

LAS DOS CARAS DE ORFEO EN LA POESÍA ESPAÑOLA RECIENTE: GUILLERMO CARNERO Y ANTONIO COLINAS

JORGE FERNÁNDEZ LÓPEZ Y RICARDO MORA DE FRUTOS

Universidad de La Rioja

Resumen

Orfeo es uno de los personajes más ricos de la mitología grecolatina. Ha gozado de una presencia constante en la literatura occidental, que en el mundo antiguo convivió con su dimensión religiosa misteriosa e iniciática. En la poesía española contemporánea ocupa un lugar destacado en las producciones de Guillermo Carnero (1947) y Antonio Colinas (1946). En ambos es indicio de la voluntad de vincular la poesía moderna con elementos del mundo antiguo, pero mientras en Carnero Orfeo simboliza el fracaso del poeta ante un mundo que escapa a la posibilidad de ser aprehendido por el lenguaje, en Colinas representa la unión de los contrarios y la recuperación de la perdida comunión entre el hombre y la divinidad. Así, en Carnero tendríamos la dimensión más 'literaria' del mito antiguo, mientras que Colinas se esforzaría por revivir su dimensión religiosa.

Palabras clave: Orfeo, tradición clásica, Guillermo Carnero, Antonio Colinas.

Abstract

Orpheus is one of the richest characters in Greek-Latin mythology. He has ever received ample treatment in Western literature while in ancient times he had a religious and ritual side. In contemporary Spanish poetry, he has achieved a key position (work by Guillermo Carnero and Antonio Colinas). For the two authors, Orpheus signifies a will to link past worlds with present art. In particular, for Carnero, this character symbolises the lack of capacity to grasp the poet's world by means of language, whereas in Colinas, Orpheus is the union of contradictions as well as the recovery of man's divinity. Thus Carnero appeals to the most literary image of the ancient myth while Colinas struggles to revive the character's religious dimension.

Keywords: Orpheus, classical tradition, Guillermo Carnero, Antonio Colinas.

Introducción

En su reciente panorama conceptual y cronológico sobre la presencia de la mitología clásica en la literatura española, el primer problema que se plantea Vicente Cristóbal es, en sus palabras, el de la «disociación de origen entre mito y literatura»¹. En efecto, resultado tanto de ese origen diverso como de la distancia geográfica y temporal que a menudo separan uno de otra es que el mito mantenga «una radical discrepancia con la literatura que le sirve de vehículo»².

A partir de ello, a lo largo de las siguientes páginas queremos incidir en varias cuestiones. En primer lugar, ilustraremos con el ejemplo concreto de dos poetas españoles contemporáneos cómo esas dos facetas del mito, la literaria y la que no lo es, pueden acabar conviviendo aparentemente en la literatura actual. En segundo lugar, intentaremos extraer alguna conclusión acerca de los rasgos que caracterizan la presencia de la literatura antigua en la literatura moderna, a partir de la paradoja que implica esta convivencia de mito «literario» y mito «propriadamente dicho» dentro de la misma literatura. En un nivel más general, por último, este artículo quiere contribuir al panorama que sobre la presencia de la tradición clásica en la poesía española contemporánea vienen trazando diversos estudiosos³.

El mito de Orfeo

Dentro de la mitología antigua, como bien dice P. Grimal en su conocido diccionario, «el mito de Orfeo es uno de los más oscuros y más cargados de

¹ V. Cristóbal, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XVIII (2000), págs. 29-76 (pág. 29). La bibliografía de V. Cristóbal puede complementarse satisfactoriamente con el esfuerzo también reciente de G. Galán Vioque, «Bibliografía para el estudio de la pervivencia literaria de la mitología clásica», *Exemplaria*, IV (2000), págs. 227-248, necesariamente más selectivo que el anterior al tener como objeto la literatura occidental en su conjunto y no la española en particular.

² *Ibidem*, págs. 29-30.

³ Ciñéndonos exclusivamente al ámbito de la mitología en la poesía española de los últimos veinticinco años, pueden citarse los siguientes estudios que tratan diversos aspectos de este tema: M. Rubio Martín, «Ecos de la tradición clásica en unos poemas de Francisco Brines», *Jaime Gil de Biedma y su generación poética: actas del congreso*, vol. II, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, págs. 243-250; E.R. Luján Martínez, «Los devaneos de Erato: el mundo clásico en Ana Rossetti», *Epos*, XIII (1997), págs. 77-88; E.R. Luján Martínez, «Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XIII (1997), págs. 165-186; J.L. Arcaz Pozo, «Mito clásico y poesía española actual: el tema de Ulises en un poema de Javier Salvago», *Exemplaria*, III (1999), págs. 177-184; J.L. Arcaz Pozo, «Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)», *Exemplaria*, IV (2000), págs. 33-72; son también interesantes las páginas de J. Cano Ballesta, «Poesía de tendencia neoclásica y helénica», en *idem* (ed.), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 49-54.

simbolismo»⁴. Como es sabido, Orfeo encarna el cantor por excelencia, el músico y el poeta cuya canción tiene las conocidas cualidades prodigiosas; y los relatos que protagoniza son, sobre todo, tres: el de su participación en la expedición de Jasón en busca del vello cino de oro, el de su descenso al Hades en busca de su amada Eurídice, con éxito inicial y fracaso final, y el de su muerte a manos de un grupo de mujeres arrebatadas en éxtasis báquico por motivos acerca de los que las distintas fuentes no se ponen de acuerdo. El mito de Orfeo, además, resulta especialmente adecuado para poner de relieve su doble faceta literaria y religiosa a un tiempo. Por un lado, y debido a la 'profesión' del protagonista y a las características de su poesía, es lógico que el mito de Orfeo haya sido uno de los más visitados por los poetas y escritores del mundo occidental. Por otro, el culto a Orfeo es uno de los que más persistencia muestran en el mundo antiguo: en efecto, durante algo más de mil años (aproximadamente, desde el siglo VIII a.C. hasta el siglo III d.C.), encontramos composiciones poéticas y prácticas religiosas relacionadas con Orfeo.

Se trata del Orfeo de los ritos místicos de Eleusis, que abren a sus iniciados el acceso a un conocimiento superior, y el de las prácticas y manifestaciones poéticas conocidas como 'orfismo'. Giorgio Colli ha descrito magistralmente los rasgos de este Orfeo. Dice Colli: «la Grecia antigua nos ofrece muchas figuras, palabras e imágenes que la fantasía y el intelecto se esfuerzan por seguir»⁵. Sin embargo, hay algo a lo que el acceso nos resulta mucho más difícil: «el sustrato común a la cultura griega, la raíz de la que toda esa multiplicidad no es más que una manifestación». Según Colli, «los griegos han dado nombres a este sustrato. Uno de ellos es Orfeo»⁶.

