

UN JARDÍN PARA ORFEO (LECTURA E INTERPRETACIÓN DE «ÓRFICA», DE ANTONIO COLINAS)

José Enrique MARTÍNEZ

Universidad de León

El poema «Órfica» es el séptimo de los nueve que componen la sección tercera del libro *Jardín de Orfeo* (Colinas, 1998: 68-69)¹, titulada como el propio libro. *Jardín de Orfeo* apareció en 1988, y representaba, en aquel momento, la desembocadura consecuente de una larga búsqueda de la «armonía» que había comenzado veinte años antes, con *Poemas de la tierra y de la sangre* (1969), y había continuado con los poemarios *Preludios a una noche total* (1969), *Truenos y flautas en un templo* (1972), *Sepulcro en Tarquinia* (1975), *Astrolabio* (1979) y *Noche más allá de la noche* (1983), además de algunos cuadernos o *plaquettes*, como *En lo oscuro* (1981) y *La viña salvaje* (1985)².

Una interpretación acertada del poema «Órfica» no puede soslayar la alusión, aunque sea breve, tanto al pensamiento que alentaba en la poesía de Colinas hasta aquel momento como al poemario en que se inserta la composición.

La poesía es para Colinas una vía de conocimiento, un medio para desvelar e interpretar la realidad, una realidad con dos caras: una perceptible por los sentidos y una «realidad segunda» encubierta por lo aparente y cotidiano e identificable con el misterio existencial del hombre, aquel que nace del vacío, de ese vacío con el que el hombre primitivo se enfrentaba al alzar los ojos hacia los astros. Ciencia y poesía tienden a desvelar ese misterio por medio de la reflexión y la adivinación respectivamente. El deseo permanente de esclarecer el misterio existencial del hombre ha llevado a la poesía a reiterar temas como el amor, la muerte o la Divinidad. A veces, de la duda o la sospecha nace el descubrimiento, la revelación. La palabra poética, en esencia, desvela primero y revela e

¹ El poema «Órfica» puede leerse, además, en: Colinas, 1994: 316-317; 1999a: 333-334; 2004: 408-40; 2011: 522-523.

² En *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002* (2004) y después en *Obra poética completa* (2011) se incorpora, como primer libro, *Junto al lago*, escrito en 1967, y del que sólo se conocían algunas piezas incluidas en *La hora interior. Antología poética 1967-2001* (Colinas, 2002). Después de *Jardín de Orfeo*, Colinas ha publicado los siguientes poemarios: *Los silencios de fuego* (1992), *Libro de la mansedumbre* (1997) y *Tiempo y abismo* (2002), que forman la *Trilogía de la mansedumbre* (2006), a los que hay que sumar *Desiertos de la luz* (2008) y, como el poemario provisional incluido en *Obra poética completa* (2011), *El laberinto invisible* que formara parte después del último libro del poeta por ahora, *Canciones para una música silente* (2014).

ilumina después la realidad verdadera. Como vía de conocimiento, la pretensión última de la poesía sería llegar al conocimiento absoluto. El poeta busca llegar a tan alto estado a través de los símbolos, algunos como la piedra, la noche, la luz o la música órfica reiterados e intensificados a lo largo de la poesía de Colinas. El poeta, en tal pretensión, no se siente solo, sino dentro de una larga tradición que ha buscado en la fusión de pensamiento y poesía una vía superior de conocimiento. La fusión de ambos términos se funda en el equilibrio armónico, en la armonía, palabra bajo la que late un sentido de unidad que es el deseo de las más viejas culturas y de los distintos eslabones de una cadena (taoísmo, budismo, presocráticos, platonismo y neoplatonismo, mística, romanticismo...) que llega al propio Colinas.

El concepto de equilibrio armónico nos retrotrae al espacio fundacional, a los orígenes, en los que la poesía fue armonía musical con el mundo y la Divinidad. Desde entonces ha habido lugares y tiempos en los que el deseo de armonía ha brillado con mayor fuerza (el pensamiento oriental, Grecia y Roma, Renacimiento italiano...). La armonía y la unidad imponen una mirada globalizadora sobre el hombre en su totalidad; es este universalismo el que explica que la poesía de todos los tiempos haya hecho las mismas grandes preguntas; es este universalismo el que exige de la poesía una colaboración interdisciplinar, de forma que la ciencia, la filosofía y la religión participan de sus dones. La poesía es, además, un medio ideal para acordar las fuerzas extremas, para fundir contrarios, para lograr, en definitiva, la felicidad. No hay mejor mito para representar el sentido de la poesía de Colinas que el de Orfeo, símbolo de armonía plena que consigue con el poder mágico y encantatorio de su canto y de su música.

En cuanto al poemario *Jardín de Orfeo*, lo primero que se observa es la distribución de la materia poética en tres partes. La primera lleva por título «Jardín-Leteo». En la tradición mitológica, el Leteo era el río del olvido: ¿Jardín del olvido? Esta primera parte consta de nueve poemas en la edición original³. El primero de ellos proporciona, a mi parecer, las claves esenciales de una lectura inteligente; no en vano su título es también «Jardín-Leteo». Fundamentalmente se trata de poetizar la relación hombre-cosmos. El cosmos recibe las calificaciones de «inagotable», «inmenso», «infinito», «ilimitado». El hombre, por su parte, está visto en perspectiva histórica. La huella humana se percibe en estatuas, arquitecturas, bronce, leyendas..., barridas por el tiempo: de ahí los calificativos de «mudable» y «fugitivo». La relación cosmos-hombre, es decir, de lo infinito y lo mudable, tiene carácter numinoso: «lo sagrado no ha cesado de llover / sobre las venas azuladas de los hombres».

A «hombre» y «cosmos» se añaden en poemas sucesivos los demás elementos de cimentación: la naturaleza y el arte. La naturaleza se vive en un lugar y un momento esenciales: el bosque y la noche; de ahí que el misterio, el vacío del mundo..., sean percepciones presentes en casi todos los poemas. En contraste, el yo humano puede manifestarse como «ansiedades inútiles», «sueños machacados» o «extraviados», «horas perdidas y oscuras», etc. Y todo ello marcado por un contorno real, el de la isla, Ibiza, como muestran algunos indicios fáciles de precisar.

³ En *Obra poética completa* (2011) se agrega el poema titulado “Para Jandro”.

Si unimos todos los elementos anteriores, no puede extrañar el apelativo de neorromántico que se ha aplicado a Colinas, ni los parentescos que se le han buscado con Leopardi, Hölderlin y Novalis, poetas a los que ha celebrado en otros poemarios.

«Jardín de la sangre» es el título de los catorce poemas que componen la segunda parte⁴. Dos aspectos destacan de inmediato: primeramente, el tono elegíaco que poema tras poema da cuenta del fluir temporal: «Veinte años después», «tiempo que no vuelve», «el adolescente que fui un día», «como si aún fuese yo aquel adolescente», «el ser puro que fui», «adolescencia perdida», etc. En la composición titulada «El poeta» observamos que el tono dolorido proviene de una certeza: el paso de lo permanente a lo mudable; de ahí los contrastes: madura / corrompe, arde / se agota, gozo / dolor, savia / ceniza, etc. El segundo aspecto destacable es el compendio de los espacios vivenciales que han dado sangre –jardín de la sangre– a la poesía de Colinas; tales espacios pueden leerse en «Retrato», donde, tras recorrerlos poéticamente, acaba afirmando el orgullo del yo y su obra frente a opiniones ajenas. ¿Cuáles son, pues, los espacios poetizados? En primer lugar, el italiano, en el poema «Venecia», ya no la esplendorosa ciudad que dio mote a los novísimos (venecianos), sino contemplada «como el recuerdo de la mirada piadosa / de aquella que nos enamoró hasta la muerte». ¿Es esta visión de muerte la que ofrece el poema? Las distintas series sintagmáticas así parecen indicarlo: sangre verde, labios a punto de corromperse, oro derrotado, piedras enfermizas, joven moribunda, hielos negros, estatuas agrietadas, iglesias desconsagradas..., y todo dentro del dolor del tiempo que no vuelve, muerto. El segundo espacio es el del centro, en un largo poema de significativo título: «Elegía en Toledo». Frente al monte sacro, místico, la ciudad es un engañoso laberinto, tal vez apropiado para la «sutil batalla de los sentimientos» que brinda la elegía, en un pasado que se reaviva como si sucediera en presente y con una clásica equivalencia del día con el amor y de la noche con la dolorosa despedida. Otro de los espacios poéticos lo forman las tierras altas bañezanas, las del origen, en «Frente al encinar», pero sobre todo en «Regreso a Petavonium», nombre de un castro y un campamento militar romanos, próximos al pueblo de Fuente Encalada, en el zamorano valle de Vidriales, pueblo en el cual el poeta vivió lo que ha llamado «veranos de oro» de la niñez, en la casa de los abuelos que acabaría heredando; el poema es un verdadero entrañamiento en el «jardín de la sangre»: el monte divinizado de los sueños, el recorrido vital hacia los ancestros, a través de huellas como vasijas pisoteadas por los siglos, leyendas celtas como la viga de oro, invisible al igual que el río del «agua del olvido», sintagma que une esta segunda parte con el «Jardín-Leteo» ya comentado, de la misma manera que la alusión a la «música de Orfeo» nos introduce ya en la parte última del poemario. Añadamos antes otros tres espacios más: el sur, Andalucía, eco de los tres años pasados por Colinas en Córdoba en su primera juventud, que dan lugar al poema «Carta al sur», en el que pide «que el tiempo se detenga, / que la dicha en vosotros nunca pase»; el espacio griego, fácilmente adscribible a otras vivencias artísticas italianas, y el

