues el hombre de la radical *salida*, una vez que ha tenido lugar la contemplación en la noche oscura, es también el hombre del *retorno* radical (“Porque el hombre debe contemplar a Dios y *volver*”, señala Eckhart en uno de sus *Sermones*). Esa palabra musical, que se ha cargado con la terrible luminosidad de lo oscuro, tiene un enorme poder de penetración, como el canto de Orfeo, que por haberse formado en las sombras, permite conocer de una manera distinta lo que no es. En ese nuevo espacio de realidad se sitúa el poema “La voz”, en donde lo que se quiere transmitir es la capacidad de la palabra como materia viva para traspasar los límites, para conjurar el olvido, forma de la muerte:

En el centro del jardín yo me había cerrado al mundo. Yo había cerrado mis ojos, y mis oídos, y mis labios al mundo. Pero me llegó tu voz. Estaba seguro de que era tu voz. Tu voz que negaba mi muerte para el mundo. ¿Era tu voz el hilo que todavía me unía al mundo o acaso me encontraba más allá de este mundo? Si yo estaba más allá, significaba que tu voz me había conducido a otra vida. Porque tú ya no vivías nuestra vida, tú ya no eras de este mundo. Tú ni siquiera sabías de la vida blanca, vacía en la nada, del humano que en jardín ardoroso deseó suicidarse cerrando sus ojos, y sus oídos, y sus labios al mundo. Tu voz de luto cristalino, tu voz de musgo nocturno, situaba mi vida en otro espacio. Tu voz, anunciadora de la noche, cerraba quemando como un rayo mis sentidos. Tu voz, como un relámpago violeta, quebraba el muro negro de la más negra noche, para entreabrir en él una nueva aurora, la Aurora. Ya estaba más allá, ya estaba en otro Día. Y sin embargo ¿no era el mismo espacio, no era el mismo jardín, el jardín con su muro de fuego ardiendo, ardiendo siempre, el jardín cercado por el fuego de mi obstinada negación? Todo era igual y todo era distinto. Ya nada tenía que temer del mundo, del mundo de otros días, pues tu voz me llamaba. De nuevo mis sentidos que ya no eran los míos quedaron en libertad. Y alcé mis ojos a la luz de tus ojos, y respiré en tus manos flores mojadas de estrellas perfumadas, y volví a oír con nitidez tu voz como una campana que resonara en cada fibra de mi cuerpo. Y abrí mis labios para musitar con piedad: “No insistas más con tu voz, no insistas más con la música; aparta de mí ese cáliz de dulzura, pues podría enloquecer, que es peor que morir. Déjame que olfatee el paso de tu túnica. Déjame que sólo sienta, y vea, y bese en este nuevo espacio al que tu voz me ha conducido, desde el que tu voz me llama.

Creador no es quien vive de las certezas, sino de la posibilidad de nombrar lo que nunca existió. Esta fecundidad de lo ausente, que contiene en sí la totalidad de su despliegue, es la que da origen al mito de Orfeo, músico y poeta, cuyo canto da voz a la poesía (“El primero en engendrar la lira fue Orfeo, de múltiples melodías”, recuerda Timoteo). Y el músico tracio desciende con su canto a los infiernos para reunirse con Eurídice, para recuperar la unidad de lo perdido. Desciende para ascender, para volver a la vida, aunque sea con una mirada distinta. Su viaje es de ida

y vuelta, moviéndose entre la noche y la aurora, la muerte y la resurrección, pues con la experiencia anticipada de la muerte es posible empezar a vivir verdaderamente. No resulta extraño que ese peregrinaje simbólico entre ambos mundos, que es también el de toda escritura (“La escritura se desplaza a lo largo de una línea quebrada entre la palabra perdida y la palabra recobrada”, señala Derrida), tenga lugar en el jardín (“En el centro del jardín”), reflejo de la inocencia original del ser, y vaya asociado al fuego purificador, de modo que esa voz nacida del fuego destructor (“ardiendo siempre”), aparece como forma-germen que renace de sí misma, haciendo posible la revelación de lo único. Si algo se reitera en este diálogo del poeta con el personaje órfico, que pone de manifiesto una reconciliación con la separación, es la capacidad de la voz para unir ambos mundos, según muestra el uso de la interrogación retórica (“¿Era tu voz *el hilo* que todavía me unía al mundo o acaso me encontraba más allá de este mundo?”); el predominio de la forma verbal en imperfecto (“Porque tú ya no *vivías* nuestra vida, tú ya no *eras* de este mundo”), con su idea de continuidad; la frecuencia del ritmo binario (“Todo era igual y todo era distinto”), que refleja la estructura dialéctica del pensamiento; y la presencia de imágenes poéticas (“Tu voz de luto cristalino”, “tu voz de musgo nocturno”, “Tu voz, como un relámpago violeta”, “el jardín con su muro de fuego”, “tu voz como una campana que resonara en cada fibra de mi cuerpo”), en las que el entrecruzamiento de lo visual y lo auditivo sirve para representar mejor todo ese movimiento de perpetua metamorfosis, de destrucción y creación, al que contribuye la cadencia discursiva del poema en prosa, su reunión final en un solo espacio de pluralidad y simultaneidad (“Déjame que sólo sienta, y vea, y bese *en este nuevo espacio* al que tu voz me ha conducido, desde el que tu voz me llama”). Es precisamente esa voz salida de lo oscuro, con su doble movimiento de cierre y apertura, la que nos hace ver la muerte como la otra cara de la vida, la que funda la ausencia como creación⁸.