Varias ideas fundamentales asociadas con el personaje de Orfeo pueden extraerse de aquí. En primer lugar, hay que destacar el papel de Orfeo como síntesis, como personaje en el que se resuelve la contradicción entre Apolo y Dioniso. Desde Nietzsche, es clásica esa visión general de la Grecia antigua en la que convivirían dos principios contrapuestos: uno, apolíneo, que primaría la armonía, la belleza, el equilibrio, que estaría personificado en y presidido

⁴ P. Grimal, s. u. «Orfeo», *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. F. Payarols, Barcelona, Paidós, 1981, págs. 391-393 (pág. 391). Sobre Orfeo y el orfismo en la Antigüedad podemos destacar las luminosas páginas dedicadas al asunto por Giorgio Colli en el primer volumen de su *La sapienza Greca* (traducción española en G. Colli, «Introducción», *idem*, *La sabiduría de los griegos*, Madrid, Trotta, 1995, págs. 34-48), así como los recientes estudios de Brisson (L. Brisson, *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Aldershot, Variorum, 1995) y Segal (Ch. Segal, *Orpheus: the myth of the poet*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1989), donde se remite a la abundantísima bibliografía previa.

⁵ G. Colli, «Órficos. Fragmentos», *idem*, *Enciclopedia de los maestros*, Barcelona, Seix Barral, 2000, págs. 13-15 (13).

⁶ G. Colli, *ibidem*.

por Apolo, el dios de la música y de la poesía. Otro, dionisiaco, que regiría el éxtasis, los arrebatos, la vida intensa e irrefrenada de las pasiones. Entre ambos y sobre ambos se alza Orfeo, porque la poesía que con él se asocia participa, por su contenido, del carácter extático y arrebatado de lo dionisiaco; sin embargo, es poesía y música, sometida por tanto a un orden y a una armonía que se identifican con Apolo: estaríamos, en la poesía órfica, ante una relación inseparable entre contenido dionisiaco y forma apolínea. En cierto sentido, como dice Colli, «Orfeo es la figura mítica inventada por los griegos para proporcionar un rostro a la enorme contradicción, a la paradoja que supone la polaridad y la unión entre ambos dioses»⁷, entre Apolo y Dioniso.

Junto a este papel de unión de contrarios, es fundamental para el mundo antiguo el carácter misterico al que aludíamos del culto a Orfeo: la poesía órfica formaba parte de los misterios de Eleusis, y cuando las fuentes hablan de «ritos órficos» se refieren a las partes de los rituales místicos en los que se presentaba la poesía órfica.

En tercer lugar, y directamente relacionado con lo anterior, está el elemento iniciático, de conocimiento del mundo que había detrás de ese culto. En efecto, el conocimiento que la iniciación en los misterios se propone alcanzar es el de la conciencia de unión con la divinidad: gracias a los ritos eleusinos, que incluyen la poesía órfica, el iniciado tomaría conciencia de lo que de divino hay en él, y restauraría así una unidad entre hombre y dios que, para la mayoría de los humanos, está rota. Para ello juega un papel esencial Mnemósine, la memoria, que sería la que posibilita recordar ese estado de unidad inicial. Conservamos algunos de los crípticos textos asociados a estos rituales, muchas de cuyas referencias son de difícil comprensión.

Junto a esta dimensión religiosa, de culto, Orfeo presenta también para nosotros una cara más estrictamente literaria, que encuentra su cumbre en las obras de Virgilio y Ovidio⁸, que hunde sus raíces en Eurípides y Píndaro y que a través, entre otros, de Boecio y su *Consolatio philosophiae*⁹, cruza la Edad Media y llega al Renacimiento¹⁰.

⁷ G. Colli, *ibidem*.

⁸ Entre los estudios recientes al respecto destacan A. Perutelli, «Il mito di Orfeo tra Virgilio e Ovidio», *Lexis*, XIII (1995), págs. 199-212; M. von Albrecht, «Orfeo en Virgilio y Ovidio», *Myrta*, x (1995), págs. 17-34; M.O. Lee, *Virgil as Orpheus: a study of the «Georgics»*, Albany, State University of New York Press, 1996.

⁹ V. Zarini, «Un Orphée aux Enfers neoplatonicien: à propos d'un poème de Boèce», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1999, págs. 230-248.

¹⁰ Sobre Orfeo en la Edad Media europea, véase J.B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1970.

Orfeo en la literatura española

Pues bien, con grados diversos de intensidad, que oscilan entre lo ocasional en la Edad Media y la presencia casi abrumadora en el Siglo de Oro, la figura de Orfeo es una constante en la literatura española¹¹. Antes de entrar en los textos de los poetas que anunciábamos, querríamos al menos consignar su aparición en la *General Estoria* de Alfonso X y en la *Coronación del Marqués de Santillana* de Juan de Mena, destacar su importancia en Garcilaso de la Vega o en las obras que le dedicaron como figura central Juan de Jáuregui, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca¹², y señalar cómo se alarga la línea hasta la generación del 98¹³.

¹¹ La bibliografía sobre diversos aspectos del mito de Orfeo en autores y obras concretos de la literatura española es amplia: además del ya antiguo estudio de P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948, y de las páginas del también clásico estudio de Cossío al respecto (J.M. de Cossío, «Los dos Orfeos», *idem, Fábulas mitológicas en España*², vol. 1, Madrid, 1998, Istmo, págs. 428-451), puede consultarse el panorama de L. Gil, «Orfeo y Euridice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)», *Cuadernos de Filología Clásica*, VI (1974), págs. 135-193. El estudio más reciente es la tesis doctoral de P. Berrio Martín-Retortillo, leída en la Universidad Complutense en 1993 y publicada en forma de CD-ROM en 2000: *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, Madrid, Universidad Complutense, 2000.