⁴ En *Obra poética completa* (2011) añadió Colinas un poema más, en concreto el II de los “Dos retratos”; en la edición original de *Jardín de Orfeo* el poema único se titulaba “Retrato”.

americano, en «Madrugada en Teotihuacan», que merecería un análisis detallado por su carácter novedoso en el libro y en la propia poesía de Colinas.

La tercera parte del poemario, «Jardín de Orfeo», es la más trabada de la serie, con nueve poemas en total que alternan el verso y la prosa poética. En realidad se trata de un único poema que cabría clasificar de ascenso o descenso místico-pagano, si así puede decirse, con un levísimo hilo narrativo más acusado en los fragmentos en prosa: cerrados al mundo los sentidos, entre los muros también cerrados del jardín eterno, el agua se lleva los recuerdos y los olvidos de infancia ya poetizados; una voz misteriosa conduce a otro espacio, al de la «noche más allá de la noche», donde se abre la nueva Aurora, el día; en ese espacio quedan liberados —con otra libertad— los sentidos, y surge el deseo del gozo-olvido, del nuevo amor, concebido como un desangrarse en dulce muerte, con alicientes como dormir junto a la noche desnuda o evitar la fugacidad, de forma que la muerte es ya un vivir «en muerte vida ilimitada»; es en ese espacio donde puede aparecer el divinizado mundo de la mitología: el poeta ve acercarse a las dos Gracias con las que llegará a fundirse en sabio amor, pasando implícitamente a hermanarse con el mundo de los dioses, donde podrá colmar, al fin, la antigua sed de Belleza y de Verdad. En ese mundo se resuelven las humanas contradicciones: saber nada es saberlo todo, lo negro es espejo de lo blanco, etc., y pueden suceder apariciones y misterios, como el del alma que «dándose no se puede dar». El lector se encuentra preparado ya para el advenimiento de Orfeo, contemplado como la armonía que arranca del alma humana todo el dolor del mundo; el recuerdo del dios acaso y su paso por la Estigia trae a cuento el agua del sueño por canales bordeados de cipreses, agua que es, de nuevo, la del olvido, la del Leteo. Se arriba así, en este descenso, a la «Nada plena», título del último poema: «la tierra, el agua, el fuego, el aire: nada»; es la nada que rige los destinos: «una columna para nada alzada», «la reja / que para nada hincaron en el muro»...; la única duda atañe al amor: «el corazón es nada y lo es todo»; «¿mi corazón que late para nada?». *Jardín de Orfeo* se cierra circularmente con la misma apelación inicial: «Cerrad el alto muro del jardín / y fúndase mi fuego con su fuego». Es este último simbólico jardín —el de la plenitud y la ebriedad— el más coherente del poemario, también el más hermético y el que más elementos nuevos añadía en ese momento a la labor poética de Colinas.

Lectura e interpretación del poema “Órfica”

ÓRFICA

Cerrado el alto muro del jardín,
fundido ya mi fuego con su fuego,
llega la noche y oigo unos pasos
que descienden de espacio siderales,
que hacen crujir serenas las esferas. 5
Es Orfeo, Orfeo: la Armonía.
Orfeo, que adormece o torna beodos
a animales y a plantas, que del alma
humana arranca con trinos y músicas
—sueño tras sueño, espina tras espina— 10
todo el dolor que supura del mundo.

Suene y gire por siempre este ritmo
de estrellas armoniosas, que la noche
destrenzada deshoja entre mis manos.
Suene toda la umbría enloquecida 15
de ruiñesores y salpique el agua
las estrellas partidas en la piedra.
La piedra humedecida aspira luna,
y aspira sangre, y música muy densa.

Sea todo el jardín lira profunda, 20
cuerda de lira y orbe placentero,
dardo arrancado a la carne de un dios,
dardo que Orfeo tensa como arco,
nota que Orfeo arranca del Misterio,
último dardo-nota que resuena 25
eterno en el centro de mi pecho,
que en él se clava dulce, y lo traspasa,
y va a perderse al fondo de la noche,
útero negro y musical del alma.

Dentro de la sección «Jardín de Orfeo», «Órfica» aparece numerado en romanos como poema VII, algo que viene a recordarnos que forma parte de un conjunto de nueve composiciones centradas en un mito bajo cuyo signo puede situarse la obra toda de Antonio Colinas. Como ya se ha adelantado, Orfeo acumula en sí el rico simbolismo de una obra poética muy coherente: la armonía como fusión de contrarios, algo que pueden simbolizar la música y muchos otros signos de la naturaleza (la abubilla, el grillo, la lechuza, el sucederse de las estaciones...). Orfeo alude también a una segunda realidad cuyo símbolo es la noche, ámbito de lo misterioso y desconocido y fuente de revelaciones; la armonía y el misterio (la música y la noche) se funden en la música astral, de origen pitagórico; más allá, la noche oscura de San Juan de la Cruz, noche mística, es para Colinas el símbolo último de la unidad armónica y de la plenitud (fusión de dualidades, de contrarios, unidad...). Esta visión sucinta de lo que el mito de Orfeo ha venido a significar en la poética de Colinas se ha visto cuajada, personalizada e intensificada en el poema «Órfica» acaso como en ninguna otra composición.

La numeración del poema (VII) alude a una serie cuya organización, a primera vista, es muy trabada: los poemas en verso se alternan con los poemas en prosa. En verso van los poemas impares (I, III, V, VII y IX) y en prosa, los pares. De esta cohesión da cuenta la intratextualidad del conjunto, aunque aludiré únicamente a «Órfica». En la serie de «Jardín de Orfeo» todo sucede en el jardín cerrado por un muro de fuego; pero hay, además, referencias explícitas que navegan entre unos y otros textos. La serie se abre y se cierra con el mismo enunciado: «Cerrad el alto muro del jardín / y fúndase mi fuego con su fuego». Se trata, en efecto, de los versos iniciales de «Muro con fuego», primer poema, y de los versos que clausuran el poema «La nada plena» y, con él, la sección de «Jardín de Orfeo» y el libro de igual título. En «Órfica» la apelación enfática parece haber hecho efecto, por lo que el imperativo queda sustituido por el participio en construcción absoluta («Cerrado...»); y lo mismo sucede con el segundo verso, donde el subjuntivo con enclítico pronominal («fúnda-se»), con el mismo valor apelativo enfático que el imperativo, se sustituye por el

correspondiente participio, cuyo valor de algo concluso se refuerza con la partícula temporal «ya», que denota un pasado clausurado: «Cerrado el alto muro del jardín, / fundido ya mi fuego con su fuego...».