Escribir es escuchar la voz perdida, regresar a un paraíso al que sólo es posible acceder a través del fuego purificador (“Oportet omnes per ignem probari quicumque ad paradissum redire desiderant”, dice el *Salmo* 118, XX, 12). Y con el poeta

⁸ El canto de Orfeo es un canto de descenso, de una voz que aún está por oírse y que resuena conjuntamente como captación de sonido y sentido. Haciendo suya la declaración de Thomas de Quincey (“Para que surja un nuevo mundo, este mundo tiene que desaparecer durante algún tiempo”), tan característica de la experiencia poética, señala L.Moliner: “Y el poema, que es flujo en el corazón de lo paralizado, inicia su dilatada respiración conjugando en sus movimientos elementales lo que en la realidad aparece irreconciliable. Así es como la vida y la muerte son ritmos en el poema, música”, en *Respirar. La palabra poética de Antonio Colinas*, Madrid, Devenir, 2007, p.60. En cuanto a esta poética de lo oscuro o de lo negro, que se abisma hasta la raíz del ser y atraviesa el mundo para alcanzar el sueño de la libertad, remito al ensayo de H.Mujica, “Orfeo: la fecundidad de lo ausente”, en *Poéticas del vacío*, Madrid, Trotta, 2002, pp.15-40.

vuelve la palabra, que lleva inscrita la señal de su origen y conserva un resto de fuego en su interior. Tal vez por eso, el maestro Eckhart, figura insustituible de la espiritualidad occidental, para expresar la presencia de Dios en el alma, habla de la *chispita* o punto de fuego, que el hombre lleva como residuo de lo divino. Poética del fuego, de lo residual, donde la memoria se abrasa en el poema y la palabra late sobre la ceniza todavía caliente. Ese cuerpo quemado, destruido, revela su posibilidad de ser y se convierte en el primer fundamento de la realidad. La analogía entre *Jardín de Orfeo* (1988) y *Los silencios de fuego* (1992) habría que buscarla a partir de esta concepción de la escritura como estado de destrucción permanente, en el que desaparece toda intencionalidad, toda interferencia, para que la palabra transite libremente de un modo de ser a otro y lo real se manifieste en toda su plenitud. Desaparecer o borrarse sería así pasar hacia el silencio del que nace la palabra. Este libro, que con frecuencia ha sido bastante mal interpretado, muestra por encima de todo una preocupación por la palabra en toda la desnudez de su esencia poética. En su intento de llegar a la palabra inicial, el lenguaje se despoja de todo artificio, abriéndose a lo otro y dejando que algo se diga en la escucha. En ese espacio de espera o acogida habita el ángel, “señor de lo indistinto”, figura ligada a la experiencia de lo inefable, de ahí su asociación con la música. En realidad, lo que se reivindica en el poema “El ángel de la música”, que no debemos desligar de otras composiciones afines como “Amanecer”, “En Bonn, aquel anochecer”, “La prueba” y “Tres canciones de invierno”, es la fusión de música y luz, de silencio y palabra, para cruzar lo desconocido y la armonía vuelva a ser posible:

¿Cuándo estaré yo al fin siempre contigo?
 Hace ya tantos años que tú tiembles
 sobre el mar, sobre mí, bajo los cielos.
 Y siempre sueñas lejos, como música.

5 Hoy te esperaba aquí, junto a las olas.
 Sentí un aroma de algas abismales
 y un crujido de conchas en la orilla,
 mas no llegaste a ser Venus naciendo.
 Otros días le doy la espalda al mar,
 10 sigo senderos hondos en el bosque,
 y entonces, a lo lejos, brillas, tiembles.

Alguna noche habremos de encontrarnos.
 No sé si en éste o en los otros mundos.
 Tendrás la voz quebrada, el cuello blanco,

15 olerá el mar a azahar en la penumbra.
 Nos soñamos de lejos para amarnos
 y sólo nos amamos al soñarnos.
 Alguna noche besaré el misterio.

Si no te llamo, vienes; si te llamo,
 20 todo es noche que hierve en mi cerebro.
 ¿Cuándo será la música vencida,
 milagro de una luz que se hizo humana?
 ¿habrás de condenarte y condenarme
 a ser sólo una música de luz?

II

25 Como se abre el dolor se abre la música.
 ¿Dónde aquel reino de ella que perdimos,
 campo remoto en el que fuimos son?
 Siempre al oírla nos sume en su sima.

Regresaré a jardines de otros mundos
 30 que entreveo por esa grieta de oro
 que abre el piano y la soprano abisma.
 Al fin rescataré sueño que es vida.

Tú me llamas, me llamas, ángel cierto,
 que acá en olvido me hundes y que allá
 35 música de tu música me hiciste.

Mientras estoy velando, melodía
 me hieres y me embriagas, me susurras:
 “Verás cómo florecen tus cenizas”.