¹² Entre los estudios posteriores a la tesis citada en la nota anterior, pueden citarse los siguientes trabajos (en orden aproximadamente cronológico de los autores y obras tratados): P. Berrio Martín-Retortillo, «Orfeo en la *Coronación* de Juan de Mena», *Dicenda*, XIV (1996), págs. 21-46; J.I. Sanjuán Astigarraga, «Música y poesía: el mito de Orfeo en Garcilaso», en J.M. Maestre Maestre et al. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, vol. 1, Alcañiz-Cádiz, Ayuntamiento de Alcañiz-Universidad de Cádiz, 1997, págs. 363-370; A. Estévez Molinero, «Anotaciones herrerianas a los sonetos de Garcilaso (con Orfeo, de fondo, a la 'luz del arte')», *Glosa*, VII-VIII (1996-1997), págs. 9-24; R. Herrera Montero, «La tumba de Orfeo (AP 7, 617, Marulo y Barahona de Soto)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XII (1997), págs. 123-134; F. López Estrada, «Una interpretación de la presencia de Orfeo en la *Diana* de Montemayor», en J. Romera Castillo et al. (eds.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, vol. 1, Madrid, UNED, 1993, págs. 357-371; P. Berrio Martín-Retortillo, «Loaysa: visión cervantina de un mito clásico», *Anales Cervantinos*, XXXIV (1998), págs. 243-253; J.A. Martínez Berbel, «El mito de Orfeo y su recepción en la literatura española: Lope, Quevedo y Calderón a través de Juan Pérez de Moya», en I. Pardo Molina et al. (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XIV Jornadas*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1999, págs. 149-166; J.E. Laplana Gil, «Lope y los *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán con una nota al *Orfeo en lengua castellana*», *Anuario de Lope de Vega*, II (1996), págs. 87-101; J.M. Rico García, «La carta del licenciado Claros de la Plaza al Maestro Lisarte de la Llana. Aproximación a la contienda entre Jáuregui y Lope», *Archivo Hispalense*, LXXIX/242 (1996), págs. 101-118; F. Serralta, «Lope y Solís: variaciones teatrales sobre el mito de Orfeo», en A. Ruiz Sola (ed.), *Mito y Personaje. III y IV Jornadas de Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, 1995, págs. 105-115; P. Berrio Martín-Retortillo, «Notas a *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca», en M.C. García de Enterría y A. Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 1, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, págs. 251-261; J.E. Duarte, «El mito de Orfeo y su simbología cristológica en la tradición y en Calderón», en I. Arellano et al. (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional*, Pamplona-Kassel, Reichenberger, 1997, págs. 73-92; E. Canonica, «El

Saltando, con todo, hasta la poesía de las últimas décadas, hemos de recordar que tras un largo periodo en el que el recurso a la mitología clásica era más bien escaso, «la generación de los novísimos vuelve al uso esporádico, como elemento culturalista, del mito grecorromano», como indica V. Cristóbal¹⁴. Luis Antonio de Villena describe este empleo de la tradición clásica dentro de los poetas ‘venecianos’ —cuyo máximo representante es Pere Gimferrer— como un elemento más que añadir sin distinción a la amalgama de referencias culturalistas: «Citas o referencias en el contexto de un poema que no creía en el yo, que aspiraba a erradicar la confesión, que detestaba el intimismo y que en algunos casos —cerca de la crítica estructuralista— aspiraba a que el poema fuera un *texto*, cuyo autor se celaba en el propio conflicto de la escritura»¹⁵.

Aquí querríamos, sin embargo, centrarnos en dos poetas en los que la referencia a Orfeo es especialmente significativa e incluso central en la explicación de sus poéticas respectivas: se trata de Guillermo Carnero (Valencia, 1947) y Antonio Colinas (La Bañeza, 1946). En el primero de ellos veremos varias alusiones indirectas al mito antiguo para centrarnos después en un poema titulado «Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste», en el que trata sobre uno de los problemas principales a los que puede aludir Orfeo: el poder de la poesía sobre la realidad. En el segundo acudiremos a su ciclo poético significativamente titulado *Jardín de Orfeo*, en el que la figura de Orfeo, según veremos, se tiñe de notas religiosas y

marido más firme de Lope y *El divino Orfeo* de Calderón. Dos versiones dramáticas del mito de Orfeo, ‘a lo humano’ y ‘a lo divino’, *Versants*, xxiv (1993), págs. 67-86; J.I. Sanjuán Astigarraga, «Algunos aspectos del mito de Orfeo en la poesía española del xvii», en M.A. Virgili Blanquet, C. Caballero Fernández-Rufete y G. Vega García-Luengos (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750*, Valladolid, Sociedad v Centenario del Tratado de Tordesillas, 1998, págs. 479-486; L. Schwartz, «Versiones de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo», *Filología*, xxvi (1993), págs. 205-211; I. Torres, «Shades of significance in Quevedo’s internal Hades: Orphic resonance and Latin intertexts in the love poetry», *Caliope*, II (1996), págs. 5-35; F. Serralta, «El gracioso y su refundición en la versión palaciega de Eurídice y Orfeo (Antonio de Solís)», *Criticón*, LX (1994), págs. 93-101; P. Ruiz Pérez, «El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía», en B. López Bueno (ed.), *La elegía. III Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla-Córdoba, Universidad de Sevilla, 1996, págs. 351-354.

¹³ R. Fiddian, «Orfeo, los perros y la voz de su amo en *Niebla* de Miguel de Unamuno», en A. Vilanova (ed.), *Actas del x Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, págs. 1751-1760; M.S. Collins, «Orfeo and the Cratylone Conspiracy in Unamuno’s *Niebla*», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXIX (2002), págs. 285-306.

¹⁴ V. Cristóbal, *op. cit.*, pág. 42.

¹⁵ L.A. de Villena, «La respuesta clásica (El sesgo por la tradición en la última poesía española)», *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pág. 69.

mistéricas que la relacionan con el personaje objeto de culto en la Antigüedad¹⁶.

Guillermo Carnero

Guillermo Carnero (Valencia, 1947) es uno de los poetas más crípticos de la poesía española actual. En su obra, llena de referencias culturales pero que propone una lectura del mundo y de los problemas de la percepción que va más allá del juego culturalista, son frecuentes las alusiones a la literatura antigua, e incluso el propio poeta se identifica en una composición con Ausonio, uno de los últimos poetas paganos¹⁷. Esta actitud se ha manifestado de manera constante a lo largo de toda su obra, hasta el punto de que en una reciente entrevista confirmaba: «Mi imaginación pocas veces ha encontrado acomodo en lo contemporáneo, y siempre me ha llevado por el reino interior de la Historia, el arte y la literatura. Y sin embargo, es obvio que la poesía responde a preguntas sobre el propio ser que proceden de lo contemporáneo y lo cotidiano, aunque no se expresen por medio de referencias directas a ese ámbito»¹⁸. En ese diálogo con la tradición que caracteriza a la post-modernidad en la que podríamos incluir a G. Carnero, la presencia de Orfeo desempeña un papel destacado.