Centrándonos ya en «Órfica» como poema exento, quizá convenga aclarar desde el principio el significado del «jardín», del «alto muro» que lo limita y del «fuego» en que arden el sujeto poético y el propio muro. Acudimos a la interpretación que ha ofrecido el propio poeta⁵. Según Colinas, en la memoria del hombre siempre hay un jardín que, si va asociado a la infancia, es fuente perenne de la que extraemos todo tipo de fuerzas. El hombre necesita el jardín, y no sólo el jardín ensoñado de la infancia, sino el del presente (el jardín de casa o el de la ciudad), como espacio «consustancial al ser humano y a su experiencia vital». Buscamos el jardín para recuperar espacios perdidos de la infancia y, más importante aún, para «reencontrarnos a nosotros mismos. Necesitamos el silencio y la reserva del jardín para escucharnos, para saber quiénes somos y hacia dónde vamos». Pero en el hombre ha anidado desde los orígenes un doble sentimiento ante la naturaleza: amor y temor. Y quizá del temor nació la idea del jardín como parcela de esa naturaleza que recogiera lo más grato y evitara todo peligro:

Por eso el jardín deberá tener sus tapias o sus muros –sus límites–, que también están llenos de simbología. Pasaron los tiempos de los orígenes, los de la Edad de Oro, en los que todo planeta era jardín. En mi libro *Jardín de Orfeo*, hay un poema titulado “Muro con fuego” que precisamente pone de relieve ese significado trascendental del muro que circunda el jardín. El muro es en el jardín límite y frontera, el lugar más allá del cual empieza el territorio de lo humano. El espacio del jardín que es maravilloso lugar de plenitud en el que gozamos de la *nada-plena*. Por encima del muro acaso se vea otro jardín: la idealizada lejanía de unas montañas con nieve. También el muro, con su color terroso, cobrizo, es el lugar donde el sol intensifica sus luces y su fuego. Por eso, el muro llamea al atardecer, es un muro con fuego. En último extremo, el muro no es lo que limita, sino lo que preserva⁶; por eso, el habitante del jardín armónico desea y solicita ese cierre que el muro supone:

Cerrad el alto muro del jardín
y fúndase mi fuego con su fuego

Todo pesar queda, pues, disuelto en ese recinto, en esas aguas del estanque que acogen, incluso de forma realísima, los pesares; pues es la alegría que se siente (y no el dolor) quien da

mis lágrimas al agua del estanque

(Colinas, 2001a: 48).

⁵ Las ideas que resumo o cito provienen del artículo de Colinas titulado “El jardín y sus símbolos” (Colinas, 1997: 7-29, 1998: 84, 2001a: 45-55); se cita por Colinas, 2001a.

⁶ En la poesía de Cernuda ha visto Colinas un simbolismo del *muro* prácticamente opuesto al del muro que preserva un lugar acogedor; Colinas nos dice que el tema de las ruinas es «una presencia que aparece como motivo de liberación en el amplio y rico friso de la poesía cernudiana». Y añade: “«No es raro, por ello, que en un primer momento de inmadurez, de heridas pasiones, de juvenil desasosiego, sea el *muro* (y no las ruinas) el signo que presida las horas del poeta. La piedra de la ruina nunca suele cerrar el horizonte, no angustia al que contempla porque va acompañada de otros elementos que la fertilizan: nubes, árboles, plantas, lejanías. Por el contrario, la piedra del muro aparece como una realidad cerrada y torva de la que nace la angustia, todo dolor [...]. La realidad mejor, la vida es por tanto la que queda más allá de los muros. Nada tiene que ver esta visión de Cernuda con el muro que cerca el jardín cerrado para muchos, el espacio secreto como jardín o reflejo del paraíso. El muro, en su vida, es algo a derruir [...]; el muro es ruina y miseria, espacio desierto contra el que arrojar el dolor para asesinarlo. Incluso Cernuda llega a hablar de muros terribles por invisibles. Siente que algo aferra sus brazos, pero descubre desolado que sólo se trata de un *invisible muro*» (Colinas, 1989: 175-176).

Frente a otros jardines (orientales, griegos, el huerto-jardín de nuestros místicos, etc.), cada uno con su singularidad y su simbología, el jardín que Colinas ha poetizado en el poema «Órfica» y en los demás de la sección es el «jardín órfico»:

La figura de Orfeo nos remite, ante todo, a la idea de armonía, pero también a la plenitud y a la ebriedad. Y a la música, que unifica los contrarios, que parece amansar incluso a animales y a plantas, como si el cantor de Tracia aún hiciese sonar sus notas. Pero la música también deshace ese concierto y esa unidad que proporciona el ámbito del jardín al sacarnos de nosotros mismos, al arrancarnos de la gris cotidianidad, de las rígidas normas.

Aromas, susurros de las frondas y de las aguas, silencios de prados y boscajes, lejanías con sentido de infinitud de montañas o valles entre el arbolado, nos equilibran y nos despiertan. O nos adormecen y nos ponen en un estado de sublime velar. Estando en el jardín estamos todavía en el mundo, en nuestro mundo [...], pero a la vez hemos ido un poco más allá. Sabemos, con Orfeo, que es posible la armonía, aunque ésta sólo haya durado las horas o los instantes de nuestra contemplación, de nuestro respirar en la plenitud del jardín (Colinas, 2001a: 54-55).

Esta cita última es fundamental, pues nos aclara, a mi parecer, el sentido último del poema y del propio título, «Órfica», que remite directamente al mito, pero que, a la vez, alude a un tipo de poesía (poesía órfica) entendida como armonía y unión de contrarios, plenitud y ebriedad en sentido místico, pues el poema es expresión de unión y de un cierto enajenamiento momentáneo⁷. Cabe pensar, además, que el título sea también la expresión de un deseo: que la poesía, que el poema «Órfica» proyecte sobre el lector la misma armonía que la música de Orfeo.

El contenido del poema o, mejor, la sustancia de contenido de la que hablaba Alarcos Llorach, podría enunciarse de este modo: delimitados un lugar, un momento y una situación anímica propicios, sucede el advenimiento de Orfeo con su acción armónica sobre los seres de la naturaleza y sobre el hombre, de forma que origina un estado de plenitud y ebriedad cuya persistencia se desea vivamente. Esta sustancia de contenido aparece articulada en tres estrofas o paraestrofas: la primera poetiza el advenimiento de Orfeo; la segunda expresa el deseo de una armonía eterna; la tercera subjetiviza tal deseo.

En la estrofa inicial los seis primeros versos poetizan el advenimiento de Orfeo y los cinco últimos, su acción sobre la naturaleza y sobre el hombre. La llegada de Orfeo ocurre tras un proceso previo iniciado en el primer poema de la serie «Jardín de Orfeo», el titulado «Muro con fuego», del que citamos anteriormente los versos primeros: «Cerrad el alto muro del jardín / y fúndase mi fuego con su fuego». Comenzaba un proceso, acaso de purificación, que se da ahora por concluido: «Cerrado el alto muro del jardín, / fundido ya mi fuego con su fuego...». El muro como límite y frontera –ha escrito el poeta–, pero también como protección frente a los agentes exteriores. El muro circunda un espacio sagrado: el jardín simbólico al que llegará un dios⁸. Pero su venida requiere,

⁷ Entre nosotros, Gabriel Celaya llamó poesía órfica a la de sus últimos poemarios, publicados a partir de 1981: *Poemas órficos*, *Penúltimos poemas*, *Cantos y mitos* y *El mundo abierto*; esta poesía órfica celayesca «no es sino la vieja / nueva poesía colectiva destinada al otro a través de la cosa-poema en la que el poeta expresa su yo en la medida en que es algo prototípico, en la que el poeta deja de ser humano para tender a lo cósmico» (Chicharro, 1990: 48).

⁸ Orfeo, poeta y músico de Tracia, está considerado un héroe mítico, pero en el poema de Colinas puede identificarse con un dios que llega al recinto sagrado (el jardín) y cuya acción benefactora afecta al universo en su totalidad (v. 22: «dardo arrancado a la carne de un dios»).

además, una disposición anímica del sujeto y un tiempo sacro también. «Fundido ya mi fuego con su fuego» es la expresión de esa disposición del sujeto, cercana al estado místico de la unión. El momento sacro es el de la noche. La noche astral es, en otros escritos de Colinas, ámbito de lo misterioso; en ella, en ese horizonte que se abre hacia la luz, hacia los astros, el hombre siente resurgir ideas o ansias de infinitud y sacralidad⁹. Todo está dispuesto para la llegada de Orfeo que desciende desde los astros. La reiteración («Es Orfeo, Orfeo») es índice de sorpresa gozosa por lo que supone: Armonía.

Lo órfico impregna el pensamiento y la poesía de Colinas. Orfeo es el mito que compendia las reflexiones de Colinas sobre la tradición que funde pensamiento y poesía y sobre el anhelo de globalidad, de unidad armónica, frente a la disgregación del mundo actual: el mensaje órfico-pitagórico como programa vital. Aunque a Orfeo le afecta el sufrimiento, en la obra de Colinas es símbolo de plenitud armónica universal, cósmica; pero Orfeo está también en el centro de un pensamiento que concibe la poesía como revelación de lo misterioso; el ámbito mágico de lo misterioso es la noche, otro de los grandes símbolos colinianos. La noche astral es fuente de revelaciones y símbolo de plenitud y de armonía. De ahí que Orfeo descienda en la noche desde el espacio superior –el de los dioses– al espacio sacro acotado por el hombre para recibir al dios.

Los pasos de Orfeo «hacen crujir serenas las esferas»: es una alusión a la armonía o la música de las esferas, de origen pitagórico, que, como es sabido, tuvo su versión poética y cristiana en la oda a Francisco Salinas de Fray Luis de León¹⁰.