Reproducir la experiencia del encuentro con el ángel es ponerse a disposición de la creatividad. El diálogo no separa, sino que une. Con él intenta el hablante una aproximación a esa figura enigmática, mediadora entre lo visible y lo invisible, según aparece en las *Elegías* de Rilke, que habita en el territorio incierto del bosque, espacio de revelación (“y entonces, a lo lejos, brillas, tiembles”), y aparece rodeado de una gran ambigüedad (“No sé si en este o en los otros mundos”). De ahí que la poesía, al quedar al margen de lo prosaico, comparta con la música esta posición equívoca, esta actividad lúdica, según la cual el tiempo perdido se convierte

en tiempo recuperado. Desde este punto de vista, la innovación producida por la repetición, pues todo el poema se reduce a una serie de reiteraciones que van desde el nivel fónico de las aliteraciones y paronomasias (“Siempre al oírlo nos sume en su sima”) hasta el semántico de la paradoja (“Si no te llamo, vienes”), pasando por la recurrencia anafórica de idénticas estructuras sintácticas, subrayadas mediante la marca subjetiva de la interrogación (“¿Cuándo estaré yo al fin siempre contigo?”, “¿Cuándo será la música vencida, / milagro de una luz que se hizo humana?”), no hace más que poner de relieve el desplazamiento del deseo a la esperanza (“*Alguna noche* habremos de encontrarnos”, “*Alguna noche* besaré el misterio”, “Regresaré a jardines de otros mundos”, “Al fin rescataré sueño que es vida”), en donde las formas verbales en futuro expresan la certidumbre en la posibilidad de la música, hasta llegar al estado final de la vigilia (“Mientras estoy velando”), que da paso a la resurrección (“Verás cómo florecen tus cenizas”), manifestándose así el poema como una experiencia hondamente espiritual, como una experiencia de lo trascendente. La receptividad del discurso musical, que consiste en dejarse tocar por el dolor de la vida (“Como se abre el dolor se abre la música”), implica el despliegue y encuentro con el otro como fundamento de uno mismo. La fusión de música y luz a lo largo de ese peregrinar solitario, que va en contra de cualquier cristalización, tal como se dice en el poema iniciático “La prueba”, uno de los mejores del libro (“Que te guíe la música que dejas / —la música que es número y medida— / y que más alta música te saque / al fin, tras dura prueba, a mar de luz”), aspira a decirlo todo mediante la superación del lenguaje por el silencio, pues el silencio mantiene siempre la experiencia abierta. La relación del poeta con “el ángel de música” traduce una tensión de la palabra silenciosa, previa al decir y fundadora en su ilimitada posibilidad, pues en el reino del silencio “lo que está escondido es más real que lo que se manifiesta”, según recuerda Simona Weil. Así habría que considerar el discurso musical: la posibilidad de decir lo nuevo en medio del verbalismo, de hacer regresar la palabra perdida, aquella que se siente y se escucha antes de su manifestación⁹.

Con el paso de los años la escritura se va despojando de sus revestimientos, reduciéndose a lo esencial. De esta serenidad alcanzada tras desvelos padecidos

⁹ La asociación de la música con la luz apunta a la unidad perdida del origen, que sólo se alcanza tras un proceso de destrucción creadora que se cumple en la palabra poética, pues ésta renace de sus cenizas para volver a arder. A este proceso de incesante renovación, propio del lenguaje poético, se ha referido G.Bachelard en su estudio, *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1992. En cuanto a un análisis más amplio de este poema, que en la selección antológica del autor prescinde de la segunda parte (*La hora interior. Antología poética, 1967-2001*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002, 222), lo cual impide un entendimiento global del mismo, véase mi ensayo, “Antonio Colinas: la palabra, lugar de la revelación”, en *Voces y memoria. Poetas leoneses del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp.225-228.

hasta el agotamiento, que pasa por ser paciencia de sabio, participa *Libro de la mansedumbre* (1997), obra compleja en su simplicidad, concebida en forma de tríptico, pues el largo poema “La tumba negra” sirve de contrapunto a los dos grupos de poemas que se complementan entre sí, “Aunque es de noche” y “Manantial de la luz”, y en donde la luz herida por la oscuridad conforma una *poética de la mansedumbre*, hecha a la vez de plenitud y carencia (“La mansedumbre no es un estado que nos remite solamente a lo armónico y a lo apacible, sino que es el estado al que se llega después de la dificultad, después de la prueba y el dolor”, señala el poeta en “Para una antología de mi poesía”, prólogo a *La hora interior*), ya iniciada con *Los silencios de fuego* y que ahora alcanza su máximo desarrollo tras la experiencia de *Tratado de armonía* (1991) y *Sobre la Vida Nueva* (1996), obras en las que la palabra tiende a encontrar su sentido pleno, la nostalgia del remoto origen, función indisoluble de la poesía. El discurso poético nos seduce aquí en tanto que manifestación de un vitalismo alejado de la cultura domesticada, que se revela en la energía creadora de un viaje, con la que el poeta ha sabido fundir en un solo impulso ética y estética, la identificación con la música de Bach y la reflexión moral sobre nuestro tiempo. A lo largo de este extenso poema, que vuelve a ser, como “Sepulcro en Tarquinia”, un poema de poemas, hay un hilo narrativo que va dejando unas huellas, cuyos signos de reinversión aluden a la tumba del músico alemán como semilla vivificadora. Ante los ruidos ensordecedores de la sociedad contemporánea, representados por las “grúas y bulldozers”, imágenes de un materialismo grotesco, surge la angustiada pregunta: “¿Hasta cuándo tendrá que rodar la cabeza de Orfeo / sobre los pedregales de la Historia?”. Pregunta sin respuesta, pero que, en el fondo, revela una posible transformación de la Historia por el mito, de la ideología por la música, de ahí la recurrencia simbólica de lo blanco y lo negro, que ya aparece en *Los silencios de fuego* y cuya fusión antitética sirve para resaltar el poder armonizador de la música (“calla la tumba *negra* de la música *blanca*”). A partir de esta tensión inicial se abre una serie de sucesivas variaciones, que giran en torno a la confrontación de lo material y lo espiritual, según pone de manifiesto el estribillo (“revoltijo de ruinas y de hierros y de ideas”), y de la que son buenos ejemplos las experiencias de Hölderlin, Leopardi y Nietzsche. Si hay algo constante en ese viaje simbólico alrededor de uno mismo, es la asociación de la música al amor, cifrada en la unión de Juan de la Cruz con Bach, que abre el poema (“el goce de respirar la alegría en el amor”) y se instala en su parte central (“amor que en el amor va abriendo fuego / con sus notas”), hasta que al final, acabado el viaje, la lucha resulta armónicamente interiorizada por el fuego transformador de la experiencia amorosa:

