

Fundación Juan March

poética y POESÍA

JAIME SILES

Madrid MMVII



Jaime Siles

PYP

Fundación Juan March

Madrid MMVII

Cuadernos publicados:

1. Antonio Colinas
2. Antonio Carvajal
3. Guillermo Carnero
4. Álvaro Valverde
5. Carlos Marzal
6. Luis Alberto de Cuenca
7. Eloy Sánchez Rosillo
8. Julio Martínez Mesanza
9. Luis García Montero
10. Aurora Luque
11. José Carlos Llop
12. Felipe Benítez Reyes
13. Jacobo Cortines
14. Vicente Gallego
15. Jaime Siles

poética y POESÍA

6 y 8 de febrero de 2007

Edición al cuidado de Antonio Gallego

© Jaime Siles

© de esta edición Fundación Juan March

Edición no venal de 500 ejemplares

Depósito legal: M-4296-2007

Imprime: Ediciones Peninsular. Tomelloso, 27. 28026 Madrid

PRELUDIO PARA JAIME SILES

Nacido en 1951, el hoy catedrático de Filología Clásica de la Universidad de Valencia, su ciudad natal, sintió pronto la necesidad de escribir poesía. Cuando apenas contaba 18 años y estudiaba en Valencia los cursos comunes de Filosofía y Letras, editó en Málaga, en El Guadalorce, su primer libro, *Génesis de la luz*. Estábamos en 1969, y como el libro era apadrinado por Guillermo Carnero con un epílogo (Carnero, también valenciano y cuatro años mayor, había publicado en la misma colección un par de años antes su *Dibujo de la muerte*), hoy podríamos deducir que había nacido un nuevo «novísimo». De hecho, ambos fueron incluidos en 1970 por Martín Pardo en *Nueva poesía española* junto a Carvajal, Gimferrer, Colinas y Jover, pero sólo el catalán y Carnero, estudiante en Barcelona, aparecerían ese mismo año en la más influyente, aunque más discutida e irregular antología de Castellet, la de los *Nueve novísimos poetas españoles*.

No hay más que ojear ese primer libro o lo que de él ha quedado en las ediciones de su poesía reunida, para advertir el mismo aroma culturalista que caracteriza a los novísimos, el mismo barroquismo servido en imágenes de delirante surrealismo. Irma Emiliozzi ha detectado la onda de Aleixandre, cuando tantos sólo veían (sobre todo en los libros posteriores) la de Jorge Guillén. El viaje

desde la oscuridad («y sólo tumbas mudas, cuya piedra jamás tuvo palabras / ni supo oleadas de notas musicales») hacia la luz («¡Qué alaridos de júbilo! ¡Qué embriaguez de belleza!») era rigurosamente recorrido como si las voces extrañas de unas fiestas lupercales atacaran su corazón: «y los arietes van poco a poco derrengando / la Puerta de Ugarit de mi sentido.» Entre los arietes de los sentidos que empujan está el arte, la música. Así, en el «Díptico de la piedra», leemos:

Parece haber un elfo, que, en el aire,
tendiera las dulces notas de una siringa
llegada de Micenas y la ventisca
al girar en una laja desgarrara
la música, que, herida, iría tiñendo
la nieve con la miel manada de su túnica.
(...)

Un hombre entretejía melodías
y la brisa inundaba sus pulmones. Entonces
alguien nombró la muerte, y sus labios
perdieron el color. Cesó la música.

Es muy significativo uno de los poemas de ese libro inicial, hoy colocado entre los de su tercer libro, el poema titulado «Tragedia de los caballos locos», los arpegios de cuyos cascos el poeta escucha «dentro de los oídos, ametralladamente», hasta el cataclismo final:

Y es entonces el trepidar de pifanos, el ruido de
cornamusas, el musical estrépito
que anuncia de la muerte la llegada.

Son ya varias las veces que hemos advertido cómo la imagen de lo músico (es decir, del arte) es símbolo de vida, de luz que sólo la muerte apaga. Así permanecerá en la poesía de Siles, aunque con diversos matices. Muy pronto, ya en su segundo libro, *Biografía sola* (1971), atisbará el silencio como máximo fruto sonoro: «Todo: / un espacio sin voz / hacia lo hondo oculto.»

Y en *Canon* (1973), su tercer libro, terminado como el anterior en Salamanca, donde estudiaba la especialidad de Filología Clásica y con el que ganó en Barcelona el Premio Ocnos, llegó al descubrimiento de la suprema sabiduría: no es incompatible lo músico con el silencio porque, en realidad «Todo es música, nota, diapasón. / Hasta los cuerpos, en la nada, suenan.» ¡La armonía del mundo! En el camino que también recorre hacia el despojamiento, hacia la reflexión conceptual y abstracta, el hilo salvador que le guía en el laberinto es la palabra aliada a lo músico. El título del libro, *Canon*, no se refiere a ninguna regla, precepto o modelo, sino que va directamente a la acepción nº 15 del Diccionario de la RAE, a la forma de escritura contrapuntística que nos lleva desde la canción infantil más simple a las complejidades «contenidas en *El arte de la fuga* de Bach», como nos indica el autor. Pero no es únicamente el procedimiento

formal lo que le interesa; el poeta sabe también descender de la música callada cósmica, es decir, desde la música mundana o de las esferas y la humana del pequeño mundo del hombre, ambas inaudibles, a la música instrumental que podemos escuchar por medio de nuestros sentidos: es en el monólogo dramático «Ludwig van Beethoven piensa antes de interpretar por última vez». El punto de partida de este singular poema pudo ser una obra pianística de 1818, el *Klavierstück* o *Bagatela* en Si bemol mayor (WoO 60) publicada sin número de opus en una revista de 1824 y que, desde la edición póstuma de 1840 hasta nuestros días, ha circulado con el título falso de «Último pensamiento musical» de Beethoven. Henos aquí, una vez más, ante la paradoja de cómo una falsedad es el cimiento de una verdad, de una verdadera obra de arte: «¡Ah, música, detente!», exclama el poeta ante la conciencia de su fragilidad temporal.

El viaje hacia lo conceptual, bien visible en *Alegoría* (1977), y que llega a la disolución casi minimalista en *Música de agua* (1983) —es decir, en los años que le llevan desde el becario de Tubinga hasta los de Director del Instituto Español de Cultura en Viena, pasando por sus primeros años de profesor en Salamanca y de catedrático en La Laguna— profundiza en las mismas cuestiones: «El fuego me envolvió como una lenta lágrima / y abandoné el sonido para rozar el eco», afirma el «Ser» que dialoga con «Parménides» en el inolvidable poema. Ese eco

es la música, la que, como la sal en la arena cuando las olas se retiran («y entre su voz la sal es lo que dura»), es lo que permanece, derrotando su misma esencia fugitiva. Aunque, la sintamos desde aquí, y por ello las dudas y las interrogaciones de la segunda parte del poema «Interiores»:

¿Puede la música ser algo más que sombras
hechas a la medida de una idea,
talladas en cristal por el que olvida
que hace surgir un dios de entre sus notas?

¿O lo que aquí llamamos música pudiera
muy bien llamarse el ala de una duda
y el paraíso firme que sostienen
interiores columnas de temblor?

Esa dialéctica entre lo sensorial y la música callada —ejemplo supremo, el casi aforístico poema titulado «Gedanke» (idea, pensamiento, concepto): «Mientras suena la música, perdura, / más allá de sí mismo, el pensamiento»)— se concreta en las dos últimas partes de *Música de agua* en los jugueteos sobre la palabra, la reflexión sobre el lenguaje, es decir, en la metapoesía. «Tinctus colore noctis», el verso atribuido a Petronio, es el título del poema que puede representar adecuadamente estos hechos:

Tinta la noche extinta,
tíntame,
nocturnidad azul,
de húmedas notas.
Cuanto tiene materia en la memoria
de un cuerpo extinto,
tinta, tíntame.

Su sexto libro, *Columnae* (1987), prosiguió la misma ruta: aquellas «interiores columnas de temblor» son ahora –siempre lo habían sido– «Columnas del lenguaje»; pero más abiertas al mundo de lo sensible, y también al mundo sensible literario; así, en el «Hortus conclusus» escrito en la onda de Fray Luis y en las mismas liras estróficas:

La claridad resuena
y no de su vacío: de su fronda
el silencio se llena,
eco disuelto en onda
por la espuma más alta y más redonda.