El verso 6 equipara a Orfeo con la Armonía. Soslayando otros aspectos del mito¹¹, Colinas lo concibe como símbolo supremo de la Armonía. La palabra «armonía» tiene un componente musical, pero con la música y el ritmo como base, adquiere en la poesía de Colinas, y también en el poema «Órfica», significados más ambiciosos y globales que se relacionan con el equilibrio interior del hombre y con el equilibrio exterior (su relación con el cosmos y el mundo), la superación de

⁹ «Despertarse inesperadamente en medio de la noche y sentirse sobrecogido por el silencio y por la soledad absolutos del valle. Y sentir en el rostro el soplo infinito, la vaharada de los astros, como el aliento de un dios mudo» (Colinas, 1991: 38). El poema «Novalis», de *Sepulcro en Tarquinia*, es un verdadero canto a la Noche astral y expresión del ansia de belleza absoluta, cósmica; y en el poema XXIII de *Noche más allá de la noche* se canta la «armonía nocturna», la unidad de música, noche y amor.

¹⁰ Lo recuerda Colinas en el poema titulado «Combate de la ceniza y la música», de *Tiempo y abismo* (2002): «(La música sin fin de las esferas / que cantara el que ahora / sólo es polvo en su urna)». Por otro lado, el oír los pasos que crujen o hacen crujir es casi un estilema en la obra de Colinas: «El crujido de los pasos del médico sobre la nieve» (Colinas, 1999b: 8), «algún crujido de pasos en la nieve» (1999b: 59) son citas del significativo título *El crujido de la luz*, un libro que es evocación de la infancia y la primera adolescencia, y en cual la nieve ha sufrido una traslación metafórica, al igual que en estos versos del poema «Paraíso en la nieve», que aluden también a tal elemento: «La luz es una zarza que llamea, / oímos el crujido de la luz» (Colinas, 1992: 90).

¹¹ Colinas se ha referido a otros significados simbólicos del mito en el artículo titulado «Presencia y esencia de los mitos» (Colinas, 2001e). Orfeo es inicialmente propagador de armonía, sanador de cuerpos y almas; pero el amor a Eurídice desequilibra su vida y lo lleva a su destrucción: «Resume, pues, este poeta-músico toda la escala de los sentimientos y de las vivencias humanas. Él comienza siendo una especie de semidiós, pero a la vez acaba tornándose excesivamente humano; asume a la letra la experiencia de la bajada a los infiernos hasta tal punto y con tal verismo que la propia religión cristiana hará suya su aventura (Cristo como Orfeo es una de las interpretaciones que ha hecho la psicología jungiana). Así que Orfeo propaga armonía con sus consejos a los remeros de la nave Argos, pero su vida acaba con la violencia de cualquier delincuente común. Lo celeste y lo malsano se cruzan, pues, en este mito para poner de relieve todo lo que de trascendente y trágico hay en la vida de los seres».

dualidades o contrarios, la unión de pensamiento y poesía... La armonía tiene que ver siempre con acorde, unión, concierto entre lo vario, si bien, bajo el mito de Orfeo, en el poema «Órfica» predomine lo rítmico y musical¹². Los versos 7-11 responden a la acción beneficiosa de la música de Orfeo, según la tradición mitológica. Esta nos dice que con sus cantos Orfeo embelesaba a los hombre y aun a los dioses, y que toda la naturaleza (animales, plantas y rocas) se conmovía. Es, por otra parte, un aspecto del mito muy presente en la poesía española desde antes de Garcilaso¹³, acaso por la posibilidad que ofrece de convertirse en símbolo del poder de la palabra, de la poesía. Colinas poetiza esta acción de encantamiento de la música de Orfeo («adormece o torna beodos»: amansamiento, ebriedad, enajenación) y algo más: la idea sostenida en distintas ocasiones por el poeta de que Orfeo es, por excelencia, el sanador de cuerpos y de almas, algo extensivo al mundo todo.

La segunda estrofa (vv. 12-19) expresa el deseo de eternizar la armonía sobrevenida con el advenimiento de Orfeo: una armonía astral, cósmica, universal. La estrofa distribuye en tres partes su contenido, separadas por punto y aparte; en los vv. 12-14, el deseo de persistencia de la armonía astral («este ritmo de estrellas armoniosas») recoge la doctrina pitagórica de la armonía cósmica o de las esferas a que nos hemos referido en líneas anteriores; según dicha tradición, la armonía se funda en relaciones numéricas, al igual, consiguientemente, que la música, expresión concreta de la armonía cósmica de las esferas, producida por los planetas con sus distancias y velocidades diferentes y que el hombre no oye, precisamente porque nace con ese sonido constante, sin un silencio siquiera que pudiera servir como contraste¹⁴. El verbo «girar» («suene y gire por siempre este ritmo») aparece aquí, justamente, por las referencias astrales.

En los vv. 15-17 se reitera «suene», pues el deseo de duración armónica se centra en la naturaleza: la umbría, ruiseñores, agua, piedra (aunque en esta se reflejen o partan las estrellas). Aquí son los ruiseñores los que simbolizan la armonía, la música que conmueve, encanta, cautiva («enloquecer») a la propia naturaleza («toda la umbría»). Los ruiseñores aparecen por tres razones principales: porque habitan lugares frescos y sombríos –en la umbría–, porque su canto recio y

¹² «Armonía» es un concepto clave en la obra, poética o de otro tipo, de Antonio Colinas; de ahí que releve la palabra con mayúscula. José Luis Puerto ha escrito que en Colinas la Armonía «apunta a la unión del hombre con el cosmos, fracturada hace ya tiempo; a la superación de todo tipo de escisiones que nos toca vivir; a la superación de los contrarios; y también a la recuperación del sentido sacro de la realidad, de la vida, perdido en el transcurso de la historia» (Puerto, 1997). Muchos de los poemas de Colinas responden a una concepción armónica del mundo; y lo mismo podemos decir de sus reflexiones, que significativamente, han venido a formar un *Tratado de Armonía* (1991), un *Nuevo tratado de Armonía* (1999) y un *Tercer tratado de Armonía*, publicado junto con los anteriores en *Tres tratados de Armonía* (2010).

¹³ Vid. Cabañas (1948) y Cossío (1952).

¹⁴ Ya en «Novalis», poema de *Sepulcro en Tarquinia*, que es un exultante canto a la noche astral, había una sutil alusión a la doctrina pitagórica de la música de las esferas: «Deteneos, esferas, y que ardecie la música». A la música astral alude Colinas en otras composiciones poéticas: «Toda la noche, las estrellas distantes / son de música negra que de lejos imanta» («Miramar», *Los silencios de fuego*); por otro lado, todo el poema XXVII de *Noche más allá de la noche* es un canto exaltado de comunicación cósmica y musical recíproca del yo y las estrellas. En *Tratado de Armonía* escribe Colinas: «Durante siglos se ha ironizado con la música de los astros, de la que hace ya tantos siglos hablaron órficos y pitagóricos. Y, más tarde, fray Luis de León, en hermosos versos, con su "música callada". Tanta ironía sobre los ritmos y la armonía del Universo cuando ahora la astrofísica habla, científicamente, de ese mismo sonido. Nadie se extraña hoy de que los científicos aludan al "ruido de las estrellas", a "escuchar el espacio", a "canción radioelectrónica", al "zumbido de las galaxias". Los poetas no lo hubieran dicho mejor» (Colinas, 1991: 20).

melodioso ha sido siempre celebrado y porque cantan sobre todo al anochecer o en la noche¹⁵. Son tres motivos presentes en los versos anteriores y que justifican la aparición del ruiseñor: su canto lo sugiere la palabra «trinos» (v. 9), que, además de un término musical, es sinónimo de «gorjeos» de los pájaros; la umbría (v. 15), lugar que habita el ruiseñor; y la noche órfica, armoniosa, que puede cifrarse en Orfeo o en el ruiseñor, ave canora por excelencia, posible símbolo de la música órfica que conmueve y embelesa.

Pero en el huerto-jardín, cerrado por un muro que es límite y es resguardo, aparece también el agua: el agua sobre la piedra, ya «piedra humedecida»¹⁶. Más de una vez ha recordado Colinas la presencia del agua en el jardín, dotándola, como es habitual en el poeta, de algún tipo de simbolismo¹⁷. En el deseo del poeta de que el agua salpique las estrellas rotas (reflejadas) en la piedra¹⁸ adivinamos, además del posible efecto estético en el que las piedras humedecidas, brillantes, hacen de espejo de la luz nocturna, de las estrellas, su persistente tendencia a la unión de contrarios: en este caso, lo alto y lo bajo, el cielo y la tierra, las estrellas y la piedra.