jardín (“Entraba la luz suave desde el jardín”), que conserva la nostalgia del paraíso y en el que se ha superado la unidad indispensable entre cuerpo y espíritu, como ha hecho el Bosco en *El jardín de las delicias*, estado de inocencia natural que representa la vida vegetativa (“Su masa de verdor”), lugar donde no existe el tiempo ni la muerte y el canto unifica todo lo viviente (“se movía invisible germinándolo *todo*, / madurándolo *todo*, / abrasándolo *todo*”). Consumirse en su centro, que es el centro del poema, equivale a instalarse en la respiración (“*Respiraban* / los amantes”), experiencia ya plenamente asumida en *Noche más allá de la noche*, y atravesar el muro de fuego (“Volví a sentarme frente al muro *blanco*”), para llegar a una claridad, la de la contemplación, donde los contrarios se hayan superado, según vemos en *Jardín de Orfeo*, siendo la música la que permite que lo poético se muestre como un estado de metamorfosis, de continuidad seminal (“pero donde *se siembre* la armonía”), y en el que la palabra, al darse en su arder, queda desprovista de toda intencionalidad. La culminación de este singular poema sólo puede entenderse desde ese espacio privilegiado en donde la luz se acopla a la música, desde ese círculo de fuego que preserva el tiempo y donde el amor adquiere todo su sentido. La suspensión del sentir en este centro creador, del mundo y de uno mismo, es lo que afirma a la palabra en su fluir primero, en la apertura de su virtualidad expresiva. Pues que la palabra, para volver a nacer, debe arder en el fuego¹⁰.

El arte de la modernidad ha sentido, en sus manifestaciones más importantes, la atracción por el espacio vacío, donde la desaparición es signo de un nuevo alumbramiento. Decir la nada, eje de la poética de Mallarmé (“He hecho un largo descenso a la Nada para poder hablar con certidumbre”, escribe el poeta a su amigo Henri Cazalis en 1867), supone nombrar la experiencia de la pérdida, lo que queda de nuestro vivir que se desliza lentamente hacia la muerte. Sumergirse en la nada equivale a escribir sobre la ausencia, que es tal vez la máxima aspiración de la palabra poética, palabra de resurrección. En *Tiempo y abismo* (2002), que viene a cerrar el ciclo abierto por *Los silencios de fuego* (1992) y continuado por *Libro de la mansedumbre* (1997), el lenguaje se halla habitado por ese “saber de la nada”, que tiene lugar después de profundizar en lo oscuro y convertir a la palabra en visión salvadora. El objetivo había sido el viaje hacia el centro del yo, que lo es tam-

¹⁰ El contacto de Colinas con la música de Bach ofrece un largo recorrido tanto en verso como en prosa. Ejemplos de lo primero serían, entre otros, los poemas “En Bonn, aquel anochecer”, de *Los silencios de fuego*, y “La tumba negra”, del *Libro de la mansedumbre*; de lo segundo, los ensayos “Dos semblanzas musicales”, en *El sentido primero de la palabra poética* (pp.102-105); y “Sobre mi poema *La tumba negra*”, en *Del pensamiento inspirado*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, tomo II, pp.126-129. De entre las varias publicaciones sobre la música de Bach, aparecidas en los últimos años, conviene destacar el estudio de Ramón Andrés, *Johann Sebastián Bach: Los días, las ideas y los libros*, Barcelona, El Acantilado, 2005.

bién hacia el centro universal, donde lo material se disuelve en lo espiritual y el pasado convive con el futuro en la eternidad del presente. Por eso no es de extrañar que en la segunda parte de *Tiempo y abismo*, significativamente titulada “Del ser y del no ser”, el poeta recurra de nuevo a la “inexpresable música” con el propósito de saltar los límites del tiempo y del discurso, y entrar en comunicación con una figura viviente. De sentirse huésped de otro mundo ha pasado a *saberse* exiliado de éste, padeciendo el desgarramiento de la separación y deseando el orden en medio del desorden, tal como hizo fray Luis de León en su tiempo, de ahí que en el poema “Combate de la ceniza y la música”, el poeta concentre su esfuerzo en dar un sentido esencial a la lucha de la música con la muerte, que también se da en la experiencia poética, haciendo de tal combate una simbiosis en donde la melodía, a la vez canto y palabra, se presenta, en su índole abierta, no como indicio de seguridad o certeza, sino como arriesgada penetración de posibilidad:

COMBATE DE LA CENIZA Y LA MÚSICA
(Capilla de la Universidad de Salamanca)

Las cenizas del maestro fray Luis de León
escuchan esta tarde de concierto
las músicas de Telemann, de Hume, de Frescobaldi.