¹⁶ En clave muy diversa a la que analizamos aquí, hemos localizado la aparición de Orfeo en diversos autores: en dos breves poemas consecutivos de Ángel González [«Apotegma» y «Popular», de *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977), en A. González, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1998, págs. 299-300]; en uno de Víctor Botas [«De los nombres de Eurídice», de *Historia antigua* (1987), en V. Botas, *Poesía completa*, Gijón, Llibros del Peixe, 1999, pág. 227]; en una composición de Abelardo Linares (cf. J. Arcaz Pozo, «Los mitos clásicos...», *op. cit.*, págs. 43-44); J.L. Arcaz recuerda también los ejemplos de Francisco Castaño (*ibidem*, pág. 66) y Juan Lamillar (*ibidem*, pág. 67). Además, entre los casos más recientes que nos constan del recurso a Orfeo en la última poesía española pueden citarse los de R. Herrero, «Orfeo (Poema narrativo claustrofóbico)», *El mayor evento*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2000, págs. 49-55 y J.C. Marset, que compuso un libreto titulado «El secreto de las sirenas» por encargo de la ciudad de Múnich para la Münchener Biennale de teatro musical en el que Orfeo tiene un papel destacado (J.C. Marset, *Leyenda napolitana*, Barcelona, Tusquets, 1999, págs. 98-99). La figura de Orfeo sigue, incluso, presidiendo poemarios publicados en los últimos años: L. Martínez de Merlo, *Orphénica lyra*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1985; F. de Villena, *La tristeza de Orfeo*, Granada, Antonio Ubago, 1986 (sobre el que cf. J.L. Arcaz Pozo, «Los mitos clásicos...», *op. cit.*, págs. 61-63); J. Talens, *Orfeo filmado en el campo de batalla*, Madrid, Hiperión, 1994; M. de Luis, *Balada de Orfeo*, Barcelona, 1996; L.A. de Villena (ed.), *La lógica de Orfeo. Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española*, Madrid, Visor, 2003.

¹⁷ Así, en el poema «Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina», perteneciente al volumen *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, no sólo acoge la figura del poeta latino, sino que suplanta su voz poética mediante citas inventadas.

¹⁸ Ángel L. Prieto de Paula, «Entrevista a Guillermo Carnero», *Quimera*, ccxxvii (2003), págs. 44-51 (pág. 45).

Así, Orfeo aparece pronto en la poesía de Carnero. Según observa el crítico británico T.J. Dadson, en «Ostende», «Carnero alludes in only the most intangible of ways in his poem to Orpheus, but the presence is there all the same via the cleverly woven echoes of, or intertextual references to, Virgil, Garcilaso, and Camões»¹⁹. En efecto, Dadson señala una serie de paralelos verbales, de ambientación y de contenido que subrayan esta relación entre el pasaje de la *Égloga* III de Garcilaso en el que Filódoce teje la escena de Orfeo y la citada composición de Carnero, quien también muestra el artificio de su tejido.

También en otro poema, de los más tempranos de Carnero, «Ávila», hay un paralelo de expresión que nos lleva a relaciones más profundas. En este texto, «Carnero explores the limitations of language alongside the theme of language as an instrument of representation of power»²⁰. Carnero, al final del poema, manifiesta su queja por no haber conseguido verbalizar la experiencia para poder retenerla en la memoria:

[...] es triste
no tener ni siquiera un puñado de palabras, un débil
recuerdo tibio para aquí, en la noche,
imaginar que algún día podremos
inventarnos, que al fin hemos vivido²¹.

Así, Dadson²² compara el «lo mismo que de los cuellos tronchados sólo brota el mismo mármol que se entrelaza al borde de los dedos» del poema de Carnero con las palabras que Virgilio utiliza en la descripción de la muerte de Orfeo: «*tum quoque marmorea caput a cervice revulsum*» (*Georg.* 4, 523). Según Dadson, del mismo modo que la imagen del príncipe esculpida en mármol todavía nos habla desde más allá de la muerte, también la cabeza de Orfeo muerto conservaba el don del habla.

Pero es, sobre todo, otra composición la que nos muestra a Orfeo de manera más clara. Se trata de «Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste», cuyo título es ya toda una declaración. El poema dice así:

Nunca cupo virtud al traficante
que traslada sus males al espejo,
admira la pureza de esos seres segundos

¹⁹ T.J. Dadson, «Orpheus, Garcilaso, and 'natura artifex': some reflections on poetic creativity in the work of Guillermo Carnero», *The Modern Language Review*, xcii (1997), págs. 86-97 (pág. 89).

²⁰ T.J. Dadson, *op. cit.*, pág. 94.

²¹ G. Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. I.J. López, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 100.

²² T.J. Dadson, *op. cit.*, págs. 92-93.

y su diversidad taxonomiza.
 Clame la beatitud de la matrona
 que amó en silencio, no temió morir
 y por Apolo resurrecta
 volvió en carne mortal al viejo tálamo:
 su inocencia rindió como un hábil negocio.
 No así el poeta que sus versos ama
 (*Natura insegna a noi temer la morte*)
 aunque consiga en lo retrospectivo
 posesión de su amada por el canto;
 al no mirar atrás, cuanto en arte edifica
 goza sólo dibujo de la muerta²³.

En él, como señala I.J. López en su edición²⁴, Carnero contrapone dos figuras mitológicas, la de Alceste, protagonista de una tragedia de Eurípides, y la de Orfeo que venimos viendo. Ambas tienen algo en común: las dos realizan un esfuerzo incomparable por salvar a su cónyuge. La historia de Orfeo ya la conocemos; Alceste es el modelo de amante esposa que, llegado el caso en el que se obliga a la pareja a elegir cuál de los dos ha de morir, se entrega ella por salvar a su marido. Como premio por su acción, los dioses, conmovidos, la devuelven a la vida. Así, el poema elogia a este personaje, que simbolizaría el triunfo de los sentimientos, frente a Orfeo, el poeta, que fracasa en su intento de devolver a Eurídice a la vida y, podría deducirse, de explicar el mundo circundante. Esto es, estaríamos ante la afirmación de la impotencia del lenguaje, de la poesía, para apresar la realidad. Según Dadson, también en el primer poema que veíamos, «Ostende», Carnero «seems to be saying that reality is too vast and too profound to be captured by language»²⁵.

