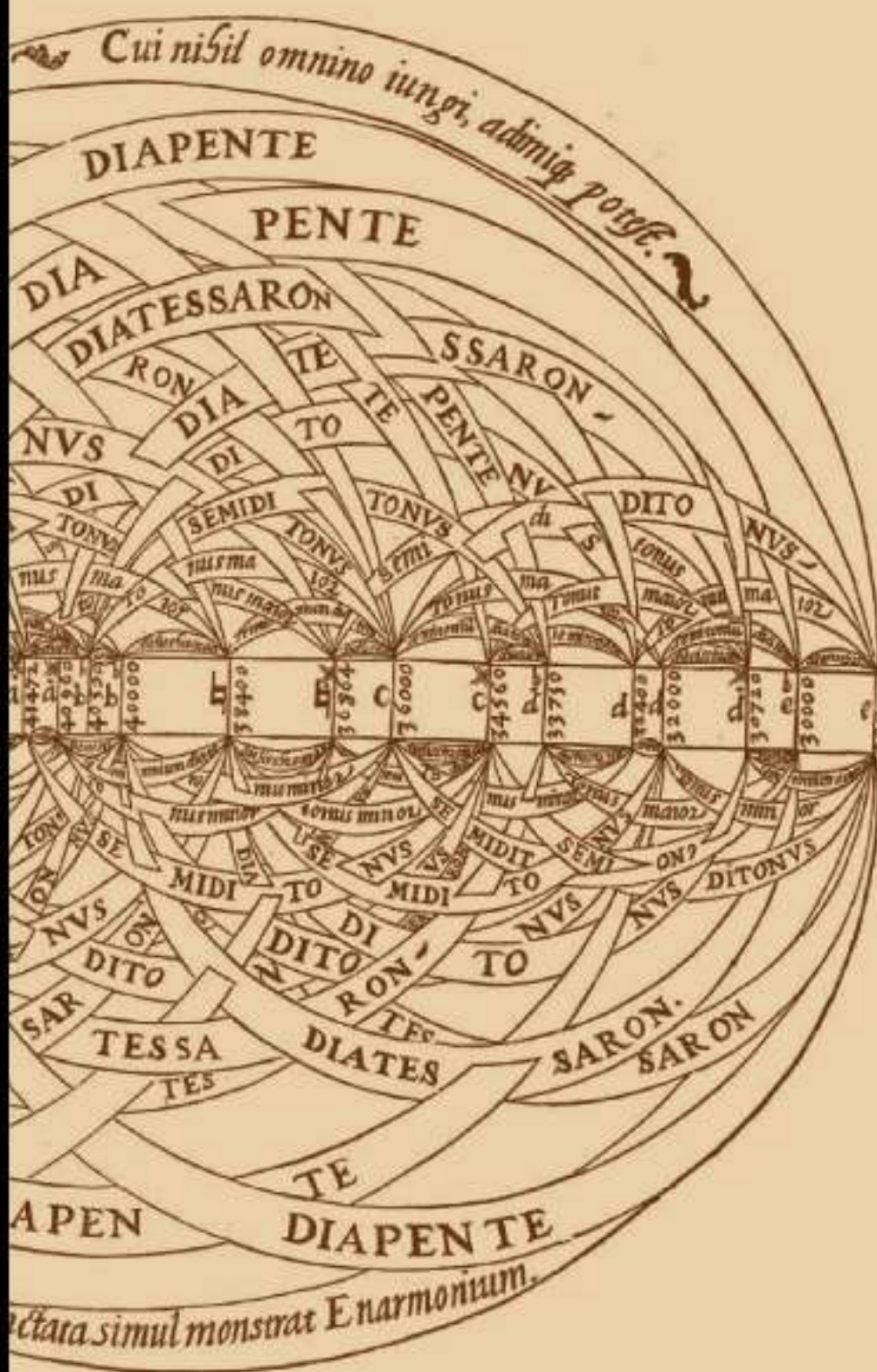


Antonio Notario Ruiz (ed.)

Pretextos musicales

Ediciones Universidad
Salamanca



MATERIALES DE ARTE Y ESTÉTICA, 3

*Colección dirigida
por*

Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ
Catedrático de Estética y Teoría de las Artes
(Universidad de Salamanca)
dhernan@usal.es

Consejo científico

Sixto José CASTRO RODRÍGUEZ
Catedrático de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Valladolid)

María Rosa FERNÁNDEZ GÓMEZ
Profesora Titular de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Málaga)

Anacleto FERRER MAS
Catedrático de Estética y Teoría de las Artes (Universitat de València)

Joan Manuel MARÍN TORRES
Profesor Titular de Estética y Teoría de las Artes (Universitat Jaume I)

Ana Luisa MARTÍNEZ-COLLADO MARTÍNEZ
Catedrática de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Castilla-La Mancha)

José Luis MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO
Catedrático de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Salamanca)

Inmaculada MURCIA SERRANO
Profesora Titular de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Sevilla)

Antonio NOTARIO RUIZ
Profesor Titular de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Salamanca)

Carmen RODRÍGUEZ MARTÍN
Profesora Titular de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Granada)

Rosalía TORRENT ESCLAPÉS
Catedrática de Estética y Teoría de las Artes (Universitat Jaume I)

Consejo técnico

Fernando BENITO MARTÍN
(Ediciones Universidad de Salamanca)
fbenito@usal.es

Antonio Notario Ruiz (ed.)

PRETEXTOS MUSICALES



Ediciones Universidad
Salamanca

Índice

OBERTURA: LEER PARA ESCUCHAR Y PENSAR
Antonio NOTARIO RUIZ

PRELUDIO

EL TRATADO *DE GENERATIONE SONORUM* DE ROBERT GROSSETESTE: COMENTARIO Y
TRADUCCIÓN
Adrián PRADIER SEBASTIÁN

LA TRISTEZA Y LA MELANCOLÍA EN LAS CANTATAS DE J. S. BACH.....
José Rufino BELMONTE CARRASCO

ANNA MAGDALENA BACH, MÚSICA.....
Sofía CORTEZ MACIEL

ANÁLISIS DE LOS DISCURSOS MUSICALES: LA INTRODUCCIÓN DEL IDEARIO ROMÁNTICO
EN ESPAÑA Y SUS PERVIVENCIAS.....
Julia Esther GARCÍA MANZANO

LO BELLO Y LO SUBLIME MUSICAL DESDE LA PERSPECTIVA FORMALISTA DE EDUARD
HANSLICK
Inmaculada MURCIA SERRANO

MÚSICA DE COMBATE.....
Carmen RODRÍGUEZ MARTÍN

UNO DE LOS TANGOS DE IGOR STRAVINSKY.....
Laura ALONSO

EL SILENCIO EN EL GUETO: *BRUNDIBÁR* DE HANS KRÁSA Y *HIMMELWEG* DE JUAN
MAYORGA
Zoe MARTÍN LAGO

SOBRE EL ESPACIO Y LAS ATMÓSFERAS MUSICALES.....
Luís António UMBELINO

APUNTES SOBRE UNA FENOMENOLOGÍA DE LA ESCUCHA, RUIDO Y POLÍTICA.....
Alejandra BOREA

SOBREPASAR LAS CATEGORÍAS METAFÍSICAS AL PENSAR Y HACER MÚSICA: LA FILOSOFÍA
DE LA MÚSICA DE GILLES DELEUZE
Marco PARMEGGIANI