¿Y qué misterio es éste de la música
5 derrotando a la muerte?
¿Y qué dolor tan grande es el que llega
hasta nuestra conciencia,
hasta esta dulce música,
y la supera, y hace que quien triunfe
10 sea el polvo de esa urna funeraria?
¿Quién llega más allá en este combate
de cenizas y músicas?
¿Quién baja a lo más hondo y llega a lo más alto?
Y para los que, concertados, escuchamos,
15 ¿dónde está la verdad más verdadera:
en la muerte ahí presente
o en la embriagadora melodía?

¿Y qué es lo que podemos decir de esa otra música
que resuena allá arriba,

- 20 más allá de las piedras de esta sala,
encima de las cúpulas,
en los prados remotos de los astros?
(La música sin fin de las esferas
que cantara el que ahora
25 sólo es polvo en su urna).
¿Es que acaso allá arriba no hay también
un combate dulcísimo y terrible
en el que todo nace y todo muere?

La viola *da gamba*

- 30 (tan sólo un poco de madera antigua,
unas cuerdas humildes
por diestra y “sabia mano gobernada”)
nos saca de nosotros, nos perturba,
nos dice con su ensueño
35 que los que aquí escuchamos somos dioses
solamente unas horas.
Mas ahí, en el muro, en mármoles efimeros,
se incrusta el silencio
y el grito del poeta.
- 40 ¿Hasta cuándo el combate del ser y del no ser?
¿Hasta cuándo el polvo de la tumba
con la carne en los labios de los besos?
¿Quién vencerá este combate acerbo
y dulcísimo?
45 Al fin, ¿quién triunfará: la música o la muerte?

¡Son tan bellas, tan dulces, estas músicas!

- La melodía torna eterno el presente,
pero es la duda la que triunfa aquí,
pues la sangre que escucha
50 calla y teme, goza y teme.
Los cuerpos vivos sienten los sonidos sublimes,
mas escuchan también ese silencio
de aquel que oyera músicas más altas
y ahora es ceniza, sólo huesa

55 que acaso oiga otras músicas no audibles
 desde quién sabe dónde:
 desde su cierta muerte,
 desde su cierto polvo,
 desde su cierta nada.

En su relación con lo divino, el personaje de Job no aparece marcado por el castigo, sino por la *escisión*, en una actitud de combate y protesta. Tal vez por eso la identificación de fray Luis de León con esta figura emblemática de la paciente espera en la *Exposición del Libro de Job*, obra en la que trabajó durante varios años, responda a su esfuerzo por hacer de la experiencia religiosa una situación *fronteriza*, de la separación el medio que tiende hacia la unidad. Fray Luis fue consciente de vivir en un tiempo de inseguridad, de ahí que su obra, tan impregnada de tensiones y desgarros, centre en sí misma la contradicción, el deseo de aspirar al orden en medio del desorden, y esté dinámicamente orientada a una síntesis armónica de las diferencias. Tal intento de reconciliar lo contradictorio da lugar a una forma de expresión ambigua, propia del discurso sonoro, de modo que la música, arte final y del final, tal como la concibió Hegel, se presenta como actividad espiritual que concierta lo disonante y reduce lo sucesivo a unidad. Esa es la razón por la que en las últimas estrofas de la “Oda a Salinas”, de la que aquí se evoca su concierto (“sabia mano gobernada”), la vibración musical se perpetúe (“Oh, suene *de continuo* / Salinas vuestro son en mis oídos”), y el sonido, capaz de engendrar el “desmayo dichoso”, sirva para reemplazar la vivencia mística, según Vössler ha señalado. Si al final del proceso creativo la experiencia culmina en ese espacio de armonización, es porque la simetría entre la música y la poesía es demasiado inquietante para no ser interrogada.

Desde esa situación de diálogo, a la que siempre aluden los poemas de fray Luis, es la forma musical, único medio de escapar del tiempo, la que convierte el instante en eternidad (“La melodía torna eterno el presente”). Por eso, en este combate “acerbo y dulcísimo” entre la música y la muerte, que traduce el de las palabras con las sombras, es lo musical, inasible forma del deseo, lo que resulta privilegiado, según indican la marca subjetiva de la exclamación (“¡Son tan bellas, tan dulces, estas músicas!”); la ruptura lingüística de las interrogaciones (“Al fin, ¿quién triunfará: la música o la muerte?”) y paréntesis, “(La música sin fin de las esferas / que cantara el que ahora / sólo es polvo en su urna)”, que cortan el orden normal del discurso e introducen el punto de vista del hablante; el valor determinativo de los adjetivos (“*dulce* música”, “*embriagadora* melodía”, “sonidos *sublimes*”), que subrayan una cualidad escogida por el hablante; la respuesta afirmativa