No hay que olvidar que la realidad externa a la que alude el poema en este caso es una realidad mítica, una realidad tamizada por el filtro cultural y que atiende a un proceso de elaboración ajeno al racionalismo de Carnero. Sin embargo, Carnero, desde su insatisfacción global²⁶, en su búsqueda infructuosa del sentido a través del lenguaje, tiende puentes con los referentes

²³ G. Carnero, «Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste», de *El Sueño de Escipión* (1971), en *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, 1983, pág. 137. Inexplicablemente, en la edición de I.J. López (*Dibujo de la muerte. Obra poética*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 189-190) falta el verso undécimo, extraído de un soneto de Lorenzo de Medici, sin que el editor indique nada al respecto. Es probable que Carnero encontrase esta comparación entre ambos personajes mitológicos en el *Banquete* de Platón (179d).

²⁴ G. Carnero, «Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste», *Dibujo...*, cit., págs. 189-190.

²⁵ T.J. Dadson, *op. cit.*, pág. 95.

²⁶ «De la insatisfacción —vital, amorosa, ante el lenguaje— nace la poesía de Guillermo Carnero», en C.G. Moral y R.M.^a Pereda (eds.), *Joven Poesía española. Antología*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 57.

barrocos y, desde estos, hacia temas y motivos grecolatinos. Queda completada de este modo la tradición neoclásica a la que es habitualmente vinculado por su voluntaria huída de la expresión emocional a través de la razón²⁷.

Carnero, que en sus primeros poemas se mueve hacia el modernismo consciente de su impostura²⁸, también busca acomodo en esa oscuridad que le ofrece un pasado difuso, tan irreal como el de la cotidianeidad desconocida. Y el acercamiento o, mejor, distanciamiento, tiene, necesariamente, un sesgo irónico, aunque todavía con un halo de esperanza escéptica, como en «Primer día de verano en Wragby Hall»:

[...] Tan sólo, en silencio, que alguien
 renueve los marchitos ramos, y así la muerte
 sólo será una gota más en los alabastros,
 sólo una nueva brizna sobre las alamedas,
 así no será trueno sobre los oleajes,
 así los emparrados recibirán inertes
 un año y otro año el estéril augurio de la vida²⁹.

Si la realidad queda desvanecida al convertirse en objeto literario, la desazón resultante sólo puede ser contemplada desde la distancia de la observación estética del mundo autónomo en que se convierte el texto y desde la ironía que permite soportar al poeta esa percepción sin caer en la angustia de la nada³⁰. Pero ni siquiera este alivio deja de ser una impostura para evitar la falsedad de la percepción que trata de negar la evidencia del vacío, cada vez más asfixiante. Cualquier objeto —el lenguaje, el arte— que trate de paliar la angustia no puede dejar de traslucir su inconsistencia, como el Teatro Ducal de Parma que da título al poema de *Divisibilidad indefinible*.

El silencio y la muerte así burlada
 trazan espacios de serena gloria
 y un firmamento plácido y fingido,
 como pueblan los reinos de la nada

²⁷ J.J. Lanz, *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994, pág. 109.

²⁸ «Gimferrer y Carnero, por el contrario, saben cursi el objeto o la situación que canta y la cantan precisamente por serlo. Esta actitud hacia los materiales de trabajo del poeta le permite la distancia del poema», I.J. López, «Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero», *Ínsula*, ccccviii (1980), pág. 10.

²⁹ G. Carnero, *Dibujo...*, págs. 120-121. Recogido también en J.M^a Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, 2001², Península, págs. 203-204.

³⁰ *Ibidem*. Posteriormente ha admitido: «El *Leitmotiv* de ese libro [el primero] es la incapacidad de la ficción, de la imaginación y la belleza para llenar el vacío que deja el rechazo de la realidad. Lee “Reloj de autómatas” de *Divisibilidad indefinida*, y verás como es una convicción que nunca me ha abandonado», Ángel L. Prieto de Paula, «Entrevista...», cit., pág. 47.

la escenificación de la memoria
y la cartografía del sentido³¹.

Carnero se aleja así de una visión ‘clasicista’ del poema, sin dejar de ser por ello un claro exponente del culturalismo y esteticismo dominante.

En esta posición, ¿hay alguna diferencia entre el tratamiento de Orfeo y la de cualquier otra divinidad? ¿Hay diferencia entre Orfeo y un cuadro, una cita literaria? Sí, y esta viene dada por la connotación de Orfeo de intento de superación de la muerte, por la identificación del poeta con esa lucha vital y espiritual, en la cual el objeto deseado, lo que intenta aprehender, queda reducido al «dibujo de la muerta», a la quimera de lo intangible.

Si la tónica habitual de Carnero es la reflexión metapoética, Orfeo no escapa a ella. No es traído a colación como elemento capaz de llenar el vacío al que se enfrenta: si el correlato lingüístico del vacío es el silencio, como afirma Juan José Lanz³², Orfeo en esta ocasión no es un salvador a través de su música, sino una víctima más condenada a interrogarse a su vez por la realidad externa. La función de Orfeo en esta composición es reflejarse en ese espejo que es el poema y constatar que no hay posibilidad de recuperar la pérdida provocada por la muerte de su amada, aunque el poeta es consciente de que es *a priori* el único capaz de vencer a la muerte, esto es, al vacío.

En el poema «El arte adivinatoria» ya quedaba patente esa distancia entre la realidad que busca el poeta y las meras representaciones de la realidad: «La realidad son seres / dotados de volumen (no esta vez / serenidad en piedra, sino carne)»³³. El monumento, como señala Debicki, encierra su belleza en una falta de vitalidad que lo abstrae del mundo físico³⁴. Orfeo, al igual que el poeta, ya no puede gozar de esa realidad de la carne, sino de la difuminada imagen del recuerdo. Compárese, pues, esta visión con la que, sin apelar directamente al referente mitológico, confirma esa actitud muchos años después:

Memoria, no me salvas en el tuyo,
eres mal tejedor. Algunas veces
recuerdas el acento y las palabras,
el cómo y el porqué, traes la efigie,
el atrezzo, la luz, el escenario;
otras, tan sólo briznas y fragmentos

³¹ G. Carnero, *Dibujo...*, cit., pág. 294.

³² J.J. Lanz (ed.), *Antología de la poesía española (1960-1975)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pág. 66.

³³ G. Carnero, *Dibujo...*, cit., pág. 165.

³⁴ A.P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo xx. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, 1997, Gredos, pág. 209.

de indeterminación, leves jirones
 de música, retazos de color
 sin el lugar y el rostro que tuvieron [...];
 o el vacío de cosas que he olvidado,
 con la aureola intacta de su olvido³⁵.