FUGA A NUEVE VOCES

MÚSICA Y MATEMÁTICAS: LA SEDUCCIÓN DE LA FRONTERA.....
Bernardo GARCÍA-BERNALT ALONSO

FELISBERTO HERNÁNDEZ O LA VIDA DE LAS MANOS
Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

FORMAS ARMÓNICAS DE LA MÚSICA EN LA POESÍA DE ANTONIO COLINAS.....
Asunción ESCRIBANO

IMÁGENES (SONORAS) DEL PAÍS MÁS FELIZ
José Luis MOLINUEVO

PENSAR LA MÚSICA CON *UNTITLED*
Sixto J. CASTRO

SUEÑOS, ACCIDENTES Y LA GRAN CANCIÓN AMERICANA
Marta CASTANEDO ALONSO

DESPERADO: UNA CANCIÓN TRISTE... Y ESPERANZADA
Miguel SALMERÓN INFANTE

VAINICA DOBLE Y «LOS ENCANTOS SUBTERRÁNEOS DE LO DECADENTE».....
José Luis PANEA

«UNA FÁBRICA DEL MAL». EL VIDEOJUEGO *SILENT HILL* COMO TERROR SONORO
Alejandro LOZANO

AUTORES

Formas armónicas de la música en la poesía de Antonio Colinas

Asunción ESCRIBANO*

Universidad Pontificia de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

oda la obra de Antonio Colinas (La Bañeza, León, 1946) busca, desde sus inicios, transmitir al lector la idea de un universo en el que el hombre se integra plenamente como parte de una unidad armónica, como un elemento más, intercomunicado con otros componentes del discurrir vital, cuya fractura se busca restañar mediante la palabra poética. «Mientras la unidad es algo que preexiste, la armonía es algo a lo que se tiende»¹, señala, en este sentido, Armando López Castro refiriéndose a ese horizonte utópico que contiene en sí la poesía. De aquí que la voz lírica en Colinas refleje, en su transitar por las distintas experiencias mundanas, una realidad en la que el hombre contiene en sí todo aquello que contempla externamente, en forma de música o de armonía, como un microcosmos que reflejara el macrocosmos, quizá porque, como ha señalado Eugenio Trías, «la música es algo más que un juego de formas sensoriales en las cuales el mundo de los sonidos halla su pauta rimada y ritmada, o su perfecto acomodo a nuestros ritmos cardíacos»².

* Este artículo forma parte de los resultados del Grupo de Investigación Reconocido de Estética y Teoría de las Artes (gesta), Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca.

La evolución de la obra de Colinas avanza desde el clasicismo y el romanticismo culturalista de los primeros poemarios, hasta la reflexión meditativa de sus últimos libros, concretada en un panteísmo consciente, y también en la consideración de la necesidad de hacer vibrar conjuntamente la poesía y la vida, la reflexión y la emoción. La armonía, mantenida como apuesta lírica abarcadora de toda su obra se identifica con la plenitud vital, con la serenidad del ánimo, con el equilibrio interior³. Por ello se despliega, entre otros modos, en la incorporación en su poética del deseo de superación de los contrarios en una unidad superior de carácter cósmico e, incluso, podría decirse que casi místico. De esta manera, la música se torna mediadora en esta vivencia íntima, por lo que «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»⁴.

No extraña, entonces, que Orfeo cruce toda la obra de Antonio Colinas, dotándola de unidad. Este cantor, señala Noguero, «se revela a partir de un sentido esencial: el oído» y, continúa la profesora, «su advenimiento se asocia al sonido provocado por el giro de las esferas celestes»⁵. Añade José Enrique Martínez que «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»⁶. En este sentido, también la obra de Colinas se dice por esta impresión auditiva nuclear que, interiorizada, se convierte en acorde y acuerdo vital. El viaje desde el sonido concorde hasta el respirar armónico se realiza a través de la conciencia y de la interioridad. Y en la obra del poeta leonés se revela como hilo vertebrador de la escritura y, asumiendo la identidad defendida por él, también de la propia vida, y el cauce y camino es la respiración consciente, que articula, como señala María Zambrano, ese «gemido que se resuelve en armonía: el camino de la pasión indecible para integrarse en el orden del universo»⁷.

En la introducción a su *Obra poética completa* –titulada «Un círculo que se cierra, un círculo que se abre»– escribía Colinas como impulso que empujaba la obra:

Deseo por ello que, gracias a estas páginas, el lector pueda encontrar otra forma de conocimiento y de ver la realidad, que se abra a otro modo de ser y estar en el mundo, a esa plenitud de la palabra nueva,

que yo he perseguido por medio del misterio y la música de los versos, de ese ritmo –la condición para mí primordial del poema– que es el de tener la palabra en armonía entre los labios⁸.

Situaba, de este modo, desde su inicio el lugar que concedía a la música en su escritura. Asociándola a la «palabra nueva» fundía, así, sentido y ritmo para construir con esa afinidad una forma no desgastada de nombrar. La música no era, por tanto, simplemente el resultado del ritmo implícito en el verso, sino que, con ella, se anhelaba una representación esencial de la palabra. Era la cifra de la armonía que constituye la suma de la existencia y la escritura en este poeta. En este mismo sentido, ha manifestado Rocío Badía Fumaz que

si la respiración, con su movimiento doble de inspiración y espiración, se entiende como manifestación del ritmo, es la música con su cualidad intrínsecamente rítmica el elemento que más puramente va a lograr reunir en sí el ámbito de lo natural con el ámbito de lo humano en la creación artística, aspecto este último que se sobreentiende en la reflexión de Colinas acerca de la respiración, pero cuyo fin último nunca está tan explícito como en relación con lo musical⁹.

Y esto es así hasta tal punto que, continúa la profesora, es el ritmo el criterio que utiliza el propio autor para diferenciar la poesía verdadera de la que no lo es, de aquella poesía que, escondidamente, es prosa fragmentada¹⁰.

Hay diversos modos y usos de la expresión musical en la obra de Colinas cuyo planteamiento lírico-experiencial se va enhebrando según avanza el tiempo. Como él mismo ha señalado en la introducción a su *Obra poética completa*, podemos dividir su poesía en tres bloques o etapas. Una primera dominada por el lirismo, la emoción, la intensidad y la pureza formal, que después se mantienen a lo largo de su obra, y que abarca desde el libro *Junto al lago* (1967) hasta *Sepulcro en Tarquinia* (1976). Una segunda etapa incluye los poemarios que van desde *Astrolabio* (1979) hasta *Jardín de Orfeo* (1988). En estos libros se incluyen los temas eternos: naturaleza, el amor, el tiempo, la muerte, lo sagrado, el más allá, y también nuevos símbolos como son la isla, la mar, la luz, la noche, el bosque, la fuente, el camino, el muro, la nave, la gruta... que expresan la

alegría de vivir, manifestándose en ellos un profundo sentido órfico de la existencia. En la tercera etapa, según el autor, se incluyen los siguientes libros: *Los silencios de fuego* (1992), *Libro de la mansedumbre* (1997), *Tiempo y abismo* (2002) y *Desiertos de la luz* (2008). Y, puesto que la obra del escritor todavía está en curso, también en esta etapa podrían incluirse el resto de poemarios publicados hasta la actualidad, *Canciones para una música silente* (2014) y *En los prados sembrados de ojos* (2020), donde se manifiesta plenamente esa fusión entre poesía y vida que caracteriza definitivamente toda la escritura de este autor, a la vez que una vuelta al humanismo y a la mística de carácter universal, integradora, que adiciona miradas distintas: oriente, los presocráticos, los clásicos del humanismo universal o, entre otros, los místicos cristianos.

2. LA MÚSICA, ÍNDICE DEL AMOR Y DE SU AUSENCIA

Si nos centramos en la proyección musical de cada etapa, hay que señalar que es en los primeros libros, sobre todo, donde la música se convierte en índice del amor. Los sonidos, acordados con el interior del hombre que los acoge y deja reverberar en su interior, se vuelven una forma indicativa de la ausencia amada, cuya lejanía o pérdida percute en la armonía del paisaje que rodea o ha rodeado en el pasado a los amantes, pero también señala su presencia. El panorama del alma acaba coincidiendo con el que contemplan los ojos. De tal manera que acabamos no sabiendo con qué ojos miramos la realidad que nos circunda, señala Martí García¹¹.