Como resumen de todo lo dicho, he aquí el breve poema «Música extremada» (título robado a Fray Luis: hay mucha huella salmantina en Siles), que termina así:

Suma de voces que suenan
en una vez y una voz,
columnas que no sostiene
sino sólo, sí, su son.

O si no es suficiente, leamos el poema «Junio»:

El mundo es un sonido
de sol, de sí, de selva.

Suena el color en ojos.
La memoria, en materia.
Y, en el iris, rielan,
sonoros, los planetas.

Podría parecer que el fin del largísimo trayecto estaba al alcance. El Siles «de sol, de sí, de selva» tenía ya 36 años. ¿Y ahora, qué? En primer lugar, radicalizó sus indagaciones sobre el discurso que hay debajo del idioma (*Poemas al revés*, 1987) y, tras breve divertimento para niños malos (*El gliptodonte*, 1990), publicó su noveno poemario, *Semáforos, semáforos* (1990), un conjunto sorprendente de imágenes urbanas posmodernas en las que ya comienza a mirar el pasado de su generación con benévolo sarcasmo. En «El humo del cigarro difumina los dedos», por ejemplo, enumera lo que en su juventud les fascinaba, casi todo –incluso las bocas– «con acento extranjero»:

Los libros que llegaban
de australes hemisferios.
Los discos, Inglaterra,
París, Berlín, Burdeos.

Todo, desde el Brueghel invernal del Museo de Viena hasta los viejos mitos, son irónicamente contemplados con un nuevo lenguaje, el de las transvanguardias: «Atraído hacia un bar por las canciones / que una sirena en *top-less* y miniada /de laca...» es un «Ulises y las sirenas» en versión libre y modernizada. Aludí antes a los discos: eran el alimento musical preferido (estos poetas no iban mucho a los conciertos), por lo que no es casual que uno de los poemas más amplios y ambiciosos se titule «Elegía y análisis a 33 revoluciones por minuto» y tenga dos partes, Cara A y Cara B. ¿Y ahora, qué?

Su décimo libro poético, *Himnos tardíos* (1999), dejó a un lado la aparente frivolidad y se hizo más serio; al irse consumiendo el primer medio siglo de su vida, la mirada del poeta se hizo más angustiada y escéptica. De nuevo, pero de manera distinta a la de sus inicios, la muerte fue atisbada; tanto si el punto de partida era una «Partida de ajedrez» (en donde, hablando del rey, afirma: «Los peones le asustan y él conoce / la música que suena en su morir») como si es el latín, el idioma de su profesión, en «De vida philologica», tan autobiográfico: el latín es, entre otras muchas cosas,

como la luz dentro de la memoria,
entre el latido regular de un péndulo
y la átona música de una muerte perfecta
cuyas aguas sonaran siempre al mismo compás.

Hay también, sobre todo en la sección que da título al libro, los «Himnos tardíos», un redescubrimiento de la naturaleza en su esencia más íntima, con atención reiterada hacia las hojas de los árboles:

Ya fueron canto:
todavía lo son. Por ellas fluye
un río aéreo, un cielo subterráneo.
Por ellas fluye el mar de su canción.

Es como si aquel juvenil Claudio Rodríguez del *Don de la ebriedad* se hubiera vuelto melancólico. Cuando en su último libro, *Pasos en la nieve* (2004), vuelva el poeta a bucear en su pasado, volveremos a descubrir que todo había empezado mucho antes, en aquellos pájaros de su infancia en el valenciano «Colegio de Santa Ana»:

Picotean sus picos
el sonido de un álamo
y en sus hojas escucho
el rumor de mis párpados.

O «En (aquella) otra Salamanca» de su juventud,

Cuando todo tenía presencia y gracia,
misterio y solidez. Cuando
no se había instalado aún el mecanismo,
tan torpe como fiel, de la costumbre

y se veía el mundo como un todo sin nombre
y las cosas, como
la inexpressada música de agua
que era el exacto idioma
de aquella última y compacta relación
que ahora echo de menos y que busco.

Son muchas y muy diversas –ya lo ha dicho la crítica– las vías que el poeta explora en este libro arriesgado y hermoso. No sabemos cuáles serán las preferidas en el futuro, o si abrirá el poeta otras nuevas. Lo que es seguro es que, sean las que sean, Siles proseguirá su pertinaz asedio a la armonía cósmica: en la campana china que resuena en su interior, en el ceniciento cielo del otoño de Madison que reverbera en cada nota del teclado del suelo..., en cualquier otro lugar o circunstancia, y hasta que venga ese pájaro del ocaso, representación otra vez de la muerte, que deja en las ramas del árbol de la voz del poeta, en su árbol, en sus hojas, «un vítreo viento amargo». Tardará aún en venir, sus lectores estamos seguros y así lo deseamos.

A. G.

JAIME SILES

El yo es un producto del lenguaje

No tengo ninguna fe en las poéticas: desconfío de ellas, aunque las haya perpetrado varias veces y aunque sé que no es ésta la última que –reclamado por unos o por otros, pero no por mí mismo– escribiré. En mi juventud me interesaron los que Valéry llama «poetas conscientes», capaces de explicar cada uno de los detalles de su obra y de describir milimétricamente todos sus mecanismos. Hoy, pasados los cincuenta, me aburren –como me aburren las distintas teorías poéticas que los profesores y los críticos suelen, con tanta desvergüenza como ignorancia, desarrollar y proponer. Descreo de la teoría tanto como kantianamente creo en la práctica. Lo que, aplicado a la poesía, quiere decir que me interesa más lo que constituye y es el poema que las causas que determinan su realización. En esto me he apartado muy poco de lo que, siguiendo a Pedro Salinas, escribí en la primera de mis poéticas, fechada el 7 de marzo de 1970 en Valencia: «que la única explicación de la poesía son los propios poemas». Por eso voy a intentar exponer aquí algo así como una gramática descriptiva que explique la sincronía y diacronía de mi obra y que, si es ello posible, de cuenta también de las distintas fases por las que ha ido pasando tanto su estructura como, si la hay, su evolución.

En la primera etapa de mi obra –y, excluida una breve temporada irracionalista, en la que me atrajo tanto el

sistema lingüístico y mental del surrealismo como los elementos más sensuales de la realidad, que tematiza mi primera entrega, *Génesis de la luz* (1969), y, dentro de su ciclo, el tipo de poema cinematográfico-expresionista que representa «Tragedia de los caballos locos»–, opté por una línea de escritura, iniciada con el cuaderno *Biografía sola* (1971) y que, no sin modificaciones y cambios, se extiende desde mi primer libro propiamente dicho, *Canon* (1973) hasta *Música de agua* (1983). En ella predomina un tipo de poema breve, de aérea y casi desnuda delgadez, que entronca tanto con los presocráticos como con la radicalidad de los herméticos y que tiene cierta similitud formal con algunas de las manifestaciones de la llamada «poesía pura». La poética en que se basa la describí así en 1974: «Poetizar es un acto de Realidad y de Lenguaje: transformar los nombres hasta el substrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta la múltiple, devolver la realidad a la Realidad». Tuve o padecí una concepción simbolista del libro que subordinaba al carácter orgánico de éste no sólo la forma y disposición del poema sino también el lugar que, como pieza del conjunto, debía ocupar en él. Lo que hacía que el poema se explicara en función de la estructura, lenguaje y estilo supuestos o imaginados para aquel. Sin embargo, los tres libros que corresponden al periodo antes indicado –*Canon*, *Alegoría* y *Música de agua*– eran en sí muy diferentes: más intuitivos que pensados, la idea de sistema regía