Frente a la expresión desiderativa de los vv. 12-17, los dos últimos de la estrofa («La piedra humedecida aspira luna, / y aspira sangre, y música muy densa») adquieren un claro tono reflexivo y parecen surgir como glosa de los dos versos anteriores, es decir de «salpique el agua / las estrellas partidas en la piedra». La glosa, por ser poética, no hace más inteligible la imagen precedente, más bien ahonda en su sentido, lo hace más complejo. En este punto del comentario, interesa señalar que la piedra forma parte del jardín concebido poéticamente por Colinas porque, además de ser experiencia común, la piedra es elemento fundamental y simbólico de algunos tipos de jardín¹⁹. En «órfica» la piedra no es elemento pasivo; forma parte de esa naturaleza conmovida por la Armonía

¹⁵ Se lamentaba Antonio Colinas de la ausencia de ruiseñores en la isla, Ibiza, desde hacía algunos años y se preguntaba por la razón. Y añadía: «Habrà quien diga que soñamos aquellas noches de luna en las que los ruiseñores cantaban interminablemente. Es tal el grado de descreimiento de nuestro tiempo que hasta lo más natural nos parece lo más inaudito». Y recuerda los versos de Carles Riba: «...la nit dels rossinyols, / ah dolçíssima cosa certa, certa» (Colinas, 1991: 68). En la obra de Colinas, el ruiseñor no es un tópico prestigioso, sino una vivencia: «Sí, todavía existen ruiseñores en el mundo, no son recursos decadentes utilizados por los poetas» (Colinas, 2001a: 52). El ruiseñor puede convertirse en un símbolo, por cuanto canta en la noche, sabe de la noche: «Los pájaros del día sólo creen en el mundo que ven. El ruiseñor penetra y penetra la sombra con su canto y de ella extrae (y nos extrae) la *otra realidad*» (Colinas, 1991: 97); símbolo también por cuanto representan la armonía («...ruiseñores / sembrando la armonía en un valle de Grecia», canto XXV de *Noche más allá de la noche*).

¹⁶ «...cómo fluía el agua sacra de la fuente en la piedra limosa» (IV. «Las dos Gracias», *Jardín de Orfeo*); «Y vaciaba el cielo sus estrellas mojadas / en la yerba piadosa...» («Córdoba arde eternamente sobre un río de fuego», *Astrolabio*).

¹⁷ Señala Colinas el protagonismo del agua en el jardín taoísta, y recuerda que para Lao Tsé el agua es lo más duro y firme, al correr y desgastar las rocas más duras; a la vez, crea fertilidad o busca lugares secretos, oscuras grutas misteriosas... En el huerto-jardín de nuestros místicos, el simbolismo por excelencia al que ellos recurren es el agua (Colinas, 2001a: 49 y 51).

¹⁸ «Las profundas cigarras que estremecen / las estrellas clavadas en la piedra» («Negrura del ágora, pinos de Epidauró», *Astrolabio*).

¹⁹ «En el jardín taoísta nos encontramos con el protagonismo de la piedra. La piedra que, sí, puede ser lo más muerto y lo más estéril, pero que a la vez, como nos sugería Jung, puede significar la "energía indestructible", la representación de un tiempo solidificado, algo que va mucho más allá de la materia»; el otro elemento básico del jardín taoísta, como señalamos en la nota precedente, es el agua, capaz de erosionar la piedra; no es difícil, desde estas consideraciones, intuir determinados significados simbólicos de la piedra, del agua y de la relación entre los dos elementos (Colinas, 2001a: 49); para algunos simbolismos de la piedra en la poesía de Colinas, véase Puerto (1997: 62) y Martínez Fernández (2004: 51-56).

propagada por Orfeo: su atracción se ejerce sobre el cosmos (la luna), el hombre (la sangre) y el clima armónico que los envuelve y que ha surgido con la llegada de Orfeo (la música). La piedra no es elemento aislado ni muerto; nada lo es en la lírica coliniana; forma parte del cosmos y también a ella le afecta el son órfico; no refleja meramente la luz, sino que la hace suya; no sostiene simplemente las pisadas del hombre, sino que se humaniza; no se reblandece únicamente con el canto de Orfeo, como nos enseña la mitología, sino que se hace música; es una piedra sensibilizada por la Armonía, como las «estrellas armoniosas», como «la umbría enloquecida». En la estrofa última (vv. 20-29) asistimos a la subjetivización del deseo de armonía eterna reflejado en la estrofa anterior. El deseo de universalizar y eternizar la Armonía sigue siendo la base de la estrofa: de ahí el comienzo desiderativo («Sea...»). Pero la restricción que se venía operando (del cosmos a la umbría) prosigue (de la umbría al jardín cerrado, limitado por el alto muro simbólico).

Orfeo es para unos el inventor de la lira; según otros, la perfeccionó añadiéndole dos cuerdas. La voz de Orfeo, unida al sonido de la lira, es la que originaba los efectos maravillosos sobre la naturaleza. La lira acumula en sí todos los efectos beneficiosos de la música órfica, de la Armonía. La aparición de la lira aclara, además, algunos elementos anteriores del poema; Colinas mismo ha escrito:

Dice Ovidio que Zeus –abrumado y compadecido por las desdichas de Orfeo– lo arrancó de todo dolor y lo transfiguró en un puñado de estrellas, lo convirtió en la constelación llamada *Lira*.

Ella –la lira– es la que inmortaliza este hecho. Así, desde las estrellas –incólume, salvado– Orfeo transmite y seguirá transmitiendo su canto, su vibración, su armonía a los humanos²⁰.

Esta cita nos hace volver los ojos hacia atrás, pues enriquece la lectura de los versos anteriores. Orfeo baja desde lo alto, desde las estrellas porque desde ellas transmite incansablemente su armonía, desde las esferas que crujen a su paso, con el significado metafórico de «sonar armoniosas»; el mito ovidiano recordado por Colinas explica el «ritmo de estrellas armoniosas»²¹; más aún: «las estrellas partidas en la piedra» aluden, a mi entender, a la armonía propagada por Orfeo en el mundo de la naturaleza y de los hombres.

La reducción operada con respecto al ámbito en que se expande la armonía órfica (cosmos, umbría, jardín) reaparece referida al instrumento musical del dios, la lira, símbolo de la armonía toda: lira → cuerda de lira → dardo-nota. En esta reducción sinecdótica la música, la nota musical, acaba transformándose en «dardo» (opera como un dardo): un dardo divino. La reducción del ámbito

²⁰ «La palabra esencial de María Zambrano» (Colinas, 2001d: 238). Por otro lado, en *El crujido de la luz* evoca Colinas el descubrimiento en su niñez de la lira familiar y de sus sonidos, con la sensación de poseer «el secreto de algo que no lograba desvelar» (1999: 120). Colinas ha dotado de trascendencia este hecho, pues el deseo imposible de recuperar aquella lira determina toda su vida: «Quizá, desde entonces, no he hecho otra cosa que estar huérfano de él, de su sonido. Quizá tanta palabra, tanto verso brotado años después, no sean sino un afán de recuperar aquel *son* perdido de mi infancia, cuando el mundo parecía estar bien hecho, cuando era perfecto. Aquel son que enlazaba mi sueño con el Sueño del mundo» (Colinas, 1990: 22).

²¹ Recuerda Colinas que el poema XXVII de *Noche más allá de la noche* es «un canto a la noche, un canto a los astros y su armonía musical» (Colinas, 2001b: 120). Teniendo a las estrellas como destinatarias de sus palabras, escribe el poeta: «Se os siente como inmensa marea / de intensísima música, sonido que nos hiere / y al herir dulcifica misterioso al ser / que se siente una parte del infinito cosmos».

armónico aboca al sujeto poético, al yo que siente percutir en su propio pecho la música del héroe mítico. La imagen es el dardo divino; dardo musical, dardo-nota, que por ser dardo, «se clava» y por ser nota, «resuena»: resuena y se clava en el centro de su pecho²².

La música armónica ha logrado, en el ámbito sacro del jardín, la unión del hombre (el yo poético) y la divinidad (Orfeo). La atmósfera mística que impregna todo el poema llega a su punto culminante: la unión. Ese estado de arrebató místico está cerca de la infabilidad, y el poeta recurre al lenguaje místico, a base de reiteraciones y del oxímoron «se clava dulce»; el oxímoron expresa, mejor que ninguna otra figura retórica, la fusión de contrarios: armonía última por la que el sujeto se siente traspasado.