Así se experimenta en ese libro fundacional y primero que es *Junto al lago* (1967), obra en cuyo primer verso del primer poema se señala explícitamente esta distancia emocional: «Estos poemas nacen de tu ausencia», escribe Colinas. Situado el libro en la estela de la estética romántica, idealista y simbólica, la música aparece en ella como impresión de esa distancia y, al tiempo, sirve para cauterizar la herida que la lejanía amorosa ocasiona. «Amor, si ahora/ vinieses a mi lado, cuánto gozo/ libaría la noche temblorosa/ en mi pecho encendido, cuánta música/ destilarían estas cumbres hoscas», escribe el poeta en el poema II. Cuerpo y mundo se hacen, así, uno y la música los enlaza. El poeta pregunta, tras entrar en los bosques, por la voz añorada: «Amor, entro en los bosques y pregunto/ por

tu voz, mientras suena temerosa/ de tu ausencia, la mía y los murmullos/ apagados del viento entre las frondas». Presencia vocal, sonidos apagados y murmullos de viento, se suman, anudando el conocimiento sonoro humano a los ruidos de la naturaleza que hacen, como pasara en el *Cántico Espiritual* del carmelita abulense, de testigos de una separación. Toda la simbología musical es indicativa, y señala hacia un encuentro que se está realizando, recordando o proyectándose en el futuro: el río y su cadencia en el poema v; el cántico de entonces en el x, que no volverá a escucharse en el xv; la lluvia y su canción en el pecho amado en el xiv...

La música es también, en este libro, un atributo de la evocación que une a pesar del alejamiento. Es el antídoto contra el olvido y, también, contra el paso del tiempo. «Sigues siendo la música de entonces», señala el escritor. Ella, la amada, trae la música consigo y, en su discurrir acorde, el tiempo permanece inalterable y, con él, todas las cosas retornan a ser como fueron. Continúa la estrofa: «el fuego que sentí, la llama roja/ 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». La llama, con toda su simbología de pasión y armonía, se mantiene palpitando en el presente, con lo que el amor extremo, proclamado en los atributos de la naturaleza, se carga de los símbolos místicos por antonomasia, y también de su lenguaje.

De igual manera, aunque dando un salto en el tiempo hasta dos décadas más tarde, en el poemario *La viña salvaje* (1985) el dolor de la despedida pone a funcionar el mundo en torno al sujeto lírico que construye un escenario emocional íntimo a partir de la espera. Los poemas retratan las distintas maneras que adopta el abandono, reflejado en el universo circundante, en el que se hace presente la soledad del sujeto lírico, trasunto del poeta. De esta manera, en el poema x, este sujeto citado se dice a través de la música escuchada, y también a través de su batalla, «desde que vi la luz», hasta la llegada al cuerpo amado, espacio donde la música se reconstruye para reflejar la propia identidad y su armonía: «Los cantos amorosos y guerreros/ de Monteverdi,/ el fiero Marte y el dulce ruiseñor/ contienden en mi alma/ desde que vi la luz,/ desde el origen del tiempo./ Mas si un día regreso a tu cuerpo,/ mi cuerpo libraré/ —¿todavía?— batalla interminable/ hasta que llegue el fin:/ la victoria o derrota/ de mi música».



[Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, 1600. Paul Agnew, Cyril Auvity, Léa Desandre, Les Arts Florissants, en canal France Musique concerts]

Dentro de esta primera etapa, también la música fusiona y acerca afectos y tiempos. Así lo vemos en *Preludios a una noche total* (1969), libro que comienza con el poema «Nacimiento al amor», donde leemos: «Traes contigo una música que embriaga el corazón,/ le dije, y en mis ojos rebosaban las lágrimas». Se inicia el poemario, así, polifónicamente, con una cita propia, con un desdoblamiento del sujeto lírico que escucha la música en la amada, cuya voz, a su vez, se percibirá posteriormente. La música ahora es signo de presencia, pero no de una representación cualquiera, sino de una profundamente significativa. No es un amor cotidiano al que se canta, sino que en él se manifiesta el Amor por antonomasia. Y el otoño se torna espacio simbólico en el que los amantes se inician al amor. Este sentir amoroso que prefigura la música es, de esta manera, la esencia de la verdad y de cierta eternidad. No son dos amantes los que se encuentran, sino que en ellos se repiten todas las historias de amor que son y que han sido. Por ello vibra acorde el universo al ritmo de sus corazones. No podemos olvidar esa etimología que subyace al «a-corde», que procede, precisamente de la alusión al corazón y a su golpear al ritmo del latido de todo lo que vive. De aquí que, en el poema titulado «Elegía», en el que se canta con tristeza la muerte de los pájaros y los besos («Ni tú amor, ni yo, [...] sabemos [...] por qué han muerto los besos y no hay fiebre en la noche»), el poeta escriba: «¡Arracimados frutos de la noche invernal / altas hogueras gélidas, tambor sonoro, músicas/ de los prados remotos, del firmamento inmenso!». Ese ponerse en la frecuencia de la naturaleza que rodea al poeta también permite a esa naturaleza comunicar, mediante su voz, la tristeza que invade en el otoño, y que el lector acaba no sabiendo si procede del hombre o del mundo.

Igualmente, en el poema «Balcón nocturno», de este mismo libro, los amantes contemplan el cielo desde el frío estrellado de la noche y, como si fueran insectos luminosos poseídos por el empuje del amor, van libando la música. De este modo es su sentimiento, es su enlazamiento, es

su mirada lo que permite ser a la armonía que expresan: «Dos cuerpos enlazados contemplan la hermosura/ desde el balcón nocturno, liban toda la música/ de la alameda, expresan la paz del firmamento». Ese afán de trascendencia se dice en la imagen poderosa de los sujetos protagonistas del poema que, con su mirada y con su afecto encendido, golpean en el universo y generan esa paz y esa armonía musical de las esferas que es casi segregada por los cuerpos de los amantes en su escucha y en su contemplación participante, en su belleza pura y original.

Podría decirse, por tanto, que en algunos momentos la música pareciera ser una llave que abre las puertas de algo que permanece cerrado ante los ojos del hombre. Frente al tiempo, la música desata siempre una esperanza. En los poemas en los que se contiene este símbolo, semeja resbalar sobre cosas, espacios y tiempos, y consigue salvar a los hombres y al universo del deterioro obligado. Así ocurre, por ejemplo, en *Truenos y flautas en un templo* (1972), donde el poeta, acogiendo y dialogando con el mundo en su discurrir emocional, escribe («Canto frente a los muros de Astorga»): «Astorga es un silencio dilatado./ Hecha de violines que no suenan/ qué profunda es su música, qué honda/ la pesadumbre de la yedra negra/ en los jardines últimos trepando./ Rotundo corazón lleno de ausencia». Es ese «corazón lleno de ausencia» el que comunica la «pesadumbre» a la «yedra negra», el que proyecta ese silencio de violines sobre Astorga. Se asiste en estos versos a una fusión entre vida y paisaje, entre emoción y horizonte sentimental que caracteriza la relación con ciertos paisajes en este escritor. Astorga ha dejado de sonar, se ha llenado de silencio. Detrás de esa piedra, que está poseída por la música, se ha depositado el ánimo del hombre, violín silencioso. La muerte tiene, de este modo, también su melodía. Sólo hay que recordar el verso «la música enterrada de la muchacha muerta...» del poema «Consumación serena». En «Cementerio del Père Lachaise», el poeta hace destellar anafóricamente la música señalándola, como si fuera con una lámpara de aceite en la oscuridad, mediante su repetición obsesiva. Todos los paisajes de este cementerio parecen dominados por la ruina (estatuas rotas, musgo que se hace dueño de las escaleras, la violeta y su histórica simbología sombría, el árbol demandado por Musset para su tumba...) pero en ellos todavía refulge la canción de lo que vive, que parece apuntar una leve certidumbre con la que no puede el tiempo, como un agua bautismal cayendo por una cascada: «Fragante

amanecer de las enredaderas./ Música enfebrecida de cada estatua rota./ Música por el musgo de las escalinatas./ Música por la noche aún de las violetas./ El sauce de Musset no dará ya más sombra». También, entonces, la música es una llave, una clave de puertas frente al tiempo. Así continúa el poeta acumulando mudeces simétricas en las oraciones oscuras. «El sauce de Musset no dará ya más sombra./ La lira de Chopin ahogada entre la yerba./ La esfinge de Oscar Wilde petrificada y sola./ El trino de Édith Piaf extraviado en lo húmedo». Ahogar, petrificar, extraviar...