casi toda su realidad textual y –tanto en ella como en él– el yo estaba deliberadamente anulado o ausente, porque el yo me parecía –y, a veces, aún me sigue pareciendo– el más incómodo de nuestros accidentes. De ese modo –con Rimbaud en la mano y los gramáticos latinos en el corazón y la cabeza– pude decretar para mí mismo la anulación elocutoria del yo en el poema. Con ello esperaba obtener algo similar a las representaciones objetivas elogiadas por la lógica estoica, al tiempo que me separaba– en el tono– del intimismo característico de la generación anterior y que –en la economía de la forma– me distanciaba de la mía propia. En esta primera etapa había también algo que pesaba en mí y que –creo– no ha sido aún debidamente señalado : la idea –entonces, más bien sólo creencia– de que las dictaduras pervierten y distorsionan el lenguaje, y que en esto la franquista no era tampoco una excepción. Había, pues, que –nietzscheanamente– repurificarlo, limpiándolo de todas las sucias adherencias ideológicas que, como consecuencia de un periodo histórico tan largo, pudiera tener. Y, para ello, nada mejor que devolver la lengua a sus orígenes, intentando encontrar ese «objeto perdido» que –como dice Auden : *A lost thing looks for a lost name*– busca «un nombre perdido». Ese pensamiento –que es el que, en parte, informa mi libro *El barroco en la poesía española*, escrito entonces– me hizo reformular, para consumo propio, mi idea de la lírica. Sabía, por el estudio del lirismo en la Antigüedad, que la lírica carece de objeto

propio y que, por eso mismo, todo o nada lo puede ser. Lo que la convierte en un género abierto, susceptible –como dice Grimal– de recibir las más variadas formas puestas al servicio de intenciones múltiples. La forma que buscaba debía tener una economía lingüística máxima, fruto de un proceso de condensación en el que la imagen de la realidad fuera tan objetiva como sus representaciones. La verbalización que hacía de la lírica sólo una forma de lenguaje se convertía así no –o no sólo– en un modo de decir sino en un método de conocimiento. La economía de lenguaje –que entonces tanto me interesó– era también una manera de construir un discurso poético que –como el del llamado «arte pobre» en la plástica– se opusiera al de los «nuevos ricos» de la literatura –que es como, en cierto modo, podía verse no el primer discurso novísimo sino las exageradas y tardías imitaciones de él. Esa economía de lenguaje informaba una de las grandes doctrinas lingüísticas y literarias de la Antigüedad : el aticismo, que había tenido su continuidad en el conceptismo español y dejado su impronta tanto en los poetas metafísicos ingleses de los Siglos XVI y XVII, como en el romanticismo alemán –sobre todo, en Jean Paul y en Novalis–, en el hermetismo del primer Quasimodo y de Ungaretti, en Ezra Pound y Eliot, en William Carlos Williams, en Wallace Stevens, en Gottfried Benn y en Paul Celan, al que en aquellas fechas traduje. El máximo ejemplo de esta economía de lenguaje que entonces buscaba la descubrí en un anuncio de cal-

zoncillos de la época, que decía «Nunca tan poco vistió tanto» y que, de inmediato, se me convirtió en uno de los principios rectores de mi estética. Otro –y no menos significativo y determinante– fue la moral o ética del lenguaje que, tomada de Roland Barthes, figura en mi poética de 1970, recogida en la antología de Enrique Martín Pardo. De 1968 a 1973 mi creación estuvo dirigida por un proceso de concienciación ideológica que me hacía ver en todo discurso –incluido el poético– lo que Con-dillac indica a propósito de la lengua: esto es, que no sólo es un sistema de signos sino también un sistema de valores. Mi formación como filólogo clásico y mi inicial dedicación a la epigrafía y la lingüística me inscribían en otra tradición, que no era –o no era sólo– la seguida por la literatura castellana, y mi conocimiento de otras lenguas –he traducido textos de nueve– hacía que me sintiera dentro de la gran tradición occidental, de la que siempre me he alimentado. Este hecho, unido a mi ampliación de estudios en Alemania –primero, becado por la Fundación Juan March, en la Universidad de Tübingen; y, luego, como investigador contratado, en la de Köln– me permitió tener un conocimiento directo de las líneas del idealismo, bajo cuyo influjo escribí mi libro más raro y difícil : *Alegoría*, publicado en 1977 y que ni yo mismo he llegado aún a entender. Después de varios años de estudio en Alemania regresé a España, como profesor de la Universidad de Salamanca, en el otoño de 1976. Entre ese año y 1982 escribí *Música de agua*, mi

libro más minimalista, que se mueve entre la metapoésía y la poética del silencio, sin ceñirse a ninguna de ellas, pero participando de ambas a la vez. El pensamiento poético en que se basa debe tanto a Juan Ramón como a Mallarmé, y su modelo es la música —en especial, la dodecafónica de Schönberg— así como una teoría personal del signo que esbozé en *Tratado de ipsidades* y explicité en un texto de 1982 que figura al frente de la edición de mi *Poesía 1969-1980*, que dice así : «Toda obra es, necesariamente, supresión. Y, también, negación. Y, sobre todo, historia. El conjunto de signos que se reúne aquí no constituye un *texto*: configura una des-significación. No es lo que el lenguaje da, sino lo que el silencio niega. Y se sucede así en la *forma*, único suceder de toda identidad». «Su reunión —decía allí— es azarosa y arbitraria: consiste en bloques, cronológicamente delimitados y distribuidos en función de ese su mismo suceder, que es, por otra parte, su propio funcionar». Y, tras dar cuenta de las modificaciones introducidas, concluía con esta frase irónica: «51 poemas en once años parecen demasiados. El rigor no los disculpará».

En octubre de 1982 había concluido esta primera etapa de mi obra, en la que puede verse una triple crisis: de sujeto, de lenguaje y de identidad. Creía haber hecho que el lenguaje —y no yo— hablara, pero lo único que había conseguido era renunciar —y no siempre— al uso de la primera persona gramatical. Años después, en *Semáforos*,

semáforos— y, concretamente, en el poema «Elegía y análisis a 33 revoluciones por minuto» que no tiene dos partes, sino como los discos : Cara A y Cara B— me permití autoironizar sobre ello. Pero, para entonces, había cerrado ya la primera etapa de mi obra, a la que a veces siento deseo de volver— y no por los poemas o los libros, sino por seguir siendo, o por sentirme siendo o por fingirme siendo, el mismo y tal y como era el muchacho de mi mismo nombre que los escribió. Pero es evidente que yo no soy el que fui, porque a mí —como a todos— me ha ido asesinando el tiempo. Eso —y no otra cosa— es lo que creo dice —o, al menos sintetiza— el famoso verso de Mallarmé: *Tel qu'en Lui-même en fin l'éternité le change*. Mi primera concepción de la poesía fue extremadamente intelectual, pero no me arrepiento: la poesía pura me sedujo entonces, como la poética del silencio, la metapoesía o el minimalismo lo harían después. Pasé por ellos aceptando y asumiendo sus límites y riesgos, y llegué a la experiencia de lo que un poema —el último de *Música de agua*— llama su «Final». Pero, como he dicho, en octubre de 1982, el espíritu —cansado del nihilismo signífico que aquel ejercicio de continuas y sucesivas supresiones conllevaba— me pedía otra cosa. Y fue así como me vi , de pronto, escribiendo sonetos, cosantes y lirras, que me devolvían al íntimo placer de la palabra y al disfrute y sorpresa de su para mí desconocida musicalidad. Varias fueron las causas que contribuyeron a ello: el cansancio del intelectualismo, por un lado, y el redescu-

brimiento de la naturaleza, por otro. Acababa de obtener la cátedra de Filología Latina de la Universidad de La Laguna y había dejado la de Alcalá, en la que había sido profesor desde 1980, y tanto el paisaje canario como el Atlántico me exigían un mitologema refinador y refundacional no sólo de mi obra sino de mí mismo. En 1983 fui nombrado director del Instituto Español de Cultura en Viena y agregado cultural en la Embajada de España en Austria. Lo que supuso otro cambio de espacio que se tradujo también en otro lingüístico y textual, que traté de explicar en la nota, fechada en enero de 1986, que figura al frente de *Columnae* (1987) y que dice así : «Reúno aquí los poemas escritos entre octubre de 1982 y enero de 1986, y que forman –creo– una unidad orgánica. Quien conozca mi obra, reconocerá también la variación que, con respecto a ella, este libro supone. Si *Música de agua* cerraba, en su silencio, un ciclo anterior, *Columnae* abre, en su sonido, otro: el siguiente». Para justificar la vuelta a la estrofa, añadía: «A nadie extrañará que –viviendo, como vivo, desde hace años, en un país germánico– me haya visto forzado a intensificar la fonación, que es la única forma en que, en el exilio, un idioma se puede preservar». Y, para explicar tanto su continuidad como su diferencia, afirmaba que «Los temas no han variado mucho, y enlazan con las claves y registros de mi mundo anterior. Pero su formalización sí es distinta: busca apoyos en el mundo sensible, objetiva la presencia real, da siempre claros referentes. Y, junto a ello