Todo, al fin, parece participar de ese gozo de la unión en el jardín sagrado («orbe placentero») y en la «noche oscura» («útero negro»), noche místico-simbólica que el poeta convierte en regazo maternal²³. «La noche / útero negro y musical del alma»: la noche es uno de los grandes símbolos de Colinas; la noche mística representa la unidad armónica (fusión de dualidades); es, además, en «Órfica», el regazo maternal del alma henchida de armonía, traspasada por el dardo divino arrancado del Misterio. La noche en la cual ha llegado Orfeo para sembrar la Armonía, queda así trascendida. Noche del Misterio²⁴, de lo desconocido, revelación de un dios, propagación de la Armonía... «Noche más allá de la noche», diríamos con el poeta, que, bajo el estímulo del Carles Riba de las *Elegies de Bierville* («nit més enllà de la nit» termina el poema «Clou-te, cúpula verde...»), tituló así uno de sus poemarios más perfectos. Como el propio Orfeo, héroe mítico que trascendió la realidad aparente para entrar en el mundo de lo desconocido, del arcano, del misterio, así el yo poemático se acoge a la noche, ámbito del misterio, pero a la vez fuente de revelaciones, de un conocimiento más allá de los sentidos.

²² La imagen había aparecido ya en el poema «Novalis» de *Sepulcro en Tarquinia*, dentro de un clima sentimental cercano al de «Órfica»: «Noche, Noche dulcísima [...], clava un arpón entre mis ojos tristes».

²³ Para Colinas el útero es un espacio acogedor. Es la connotación que parece atraerle, frente a otras posibles. Preguntándose por las razones por las que prefiere los bancales –esos terrenos en pendiente allanados por el hombre para su cultivo–, descubre que «el bancal, con sus muros, tiene algo de útero abierto. No es el espacio cerrado de la gruta o la sima, ni el llano abierto, sino un reparo amable en que la tierra nos acoge. Los bancales son los regazos de la tierra» (1991: 78); pero, sin duda, la imagen del «útero negro» como refugio del alma tiene su proyección más próxima en *El crujido de la luz*: ante ciertos pavores nocturnos, el niño que evoca en esas páginas se metió debajo de las mantas: «Allí, en aquel útero de negrura, se mantuvo un buen rato y sin gritar»; ese «útero de negrura» era refugio y protección (p. 10). La imagen la hallamos con relativa frecuencia en la poesía de Colinas: «tu útero moribundo de azul» alude al mar (canto II de *Noche más allá de la noche*); en el canto XXII la noche es «el útero de la fraterna sombra»; la grieta de la roca donde nace una fuente es «la matriz del monte», el «útero del tiempo» («La fuente», *Los silencios de fuego*) o el «útero de la roca» («Valle del Silencio», *Los silencios de fuego*). En otro caso, el «microcosmos del útero materno», imagen de entrega, de amor mutuo entre madre e hijo, se complementan con el útero mayor, el «macrocosmos de Universo amable», donde nos sentimos en comunicación con el Todo; en cualquier caso, el útero es imagen acogedora, refugio de fusión y de amor (1999c: 34-35).

²⁴ No es extraña la alusión al Misterio en el ámbito órfico de la composición; al fin y al cabo, Orfeo es la figura mítica de mayor relieve del mundo de lo desconocido: «A las puertas de lo misterioso [...], nos espera Orfeo con sus acordes» (Colinas, 1989b: 32).

El yo enunciativo y el destinatario intratextual

Existe un consenso general en torno a la no identificación del sujeto del enunciado literario y la persona real del creador. Tal consenso es el que establece la distancia entre la realidad «real» y la realidad «ficcional». El yo real se corresponde con el autor, en este caso Antonio Colinas, que ha escrito «Órfica» y ha creado el yo ficcional del poema, al cual puede haber trasvasado (o no) pensamientos, vivencias, experiencias, sentimientos, actitudes, etc. El yo ficcional es el que actúa dentro del esquema comunicativo que se actualiza en el propio texto poético. Este yo construido en el poema, el yo que habla, el yo que dice: «Cerrado el alto muro del jardín...», aparece explícitamente en «Órfica» por medio de posesivos de primera persona: «mi fuego» (v. 2), «mis manos» (v. 14), «mi pecho» (v. 26), y por medio de la forma verbal, en primera persona también, «oigo» (v. 3). Ese yo enunciativo que expresa alegrías y deseos y acaba convirtiéndose en resonancia armónica de la lira órfica, está, sin embargo, poco caracterizado: dos elementos corporales, un elemento simbólico (fuego) y la alusión a la percepción auditiva.

Por simetría, y porque lo requiere el acto comunicativo interno, se postula la existencia de un destinatario intratextual, diferenciado del destinatario implícito o lector, al cual van dirigidas las palabras del sujeto enunciativo; pero en «Órfica» el destinatario requerido por la enunciación, en su naturaleza de comunicación virtual, no aflora a la superficie textual; el destinatario no es, desde luego, Orfeo, que, en todo caso, forma con el sujeto la pareja de «actores poemáticos» (López-Casanova, 1994: 26-35).

Aspectos formales

El poema de Colinas se centra exclusivamente en el clima armónico suscitado por la llegada de Orfeo al jardín dispuesto (delimitado, sacralizado) para su advenimiento; la lira órfica estremece la naturaleza entera. De ahí que podamos trazar una triple línea isotópica que actúa a modo de columnas (semánticas) de sustentación de la composición. Esta triple línea isotópica alude, respectivamente, a la Armonía en cuanto tal, a los elementos y seres de la naturaleza conmovidos por la música de Orfeo y a los efectos de dicha música sobre la propia naturaleza y los seres de la misma.

Clima armónico: Orfeo, Armonía, trinos, músicas, ritmo, estrellas armoniosas, ruiseñores, lira, cuerda de lira, nota, dardo-nota, útero (negro y) musical...

Naturaleza conmovida: animales, plantas, alma humana, umbría, agua, piedra, jardín...

Efectos armónicos: crujir, adormecer, tornar beodos, arrancar todo el dolor, umbría enloquecida, resonar, clavarse dulce, traspasar, perderse...

Son facetas inextricables que confluyen semánticamente en una sola palabra: *Armonía*.

Esta triple línea isotópica tramita las «tonalidades del sentimiento», sintagma con el que Alarcos Llorach se refería a «las resonancias sentimentales y fantásticas que a ellas [las palabras] asocian los hablantes» (1966: 60). El clima sentimental del poema «Órfica» es el de la exaltación gozosa, el arrebató. Remite, pues, a un estado de ánimo del sujeto lírico ante la música órfica y la

conmoción que causa en la naturaleza y en los seres que la habitan, entre ellos el hombre. Esta exaltación de carácter místico origina, a nivel formal, todo tipo de reiteraciones léxicas y conceptuales.

En la primera estrofa se reduplica «fuego» (v. 2); pero sobresale la triple presencia de Orfeo; cuádruple, en realidad, pues conceptualmente se identifica con la Armonía. Desde mi punto de vista, la reiteración de Orfeo actúa a modo de exclamación que expresa la honda emoción sorprendida del sujeto poético ante la llegada de Orfeo. Es una exclamación de asombro gozoso por los efectos beneficiosos de su canto.

Como reiteraciones semánticas, total o parcialmente, hemos de entender «trinos y músicas» (v. 9) y «adormece o torno beodos» (v. 7). La música de Orfeo causa un cierto enajenamiento, sema en el que coinciden «adormecer», «tornar beodos» y «enloquecer» (v. 15); los tres términos coinciden también con el sema de «olvidar», acaso referido aquí a los intereses ordinarios, terrenos. «Adormecer» ha de relacionarse, asimismo, con «sueño tras sueño» (v. 10); pero en este caso nos interesa más el carácter iterativo de la expresión, reforzado con la reiteración de la misma estructura iterativa: «espina tras espina». Estas fórmulas iterativas matizan la acción órfica de arrancar «todo el dolor del mundo»: arrancar un sueño tras otro, una espina tras otra, hasta arrancarlos todos, todas²⁵.

En la segunda estrofa se reiteran «estrellas» (VV. 13 y 17), «piedra» (vv. 17 y 18) y «aspira» (vv. 18 y 19); no carece de interés el uso del polisíndeton, que es, básicamente una figura de reiteración: «aspira luna, / y aspira sangre, y música muy densa»; la retórica tradicional había acentuado valores de lentitud, solemnidad, energía, etc., en el uso del polisíndeton; cuando son muchos los términos enumerados, el polisíndeton va sumando valores intensificativos que no son desdeñables en «Órfica», pues refuerza la reiteración de la forma verbal «aspira»; indudablemente, el polisíndeton fortalece la cohesión entre los términos vinculados (luna, sangre, música) «como si de hecho se tratara de los distintos elementos integrantes de una unidad semántica cerrada» (Mayoral, 1994: 132). La reiteración de mayor alcance significativo parece, sin embargo, la de la forma verbal «suene» (vv. 12 y 15), en la misma posición anafórica relevante en ambos casos, expresión del deseo del sujeto de que la Armonía sembrada por Orfeo dure eternamente, «por siempre». También sintácticamente cobra relieve «suene» al ir antepuesto al sujeto.