Avanzando en la escritura, *Sepulcro en Tarquinia* (1975) supone una profundización en el modo de incorporación de la música a la poesía. Y no sólo por el ritmo esencial que conduce el libro, intensamente armónico, sino, principalmente, porque el poemario está cruzado por la conciencia de la música que lo invade, y que fusiona todos los estratos de la escritura. La concordia melódica parece respirar al compás del deterioro del paisaje sentimental, arquitectónico o ambiental. La música prefigura la muerte que se ha posado en el mundo. Así, en el poema «Simonetta Vespucci», el escritor habla de la «música detenida»: «Simonetta:/ por tu delicadeza/ la tarde se hace lágrima,/ funeral oración,/ música detenida». Mediante el adjetivo «detenida» activa la metáfora del movimiento en el tiempo de la música, la imagen del desplegarse de la armonía por el espacio temporal. La muerte, sugerida en el inicio del poema mediante el sintagma «funeral oración», se refuerza con esa idea de la música varada en un instante, como en una pesadilla.

En la misma dirección, en el texto homónimo del libro *Sepulcro en Tarquinia*, el poeta sugiere poéticamente una historia de un amor finalizada en tragedia, a través de una especie de viaje sonámbulo entre el recuerdo y el presente. Ella, Simonetta Vespucci, modelo, entre otros, de Boticelli en el cuadro «El nacimiento de Venus», muerta prematuramente por tuberculosis en la vida real, ha desaparecido en el poema y el sujeto lírico la convoca con palabras. Tras la muerte de la amada, el paisaje padece también el deterioro del tiempo y de la tristeza, y la música señala y comunica, a la vez, esta inevitable ruina: «todo cayó, en efecto, había música/ y una luz en ojivas y arquivtrabes,/ Lentz, Scarlatti, Telemann, Vivaldi,/ techos llenos de frescos, los sagrarios,/ las ancianas maderas aromadas,/ carcomidas, lustrosas, de los coros,/ el retablo, las losas, las trompetas,/ el tropel de los ángeles, a veces/ un son de mandolina, aquella virgen/

de Botticelli con tu rostro, violas/ temblando en nuestras venas y un gran coro/ tronando enfurecido con el órgano,/ con el corazón». La cualidad musical del mundo, entonces, parece proceder de un espacio situado entre la realidad y la emoción. La música y la luz se corroen al tiempo que el abatimiento y la decadencia se hacen cargo de la belleza de la vida, también material, que constituía el escenario hermoso y perfecto para los amantes. Por eso, la música también contribuye a romper aquella armonía que presidía la relación entre los enamorados. Y escuchamos decir al poeta: «tembló la fría luna en cada zarza,/ un violín amordazó la noche,/ en Bérgamo, después de la tormenta,/ un cisne flota en música de Liszt,/ hunde su pico rojo en agua oscura».

La música líquida ahora, está constituida de agua oscura y un cisne flota sobre ella. El cisne era tradicionalmente un animal consagrado a Apolo, como Dios de la música, ya que se creía que, antes de morir cantaba dulcemente. Igual de relevante es que el cisne sea el ave consagrada a Venus, por lo que, según Bachelard, en la literatura aparece identificada con la mujer desnuda: la desnudez permitida, la blancura inmaculada¹². De aquí que este símbolo, nadando sobre la música líquida y oscura, refuerce la idea de la muerte. Avanzado el poema se insistirá en ello: «cisne: bulbo de nieve y lluvia y música,/ con la cabeza derrotada y flácida,/ con la cabeza rota sobre el mármol,/ su cuello es una flor mórbida, seca,/ cisne mío: mi juventud dichosa/ expirando a los pies de Donizetti». El cisne muerto se ha llevado con él toda la juventud dichosa. Por eso el sujeto lírico, preso de desesperación, insiste aludiendo a esa *Misa de Réquiem* en re menor K 626, que Mozart dejara inacabada cuando muere: «si me sueñas, si esperas, te hallaré/ enterrada bajo una losa fría/ [...] serás el fuerte polen de la noche,/ el cristal de la tarde, la tormenta/ de música que Mozart compusiera/ el día de su muerte, y que no oímos».

3. LA MÚSICA EN EL ESCENARIO CÓSMICO

Otra manera esencial y vertebradora, constituyente de uno de los modos de expresión acorde en la poesía de Antonio Colinas, es aquella en la que se comunica a través de los poemas la armonía del universo, la de las esferas y los astros, y también la de la naturaleza. Reflejada en la concepción órfica

y pitagórica, esta mirada sobre la armonía presente en toda la materia y la vida cruza la obra de este escritor configurándose, así, como una condición de identidad estética unificadora de tiempos, espacios y vivencias en la escritura del poeta. Señala, en esta dirección, Antonio 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, Juan de la Cruz, 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 la «canción radioeléctrica», al «zumbido de las galaxias». Los poetas no lo hubieran dicho mejor¹³.

Es esta una expresión poético-musical que trasluce la consonancia presente en el universo, de la que el hombre y el mundo son reflejos. Insiste, en relación con la música, el autor en una entrevista que:

Es uno de los grandes temas de mi poesía. Primero, porque es un tema evidente, los instrumentos musicales, las notas aparecen por los libros, pero también está esa otra música del verso, esa música no audible si no se pronuncia, que es la música del verso, el ritmo del verso. Un ritmo que, como has dicho, va unido a la respiración. El verso es la palabra respirada. Y luego, hay otra música en sentido órfico, esa música que está en todo. Esa música que inflama la realidad que nos rodea pero no oímos¹⁴.

Así lo comprobamos, por ejemplo, en el poema «Novalis» de *Sepulcro en Tarquinia* (1975), donde se lleva a cabo un hermoso homenaje a los *Himnos a la noche*. El poema, construido en primera persona, enuncia la vivencia y la concepción novaliana heredada de la música de las esferas pitagórica, muy cercana a la mirada de Colinas sobre la armonía. Escribe el poeta leonés: «Cuánto tiempo he callado, cuánto tiempo he perdido,/ cuánto tiempo he soñado, mirando con los ojos/ arrasados de lágrimas, como ahora, tu hermosura./ Noche mía, no cruces en vano este planeta./ Deteneos, esferas, y que arrecie la música». La música en el texto es expresión de la armonía suprema, esa por la que fue poseído el poeta alemán antes de escribir estos *Himnos*. Y así lo reconstruye en voz de un sujeto lírico que toma la palabra

y que suponemos que es trasunto tanto de Novalis como del propio autor. Es, precisamente, este sonido concorde cercano al silencio al que se refiere Chantal Maillard cuando escribe sobre la relación entre ritmo, materia y forma, y afirma que el primero es el que, en los poemas, remplace a las dos últimas, permitiendo así la «resonancia» fruto, a su vez, de la «escucha». Concluye, de este modo, la escritora: «¿Y el poeta? El poeta no haría ningún ruido. Abriría la mano, tan sólo, para el poema»¹⁵. El poeta sería, entonces, una especie de mediador que, con su silencio interior, propicia la música en su entorno. O la que para Argullol sería la intención de Novalis: participar «del gran espectáculo sensorial que ofrece el mundo»¹⁶.

En esta avenencia armónica del mundo, el paisaje coliniano comunica su fusión con quien lo contempla empleándose, para ello, la música como cauce. Así se manifiesta, entre otros, en el poema titulado «Invierno» (dentro de la serie «La patria de los tocadores de siringa»), incluido en *Astrolabio* (1979), donde nos encontramos con una mirada musical sobre la estación más fría. En él, el sujeto lírico asume la llegada armónica de este tiempo en el que predomina el color blanco. Y esta música que refleja el equilibrio de este frío, incita a levantar los ojos, alimentados en esa luz que destila la nevada con su ritmo: «Pues si viene la música con las nieves, se alcen/ del fuego tus dos ojos y la mirada vuela/ a través del ventano, más allá de las mimbres/ y del helado río sobre el que pasan aves/ hacia el sur con escarcha en los picos rosados». Esa visión que agrega frío y música –y que no puede por menos que evocarnos el ciclo de Schubert *Viaje de invierno* (1828)– se repite en el poema titulado «Apaga las velas, la noche tiene sus fuegos» (en la serie «Variaciones sobre una suite castellana»), del mismo libro. En él, el firmamento desencadena esa unidad musical que se deja sentir, como si goteara sobre el invierno: «Caían frío y música en los ojos./ ¿Ves? Arriba hay otros mundos, todo es/ como un gran laberinto [...]». La música se torna helada como copo de nieve que se desliza lenta sobre quien la contempla, en una sinestesia expresiva que anuda tacto, vista y escucha para comunicar la vivencia unitiva de lo sensual, que funde en ella lo que siempre se expresa en los límites, como si el poeta buscara captar en las palabras esa lentitud mágica de los copos descendiendo ante la mirada detrás de los cristales. Mas no hace sino repetir los eternos temas de los citados *lieder* de Schubert: las lágrimas y el hielo, el frío, e incluso el fuego fatuo.