y en ello, expresa un asentimiento al sentido profundo de las cosas. Y es –y así lo considero– un libro de plena afirmación vital, en el que la experiencia de la realidad se convierte en experiencia de lenguaje». Esta segunda etapa –caracterizada por el predominio del metro, la estrofa y el verso clásicos– abarca desde 1982 hasta 1989 y comprende cuatro libros: *Columnae*, *Poemas al revés*, *El gliptodonte y otras canciones para niños malos*, y *Semáforos, semáforos*, y en ellos se tematiza tanto la naturaleza como el espacio urbano. La música como lenguaje y como idea –que había sido un principio rector de la primera etapa, pero que limitaba siempre con un silencio tan puro como destructor, que todo lo anulaba– se transforma aquí en arquitectura del sonido y, como consecuencia de ello, en edificios concebidos como estrofas. En *Columnae* el ser vence sobre la nada; en *Poemas al revés* el signo y la lingüística dejan de ser causa de angustia para –como en Gustave Guillaume– convertirse en objeto de deseo; en *El gliptodonte y otras canciones para niños malos* el poema sigue la técnica y los procedimientos de la plástica, de modo que hay una correspondencia exacta entre lo representado y su representación verbal; y en *Semáforos, semáforos*, aunque se mantiene la idea de la fonación de Zumthor –según la cual «en el espacio que engendra el sonido, la imagen sensorialmente experimentada se objetiva» y «del ritmo nace, y se legitima, un saber»– hay una ampliación del tipo de poema y, partiendo de elementos propios de la vanguardia histórica, se intenta

tanto «clasicizar» la realidad como humanizar la cultura: es un libro modernista, culturalista y ultraísta a la vez, en el que se ensaya –como en «Comisión de servicios»– el poema largo, se combina el madrigal con la endecha, y se experimenta con el soneto de distintos metros, la décima y la elegía. Es un libro polimétrico en el que aparecen tanto el dolor del tiempo, como la ficción del yo y la ironía, y en el que se intenta hacer un tipo de poema postmoderno o contemporáneo que uniera la economía de un anuncio publicitario y la narratividad de un videoclip, que retomara la estructura cultural del mito y reactualizara la función representativa del *tópos*, y cuyo precedente sería el *epilion* de los poetas alejandrinos modernizado en su día por los poetas latinos calificados por Cicerón como *novísimos*, que es la traducción de *poetae noui* y de neotéricos. En pocos libros me he sentido tan dentro de la tradición como en éste.

En cuanto a la última etapa, está constituida –por ahora– por dos libros: *Himnos tardíos* (1999) y *Pasos en la nieve* (2004). En ambos hay un lirismo existencial y un análisis asumido de la persona poemática: el primero combina el himno con la elegía de estirpe menos latina que germánica; el segundo, más polimétrico, polimórfico y politemático –como los pronombres de las lenguas indoeuropeas– indaga los espectros de la memoria y la mimesis que es toda identidad. Su poética –la de ambos– la desarrollé en una prosa titulada «El texto y su do-

ble», cuyo contenido general resumo y que no tiene otro objeto que el problema poético del yo o –lo que es lo mismo– la irrealidad de toda persona poemática. De hecho, lo que distingue a un poeta del que no lo es, por más que escriba, es –y es sólo– la consciencia de su o sus personas poemáticas: el conocimiento de los límites y posibilidades de la misma, que es de la que derivan los límites y posibilidades de su realidad. La persona poemática no es un prolongación del yo sino que el yo es una realidad producida sólo por los poemas. El poeta existe, pues, sólo como persona poemática, y el lector, a su modo, también: porque interrumpe su falsa identidad para asumirse como personaje de la persona poemática de otro que termina o empieza siendo él. Todos suspendemos la secuencia del yo para sentirnos ser. Y esa suspensión de la secuencia del yo es el tema del poema. Los temas de mi obra han ido siempre dos: el lenguaje como realidad, y la identidad como problema. Los poemas son criaturas producidas por un determinado estado del espíritu: creaciones de una percepción, epifanías de una identidad que sólo toma cuerpo en el discurso y que sólo vive en el lenguaje o, al menos, sólo nace de él. Eso –y no otra cosa– es la experiencia poética: conocimiento de la tradición y asunción de la persona poemática, aceptación de los riesgos del habla y distinción y distinción diáfana entre lenguaje y realidad. Lo demás nada importa, o –mejor– importa sólo en la medida en que alimenta la persona poemática: esto es, en la medida en que crea o

aumenta el espacio real de la ficción, que es lo que ha sido la poesía siempre: el ámbito real de la ficción —de la ficción que es cada uno de nosotros y que es más real que la realidad porque ésta nos embota y nos destruye, y aquélla nos ilumina, nos recrea y nos salva. El poema es la forma más directa de llegar a uno mismo: de comunicar con lo otro, de ser lo que se es y de serlo sólo con los demás. Por eso el verdadero protagonista de un poema no es quien lo escribe sino quien lo lee. El lector es la verdadera persona poemática, sólo que no la tiene dentro de él: se la produce el texto. Para el autor no está en ninguna parte o está en todas ellas a la vez. Para el lector, en cambio, está en el libro, que es lo que la provoca. El libro debería poder inyectarse en vena, como la droga: produciría así el mismo efecto que producen las tres primeras líneas de un relato o el primer o último verso de un poema. La inyección del libro sería un adelanto no para la ciencia sino para el ser o —mejor— para su sentirse. La borrachera que produce el libro no es menor que la que produce el alcohol: incluso se parece bastante. Cervantes lo sabía muy bien. Por eso, de cuando en cuando, se pasaba. Pasarse en literatura es llegar más allá: alcanzar el centro de sí mismo, vivir el puro goce de la nada, mirar el mundo con la mirada atónita de Dios. El lector mira el mundo sólo cuando se convierte en personaje: cuando participa de esa realidad del otro que le transmite la ficción de él. Leer consiste en saberse otro: en serse otro y en creerse no más ni menos real que él.

Vivimos en los signos e imitamos sus gestos: somos no una paráfrasis sino una traducción. Por eso la lectura de una página es superior a la escritura de esa página: porque la lectura escribe a su lector y la escritura escribe no a su autor sino sólo la página. Por eso la autoría de un texto es una cuestión muy poco interesante, que sólo quita el sueño a algunos profesores y que a la mayoría de los propios autores se lo da.

Mi poesía ha sido menos lógica que dialéctica. En la primera parte de mi vida me interesaron las cuestiones abstractas; en la segunda, sólo las concretas. Y tanto en unas como en otras siempre me equivoqué. El error forma parte de nuestra esencia, y yo no he sido —ni en esto ni en nada— una excepción. Creo en los valores, pero desconfío de las reglas, incluidas aquéllas que aparento seguir. Me he sentido atraído por un sinfín de cosas en las que puse tanto empeño como luego desdén. Pasión y abulia son los estados constantes de mi ánimo. La vida —lo que se llama *vida*— me atrajo alguna que otra vez, pero no mucho : sólo lo bastante como para saber que no tiene importancia y que, cuando de verdad la tiene, no la sabemos ver. He vivido en distintos países y leo y hablo seis o siete lenguas. Conozco el amor en sus distintas intensidades y facetas, y todavía pienso que es lo único por lo que vale la pena vivir. La cultura —a la que he dedicado casi toda mi vida— sólo es un engaño : una construcción o un artificio para hacer más fácil lo difícil o

una máscara para hacer más llevadera la absoluta imperfección del yo. Hubiera querido cantar al ser, pero mi experiencia más directa es la de la Nada, y mi experiencia de la historia me ha convencido de que el paso del tiempo no hace al hombre mejor –tampoco el Estado que es su imagen y que lo representa. Como a todos me tentó alguna vez el suicidio, que es una idea respetable, pero que hace ya algunos años desestimé: el único suicidio comprensible es el que se hace en defensa propia y en el que el yo es quien mata al yo. Pero tampoco éste parece fundamento suficiente, porque el yo –además de un pronombre– sólo es un fantasma y nadie sabe lo que cabe dentro de la palabra yo. Más que una filosofía determinada, me hubiera gustado practicar alguna religión: ser eso que se llama *un creyente*, pero, aunque me he movido en sus orillas, nunca he entrado en el remolino óptico y magnético que debe ser sentir la presencia de un dios. Diré que lo he intentado varias veces, pero he sido despedido hacia ninguna parte, no por culpa del dios sino de mí. Creí en las instituciones –que son un engaño en el que no debe creerse– y todavía creo en esa tabla de salvación de los desesperados que, más que la literatura, es la comunidad de formas e intenciones que constituyen la base de lo que llamamos *Tradición*. Soy un nihilista gozoso y sonriente, que he podido liberarme de todo menos de mí. Tal vez por eso el tema principal de mi escritura es el del lenguaje entendido y vivido como una identidad. He pasado mi vida estudiando los signos.