La música será, por tanto, un indicio más de lo que la memoria no ha sabido retener, en una confesión desencantada de la incapacidad de la abstracción del poeta de la realidad cotidiana para conseguir ese paso al otro lado del umbral.

Entre los múltiples personajes abocados a la derrota que pueblan el universo poético de Carnero³⁶, Orfeo ha cobrado un peso especial: sólo él —y tal vez Narciso en el poema «Lección del agua»³⁷— posee el arma que podría vencer la seguridad de lo que ve inevitable, pero es superado por las circunstancias, quedando únicamente el pobre consuelo de la imagen, que acentúa la conciencia de lo perdido irremisiblemente. De nuevo en su último libro encontramos la reiteración de esa derrota, esta vez encarnada en la figura de Ícaro, única referencia directa en el volumen al universo mitológico, que confirma la pérdida de la confianza en esa propuesta de racionalizar el mundo y marchar en su busca a partir de la imagen del objeto: «y me visteis oscuro / Ícaro de discursos racionales»³⁸. La desconfianza plena se materializa en el desolador cierre del libro, que elimina toda opción de alcanzar la síntesis:

En otro mundo habrá campos gloriosos
 para jugarnos la palabra al tenis,
 inundados de luz, donde podremos
 oír las voces del silencio hablado,
 pero no en este, *car jamais*
*parole n'a franchi le seuil des corps*³⁹.

Por tanto, esta labor sólo podría ser llevada a cabo por seres eternos, por entes capaces de franquear esos umbrales que privan al hombre de la posibilidad de encontrar el sentido a un mundo abocado a la nada. Orfeo, siguiendo la expresión de Juan José Lanz, es la máscara con la que llenar el vacío⁴⁰, una máscara que comparte más rasgos que ninguna con el poeta.

³⁵ G. Carnero, *Espejo de gran niebla*, Barcelona, Tusquets, 2002, pág. 17.

³⁶ A.L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, pág. 58.

³⁷ G. Carnero, *Dibujo...*, cit., pág. 307.

³⁸ G. Carnero, *Espejo...*, cit., pág. 54.

³⁹ *Ibidem*, pág. 56.

⁴⁰ J.J. Lanz, *op. cit.*, pág. 108.

En la voluntad de ocultación del yo, Orfeo, sin dejar de ser una nueva figura de una cultura inasible, refleja la intención del poeta, escondiéndolo tras de sí, sin olvidar que su discurso ha de estar exento de cualquier viso de emoción. En esa desmembración de la identidad personal del yo en una multiplicidad de personajes ajenos, Orfeo es el máximo exponente de la asunción de la batalla perdida contra la muerte, de la búsqueda infructuosa de la identidad personal.

Antonio Colinas

Si Guillermo Carnero es la encarnación de una visión neoclásica, Antonio Colinas (La Bañeza, León, 1946) es la encarnación de la más pura estética romántica⁴¹. Es, por ello, el autor más alejado formalmente de Carnero de cuantos con el discurrir de los años han venido a configurar la nómina de autores ‘novísimos’. Además, su libro *Sepulcro en Tarquinia* (1975) es habitualmente considerado como el punto de inicio para el nuevo rumbo de los poetas novísimos, en un acercamiento imparable hacia cauces más tradicionales⁴².

Así, Antonio Colinas lleva todavía más allá la relación entre poesía y pensamiento, en busca de cierta trascendencia. Para Colinas, la poesía es, esencialmente, revelación: «en lo fundamental, la palabra poética revela; (...) no describe, ni divierte, ni testimonia»⁴³. Además, Colinas se ocupa de hacer explícita la genealogía literaria de la que quiere ser heredero, y no sólo en cuanto a los nombres de estos antepasados, sino también en lo que concierne las características que estos comparten. Por ello dice Colinas que «en los textos de esta cadena de autores se funde la poesía y el pensamiento»⁴⁴.

De lo que se trata, sin embargo, no es de imitar la tradición, sino de «mantenerla avivándola, rescatándola, evidenciando lo soterrado de la misma, sintiendo la savia de unos valores tanto formales como de contenido que podemos considerar como irrepetibles»⁴⁵. Porque en Colinas «Grecia funciona como lugar mítico, forma ideal de referencia, edad de oro; es texto

⁴¹ Romanticismo entendido en su sentido filosófico, en la búsqueda de la totalidad. El propio poeta define así lo que supone: «El romántico siente, reflexiona e investiga en función de esa totalidad a la que, a la larga, nadie puede ser ajeno. De aquí la riqueza en ideas del movimiento, su visión interdisciplinar, el saber que el romanticismo aborda no sólo todos los temas, sino también —como signo de plena garantía— los temas de siempre, los temas que no pasan: la naturaleza, el amor, la muerte, el *más allá*. Y lo hace a través de arquetipos reales, de fórmulas que son de todos bien conocidas: cada elemento de la naturaleza más inmediata, los ciclos y las estaciones, la noche, los astros, la pura y simple materia». A. Colinas, *El sentido de la palabra poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990, pág. 110.

⁴² L.A. de Villena, *op. cit.*, pág. 70.

⁴³ A. Colinas, *El sentido primero...*, cit., Madrid, 1989, pág. 21.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 23.

⁴⁵ A. Colinas, «Actualidad y esencia de lo griego», *Nueva Estafeta*, xiv (1980), pág. 56.

y contexto»⁴⁶. Por eso, «la poesía de Antonio Colinas es clasicista, pero sólo si entendemos que el clasicismo (...) es un humanismo. Y el humanismo es mucho más que la cita fácil, el mito gracioso o la orfebrería bizantina»⁴⁷.

Frente a la búsqueda infructuosa de Carnero, surcada de frustraciones, Colinas encuentra la armonía de lo universal que escinde del mundo real y halla la estabilidad en su autonomía. Como señalan Pujals y Rodríguez de la Flor, «estos poemas se desplazan de la sincronía del lector hacia un mundo de valores estables cuya redondez, plenitud y orden sugieren inevitablemente su irrealidad, fundada en la reconciliación de oposiciones que sólo el mito es capaz de producir»⁴⁸.