de la interrogación retórica (“¿Es que acaso allá arriba no hay también / un combate dulcísimo y terrible / con el que todo *nace y todo muere?*”), en la que se afirma el poder renovador de la música astral; y la reiteración anafórica de los versos finales (“*desde* quién sabe dónde: / *desde* su cierta muerte, / *desde* su cierto polvo, / *desde* su cierta nada”), que sirve para intensificar un mismo sentimiento de caducidad. Desde ese punto de vista, lo musical guarda una profunda analogía con el misterio de la creación poética (“¿Y qué *misterio* es éste de la música / derrotando a la muerte?”), pues en la música se percibe siempre algo inefable, algo que viene de otro mundo y alude a otra cosa. Así pues, hablar “de esa *otra* música / que resuena allá arriba”, a la que aspira fray Luis, pues la música sensible no es más que una imitación de los conciertos celestes, supone hablar de la unidad y no de la separación, de ahí que el movimiento musical sea un movimiento poético que nos rescata de lo discursivo, de la caducidad que la muerte rige, y nos convierte a lo más real, un absoluto que se desarrolla siempre en *otro* lugar, pues la conversión no es sino aprendizaje de la nada. Así acaba precisamente el poema (“desde su cierta *nada*”), con la conciencia del encuentro con lo imposible, pues la muerte, nombre de nada, es un modo de dar nombre a lo que no lo tiene. Si la muerte debe ser dicha siempre en otra cosa, nada mejor que acudir a la música (“unas cuerdas humildes”) para expresar ese tránsito de lo uno a lo otro. Combate atroz entre la música y la muerte, “del ser y del no ser”, necesario para expresar lo inefable hasta el infinito en el no lugar del poema, que cumple la función de eternizar el instante y donde el deseo irracional del riesgo sólo pervive en el fluir del canto mismo¹¹.

A diferencia de la vida, sujeta a frecuentes interrupciones, en el arte se aprecia más la continuidad. De hecho, si en *Tiempo y abismo* (2002) lenguaje y música se reunían en el umbral de la muerte, reduciéndose la expresión a la búsqueda de un silencio sonoro (“Mas hoy es el silencio / el que a mí me respira”, escuchamos en la tercera de las “Cinco canciones con los ojos cerrados”), ese silencio comunicativo, ligado a lo trascendente, alcanza pleno desarrollo en *Desiertos de la luz* (2008), donde la palabra se hace secreto intercambio entre el *dar* y el *recibir*, verbos que para Benveniste tienen un mismo origen, y el poema se revela como pensamiento del *don*. Acaso habría que recordar aquí la alianza indisoluble entre

¹¹ Tal vez hayan sido fray Luis de León y san Juan de la Cruz los poetas que han dejado una mayor presencia en la escritura de Antonio Colinas. Refiriéndose al arte sintético del primero, afirma el poeta: “Entre el son que el músico arranca del laúd, del rabel, de la cítara o de la lira y aquel otro más inaudible de los astros, del que ahora incluso nos hablan los astrofísicos, hay un sinfín de sonos que armonizan el mundo”, en *Sobre la vida nueva*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1996, p.136. En cuanto a la conciencia del orden en medio del desorden, tema presente en toda su escritura, remito al artículo de M.Ballester, “La música en fray Luis de León y la armonía en el desgarró”, en revista *Anthropos*, 52 (1985), pp.51-59

palabra y sacrificio, tan frecuente en el territorio de lo sacro o de lo ritual, según la cual el poema, cuya función principal es reducir lo disperso a unidad, no haría más que reproducir el proceso del ciclo cósmico, que se constituye por el paso de lo uno a lo múltiple y el retorno de la multiplicidad a la unidad (“En este sentido, reunir lo disperso es lo mismo que encontrar la Palabra perdida; en realidad, y en su sentido más profundo, esa Palabra perdida no es más que el verdadero nombre del gran Arquitecto del Universo”, dice René Guénon a propósito de ciertos ritos de iniciación en *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*). El acto sacrificial es un canto poético. Se sacrifica el cuerpo del poema para que en él se manifieste lo incondicionado, toda esa realidad desconocida a la que la poesía alude. Tal manifestación requiere una paciente espera, que invita u ofrece hospitalidad (“la esencia del lenguaje es amistad y hospitalidad”, afirma Lévinas en su memorable *Totalidad e Infinito*), de manera que la palabra poética habría que considerarla como casa o lugar para *acoger* al otro, como *morada*, incluso en el sentido teresiano del término, pues aquello que se abre a lo infinito del otro, que libremente lo acoge, se sustrae a toda tematización. Desde esa receptividad hospitalaria, que nombra la apertura de una trascendencia, están concebidos los mejores poemas del libro, “Para olvidar el odio”, “¿Conocéís el lugar?”, “Tormentas de Glenn Gould”, “La cripta”, “La ofrenda silenciosa”, “Morada de la luz”, “La noche transfigurada” y “Desiertos de la luz”, en los que resulta perceptible el juego significativo entre el recogimiento y la acogida, la iluminación mutua de la sombra y el sonido de la luz. En el poema “Morada de la luz”, donde la familiaridad de la casa no pone fin a la separación, el lenguaje silencioso e ilimitado de la música sigue siendo una posibilidad esencial:

El hosco cielo va rodando arriba
y amenaza sobre los montes negros.

Al fin será esta casa mi morada
y hasta lo que es más duro en ella (el muro
5 de piedra tan rotundo)
dormirá sosegado en mi pupila.
En esta casa el tiempo es la ternura
y siempre callo hasta que sea el silencio
lo que discurra dentro de mis venas.