La filología no ha sido para mí una profesión sino una forma de existencia que me ha ayudado a fijar el texto de la vida escrita o borrada por mí. No me arrepiento de haber tenido voluntad de saber. A otros les molesta lo que ignoran ; a mí me maravilla que nunca sirve para nada —ni siquiera para mí mismo— lo que sé. Odio lo fácil y admiro lo difícil, y lo que más me ha atraído ha sido siempre la cara norte de la dificultad: ese espacio al que nunca se llega y que, por eso, parece el territorio propio de la verdad. Los cuadros y los libros me han producido éxtasis y gozos, la música la he escuchado como si sus notas contuvieran menos alegría que dolor. La arquitectura me fascinó en mis años de Viena; la pintura, en los años de Suiza. En algunas lenguas me gustaría vivir; en otras, sólo me limito a pensar. Cuál es mi lengua nunca lo sabré, pero el latín se aproxima bastante. En cuanto a los paisajes me gustaría estar en dos al mismo tiempo. Y, de igual modo, en el tiempo me gustaría que hubiera permeabilidades de lugar. La percepción me atrae más que los razonamientos, y lo que me interesa de un poema es la formulación de su verdad . La poesía es demasiado antigua como para que algunos creen que puede reducirse a una sola: quienes así piensan, practican un totalitarismo no muy distinto del que llevó a otros a propugnar la superioridad étnica o la pureza racial. Ni hay una sola poesía ni hay una sola forma de poema. Lo que hay son distintas percepciones de un mismo fenómeno y no menos distintas realizaciones de su formulación. La lírica ha

sido, es y será siempre un género abierto que escapa de las trampas que le ponen todos los que la quieren acotar. Mi idea de ella tampoco ha sido siempre la misma. En un principio la entendí como un modo de traducir la carencia que caracteriza nuestra realidad. Todo lo que faltaba en ésta me parecía materia de aquélla, y era esa ausencia de todo o de algo lo que la poesía venía a llenar. Luego se convirtió en un modo de expresarme, y hoy es un modo de reconocermé, porque la poesía reconoce más que conoce, porque su conocimiento se produce en el proceso mismo en que se da. Ese proceso puede durar sólo un instante y –como en el *satori*– ser una iluminación. Ese proceso pone en movimiento varias cosas o no pone ninguna, pero deja en el centro del vacío la relación del mundo con el yo. Ese proceso se produce en el lenguaje, pero el lenguaje que, a veces, lo genera es también lo que casi siempre lo limita. Por eso el poeta no desconfía del proceso sino del lenguaje que le hace ser consciente de los límites que impone el uso de él. La experiencia de conocimiento, que es ese proceso, y el reconocimiento de sus límites, que es lo que el lenguaje nos hace ver de él, ponen al yo frente al sí mismo, porque lo dejan, como a la realidad, al descubierto. ¿Qué es el mundo sino lo que el lenguaje me ha dicho de las cosas?, ¿qué son las cosas sino lo que el lenguaje ha ido diciéndonos que son?, ¿qué soy yo sino una creación de mi lenguaje?, ¿y qué es mi lenguaje sino el sistema social que la comunidad a la que se pertenece, ha ido creando co-

mo control histórico, social y cultural del yo? No hay yo sin tiempo, pero tampoco hay yo sin lengua. Y la poesía –la poesía lírica moderna, que cumple la misma función que la tragedia en la Antigüedad– formula y tematiza los conflictos del yo, sean éstos con la realidad, con la historia o con el mundo, o lo sean –porque también esto es posible– con el lenguaje o con el propio yo. El yo moderno es menos lírico que trágico, y esto es algo que no siempre se ha sabido comprender. La elegía latina fue la primera en descubrirlo; los románticos alemanes fueron los segundos; Unamuno, Valle-Inclán y los expresionistas, los terceros.... y, desde entonces, ha habido no poca confusión. El yo son muchas cosas, incluida aquella que normalmente se identifica con el yo y que, desde luego, no es la única. El yo es múltiple y coral. Browning lo sabía, y en su monólogo dramático propuso una intermedia e inteligente solución: el yo allí es lírico, pero la forma de expresión es trágica y, al revés. Yeats, Eliot, Pound, Pessoa, Cavafis, Borges y Cernuda lo pusieron en práctica. Eliot, con la poesía dramática, que es la única que compuso y escribió; Yeats, Pound y Cavafis, con su teoría de las máscaras; y Borges, con una doble práctica poemática: la del monólogo dramático browningiano –que ejemplifica y es el «Poema conjetural»– y la de la invención y el uso casi pronominal del apellido *Borges*, que hace en el poema «Los Límites». Ese es el yo de los poemas de mis dos últimos libros.

En sus *Conceptos del amor de Dios* Santa Teresa de Jesús escribe la siguiente frase que puse al frente de mi *Tratado de ipsidades* y que puede aplicarse tanto al acto poético como a las distintas fases de todo proceso creador: *Esto no entiendo cómo es; y el no entenderlo me hace gran regalo*. Desconfío, pues, de las poéticas tanto como creo en los libros y los poemas, que es en los que, más implícita que explícita, debe estar, y no como una teoría, que no es, sino como una práctica, que es lo que el lector le exige. Un poema es un modo nuevo de mirar el mundo a partir de una mezcla de percepción, sorpresa y extrañeza: de un no entendimiento caracterizado porque las cosas dejan de ser tal cual las vemos para mostrárnos tal cual son. Entonces, como en las representaciones objetivas de los estoicos, descubrimos lo que la mecánica repetición de la cotidianeidad nos omitía: el rostro exacto de las cosas. Lo que tiene un efecto reflectante y reflector, porque las cosas que encontramos en la poesía son aquéllas que hacen que nos reencontremos con nosotros o con imágenes perdidas de nosotros que el poema devuelve a su realidad. Por eso, el verdadero movimiento del poema no va del absoluto hacia las cosas sino de éstas hacia el absoluto en un proceso en el que se ilumina y nos iluminamos la realidad y nosotros a la vez. Entonces se produce una comunicación que es conocimiento porque supone una comunión con nosotros mismos y con el ser: una epifanía tanto de lo que está siendo como de lo que será o ha sido; una percep-

ción que se parece mucho a lo que los místicos definen como *unión con Dios* y que en el poema es unión con el yo, con los demás y con el mundo. La poesía, pues, es un acto de no entendimiento que nos permite, sin embargo, conocer. Pero, ¿cuál es el tipo de saber que ello produce? Es un saber íntimo y total que, por un lado, supone un repliegue o retracción del yo sobre sí mismo, y, por otro, una extrema expansión de él: un ir hacia las cosas, hacia los otros, hacia lo otro y hacia el mundo, que procura una absoluta comunión y comunicación con ellos y con él; una vinculación que da fijeza a la movilidad y que nos detiene y nos ancla en un punto que está fuera del tiempo, porque, a diferencia de nosotros, existe fuera de él. La poesía es una identidad inasumible a la que nos acercamos desde el artificio de un discurso, que es lo único de ella que somos capaces de asumir. El poema nos hace sabedores de nuestro propio ser y cómplices de nuestra propia nada, porque nos hace asistir a un doble espectáculo: el de la instantánea iluminación de la realidad y el de su casi simultáneo oscurecimiento. El tiempo del poema moderno es un tiempo cristiano porque sucede y se produce en y dentro del instante, pero lo trasciende y no se queda reducido a él. Por lo mismo que el tiempo del poema no es sólo tiempo —ni mucho menos, duración— sino extendida intensidad tensada, tampoco su lenguaje es sólo lenguaje sino palabras que no lo quieren ser. Un poeta es el hombre que pone lo mejor de sí mismo en este absoluto empeño creador : en

este cerco, asedio y sitio de la realidad, hecho de y desde la palabra. Su poliorcética no tiene otros materiales que los que constituyen el decir, pero el decir incluye tanto lo por decir como lo dicho. Su presente es, pues, un pasado y un futuro a la vez. De ahí que el tiempo del poema sea siempre lineal y tenso: como el yo, que no es sino una instancia del discurso –sobre todo, el yo de la persona poemática, que no es una prolongación del yo real, si es que éste existe– sino una realidad producida por el lenguaje.