Mientras Carnero encuentra en la Antigüedad clásica el reflejo de la incertidumbre personal, Colinas busca el germen primigenio en el que aún no existen los desengaños. Dentro de ese marco de pureza, los elementos, que aparecen claros y distintos, pueden ser contemplados y comprendidos, y de este modo contraponerse casi simétricamente a la turbiedad del momento presente: «el mito griego representa el polo positivo, frente a un presente, también configurado según un esquema mítico (...) que es encarnación de la negatividad»⁴⁹. Por tanto, el mundo de la Antigüedad es, en sí mismo, imagen de la poesía como alternativa al desorden del presente⁵⁰.

En este sentido, la concepción filosófica de Colinas ha sido en alguna ocasión comparada con la de María Zambrano⁵¹, para quien la conquista del mundo de las realidades sensoriales sólo podía tomar cuerpo tras la religión griega: «El hombre no hubiera podido emprender el largo camino de descubrir las cosas, edificar la ciudad y ley, sin la mediación de estos dioses, puras formas en que la naturaleza se ha hecho transparente, ha accedido por fin a mostrarse en la única forma en que el hombre la necesita en este primer paso: en forma de imagen»⁵². Se trata, por tanto, del paso previo que permite la conquista del hombre del mundo de las realidades. No obstante, la filosofía no basta por sí sola:

⁴⁶ «Editorial», *Anthropos*, cv (1990), pág. 10.

⁴⁷ V. Valero, «Grecia en la poesía de Antonio Colinas», *Anthropos*, cv (1990), págs. XIII-XIV (pág. XIII).

⁴⁸ E. Pujals Gesalí-F. Rodríguez de la Flor, «Un aspecto de la poesía de Antonio Colinas: lo mítico», *Ínsula*, ccccx (1981), pág. 3.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Como señala Prieto de Paula (*op. cit.*, pág. 217), «la conversión de la vida en eslabón de cultura es un ejercicio de culturización, y al cabo de desvitalización de lo vivido, porque, paradójicamente, sólo la desvitalización garantiza en algún grado la pervivencia».

⁵¹ V.G. Mercedes Gómez Blesa, «Zambrano-Colinas: *Misterius Fascinans*», en A. Colinas *et al.*, *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, 1997, págs. 129-139.

⁵² M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pág. 59.

Ay, Séneca se habría emocionado
de no estar hecho de bronce,
de no haber entregado el corazón
a la Filosofía⁵³.

También queda en ese momento iniciático un halo de silencio y de misterio, que permite la multiplicidad interpretativa y, sobre todo, la revalorización de la experiencia sensorial propia⁵⁴.

La poesía de Colinas se mueve en un entorno de realidades radicalmente opuesto en su concepción al de Carnero. Si éste negaba la existencia de una realidad al alcance del poeta, que sólo ve su reflejo en el hecho artístico, Colinas defiende que «la realidad es toda la realidad. No podemos hablar de una realidad poética y de una realidad cotidiana. La realidad es todo y no se puede imponer una interpretación única de ella»⁵⁵. Y en ella, cada uno de los aportes culturalistas no es tanto un ornato más cuanto una experiencia, una experiencia vital. Como explica Luis Miguel Alonso, «el culturalismo, que se da, ciertamente, en la obra lírica de Colinas, no es una especie de erudición cosmopolita, vacía de emotividad. Colinas trasciende el culturalismo, no sigue una moda literaria: sus ‘referencias culturales’ están siempre filtradas por la vida, no son librescas; sus evocaciones son fruto del contacto directo con un entorno preciso al que admira y del que goza»⁵⁶.

Colinas no es ajeno tampoco a la sensación de vacío que hemos encontrado en Carnero⁵⁷, pero su actitud resulta casi diametralmente opuesta, al buscar elementos rítmicos que anulan la ausencia de ritmo que es en definitiva la nada. La nada es el contrapunto imprescindible al Todo al que aspira el poeta.

La revelación que supone la poesía implica que, en expresión suya, «nos acordamos del Todo respirando la palabra»⁵⁸. Se trata, por supuesto, de la

⁵³ A. Colinas, «De la consolación por la poesía», en C.G. Moral y R.M^a Pereda (eds.), *op. cit.*, págs. 225-226.

⁵⁴ En conversación con María Zambrano, Colinas reconoce la importancia capital del silencio que rodea los misterios de Eleusis, y la necesidad de una concepción sensorial de la figura de Orfeo (A. Colinas, *El sentido primero...*, cit., pág. 276).

⁵⁵ «Coloquio con Antonio Colinas», en N. Trabanco (ed.), *Diálogos sobre poesía española*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1994, pág. 59.

⁵⁶ L.M. Alonso Gutiérrez, *Antonio Colinas: un clásico del siglo XXI*, León, Universidad de León, 2000, pág. 166.

⁵⁷ Así, en el poema perteneciente a *Los silencios de fuego* «Blanco / Negro»: «Somos en la nada. / Somos nada. / Somos lo que no somos», en A. Colinas, *El río de sombra. Treinta años de poesía (1967-1997)*, Madrid, Visor, 1999, pág. 388.

⁵⁸ A. Colinas, *El sentido primero...*, cit., pág. 31.

misma idea de la perdida unidad con la divinidad que restaurarían los ritos eleusinos, a la que, según Colli, accederían los iniciados en el orfismo. Incluso, Colinas valora en grado sumo la dimensión mística a la que puede acceder el ser humano: «El misterio es el fin último del hombre»⁵⁹, porque «reconcilia al hombre consigo mismo, lo lleva a los límites primeros y últimos, a las preguntas primeras y últimas»⁶⁰.

La música, como ejemplo supremo de ritmo y poesía, será fundamental en esa lucha contra la nada. Así lo demuestran dos poemas pertenecientes a *Tiempo y abismo*: en primer lugar, «Combate de la ceniza y la música», donde se da cita la armonía celestial invocada por Fray Luis de León en justa con la muerte, en donde pese al poder de la primera, la presencia de las cenizas del difunto es el único elemento capaz de generar la duda:

¿Hasta cuándo el combate del ser y del no ser?
 ¿Hasta cuando el combate del polvo de la tumba
 con la carne en los labios de los besos?
 ¿Quién vencerá este combate acerbo
 y dulcísimo?
 Al fin, ¿quién triunfará: la música o la muerte?⁶¹

El misterio prevalece en esa visión directa de la lucha descarnada entre la presencia de la muerte y su antítesis. Tal vez la solución es la que plantea Colinas en otro poema del mismo volumen, «La violonchelista Alma Moodi interpreta a Bach en el funeral de Rilke», cuando, más allá de la labor salvadora de la música y el verso, y más allá del poder anulador de la muerte, lo que queda es la presencia del cuerpo femenino, síntesis exacta de armonía y belleza, creando esa música y, al tiempo, sustentando el recuerdo de los muertos:

Sólo importa ese cuerpo
 que contemplan los ojos turbados por las lágrimas,
 y los brazos (tan blancos)
 que juegan con la música, que hacen olvidar
 los versos y que juegan con los vivos
 a eternizar un tiempo que sabemos
 fugaz, y que a su vez está jugando
 con la muerte⁶².