10 En mi morada no hay días ni noches.
Mi morada es mi día y es mi noche.

Cada mínima estancia es azotea.
Floto en su soledad, bebo en su sombra;
si asciendo a los desvanes de la luz
15 desciendo hasta un saber que ya no sabe.
Esta casa, en quietud, está girando
—planetario de amor—
en torno del remanso de los cuerpos.
En ella voy, sin ir, a cada sitio
20 y a sus goces regreso sin marcharme.
Todo cuanto busqué, aquí lo encuentro.

Esta morada es *mundo* sin el mundo.
En ella suena música que arrastra hacia el sin fin,
marea en la que voy
25 y vengo (¡mas tan quieto!)
recibiendo respuestas sin palabras
a preguntas que no mueven mis labios.
Y siento que tú estas aquí, aunque no estés,
y que yo estoy en ti, aunque no estoy.
30 Centro donde te veo al fin ¡tan cierta!;
centro donde por fin, no estando tú,
en plenitud estás para salvarme.

Al fin el corazón ya ha retornado
a escucharse a sí mismo.
35 Qué dulzura este ir cerrándose a todo
para poder abrirse y comprenderlo todo:
nada hermosa que llega acariciando
mi piel para acallarme,
para acallarme aún más, y serenarme
40 Morada del amor, con sus anillos
de silencio que silban, mas no ahogan,
porque la sangre de los nuestros ya
no está para dolernos
(la sangre de los nuestros ahora es sólo
45 la luz de cobre que está ardiendo lenta
en torno de la copa del ciprés).

¡Morada en la marea de la vida,
marea en la morada de la luz!

La unidad de creación y pensamiento, particularmente visible a partir de *Noche más allá de la noche*, da a la escritura de Colinas un impulso vital que pone al lenguaje en un estado de convivencia, propia del que ha sabido mantener la espera. Escribir es un modo de habitar. Porque el poema tiende a crear un espacio habitable, un ámbito de contemplación en donde el ascenso a la luz se equipara con el descenso a las sombras, al fondo de la experiencia del no saber como signo de la absoluta plenitud (“hasta un saber que ya no sabe”), según pone de manifiesto la resonancia sanjuanista. Por eso el poema se siente como lugar de la palabra, que desde sí misma dice la totalidad del universo (“Esta morada es *mundo* sin el mundo”). Tal experiencia de la palabra ausente en forma de silencio, en donde los opuestos se confunden (“Y siento que tú estás aquí, aunque no estés, / y que yo estoy en ti, aunque no estoy”), muestra más de lo que expresa. Si escribir es asociarse al regreso de lo perdido, nada mejor que participar de la naturaleza salvadora de la poesía y permanecer en ese centro creador, que reúne los contrarios y concentra la espiral de la vida (“*Centro* donde te veo al fin ¡tan cierta!; / *centro* donde por fin, no estando tú, / en plenitud estás para salvarme”). Desde este espacio fundacional, marcado por el valor de los deícticos, el demostrativo de primera persona (“Al fin será *esta* casa mi morada”) y el adverbio de lugar (“Todo cuanto busqué *aquí* lo encuentro”), lo que persiste bajo el lenguaje es un sueño de más vida, volver de nuevo al origen, porque al lenguaje poético le gusta romper con lo visible. Saltar los límites del ser para entrar en comunicación con lo otro es la función propia del símbolo, que siempre nos lleva a otra parte sin abandonar por completo ésta, de ahí que la casa, imagen de intimidad protegida y asociada a la experiencia amorosa, se convierta en rincón del mundo (“—planetario de amor—”). De esta manera, en la visión poética que aquí se nos ofrece, el deseo del hablante de permanecer en el silencio (“y siempre callo hasta que sea el silencio / lo que discurra dentro de mis venas”), vaya asociado a la infinitud de la música (“En ella suena música que arrastra hacia el sin fin”), porque gracias a la intensidad atenuada del silencio musical, pues la música necesita del silencio como la vida de la muerte, es posible permanecer en la frontera entre el ser y el no ser. Dado que la palabra sirve para relacionar mundos distintos, el paso por el fondo abisal del corazón (“Al fin el corazón ya ha retornado / a escucharse a sí mismo”), símbolo unificador por excelencia, pone en marcha todo ese proceso de cierre y apertura en que la escritura consiste. Mientras que el silencio inicial es promesa de algo, el final revela la muerte a la cual la vida retorna, según muestra la ruptura lingüística del paréntesis,

que al asociar “la sangre” con “la copa del ciprés”, hace que el silencio se presente como continuidad, como el fondo que sostiene la palabra. Por eso, en la estrofa que cierra el poema, cuyo valor musical o afectivo resulta intensificado por la repetición, la coherencia de exclamación y paralelismo viene a confirmar la identificación de lo estático (“morada”) con lo dinámico (“marea”), de la vida con la poesía, haciendo que la luz de la palabra ilumine la realidad en el poema, que se mueve siempre de un silencio a otro. Fruto de la palabra plena, el silencio se presenta como iluminación del lenguaje, como forma de atención a lo real irreductible¹².