Enero 2007

y

SELECCIÓN DE POEMAS

DAIMON ATOPON

A Marifé y Pepe Piera

I

Se te puede buscar bajo un ciprés de espuma,
en los dedos del aire, metálico, del sueño,
en un volcán de pájaros incendiados de nieve
o en las olas sin voz de los peces de plata.

Te ocultas en los ríos,
en las hojas de piedra,
en las lunas heladas.
Vives tras de las venas,
al borde de los dientes,
invisible en la sangre, desnuda, de la aurora.

Te he visto muchas veces arder en los cristales,
saltar en las pupilas,
consumirte en los ecos de un abismo innombrable.

Tu sombra me dio luz,
acarició mi frente,
se hizo cuerpo en mi boca.
Y tu mirada quema, relámpago de hielo,
humo en las cejas,
lava.

II

Árbol de olvido, tú,
cuerpo incesante,
paloma suspendida sobre el vértigo.

Hay una sal azul tras de tus cejas,
un mar de abierto fuego en tus mejillas
y un tic-tac indecible que me lleva
hasta un profundo dios hecho de espuma.

Y es otear el aire,
arañar el misterio,
acuchillar la sombra.

Y te voy descubriendo,
metálica mujer, entre el espino:
un murmullo de sangre transparente
en el rostro perdido del silencio.

III

Por ti la luz asciende a mediodía,
arena prolongada hasta mis labios,
hilo de tierra ardiente y presurosa
donde el espacio brota más intenso.

Es un geiser de espuma,
de interrumpida lava,
de paloma incompleta
que multiplica el aire en dimensión de voces.

Todo es música, nota, diapasón.
Hasta los cuerpos, en la nada, suenan.

CONVENTO DE LAS DUEÑAS

A Federico Ordinaña

El oscuro silencio tallado sobre el tacto
golpea sin tocar la luz de esta materia,
de esta altura perdida persiguiendo
la eternidad donada a sus figuras.

Un sosiego perenne asciende hasta la música,
difumina los ecos sonoros del espacio
y pulsa, impele, domeña, geometriza
la mágica sorpresa del aire en surtidores.

Infel al arbotante, a la jamba convexa,
al ritmo que la mano con claridad impone,
deja un aliento verde para llegar al sueño,
al éxtasis que crece desde la piedra en fuga.

Y queda un resplandor, una callada imagen,
un fragmento de tiempo que impreciso se ahonda
y nunca más se ha sido: se está siendo
porque en su dimensión la forma dura.

DEVUÉLVEME, MEMORIA PODEROSA

A Amparo Amorós

Devuélveme, memoria poderosa,
la conciencia profunda del instante.
Tocar la cantidad de esencia doble
y no dejar jamás de ser materia.

La posesión de límite que encierro
hacia un espacio sin final me lanza,
que es perfección, dominio, maravilla:
totalidad de ser únicamente.

Quémame, tacto. Sensación, procura
abrir tu eternidad en dos presencias.

(De *Canon*, 1973)

RECURRENCIAS

Afin de pièce à pièce en égoutter ton glas.

S. Mallarmé

Hay una gota que te piensa a ti.
Una gota que piensa que la agotas.
Una gota que escribe entre las gotas
del agua toda que te escribe a ti.

MÚSICA DE AGUA

El espacio
–debajo del espacio–
es la forma del agua
en Chantilly.

No tú, ni tu memoria.
Sólo el nombre
que tu lenguaje escribe
en tu silencio:

un idioma de agua
más allá de los signos.

ESPEJO

Miro tu espejo
lleno de ojos grises.
La luz los arrebató.
Sólo el eco
puede llenar
de sombras
el cristal.

AIRE ESCRITO

A Jaime Suñén

...casual flocks of pigeons...

W. Stevens

I

Alas que son materia si las miro.
Ondulación precisa, si las pienso.

Alas.

Gaviotas.

Picos.

Patas.

Plumas.

Aire escrito.

Materia en sucesión.

Cielo sonoro.

Signos

que un cuerpo mira
resbalar en ojos.

II

De remotas edades, circunflejas
adelantan su pico en el espacio
y son una quietud que transformara
el aire hueco en centro y claridad.

Quieta pasión sus alas ya levantan
desde su voz la inútil transparencia.
En el cielo sucumben, como un rayo,
blanca lava de mármol, las palomas.

ECONOMÍA DE LOS CAMBIOS NOCTURNOS

Sobre la luz delgada sólo puntos.
En el centro del iris sólo gotas,
que la noche revierte
—punto o gota—
en el delgado centro
de la luz.

SUB NOCTE

Y me dejas aquí, frente al Lenguaje,
en una sola y misma vastedad
de tinta extensa que me borra,
de tatuada noche que me anula,
porque nada en ti suena,
teclado, tacto, tatuaje. Todo:
correspondencias lejos apagadas,
letra invisible, cero
del principio nocturno
y del final.

LA TIERRA DE LA NOCHE

La noche te escribe,
te transcribe,
te inventa.

Así,

sobre el papel,

lienzo tan sólo

tiempo

papel donde la noche

abriera sólo

la tierra de su efigie,

la figura,

el cuerpo del que brotan

los invisibles signos.

La

Tierra de la Noche

la *Terra della Notte*,

terracota o destino

o escritura que inventa

lo distante de ti,

lo más allá de ti:

alfabeto nocturno de la nada.

(De *Música de agua*, 1983)

PROPILEO

A ti, idioma de agua derrotado,
a ti, río de tinta detenido,
a ti, signo del signo más borrado,
a ti, lápiz del texto más temido,

a ti, voz de lo siempre más negado,
a ti, lento silencio perseguido,
a ti, este paisaje convocado,
a ti, este edificio sugerido,

a ti, estas columnas levantadas,
a ti, los arquitecros reflexivos,
a ti, las arquivoltas consagradas,

a ti, los arbotantes disyuntivos,
a ti, mar de las sílabas contadas,
esta suma de sonos sucesivos.

(De *Columnae*, 1987)

SEMÁFOROS, SEMÁFOROS

A Pedro Lain Entralgo

La falda, los zapatos,
la blusa, la melena.
El cuello, con sus rizos.
El seno, con su almena.

El neón de los cines
en su piel, en sus piernas.
Y, en los leves tobillos,
una luz violeta.

El claxon de los coches
se desangra por ella.
Anuncios luminosos
ven fundirse sus letras.

Cuánta coma de rimmel
bajo sus cejas negras
taquigrafía el aire
y el aire es una idea.

El cromo de las motos
gira a cámara lenta.
Destellos, dioramas,
tacones, manos, medias.

Un solo parpadeo
y todo se acelera.
El carmín es un punto
y es un ruido la seda.

La falda, los zapatos,
la blusa, la melena
se han ido con la luz
verde que se la lleva.

En un paso de cebra
la vi y dije: ¡ella!
Y todos los motores
me clavaron su espuela.

El semáforo dijo
hola y adiós. Y era
muy pronto para todo,
muy tarde para verla.

El ámbar me mordía
los ojos y las venas
y la calle tenía
resplandor de pantera.

En qué esquina de yodo
su mirada bucea.
En qué metro de níquel
o burbuja de menta.

Ningún libro me dice
ni quién es ni quién era.
Ni su nombre ni el mío
intercambian fonemas.

Lloran los diccionarios,
lloran las azoteas
y dicto mis mensajes
en una lengua muerta.

He llegado hasta junio
y estoy en las afueras.
La costura del cielo
tiene blondas de niebla.