[Franz Schubert, *Winterreise*, D 911, 1. Gute Nacht, 1828.
Brendel, Fischer-Dieskau, en el canal Dietrich
Fischer- Diskau Tema]

En el poema «Negrura del Ágora, pinos de Epidauro», también en *Astrolabio*, el escritor canta, igualmente, el reflejo del cielo sobre la tierra de Epidauro. Como si homenajeara a aquel otro castellano lúcido, Claudio Rodríguez, comienza señalando la procedencia de la luz y la verdad: «Aquí toda la luz llega de arriba,/ aquí toda verdad viene del cielo». Ese deíctico local apunta tanto a lo externo como a lo interno, al logro paisajístico de ese equilibrio armónico:

El concepto de equilibrio armónico –señala José Enrique Martínez– 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...)¹⁷.

Por ello, Epidauro le sirve al poeta para localizar en un espacio simbólico verdades que son universales, oponiendo la Verdad eterna reflejada en la música a las pequeñas verdades mundanas. Señala en su final: «Pero, ¿cómo negar mientras hay vida/ el carácter divino de esta música/ que con la última luz va descendiendo/ en la espesa ceniza de los rostros?». La música se fusiona, así, con la luz. Sobre la ceniza de los rostros, la melodía deja caer su identidad sagrada sobre un mundo oscuro y denso. Es esa «música nocturna» que en la segunda parte del poema le hace preguntarse al poeta: «Presintiendo la música nocturna/ el corazón, mortal, repite siempre:/ ¿En este valle vivieron los dioses/ o son los hombres dioses en el valle?», versos que nos evocan aquella cercanía del hombre a los dioses en el sueño, de Hölderlin, cuyo Hiperión escribía a su Diótima, precisamente, desde Epidauro.

La música, por su parte, igual que ocurría en el primer apartado, es fúnebre y anticipa el estado emocional armónico en el que canto y cosmos caminan juntos en el poema I de *Noche más allá de la noche* (1983). El

sonido es, entonces, el reflejo de la armonía presente en el firmamento, que revela las «dimensiones del ser», pues el hombre es, como un holograma vivo, un microcosmos que refleja en su interior las leyes que rigen el macrocosmos, descubriendo, de esta manera, la unidad entre todo lo existente. «¿Qué secretos oculta, arriba, el cosmos que arde/ sobre la muerte y qué nos reserva el acaso?/ Mas, en el hondo instante, la música revela/ la inmensidad del orbe, la dimensión del ser». Será en el poema II donde el sujeto lírico, concibiéndose participante de esa emoción, se sepa eterno, y la música adquiera dimensión física, a la vez que simbólica, y queme como fuego. Esta imagen traída ya al poemario, al referirse al «cosmos que arde», volverá a repetirse en el poema IV, cuando el escritor escriba: «El aire penetraba hasta la misma médula/ de los huesos y hacía arder muy lentamente,/ en el centro del pecho, una hoguera de música». También en el poema XV de este mismo libro finaliza Antonio Colinas aludiendo al ascenso de la mirada sobre el paisaje que se convierte en experiencia interior de plenitud, de nuevo, con ese símbolo repetido en este libro de la «música ardiente»: «Penetra la raíz humana en el profundo/ misterio castellano y turbado se siente/ ascender con la savia, hasta el techo del mundo,/ el corazón del agua, una música ardiente».

En todos estos textos el fondo del poema y su forma se unifican para expresar esa vivencia íntima en la que, por medio de esa metáfora verbal que alude a la combustión y su resultado purificador sobre la vida y la materia, el hombre siente la experiencia de la fusión con la armonía musical que cruza la historia. Lo físico, con sus dimensiones sensuales en el poema II («perfume de estiércol y de intensos jardines») no es capaz de imponerse sobre la experiencia superadora de los contrarios («aroma que no aroma en la nada vacía»): «Me está abrasando el alma un milenio de música,/ mientras llega del fondo de la noche y su nada,/ del lomo adormecido y bestial del desierto,/ un perfume de estiércol y de intensos jazmines:/ aroma que no aroma en la nada vacía».

Es la divinidad inserta en la vida la que se revela en el hombre y le desvela su verdadero ser, a la vez que se refleja en todo lo que señala el paso del hombre por la tierra. Así se nombra en el poema IX, cuando se dice esa «confirmación de que algo divino hay en nosotros», ante la expresión de la vida tatuada en la piedra, en los restos del paisaje sembrado a lo largo de los siglos por la mano del ser humano. Igualmente,

en el texto XXIX la unidad del tiempo y de la materia se articula, de nuevo, mediante ese fuego musical asociado a la noche y a su música, que declara la armonía de todo, subsumiendo en esta última la propia noche y la materia: «Fusión de la materia, de tiempos y de límites,/ en mis ojos abiertos, en mis ojos cerrados,/ mientras yo mismo giro, durmiendo, silencioso,/ en ese orbe remoto que se expande, fundido/ bajo su negro y turbio gran fuego musical». Precisamente, del símbolo de la llama ha escrito Colinas que «es de entrada la emisora del máspreciado y significativo de los símbolos trascendentes: el de la luz. [...] La llama irradia luz y refleja lo circundante; es motivo de iluminación y, por tanto, de conocimiento»¹⁸.

Como puede verse, el poemario *Noche más allá de la noche* está cargado de alusiones a la música como entonación de lo más elevado del hombre, manifestándose ésta, en algunos casos, también, como oscuridad musical («herido en esa noche musical de unos ojos», leemos en el poema XIX). La música, a la vez, participa de las cualidades de lo líquido, lo que hace que también se identifique con la sangre (poema XXII) tras afirmarse que el corazón es turbado por su melodía: «y que ella misma sangra: sangra música ciega». Es esta una «música celeste, la esperanza del mundo» (XXII). O asume, más intensamente, la cualidad del mar: «Aun así se os siente como inmensa marea/ de intensísima música» (poema XXVII). Todo el cosmos participa así de esta experiencia panteísta; también las estrellas, que se apropian de la propia eufonía del hombre que ha llegado a ser uno con ellas: «Estrellas, mis estrellas, un invisible fluido/ conduce hacia vosotras mi música» (XXVII). O es la música, cual agua, quien pregunta al hombre por su identidad, «y es palabra/ arrojada y perdida en un pozo de música» (XXVII).

De esta manera, todos estos símbolos van fundiéndose según avanza *Noche más allá de la noche*. Así, por ejemplo, en el poema XXIII, el texto se abre con una sintaxis precipitada y acumulativa que manifiesta la pasión, la experiencia intensamente vivida, la velocidad estructural de la emoción... «Eras la melodía de la noche, la noche/ de las noches abiertas, en las noches abierta/ y abierta con las músicas, en el recuerdo hecho/ carne de noche, noche de las aguas, la música/ del poema que abrí para cerrar, secreta/ noche de las palabras que el poema enterraba [...]». A la vez, los cuerpos son también melódicos, comulgando con ese conocimiento sideral, con lo que sostienen sobre ellos la transmutación de lo

mundano: «violando la música/ del mundo», logrando, de este modo, la «armonía nocturna,/ musical, de los cuerpos, del expandido Todo/ concentrado en amor de ti, cuando lo humano/ era divino en mí y en ti divino el tiempo». Así avanza el libro apoyándose en las metáforas musicales: «Luna-presa eras tú cercada por mastines/ de música» (XXIV), con una intensidad expresiva muy poderosa; sinestésica: «música del aroma» en el poema XXXIII, que funde luz y sombra (luz negra, luz en la negrura, negro que horada la luz), para alcanzar la unidad de los contrarios en el interior del contemplativo.