Leer un poema supone dejarse llevar por su ritmo, que va siempre ligado a un movimiento musical. Ese primer impulso, anterior a la formación de la palabra, va asociado a una pauta que se repite, considerada como organización del sentido en el texto. El ritmo nace así de la tensión entre arraigo y apertura, entre el conservadurismo de la métrica clásica y la libertad del decir más corriente. Tras la renovación modernista, cuyas aportaciones fundamentales fueron la experimentación de la versificación acentual, la flexibilización del verso silábico y la invención del verso libre, el ritmo ya no depende sólo de la cadencia regular, sino más bien de su ruptura, convirtiéndose, a partir de los formalistas rusos, en una física del lenguaje, según la cual la adaptación de la forma rítmica a la emoción depende más de la dinámica del verso, en la que convergen elementos fónicos, sintácticos y semánticos, que de su concepción acústica. A partir de esta consideración del ritmo como “factor constructivo del verso”, resultante de muchos factores, el ritmo verbal, entendido como aquello que hace fluir, surge como una apertura a lo inesperado, pues se habla desde el lenguaje para lo que no tiene lenguaje, ya que la palabra poética está constituida tanto por lo que dice como por lo que calla. En este sentido, la expresividad poética consiste en la analogía entre el sonido y el sentido. Si la poesía tiene como rasgo esencial la aspiración hacia nuevos horizontes, sólo el lenguaje de la analogía, poseído por la nostalgia del origen, nos hace sentir el ritmo como correspondencia universal e intercambio entre todos los seres (“El ritmo no es medida, es visión del mundo. Calendarios, moral, política, filosofía, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones”, afirma Octavio Paz en *El arco y la lira*). Desde el discurso musical de los

¹² Aludiendo a la no discursividad de la palabra musical, señala S.Kovadloff: “La música nos ofrenda lo desconocido y nos ofrenda a lo desconocido. Y en el espíritu predispuesto de quien sabe ser su oyente, es extrema la vibración de esa ofrenda de la que se es, simultáneamente, materia y destinatario. Ella advierte que lo indecible se presta a ser oído pero no a ser descifrado. Por eso alienta la proclividad a la entrega antes que al juicio. En el músico, tal lucidez receptiva es sabiduría creadora, *scientia bene modulandi*, como supo juzgar San Agustín”, en *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1993, pp.59-60. Respecto a la analogía entre la casa y el cosmos, que se construye y renueva desde el interior, sigue siendo válido el estudio de G.Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, pp.74-112.

presocráticos, donde hablan distintas voces pero en el que el acorde es uno (“Yo ya he sido antes un muchacho y una muchacha, un arbusto, un pájaro y un mudo pez de mar”, había dicho Empédocles), hasta la defensa que los románticos hacen de la poesía como expresión de origen musical, capaz de mostrar la realidad con más coherencia que la lógica, la composición del poema está en consonancia con el deseo de romper la separación entre el fragmento y la totalidad, de considerar la poesía, no como texto, sino como voz, como algo que se dice y se oye. Esa voz que viene de *otro* mundo y que se comienza a percibir como alusión a *otra* cosa, es la voz del canto original, aquel en que música y poesía constituyen una sola experiencia, voz abierta al enigma de lo desconocido, a la que alude Machado en el poema LXXXVIII de *Soledades* (“Tal vez la mano, en sueños, / del sembrador de estrellas / hizo sonar la música olvidada / como una nota de la lira inmensa / y la ola humilde a nuestros labios vino / de unas pocas palabras verdaderas”), “música olvidada” que no es de nadie y que ha dejado un vacío en la escritura, desde el que es posible el comienzo de un sentido nuevo. Esa música remota, eco de aquel son perdido, es la que la palabra poética trata de rescatar¹³.

Cuando un poeta insiste en la dinámica de la voz, del sonido sobre el sentido, es porque siente la seguridad de estar habitado por una palabra que tiene la atracción del movimiento fisiológico, que fluye con la naturalidad del río. La poesía es respiración, vibración interior, espacio imaginativo en el que la expresión musical sirve para armonizar los opuestos (“La música engañaba a la realidad más inmediata, la deshacía, la ocultaba. La música era todavía para nosotros la vibración que atemperaba el mundo, que fundía los contrarios, que armonizaba las fuerzas extremas”, escuchamos en *Larga carta a Francesca*). De manera que la palabra formada en la respiración, que soporta la densidad de su fondo irreductible, habla al oído del poeta con la latencia de lo potencial. La música remite así, no a una ausencia de significación, sino a una plenitud que rebasa ampliamente el lenguaje y acoge el silencio como la dimensión más profunda del acto creador. Palabra que acude a la llamada de la infancia, territorio donde germina la poesía, y nos hace sentir, en el espacio abierto de la memoria, la fidelidad a ese mundo que representa. Al defender Colinas el ritmo del verso unido a la respiración, lo que en realidad nos transmite es su deseo de vivir en el centro de la escritura, de construir el poema como articulación del cosmos. El ritmo de la respiración, acorde con el movimiento natural del uni-

¹³ A esa música irrecuperable, asociada al mundo de la infancia, se ha referido Colinas en *Leyendo en las piedras*, Madrid, Siruela, 2006, pp.103-110. Respecto a la presencia de la música en la escritura de Colinas, donde el ritmo va unido a la respiración, remito a la entrevista “Antonio Colinas o el poeta tranquilo”, aparecida en el número 20 de la revista electrónica *Espéculo*, y que sorprendentemente no ha sido recogida por S. Agustín Fernández en su *Inventario de Antonio Colinas*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007.

verso, es lo que devuelve a la palabra su inocencia perdida, constituyéndose en expresión ideal de lo originario y elemental, de un lenguaje desprovisto de intenciones, pues sólo una mirada inocente puede habitar el mundo.