Las boquitas pintadas
dejan polvo de estrellas
en el borde de un vaso
boreal de ginebra.

Escrito en cuneiforme
el perfil de sus ruedas
los taxis amarillos
tatúan la alameda.

La noche me maquilla
con su breve tormenta
de bares y de hoteles
sonámbulos que tiemblan.

Otoño de terrazas
vacías y de mesas,
de toldos recogidos
y sillas genuflexas.

Los lápices de labios
con la aurora despiertan.
Los espejos los miran
dibujar sus dos letras.

En un paso de cebra
la vi y dije: ¡ella!
y todos los motores
me clavaron su espuela.

Ésta es la misma calle.
Ésta, la misma acera.
Y la hora, la misma.
Sólo ella no es ella.

La falda, los zapatos,
la blusa, la melena.
El cuello, con sus rizos.
El seno, con su almena.

¿Y la coma de rimmel
bajo sus cejas negras?
El aire me graña
aún su silueta.

Esculpida en el ámbar
de algún paso de cebra
fosforece su piel,
fosforecen sus medias.

HIMNO A VENUS

Amor bajo las jarcias de un velero,
amor en los jardines luminosos,
amor en los andenes peligrosos
y amor en los crepúsculos de enero.

Amor a treinta grados bajo cero,
amor en terciopelos procelosos,
amor en los expresos presurosos
y amor en los océanos de acero.

Amor en las cenizas de la noche,
amor en un combate de carmines,
amor en los asientos de algún coche,

amor en las butacas de los cines.
Amor, en las hebillas de tu broche,
gimen gemas de jades y jazmines.

ACIS Y GALATEA

Ese cuerpo labrado como plata,
ese oro, esa túnica, esa piel,
ese color que tiñe la escarlata
corola del pistilo de un clavel;

ese cielo de cárdenos espacios,
esa carne que tiembla en el vaivén
de las rodillas y de los topacios
nos dicen que este cuadro es de Poussin.

El resplandor del sol en los minutos
del gris del agua sobre el *gouache* del gres,
el césped de corales diminutos
que puntean las puntas de sus pies;

el placer de los vicios absolutos,
el maquillado estambre, el cascabel
de sus tacones, los ojos resolutos
disueltos en vidrieras de bisel;

las dunas de su cuerpo y esas manos
que la luz difumina en el papel
de este poema dicen que eran vanos
ese oro, esa túnica, esa piel.

La chica que los mira aquí a mi lado
es más real que el lienzo y que el pincel:
hace un gesto de geisha emocionado,
más certero, más cierto, más rimado
de rimmel que la estrofa del clavel.

El cuadro del museo que miramos
no está en la sala, ni en el Louvre, ni en
la Tate Gallery, el Ermitage o Samos,
y no es –ni por asomo– de Poussin.

El cuadro del museo que miramos,
Acis y Galatea, ella y él,
somos nosotros mismos mientras vamos
-ojo, labio, boca, lengua, mano-
sobre la carne del amor humano
ensortijando flores, cuerpos, ramos
de un verano mejor que el del pincel.

(De *Semáforos*, *semáforos*, 1990)

EL ORO DE LOS DÍAS

Cuando, en mi memoria, la veo detenida
en un brillo de espejos que reflejan la vida
y que tal vez la fueron o la son, qué perdida
mi juventud resbala por el aire. Precisa
espuma y ala y ola profundas en la brisa
que yo no supe entonces y no sé todavía,
pero recuerdo a veces. ¿Viví, viví: vivía?
Su dolor es quien dura dentro de mi sonrisa.
Es su dolor de acero, de zinc, de mordedura.
Es el dolor certero que deja su figura:
dolor de la memoria del oro de los días.
Dolor de haber creído vivir mientras leía.
Dolor de no haber sido y no ser todavía
y nunca poder serlo ni en una nueva vida.
Porque, después de todo, vivir, vivir –¿vivía?–
tiene sentido sólo en una sinfonía
¿y dónde los acordes; dónde, la melodía?
Recuerdo, sí, recuerdo el oro de los días:
la luz de sus mañanas metálicas y limpias;
el sol en las ventanas, en las torres y cimbrias;
el destello del cielo aquella tarde en Niza
y la forma del hielo, otra tarde, en Suiza.
Recuerdo que recuerdo, sobre todo, ceniza.
Recuerdo que recuerdo fragmentos de mi vida.
Pero ¿de quién: de otro, de mí, de ella misma?

Existe sin nosotros todo lo que nos mira.
Un dios pulsaba el aire y otro lo tañía.
Nevaba sobre el Néckar. Había también islas.
El nácar de la nieve redondo parecía.
Floreecía en el malva de la carne. Tenía
resplandores de oro su lenta fronda fija.
Recuerdo que recuerdo sus murallas erguidas
–adarves de alabastro, dovelas opalinas–.
Dolor de su recuerdo es esta despedida,
esta página vuelta del oro de los días.
Pero nosotros ¿dónde, en qué mirada fija
podremos apoyarnos para fundar la vida,
si todo su lenguaje ya no nos ilumina?
Palabras y palabras ganadas y perdidas.
Yo que amé su perfume, descubro las imágenes
de las que son ruina. Recuerdo, sí, palabras:
las palabras perdidas. Tal vez estaba en ellas,
no en mí. Yo no sabía. En el nácar del Néckar
veo el zinc de sus islas. Allí estaba, allí estuvo
mi juventud perdida. Tú que me lees no sabes
dónde el texto termina. Las palabras empiezan
a ser –y son– más vida. Paisaje de nosotros,
paisajes de la vida, sus aguas son mensajes;
sus luces, ocarinas. Recuerdo que recuerdo
el oro de los días. Recuerdo que recuerdo
su materia ya sida. Su memoria recuerdo:
su carne fugitiva. Sus señales escucho:
sus salvas suicidas. Olor de las tormentas

de tantas tardes idas. Idas ya para siempre
y para siempre sidas. En vosotras, mañanas
de escritura lumínica, estaba ya la nieve
del día diluida. ¡Qué cerámicas noches
húmedas y distintas con su roce de sedas
y faldas femeninas! Con su aliento profundo
de velas derretidas y destellos de bares
en sus luces fundidas. Neones de los cines
en sus medias. Bebidas en sus labios. Los ojos
con una idea fija. Duplicado deseo
de serlo todavía, miro hoy los espejos
de lo que fue mi vida. Azogada acuarela,
irridiscente línea, ¿en qué país buscarte,
móvil ciudad perdida? Tú nunca vuelves: tienes
lugar en otros días, en otro tiempo y otro
espacio sucedida. También en otro cuerpo,
también en otro clima. En otro, sí, en otro
su impermeable risa. Tú que me lees no sabes
nada, no, de mi vida. El poema traduce
experiencias vividas. Experiencias: visiones
en la memoria sidas. Experiencias: canciones
cantadas y leídas en el cuerpo del libro
único de la vida. En este libro único
tu página está escrita. Viviste allí las horas
del oro de los días. Viviste y bebiste
su líquida caricia. Sus imágenes vuelven
en ráfagas precisas. Remuéveles su fondo
de fresas y glicinias. El oro de los días

vuelve hoy de visita. Tal vez es otro oro.
Tal vez son otros días. El poema recoge
las páginas perdidas: las que el cuerpo recuerda
y el alma nunca olvida. Estrofas de la carne
para siempre ya sida, el oro de las horas
del cobre de los días. Estrofas de la carne,
adiós. Adiós, mentiras de mi pobre moneda
en curso todavía.