⁵⁹ A. Colinas, «Razones para una poética de nuestro tiempo», *Cuervo. Cuaderno de Cultura*, monografía 2, 1981, reproducido en «Editorial», *Anthropos*, cv (1990), págs. 2-19 (pág. 7).

⁶⁰ A. Colinas, *El sentido primero...*, cit., pág. 41.

⁶¹ A. Colinas, *Tiempo y abismo*, Barcelona, Tusquets, 2002, pág. 40.

⁶² *Ibidem*, pág. 59.

Nos encontramos, pues, ante el umbral, ante la puerta que da acceso a los dos planos, y en esta ocasión es la mujer dominadora de la música la que posee la llave.

Similar papel es el que, desde su condición de personaje mitológico —lo que significa de nuevo un contacto directo entre planos insalvables para el poeta—, desempeña Orfeo, figura recurrente en el universo poético de Colinas por este papel mediador. Así, todo un ciclo de poemas se titula *Jardín de Orfeo*. En él, Colinas se hace eco de la dimensión armonizadora de contrarios, resolutora de dicotomías que define a Orfeo. En efecto, dice Colinas que Orfeo es «el puente que de la manera más sutil unirá las culturas de Oriente y de Occidente y que al unificarlas acordará el pensamiento humano»⁶³. Dentro del poemario ocupa un lugar central la composición denominada «Órfica»:

Cerrado el alto muro del jardín,
fundido va mi fuego con su fuego,
llega la noche y oigo unos pasos
que descienden de espacios siderales,
que hacen crujir serenas las esferas.
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—
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
de ruiseñores 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,
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
eterno en el centro de mi pecho,
que en él se clava dulce, y lo traspasa,

⁶³ A. Colinas, *El sentido primero...*, cit., pág. 32.

y va a perderse al fondo de la noche,
útero negro y musical del alma⁶⁴.

Mientras que Carnero vuelve su mirada al Barroco, Colinas se detiene en el poema renacentista, para el cual, como señala Jesús Sepúlveda, «de la unión de saber y sentimiento nace la auténtica poesía»⁶⁵. Frente al desequilibrio estético, en Colinas aparece el equilibrio armónico encarnado en la música. Orfeo, lejos de ser una referencia más —aunque en el mundo de Colinas cada referencia es sopesada y se alza como experiencia vital—, es una figura que representa la anulación del dolor y, por tanto, de cualquier elemento desestabilizador, con la que el poeta trata de identificarse.

Cuando Colinas dice «Orfeo, que adormece o torna beodos / a animales y plantas, que del alma / humana arranca con trinos y músicas / —sueño tras sueño, espina tras espina— / todo el dolor que supura del mundo», está en primer lugar expresando que Orfeo es un ser que produce el desequilibrio, la alteración de un orden. La embriaguez que provoca en los seres del mundo animal y vegetal, sin embargo, lejos de generar una lógica pérdida del equilibrio, lo que consigue es restaurar un orden perdido. El desequilibrio provocado por Orfeo es el que compensa la armonía perdida. Como señala Alonso a propósito de la cita inicial de *Jardín de Orfeo* de Quevedo, «Es la imagen balsámica de un Orfeo que, como el de Colinas, viene a dulcificar con sus acordes el dolor, la aspereza de la vida humana»⁶⁶.

Estamos pues ante un Orfeo victorioso, opuesto al Orfeo derrotado, ‘inepto’, de Carnero, un Orfeo que vence en su lucha contra el caos y que, desde la bipolaridad formal del libro, permite al poeta recuperar la conciencia, la esperanza de su yo frente al mundo que le ha tocado en suerte vivir y en donde halla el último refugio:

No me arranquéis de este jardín cerrado.
Si nada soy dejadme en la nada
Extraviada del jardín cerrado.
Cerrad el alto muro del jardín
Y fúndase mi fuego con su fuego⁶⁷.

Conclusión

El recurso a elementos de la literatura antigua y, en especial, al mito grecolatino, forma parte de las posibilidades estéticas que se le ofrecen al

⁶⁴ A. Colinas, «Órfica», de *Jardín de Orfeo* (1984-1988), en *El río de sombra*, cit., págs. 333-334.

⁶⁵ J. Sepúlveda, «Notas de lectura de *Jardín de Orfeo* de Antonio Colinas», en A. Colinas et al., *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, 1997, pág. 239.

⁶⁶ L.M. Alonso, *op. cit.*, pág. 178.

⁶⁷ A. Colinas, *El río de sombra*, ed. cit., pág. 338.

poeta contemporáneo. Lejos de ser ya un lugar de paso insoslayable como en el Siglo de Oro, la aparición de figuras como la de Orfeo puede resultar, precisamente por no ser obligada, especialmente significativa. Ese es el caso de Guillermo Carnero y Antonio Colinas, autores afines generacionalmente pero de poéticas diversas, que recurren al fecundo Orfeo para cifrar en él ya el desencuentro radical entre poesía y realidad, ya la recuperación de la unidad perdida entre el hombre y el todo.

La conclusión que se puede extraer, como ocurre a menudo cuando se realiza una comparación de este tipo, es la habitual, y puede relacionarse con lo que decía el recientemente fallecido Don Fowler. Según este estudioso, «El sentido se construye, no se descubre, y nuestras construcciones no son parte de una desinteresada búsqueda de la verdad sobre el pasado, sino que son parte del diálogo con nuestros contemporáneos. El presente está constituido por las historias que contamos acerca del pasado, y la Filología Clásica se justifica por su papel en hacer que esas historias sean complejas y matizadas y por el de educar a los lectores para que sigan contándolas»⁶⁸. Lo mismo puede aplicarse al diálogo de los poetas modernos con la poesía y la mitología antiguas: se trata de que nuestro presente, nuestra poesía en este caso, que en buena parte está formada por cómo contamos esas historias acerca del pasado, por cómo leemos la poesía del pasado, sea lo suficientemente compleja, rica y matizada como para que tal proceso pueda continuar.

⁶⁸ D. Fowler, «Preface», en *idem*, *Roman constructions. Readings in postmodern Latin*, Oxford, 2000, Oxford University Press, pág. vi.