Precisamente, es esa música de las esferas la que en el poema «Una conversación a medianoche» de *En los prados sembrados de ojos* (2020) reproduce y recrea el infinito que reina en el cielo a través del diálogo concorde entre dos personas, una de las cuales se identifica con el sujeto lírico. Por ello, el poeta finaliza el texto con una invocación piadosa a la noche, referida mediante una tautología profundamente expresiva («música de tu música») que anuda en su repetición la intensidad del deseo y también de la espera: «Noche: alientanos, respíranos, /mantennos a la espera/ de lo hondo sublime,/ extravíanos/ y que solo seamos/ música de la fuente que murmura,/ allá en los jardines/ del firmamento:/ música/ de tu música».

4. LA MÚSICA INTERIOR

Vamos viendo, de este modo, cómo la música es, sobre todo, un espacio de dicción de la interioridad en la obra de Antonio Colinas. Cauce y señal de la propia armonía, este conocimiento personal, conseguido en un viaje hacia la intimidad del poeta, aparece ya en sus primeros libros, y se mantiene y, sobre todo, se hace creciente según avanza el tiempo, como si se hubiera arribado, tras viajar desde los paisajes emocionales más externos, hasta el lugar céntrico y luminoso del espíritu.

Algunos versos de los primeros libros apuntan, así, a esta vivencia que se hará señal y testigo de una palabra que busca expresar la manera auténtica de ser de la armonía. Se ve, por ejemplo, en el poema xv de «Del libro de ocios de un eremita alpino» (1972), incluido en *La viña salvaje* (1972-1983), donde subraya Colinas: «Mientras a otros coronan los

laureles/ yo escucho a Bach y de rodillas oro/ con los ojos cerrados en el coro./ (Fuera, en el bosque, aúllan los lebreles)». El texto, hermosísimo, es una toma de postura poética y vital, hecha de la materia contundente de las oposiciones: el mundo y sus afanes, frente al hombre que apuesta por la soledad. Los laureles frente al silencio de la oración. El coro de un espacio sagrado frente al bosque y sus peligros... y, en ese resonar de distancias, la claridad musical de Bach acompañando al calor íntimo que se ha escogido como fórmula de respiración en el mundo. Años más tarde, repetirá en otro poema –«Cinco poemas indios, I», de *En los prados sembrados de ojos* (2020)–, esta felicidad que da testimonio de una vivencia radical, de un goce profundo que empuja al sujeto lírico a pensar sobre origen: «sumido en este gozo de la música,/ pienso que debe de haber en otra parte una realidad suprema».

Por ello, es Bach y no otro compositor el que le acompaña, quizá, por compartir la misma mirada sacral sobre la realidad: «aquella matemática celeste/ de las notas de Bach,/ me serenó una noche en la catedral/ de Berna» escribirá, pasado el tiempo, en «¿Qué fue de aquellas músicas?», de *En los prados sembrados de ojos*. De igual manera, anteriormente, en el poema que da título al libro *La tumba negra* (2013), manteniendo que esa armonía que preside toda la obra del compositor cruza y supera la estela de la muerte diseminándose por el mundo, el autor había escrito, en un homenaje al compositor alemán, que «hay una negra tumba de acero/ conteniendo la armonía del mundo:/ la tumba de Johann Sebastian Bach». Esa concordia que Colinas percibe en las composiciones de Bach le hace sentir que la música del alemán es algo más que música, que apunta a lo más elevado y espiritual que siente como ingrediente propio. Así lo expresa, tras escuchar «distantes unas notas de Bach», en el poema titulado «En Bonn, aquel anochecer», de *Los silencios de fuego* (1992): «la música aquella del piano/ a mí me parecía algo más/ que notas desbordadas, algo más/ que música». Señala, insistiendo en ello el escritor, que Bach y su música, su «matemática celeste», son todavía una referencia perenne en este tiempo de tantas disonancias y estridencias.

Termina, de este modo, el citado poema xv de «Del libro de ocios de un eremita alpino»: «A quien no me responde ya no llamo./ Sólo escucho la noche calma y buena,/ la música interior, con la que sano./ Mi pasión ardió en vano./ La paz he hallado en esta soledad./ La paz he hallado en

esta mortandad». La música es, de este modo, una cualidad sanadora y una posibilidad de fusionarse con la razón básica de todo, de vibrar en su frecuencia armónica. Es, también, una fórmula de superación de la muerte. De ahí que el verso «La paz he hallado en esta mortandad» indique el hecho de haber encontrado el sentido de la existencia, una condición de vida íntima, mientras todo lo que rodea al hombre viaja hacia la muerte.

De igual manera sucede en «Vigilia», incluido en *Astrolabio*, en cuyo comienzo se nos sitúa ante un protagonista que lee una poesía: «el poema de Homero hasta el alba» y, avanzando hasta la tercera estrofa, se añade: «¡Qué plenitud saberte olvido en lejanía!/ ¡Qué gran gozo al sentirte suspendido/ entre el alba y la noche, en el centro/ de un círculo de bordes invisibles;/ saberte vaciado, envuelto en una música/ nunca oída y soñando/ como sueña una barca destrozada en la tierra». El poeta, mediante su retiro en la lectura, se vuelve unidad y círculo, como ese Dios de Jenófanes de Colofón cuyo centro estaba en todas partes y la circunferencia en ninguna, y que el filósofo griego propuso como imagen perfecta de Dios¹⁹. Es por ello que se entraña la sacralidad del instante contemplado con la propia experiencia de sentirlo. Esa unificación asimila los contrarios y disuelve la frontera creada ficticiamente por los sentidos para imponer la conciencia de la realidad verdadera. «En la obra coliniana, señala el profesor Alonso Gutiérrez, “círculo” y “centro” son términos dilectos y tan reiteradamente expresados que constituyen verdaderos símbolos de su lírica»²⁰.

Esta es, a la par, la mirada predominante en «La ofrenda musical», poema incluido igualmente en *Astrolabio*, que se inicia con unos versos profundamente significativos («Es como si una música desgarrase tensos cielos azules»), aunque, en esta ocasión, la unidad llega por vía femenina. La música parece desgarrar los cielos para que aparezca ella: Amanda. Es este un nombre femenino vinculado a su origen etimológico (del gerundio del verbo amar: «la que está amando»). De este modo, el símbolo se expresa, además, nominalmente, con una forma verbal que manifiesta su dilatación en el tiempo. Con una clara alusión a María Zambrano y sus *Claros del bosque*, también la presencia de esa mujer misteriosa crea ese espacio íntimo, que uno sabe que no se inscribe en ningún territorio que no sea el propio interior, donde se encuentra el «centro en el que no siempre es posible entrar», y en que «desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas no ayuda a dar ese paso»²¹.

Esa manifestación de los contrarios, que en María Zambrano se formula en la batalla entre ese centro presentido luminosamente y la linde cubierta de huellas que convocan al miedo, se articula en este poema en la oposición entre esos «tensos cielos azules» y ese claro en que se hace presente la mujer invocada, que supera al tiempo. De esta manera las cuatro estaciones, y sus distancias, son neutralizadas en los paisajes que las revelan: «Es como si una música desgarrase tensos cielos azules/ y se velara el paisaje de las cuatro estaciones/ en el claro de un bosque,/ para que apareciese tu imagen, Amanda». No es la propia mujer la que se hace presente, sino su imagen simbólica. López Castro ha señalado, en relación con este poema, que

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 Muerte²².

La dualidad hace, entonces, más visible el centro, en el que se instala esa serenidad que está hecha de la asunción de la continuidad de las estaciones, como si Amanda fuera un trasunto de la diosa romana Ceres, responsable del cuidado de toda la vegetación y sus cosechas. Por ello, continúa el poeta con un acertado polisíndeton que revela la importancia de cada término empleado, a lo que suma su carácter acumulativo e intensificador: «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,/ y creciera la yerba amenazada/ bajo tus suaves y desnudas plantas».