Expresión del mismo deseo, sorprendemos en idéntica posición relevante de comienzo de verso y de estrofa la forma verbal «sea». Sintácticamente, «sea» se antepone al sujeto («todo el jardín») y a toda una serie de atributos que conforman la oración equivalente a la estrofa entera; «sea» es, pues, el verdadero núcleo significativo de la estrofa, como «suene», reiterado, lo era de la estrofa anterior. Captamos una reiteración de tipo conceptual: «suenen» equivale a «sea todo el jardín lira profunda».

²⁵ Por su estructura equivalente, parece que «sueño tras sueño» equivaldría semánticamente a «espina tras espina», imagen esta del dolor agudo, usando aquí una sinestesia apropiada; pero «sueño es una palabra que tiene muchos significados, y, concretamente, en literatura esos significados tienen no pocos matices», entre ellos, por ejemplo, el doloroso despertar del «sueño» placentero a la realidad común (Colinas, 2001b: 119-120); este aspecto lo encontramos poetizado en el canto XXI de *Noche más allá de la noche* y en «Duruelo», poema de *Los silencios de fuego*.

Cada fórmula («suene», «sea») introduce una estrofa, de forma que expanden a cada una, y enteramente, el clima órfico, la resonancia armónica y el deseo de su persistencia.

En la estrofa final, introducida por «sea», el estado de arrebató parece llegar a su culminación, el éxtasis, lo que origina la acumulación reiterativa de toda una serie de términos iguales o semánticamente afines en el contexto del poema: *lira = cuerda de oro = dardo = nota = dardo-nota*. unimos a ello la doble aparición de Orfeo en estructuras oracionales parcialmente paralelas:

dardo que Orfeo tensa como arco,
nota que Orfeo arranca del Misterio

Parece indudable que tales fenómenos reiterativos acentúan la actitud extática del sujeto lírico, que se recrea en un mismo clima de armonía absoluta (o de unión mística) creando un ritmo de insistencia conceptual.

Algo semejante ocurre con las formas verbales en gradación que aluden a la acción de la lira (o del dardo-nota) sobre el pecho de ese sujeto extático: *resuena, se clava, lo traspasa, va a perderse*, con el valor de insistencia y cohesión, de nuevo, del polisíndeton: «en él se calva dulce, y lo traspasa, / y va a perderse...».

Elementos simbólicos

De una manera general puede decirse que el símbolo poético es la representación de una realidad espiritual por medio de un objeto de la realidad sensible. No entraremos aquí en las sutiles matizaciones que una definición como la precedente exigiría, ni en las fronteras, a menudo imperceptibles, entre la imagen metafórica y el símbolo, cuando sabemos que muchos símbolos añaden a su valor simbólico un sentido metafórico.

La crítica subrayó desde el principio la riqueza simbólica de la poesía de Colinas, lo que no oculta la singularidad de algunas imágenes metafóricas, como estas de «Órfica»: «este ritmo / de estrellas armoniosas, que la noche / *destrenzada deshoja* entre mis manos». Son metáforas cuya interpretación deriva del propio entorno textual, del co-texto. También la noche se siente movida por la música de Orfeo, de forma que el adjetivo metafórico «destrenzada» hay que situarlo junto al resto de los efectos provocados por la música órfica (adormecer, tornar beodos, arrancar el dolor, umbría enloquecida...). La metáfora verbal («deshoja») viene generada por la anterior: destrenzar = deshojar.

Otras imágenes metafóricas merecerían algún tipo de interpretación, como la que aportan los vv. 18-19: «La piedra humedecida *aspira* luna, / y aspira sangre, y música muy densa»; pero es indudable que su sentido se enmarca en el simbolismo de la *piedra*, más rico y de mayor hondura, y al que ahora aludiremos.

Leer la poesía de Colinas es navegar por un mar de símbolos. El propio poeta ha escrito sobre los símbolos presentes en su obra (2001c). Nombremos algunos: la abubilla, el agua, el bosque, el fuego, la música, la noche, la piedra, la sangre, el huerto, el jardín... Algunos de ellos aparecen

reiteradamente en su obra. El simbolismo se intensifica en *Jardín de Orfeo*, y más concretamente en la tercera sección («Jardín de Orfeo»), a la que pertenece el poema «Órfica»: el jardín, la música, el muro, el fuego, la noche, la piedra, la sangre... Todos ellos fecundan el poema que comentamos y exigen la intuición del lector, la interpretación, pues característica del símbolo es la polivalencia de sentido y la ambigüedad, que se conjugan con su valor de sugerencia, a la vez que posibilitan interpretaciones variadas, inagotables y hasta contradictorias. Algunas de ellas han ido apareciendo a lo largo del comentario.

En «Órfica» el poeta crea un símbolo fundamental: el jardín cerrado con un alto muro de fuego («Muro con fuego» se titula el primer poema de la serie). Colinas ha prevenido contra interpretaciones limitadas, pues el jardín puede ofrecer múltiples interpretaciones: lo cerrado, lo prohibido, lo secreto, lo oculto, lo reservado, lo apacible, espacio de búsqueda de la unidad...

En cita que páginas atrás traíamos a colación, Colinas mismo nos oponía el significado simbólico de ese «muro» –lo que limita y preserva– que aparece «con fuego» porque sobre él intensifica el sol sus luces y su fuego; pero esta imagen plástica cobra valor simbólico en la referencia al «fuego» del sujeto lírico: «fúndase mi fuego con su fuego». En el clima místico de «Órfica», el fuego adquiere un sentido trascendente, un sentido que hallamos en nuestro místico más excelso, San Juan de la Cruz, y que Colinas quiso desvelar: el símbolo de la llama y, por extensión, del fuego y, más allá, de la luz. El fuego remite a lo superior y es señal poderosa de energía física y espiritual. El fuego alude también a los contrarios: destrucción y renovación, muerte y vida. El fuego remite también al amor, que une a los humanos y al alma con lo divino; es el fuego del amor que resuelve en unidad las dualidades contrarias (Colinas, 2000)²⁶.

El ámbito preservado y apacible («orbe placentero», v. 21) del jardín es el espacio simbólico para recibir al portador de la Armonía. Pero no es suficiente; el poeta crea el símbolo temporal: la noche, que nos remite, entre otros posibles significados (lo impenetrable, lo ignoto, lo sublime...), al Misterio (v. 24) cósmico, a la armonía estelar y, a la vez, al regazo acogedor del alma (v. 29), que acaso desee fundirse armónicamente con el cosmos, representado por esa noche metaforizada como «útero negro y musical del alma». A ese ámbito de iniciación, jardín y noche, llega Orfeo, cuyo simbolismo, al igual que el de la lira (v. 20) se lo ofrece al poeta la tradición: Armonía, pero en un sentido cósmico, universal. Colinas añade al mito las ideas de plenitud y ebriedad (2001a: 54), significados acordes con la atmósfera mística creada por el poema. En efecto, esta ebriedad se respira en las dos estrofas últimas, intensa expresión del deseo de eternizar la Armonía. Acaso la *piedra* (vv. 17-18) adquiriera ese sentido simbólico de querer durar²⁷. Al simbolismo de la piedra nos hemos referido en alguna página anterior; añadimos ahora que la piedra tiene en la obra de Colinas

²⁶ En *El crujido de la luz* (1999b: 127-128) narra Colinas su primera experiencia de un fuego interior que trasciende hacia lo alto, desde donde también descendía el fuego blanco o azul de las estrellas: primera experiencia de fusión de dos fuegos, en la noche, nacido de la contemplación de las estrellas y en estado de plenitud («se sentía colmado») que aboca a «un gran vacío lleno de preguntas».

²⁷ «Sólo la piedra dura» («Nocturno en León», *Poemas de la tierra y de la sangre*); «Sólo en la piedra hay eternidad» («Del vacío del mundo», *Astrolabio*); «La piedra engendraba tiempo eterno» («Ocaso en Zamora», *Tiempo y abismo*).

significaciones simbólicas variadas. Puede simbolizar lo terreno, la realidad terrestre frente al sueño o el ideal; el hombre, sujeto a la piedra, piedra él mismo, mira a lo alto, a lo que no se ve, pero se intuye con los ojos del alma; en ese ámbito, la piedra simboliza también la muerte (la piedra de los muertos), frente a la eternidad cósmica; aparece en otros casos la piedra «asociada con la eternidad, la intemporalidad, lo sagrado, el misterio, la historia, la firmeza, el odio y el amor, la divinidad...», y además expresa la idea de «encerrar y albergar en su seno el latido y la tarea del hombre, que, de este modo, se ha transformado en ella y que en ella perdura» (Puerto, 1997: 62). Por eso la piedra «aspira luna» (lo cósmico, lo eterno), «aspira sangre» (lo humano) «y música muy densa» (armonía); el deseo de eternidad armónica ha encontrado en la piedra su símbolo más consistente.

La armonía fónica

Bien pudiéramos afirmar que la Armonía astral vivida y deseada tiene su correlato fiel y concreto en la armonía fónica de «Órfica», una armonía clásica basada en el endecasílabo. «Órfica» es un poema escrito en endecasílabos blancos con acento, salvo contados casos, en sexta y décima sílabas. Los demás acentos interiores van en posición variable, si bien algunos versos mantienen marcada regularidad o paralelismo acentual; por ejemplo, el recorrido totalmente yámbico de los vv. 1 y 2, con acentos en 2ª, 4ª, 6ª y 10ª sílabas.

Para lograr la regularidad tradicional del endecasílabo acentuado en sexta sílaba («endecasílabo a maiori»), Colinas recurre al hiato en los siguientes versos:

- v. 3 llega la noche y oigo – unos pasos
- v. 6 Es Orfeo – Orfeo: la Armonía
- v. 12 suene y gire por siempre – este ritmo
- v. 23 dardo que Orfeo tensa como – arco
- v. 26 eterno – en el centro de mi pecho

El verso 7 es endecasílabo debido al uso de la sinéresis en «beodos» (tres sílabas): «Orfeo, que adormece o torna beodos».

Los versos 16 y 29 acentúan en cuarta y octava sílabas («endecasílabo a minori»).

Los versos 9, 11 y 22 acentúan en séptica sílaba; en concreto, el verso 9 en sílabas 2ª, 4ª, 7ª y 10ª; y los versos 11 y 22 en 1ª, 4ª, 7ª y 10ª (endecasílabos de gaita gallega).

La polirritmia del poema evita la monotonía y el ritmo muy marcado. El poeta usa un verso clásico de ritmo variado, a la vez que el encabalgamiento produce variados efectos estilísticos; así, en los vv. 3 y 4, en los que el encabalgamiento oracional («unos pasos / que...») parece prolongar el eco de los pasos de Orfeo en su venida. Frente a este y otros encabalgamientos (vv. 8-9: «el alma / humana...»; vv. 12-13: «este ritmo / de estrellas armoniosas...»; vv. 13-14: «la noche / destrenzada...», etc.), la estrofa final presenta una esticomitía que subraya la enumeración, de forma que cada miembro de la misma (lira / cuerda de lira y orbe / dardo / dardo-nota) ocupa un verso; y, justamente, cuando acaba la enumeración vuelven los versos encabalgados (vv. 25-26: «que resuena / eterno...») hasta desembocar en el verso final, un endecasílabo sáfico lleno de gravedad y reposo,

que rima en asonancia con el v. 27: «traspasa» – «alma». Los endecasílabos blancos matizan, en efecto, la ausencia de rima con algunas asonancias en fin de verso, probablemente involuntarias. No conviene exagerar, en cambio, la percepción de rimas internas, aunque no cabe duda de que, en muchos casos, esos ecos fónicos enriquecen la armonía acústica del poema (así, por ejemplo, la asonancia entre «pasos» y «espacios» en vv. 3-4). Fijándonos únicamente en la asonancias en final de verso fácilmente perceptibles por estar próximas las palabras que riman, digamos que tal rima asonante se produce a partir del verso 17, de forma que asuenan los versos 17 y 19 (piedra – densa), 18 y 20 (luna – profunda), 21, 24 y 26 (placentero – Misterio – pecho) y 27 y 29 (traspasa – alma).

Podríamos añadir algunas aliteraciones y armonías vocálicas que enriquecen la acústica del verso y, consiguientemente, del poema. Sin querer ver lo que no hay, versos como el 7 y el 11 son todo un logro expresivo desde el punto de vista fónico: el verso 7, con la aliteración de la sílaba *or*: *Orfeo* – *adormece* – *torna*, y el contraste rítmico entre las sílabas tónicas de la primera parte del verso y de la segunda: *é* – *é* – *ó* – *ó*; todo parece contribuir a intensificar fónicamente la acción adormecedora de la música órfica (*é* – *é*) en contraste con la ebriedad (enajenamiento) que origina (*ó* – *ó*); en cuanto al verso oncenario, el significado de «dolor» se intensifica acústicamente al recaer el acento tónico sobre vocales graves: *ó* o e o *ó* e u *ú* a e *ú* o. Por el contrario, en los versos 15 a 21 la frecuencia de la tónica *í* en sílabas de gran relieve rítmico dentro del verso parecen intensificar la alegría «enloquecida» de la umbría y el jardín órficos. Los versos últimos, por fin, acentúan rítmicamente la vocal *ó*: «... al fondo de la noche», lo que parece evocar por anticipado oscuras connotaciones del «útero negro» que hospedará al alma; en contraste, la vocal abierta *á* en «musical del alma» y la suave aliteración de sílabas trabadas con la consonante líquida *l* («musical del alma») colaboran en la conversión de ese espacio, el «útero negro», en regazo pacífico del alma.

Son, los indicados, fenómenos que contribuyen a matizar y enriquecer el ritmo de un poema que quiere participar de la Armonía órfica universal.

Referencias bibliográficas

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1966): *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca, Anaya.
- CABAÑAS, Pablo (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid, Anejo 1 de Cuadernos de Literatura (CSIC).
- CHICHARRO, Antonio (1990): “Estudio preliminar”, en G. CELAYA, *Antología poética*. Madrid, Alhambra, 1990.
- COLINAS, Antonio (1989): «Luis Cernuda: la lección de las ruinas», en *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 175-182.
- (1989b): «El sentido primero de la palabra poética», en *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 13-32.
- (1990): «Autopercepción intelectual de un proceso histórico. El arte de escribir: mi experiencia personal», *Anthropos*, 105, pp. 20-38.

- (1991): *Tratado de armonía*. Barcelona, Tusquets.
- (1998): *Jardín de Orfeo*. Madrid, Visor.
- (1992): *Los silencios de fuego*. Barcelona, Tusquets.
- (1994): *El río de sombra. Poesía, 1967-1990*. Madrid, Visor.
- (1997): «El jardín y sus símbolos», en A. COLINAS y J. LLEDÓ, *El jardín y sus símbolos*. Madrid, Jesús Tablate Miquis, pp. 7-29.
- (1998): «El jardín y sus símbolos», *Álbum de Artes y Letras*.
- (1999a): *El río de sombra. Treinta años de poesía, 1967-1997*. Madrid, Visor.
- (1999b): *El crujido de la luz*. León, Edilesa.
- (1999c): *Nuevo tratado de armonía*. Barcelona, Tusquets.
- (2000): *Contrarios contra contrarios (El sentido de la llama sanjuanista)*. León, Cuadernos de Noroeste, 2, La Biblioteca del I.E.S. “Lancia”; incluido en *Del pensamiento inspirado I*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 138-148.
- (2001a): «El jardín y sus símbolos», en *Del pensamiento inspirado, I*. Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 45-55.
- (2001b): “Sobre Noche más allá de la noche”, en *Del pensamiento inspirado, II*. Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 116-121.
- (2001c): *Los símbolos originarios del escritor*. Astorga, Centro de Estudios Astorganos; incluido en *Del pensamiento inspirado II*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 31-46.
- (2001d): «La palabra esencial de María Zambrano», en *Del pensamiento inspirado, II*. Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 223-248.
- (2001e): «Presencia y esencia de los mitos», en *Del pensamiento inspirado, II*. Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 13-21.
- (2002): *La hora interior. Antología poética 1967-2001*. Salamanca, Junta de Castilla y León.
- (2004): *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002*. Madrid, Visor.
- (2010): *Tres tratados de Armonía*. Barcelona, Tusquets.
- (2011) *Obra poética completa (1967-2010)*. Madrid, Siruela.
- COSSÍO, José María de (1952): *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa-Calpe.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca, Colegio de España.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2004): «Introducción», en A. COLINAS, *En la luz respirada*. Madrid, Cátedra, pp. 9-131.
- MAYORAL, José Antonio, (1994): *Figuras retóricas*. Madrid, Síntesis.
- PUERTO, José Luis (1997): «Antonio Colinas: la poesía como itinerario de purificación», en VV. AA. *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*. Madrid, Calambur, pp. 41-70.