Es así como el «silencio sonoro» se va imponiendo, progresivamente, en los libros de Colinas, ofreciendo un cañamazo unificador sobre el que se asienta, según avanza el tiempo, su concepción vital y su poesía. Justamente es esta mirada la que puede descubrirse en el poema XVI de *Noche más allá de la noche*, donde se poetiza la plenitud del místico: «Llegaba para el místico aquel grave momento/ en que el cuerpo sin sangre era una muerta hiedra/ derrumbada del muro por un divino viento». En esta vivencia cumbre,

también la música del mundo y su belleza hablan: «Y, allá abajo, en lo oscuro, el rumor musical/ del río distrayendo del dolor a la mente». La música se torna, de este modo, cauce, fusión de continente y contenido. Aludiendo al ámbito de lo externo se genera, a su vez, la experiencia unitiva interior. Es, por tanto, esta una música silente, con esa paradoja profundamente expresiva que habla de lo que no es posible comunicar de otra manera, y que deshace todo, dogmas y ritos: «Podredumbre de dogmas y de los falsos ritos,/ que la callada música deshace en un adiós». Poema este hermosísimo que finaliza con una verdad en la que se anuda todo, de nuevo con una lograda tautología («lo blanco de lo blanco»): «Herida sobre herida, negrura de verdad,/ a la miseria asciende, desde el hondo barranco,/ conocimiento exacto de la Divinidad:/ la música absoluta, lo blanco de lo blanco».

El poeta, por su parte, asume su propia unificación mediante la respiración consciente –entre otros, en el poema xvii del libro *Noche más allá de la noche*–, invocada por todas las corrientes espirituales orientales como modo de acceso a la conciencia y la unidad. El sujeto lírico canta, situado en el centro de sí mismo, la respiración rítmica que concluye, necesariamente, en mudez sagrada, en desconocimiento pleno («Ya no necesitaba saber, pues me habitaba/ una ciencia absoluta, esencia del gran Todo»). Insiste en ello Luis Moliner, cuando escribe que: «La conexión con este centro respiratorio hace del libro un gran pulmón donde la palabra mana y en su manar armoniza contrarios»²³. Una tarde en Toledo, donde Juan de Yepes descendió, como escribe Colinas «por escala de música», «herido de divina poesía», el poeta señala que él mismo, el poeta, «Respiraba y la música del estío pasaba»... Y es entonces cuando se produce la identidad con la percepción del instante, con el presente, como experiencia única y verdadera: «Anulación del tiempo, negación de la Historia/ y del ser que sentía, como fuente de música,/ la propia sangre fluir de la ladera al río». La respiración –señala Badía Fumaz– introduce lo externo en lo interno y a la vez lo devuelve de un modo enriquecido, repitiendo a escala humana los grandes ciclos que dominan la naturaleza, erigiéndose en imagen palpable del paralelismo hermético y esotérico entre macrocosmo y microcosmo, tan del gusto del autor²⁴.

También en el poema xxxiv de este mismo libro habla el poeta de astros viajando hacia un vacío de «silenciosa música», paradoja coherente con esa expresión con la que se continúa el poema, cuando se habla de

que esto sucede en «la luz de la noche», contradicción semántica aparente que, por otra parte, recuerda y enlaza con aquellas otras sanjuanistas: la «música callada» y la «soledad sonora». Bajo ella se instala la figura sensitiva de la escucha, pero es esta una escucha interior, puesto que abriga en sí al silencio. No se trata, con ello, de elaborar un juego retórico sin más, sino que con ese oxímoron se busca comunicar la experiencia límite, e íntima, de la fusión conceptual de aspectos que parecen contrarios desde la razón, pero con los que se expresa la superación de los contrarios, y el logro de la unidad. No en vano ha declarado el escritor en una entrevista con el profesor Aroca Iniesta que:

En la vida, sí, se da la dualidad, los «contrarios» sanjuanistas; pero quizás misión del poeta es deshacer esos contrarios poniéndonos en sintonía con el mundo, hasta donde nos sea posible, buscar la Unidad de ser, y como yo digo últimamente, la plenitud de ser²⁵.

Y de nuevo, de manera muy significativa por esa asunción entre música y silencio, aparece esa concordia rítmica interior en el poema titulado «La llama», texto con el que se abre el *Libro de la Mansedumbre* (1997), donde esta se muestra como guía de la escritura plena, de la total conciencia del sentido sacral del instante, como llegada al centro del propio interior, a la conciencia de uno mismo a través de aquello que acompaña al hombre cada día y que se percibe como un don: «Hoy comienzo a escribir como quien llora./ No de rabia, o dolor, o pasión./ Comienzo a escribir como quien llora/ de plenitud saciado,/ como quien lleva un mar dentro del pecho,/ como si el ojo contuviese toda/ esa inmensa colmena que es el firmamento/ en su breve pupila./ [...] lloro porque en los ojos de mi perro/ hallo la humanidad, por la arrebatadora/ música que quizá no merecemos/ [...]». Esa identificación profundamente comunicativa que relaciona escritura, silencio y llanto nos recuerda a aquel otro gemido sanjuanista, tras el abandono amado, con el que se inicia la búsqueda que conduce a la plenitud.

Esa plenitud, nombrada y ensalzada como nudo poemático fundamental en la obra coliniana, está igualmente conseguida, de manera acertadísima, en uno de los textos más hermosos de este libro, en el poema titulado «La dama blanca (Monasterio de la Veracruz, Salamanca)». En él, el poder del amor, vuelto en oración, se revela en la «dama blanca» como

espacio íntimo perfecto, como unión con el Amado en forma de música o llamas, de armonía o de paz: «Siente ella en su interior como una esfera/ de música o de llamas./ Y caen lentos sus ojos/ como nieve en hoguera». La llama, que está profundamente vinculada a la experiencia sanjuanista, aparece como símbolo divino, entre otros, en Platón, Boecio, Parménides, Plotino... y también en pensadores cristianos como San Pablo, Santiago o San Agustín, quien la considera, de manera absoluta, como el «nombre propio de Dios»²⁶. Esa llama que procede de lo alto no sólo se refleja en las criaturas, sino que las constituye, las crea, «lo cual significa que toda la creación forma parte de una unidad superior. En definitiva, las cosas creadas son luces y son espejos por los que resbala [...] la luz hasta el fondo»²⁷. Es ese fuego, precisamente, al que se ha referido Susana Agustín Fernández al afirmar que: «El fuego adquiere para Colinas un carácter dulce, gozoso, irrenunciable. [...] El fuego adopta una dimensión cósmica e individual al mismo tiempo y se perfila como, “la lumbre gozosa de amor y de silencio”»²⁸.

Esa disolución de la música en el silencio se hace intensamente patente en la obra *Canciones para una música silente* (2004), libro que comienza, significativamente, con la cita de Plotino: «Las armonías no oídas crean las armonías que escuchamos». La palabra se transforma, en muchos de los poemas contenidos en este libro, de nuevo, en la encarnación de la música del silencio. Badía Fumaz, en esta dirección, ha resaltado:

Esa posibilidad de volver visible lo invisible que es a su vez la única posibilidad para aprehender la música de las esferas: hacerla inteligible al ámbito de lo humano, por medio de la palabra o del sonido. En estas aproximaciones a lo enclavado en el misterio, la palabra canción debe entenderse como fragmento de la música continua, muestra aislada que debe tomarse sólo como indicio de aquello que no podemos escuchar. La relación entre palabra, música y silencio conforma este último entendimiento de lo musical²⁹.

En el apartado «Llamas en la morada» de este mismo libro nos encontramos, como ejemplo de lo señalado anteriormente, con un poema (xxv) que expresa en plenitud esta vivencia que Juan de la Cruz proclamó certeramente en el texto titulado «Tras un amoroso lance», escrito por el Santo imitando la técnica cancioneril, aunque en su trasposición a lo

divino. De esta manera, como si del vuelo de un ave se tratase, el poeta místico canta la fusión que se produce, en el propio interior, entre lo más bajo y lo más alto, entre el abatimiento humilde y la ascensión lumínica: «Cuanto más alto llegaba/ de este lance tan subido/ tanto más bajo y rendido/ y abatido me hallaba/ dije: No habrá quien alcance./ Abatíme tanto tanto/ que fui tan alto tan alto/ que le di a la caza alcance».

De igual modo, Antonio Colinas reproduce esta experiencia extática del hombre que se ha acercado a la armonía íntima, derrotado por la belleza: «Me he dejado caer/ sobre el suelo, derrotado/ no por el mundo/ sino por la música./ Y, cayendo, me siento ascender/ como un *agnus dei* o como un *angelus*». Palabras, estas últimas, cuya comprensión resulta deslumbrante tras la escucha de las piezas mencionadas, por ejemplo, las versiones del *Agnus Dei* del *Réquiem* mozartiano o de Samuel Barber. La mejor derrota es la que se consigue con la música, con la asimilación íntima de la humildad, parece señalar el poeta, porque de ella nace la capacidad de alzarse como los pájaros, como hiciera aquella paloma que iba de vuelo en la canción grande del carmelita. Así también ocurre en toda la poesía de Colinas, en la que se entiende, tras su lectura, que es posible para el hombre la elevación, el planeo poemático hecho tanto de alas como de palabras...

5. CONCLUSIÓN

Mucho más se podría decir de la música como expresión de la armonía en la obra de Antonio Colinas, pero nos detendremos ya aquí. Como hemos visto, hay tres modos fundamentales, enhebrados entre sí en tiempo y forma, de emplear las referencias y evocaciones musicales, pero también las imágenes poéticas, en la poesía de este escritor. El primero, que hunde sus raíces en la estética romántica, es aquel en el que la música se muestra como índice emocional de la ausencia amada, pero que, a la par, anuncia su presencia. Del mismo modo que señala la separación, encarna también la avenencia de una naturaleza que comunica el encuentro amoroso entre los seres. La música busca, igualmente, reparar el deterioro del mundo, la ruina que acompaña a la parca inevitable. Cuando esta distancia para siempre a los seres, todo alrededor canta una canción fúnebre,

asimilándose en esta balada oscura la unión entre la emoción experimentada y la descomposición del paisaje que acogió a sus protagonistas.

Un segundo modo de emplear las referencias musicales en la obra de este poeta se vincula a su propia concepción de la escritura como reflejo de la armonía cósmica. En este sentido, la palabra lírica tiene la misión de restañar las heridas generadas en el mundo por una planificación individualista de la existencia. Por lo que el poeta tiene la misión de volver a nombrar la unidad del cosmos, la participación de todo en todo y, así, recordar al hombre que contiene dentro de sí la armonía del universo. Por ello, toda la dimensión material de la existencia (hombres, naturaleza, espacios contruidos por los hombres) participa de este ser melódico. Compartiendo ese conocimiento sideral, la poesía logra la trasmutación de lo mundano en concordia.

Finalmente, la música en la obra poética de Antonio Colinas señala una tercera vía de expresión concorde, reflejo de una forma integral de la conciencia, de un modo coherente de vivir la interioridad. Signo y señal de la propia armonía personal, esta manifestación lírica de la música nombra un espacio íntimo y luminoso en el poeta, y también en el hombre. Es, en ese momento, cuando dejan de escucharse fuera los sonidos, puesto que estos han arribado y habitado el centro de la persona. La poesía parece ser un otero desde el que se contempla y experimenta la vida. Y la palabra poética da testimonio de ello. Ahora, en este estadio, se ha llegado a la fusión entre la música y el silencio, que no son ya dos opciones disgregadas, sino que forman parte de un sintagma vital unificado. El hombre es, y hace ser, así, también al poema. Hace real, en definitiva, ese entrelazarse de la palabra y de la vida en la que se encuentra condensada toda la concepción lírica, auténtica y verdadera, del poeta grande que es Antonio Colinas.

NOTAS

1. LÓPEZ CASTRO, A., «El hilo musical en la obra de Antonio Colinas», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 35 (2010), p. 103.
2. TRIAS, E., «Prólogo», en: CASABLANCAS, B., *Paisajes del romanticismo musical. Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis. Del estancamiento clásico a la plenitud romántica*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020, p. 14.
3. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E., «Armonía y ritmo en Antonio Colinas: ajustes métricos en *Noche más allá de la noche*», *Rhythmica*, II, 2 (2004), p. 137.
4. LÓPEZ CASTRO, A., «El hilo musical en la obra de Antonio Colinas», *op. cit.*, p. 104.
5. NOGUEROL, F., «Orfeo en su jardín», en: SÁNCHEZ-PÉREZ, M.^a (ed.), *Memoria, verdad y belleza: el universo poético de Antonio Colinas*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, p. 85.
6. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E., «Un jardín para Orfeo (Lectura e interpretación de “Órfica” de Antonio Colinas)», *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, número extraordinario 2. Homenaje a José Antonio Pérez Bowie (2017), p. 248.
7. ZAMBRANO, M.^a, *El hombre y lo divino*. Madrid, Siruela, 2005, p. 109.
8. COLINAS, A., *Obra poética completa. 1967-2010*. Madrid, Siruela, 2012, pp. 9-26.
9. BADÍA FUMAZ, R., «La música en la obra de Antonio Colinas», *Bulletin of Spanish Studies*, 95/8 (2018), p. 1020.
10. *Ibid.*, pp. 1020-1021.
11. MARTÍ GARCÍA, M. A., *El silencio. Un espacio para la intimidad*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005, p. 53.
12. CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992, p. 132.
13. COLINAS, A., *Tratados de Armonía*. Madrid, Siruela, 2022, p. 15.
14. COLINAS, A., *La plenitud consciente. Entrevistas seleccionadas por Alfredo Rodríguez*. Madrid, Verbum, 2019, p. 52.
15. MAILLARD, Ch., *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*. Madrid, Vaso Roto, 2019, p. 13.
16. NOVALIS (G. P. F. von Hardenberg), *Himnos a la noche*. Ed. bilingüe, trad. J. M.^a Valverde, introd. R. Argullol. Barcelona, Icaria, 1985, p. 14.
17. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E., «Un jardín para Orfeo (Lectura e interpretación de “Órfica” de Antonio Colinas)», *op. cit.*, p. 249.
18. COLINAS, A., *Del pensamiento inspirado I*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, p. 143.
19. BORGES, J. L., «La esfera de Pascal», en: *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 636-638.
20. ALONSO GUTIÉRREZ, L. M., «Círculo y centro de Antonio Colinas», en: MATAS CABALLERO, J. y ALONSO RAMOS, A.-O. (eds.), *La obra poética de Antonio Colinas. Origen y universalidad*. La Bañeza, Fundación Conrado Blanco / Casa de la Poesía, 2021, p. 281.
21. ZAMBRANO, M.^a, *Claros del bosque*. Barcelona, Seix Barral, 1988, p. 11.
22. LÓPEZ CASTRO, A., «El hilo musical en la obra de Antonio Colinas», *op. cit.*, p. 114.
23. MOLINER, L., *Respirar. La palabra poética de Antonio Colinas*. Madrid, Devenir, 2007, p. 51.
24. BADÍA FUMAZ, R., «La música en la obra de Antonio Colinas», *op. cit.*, p. 1019.
25. AROCA INIESTA, F., «Diálogos con Antonio Colinas sobre lo inmanente y lo metafí-

sico», en: AROCA INIESTA, F. (coord.), *Antonio Colinas, entre inmanencia y trascendencia*. Binges, Centre d'Études Hispaniques d'Amiens (CEHA) de l'Université de Picardie Jules Verne / Éditions Orbis Tertius, 2020, p. 15.

26. YNDURÁIN, D., *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 53.

27. *Ibid.*, p. 58.

28. AGUSTÍN FERNÁNDEZ, S., *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*. Tesis Doctoral, dir. J. Huerta Calvo. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Española II, 2004, p. 99.

29. BADÍA FUMAZ, R., «La música en la obra de Antonio Colinas», *op. cit.*, p. 1040.