HIMNOS TARDÍOS

II

Están heridos de muerte los castaños.
Un mundo verde señorea
cuanto de ellos es alrededor.
Para eso existo: creo
en ti, Señor, dueño de lo imposible.
Raíz y corazón de un sueño errante,
que, con pulso celeste, nos devuelve
a un modo azul de dar en lo mejor.
Señor, dispara: haz blanco sobre mí.
Como en las hojas de los árboles percibo
no el otoño de Orfeo ni la rama
que fue su guía en todo su viaje
sino la lluvia misma de la vida
que, en pétalos y ramas, se concentra
y en rojos resplandores edifica
las columnas de mármol del sentido
que, sin saberlo, sostienen su interior.
Hay un sonido
que, en círculos sin centro, se disuelve
como un limbo y un mundo sin imagen,
sugeridos por puntos que dibujan
no tanto su figura o su sistema

como los mecanismos que contienen
no su idea sino su fijación.
Idea que se busca, como su laberinto,
no en la forma de un Dios ni en la experiencia,
que es siempre su esperanza,
sino en el fluir constante de lo otro
que habita dentro y fuera de sí y es su interior.
Para eso vivo: para ser
un día también como estas hojas;
para caer con ellas, y, como ellas,
expresar los designios de algún Dios.
Vivir en la memoria de la muerte
no implica resolver el laberinto:
tampoco antecederlo, ni siquiera
reduplicar en la conciencia
metáforas, imágenes o símiles
del lenguaje de un Dios.
No, no: no es eso lo que estas hojas
avanzan, adelantan, comunican, sugieren-
es la levedad del vuelo del pecíolo
cuando la superficie de la hoja
sustituye su peso por su voz.
Entonces habla desde un bosque de símbolos
y el ocre de la hoja abre las secas venas
que contienen su sangre
y toda la caída —desde el árbol
hasta rozar el suelo— se ve como
un impulso que busca al mismo Dios.

Esa caída es el último idioma de las hojas;
esa caída no es tanto
un viaje de la materia hacia el espíritu,
sino de éste al interior de Dios.
Esa caída está –y no está– en el espíritu
porque está –y no está– dentro del tiempo.
Es un espacio sin tiempo,
que se produce en un tiempo sin espíritu;
es un tiempo sin espacio
que se genera fuera del espacio y que transcurre en el
no-lugar.

Existe pero no se diría que acontece;
sucede pero fuera del tiempo y del lugar.
Como la hoja, Dios es un lenguaje que existe sólo en
símbolos;
Dios es un signo puro que habla por señales
y existe sólo donde termina el yo.
Donde termina el yo se inicia y surge el habla.
Allí y no dentro del yo. Fuera de éste:
donde la hoja estaba. En el árbol antes
de iniciar el vuelo en su caer; sujeta a algo;
sostenida en la rama; quieta
en el solo instante
que reúne todo su discurrir.
Fija y fijada
por el ojo que ve su movimiento,
que lo sigue

en su volverse lámina, lisura, delgadez.
Toda hoja florece en el vacío.
Todo texto, también.
Salvo el tiempo que dura su caída
las hojas son siempre *marginalia*.
Mínima materia –*marginalia*– el tiempo,
el hombre, el yo. Anotaciones
en la arena de una orilla imprecisa,
la experiencia no es dueña de sus actos:
sólo los colecciona y les añade el fulgor
de su interpretación. A eso se llama *vida*,
si bien sólo es un entreacto.
La hoja, como el hombre, describe y supone un *unterwegs*:
está cayendo antes de su caída,
está cayéndose antes de su caer
–caída, aún está cayéndose
y, sujeta a la rama, inicia su caer.
No tiene tiempo su caída y carece de espacio su caer.
En la rama está rozando el suelo;
en el suelo está rozando el aire;
en el aire no inicia su caer– lo ha iniciado antes: en la rama.
De modo que no se sabe
dónde y cuándo inicia exactamente su caer.
Se sabe que está fijado como el día
pero no a qué conduce su caer.

VI

Como un pasado fijo de pronto no es inmóvil
sino que centra un punto y todo en él está,
la tarde avanza en multitud de muertes
—entre ellas la mía,
que tiene ahora forma de cuello de paloma,
de agua curva en el verdín de bronce de la fuente,
de teja por la que el aire huye, de tren
que nunca llegará a su meta, como ese helado
que ahora se derrite, como esa boca
que he visto en otro espacio, como ese
cuerpo que he sido en otro tiempo.

Yo sé que el cielo fluye para el que no se va:
para el que queda absorto del perfil de una nube,
para el que mira, muerto, la playa silenciosa,
para el que ve la arena con su brillo de hormiga,
para el que cuenta olas desde el fondo del mar.

Yo sé que lo real no es nunca lo que existe;
que hay algo más profundo que todos los naufragios
y al que el dolor de vida le da su dimensión de ser.

Miro la minúscula muerte de la tarde
y en mi carne siento
no su reflejo tibio ni su azucena mórbida
sino el punto de fuga del color

que se licúa entre la ceniza de la luz
y las ascuas del aire en los almendros.

La tarde es ese punto que no es ninguna parte
pero que las contiene a todas a la vez.

PASOS SOBRE EL PAPEL

Hoy todas las palabras me vinieron a ver.
Iban todas vestidas y yo las desnudé.
Tenían agua dentro y yo se la quité.
Bebí toda su agua y me quedó su sed.
No me quedó su habla: me quedó su mudez.

Hoy todas las palabras me vinieron a ver.
Todas iban vestidas y yo las desnudé.
Ni debajo ni dentro había ningún ser
sino un lento perfume de luz sobre su piel:
un líquido contacto de tinta y de papel.

Nada más. Eso es todo lo que recuerdo ver.
Recuerdo las palabras: eran una mujer,
una luz, un perfume, una tinta, una piel.
Oigo pasos que vuelven y vuelven a volver.
No existen: vuelven sólo e insisten otra vez.

Las palabras son pasos dados sobre el papel
hacia nosotros mismos pero con otra piel.
Ellas y nosotros formamos un vaivén
en el tiempo que dura nuestro yo en otro quien.

En las palabras vive lo que vivió una vez
aunque nunca lo mismo tenga segunda vez.

DIOS EN LA BIBLIOTECA

Este despacho de papel vencido
y esta luz de la tarde y estos libros
me producen –como las manos
de quienes los consultan–
una mezcla de lástima, curiosidad y horror,
pero me invitan también
a un muy breve momento de entusiasmo,
que me remite a un tiempo
en que quiero pensar que fui feliz.
Vivir era ligero: sin escorzos de niebla
y los días pasaban sin su dificultad.
Qué sostenía aquello nunca podré saberlo,
como tampoco puedo saber por qué no está.
El suyo es un placer que se inicia en su pérdida
y que sólo en la angustia se nos da.
Florece en el dolor toda belleza
pero no se transforma: produce otro dolor
cada vez más distinto y, en el recuerdo, igual.
Algunos lo llaman *madurez*, aunque nada madura
y todo se resiente, se erosiona, se quiebra,
incluidos nosotros,
que ya no somos ni siquiera dolor
y que duramos sólo a inercia del instinto
y nos sobrevivimos a nosotros mismos

como un caleidoscopio que forma sus figuras
con cada vez más breves fragmentos de cristal,
a fuerza de palabras.

A fuerza de palabras estoy viviendo en mí
mientras leo el paisaje de esta mañana muerta
como todos los que estamos aquí,
en esta Universidad, en este país,
en este siglo, en esta biblioteca.

En esta biblioteca donde quiero creer que fui feliz,
donde acaso lo fui, donde tal vez lo he sido,
donde quizá todavía lo soy, donde lo estoy siendo
mientras escribo este poema que quiero creer
que dice algo de mí –no mucho: lo suficiente sólo
para que parezca que tampoco he vivido. Pero he vivido:
vivo mientras escribo este poema que vivirá conmigo,
que me está viviendo, porque yo vivo en él
y que me escribe, aunque pueda pensarse lo contrario,
esta mañana en esta biblioteca,
donde somos leídos, escritos y borrados
por la mano lejana, última y próxima de Dios,
que deja este poema en una mesa de esta biblioteca
y yo lo leo, lo copio, lo transcribo
para que lo conozcas tú, que no has nacido aún,
que no estás, que acaso nunca estés,
que tal vez no estarás y que, si estás, te servirá de poco,
porque la ilusión de vivir es la falacia de todo poema
como su máxima mentira es su lector.
Un poema es una forma de verdad

que necesariamente engendra su propio personaje:
quien lo dice, quien lo escribe, quien lo oye, quien lo lee.
Ninguno de ellos es el yo que habla en el poema,
pero todos están, como está la secretaria
y el bedel y el estudiante en esta biblioteca
y hasta yo mismo, que soy el único que sé que no estoy,
que no estuve, que no he estado, que no estaré,
pero que pienso que estoy en el poema
y en la biblioteca, en la biblioteca y en el poema,
como estará o ha estado o está, sin haber estado
o tal vez estando, pero sin saberlo, el lector,
el único que tiene razones para creer que no está,
que no ha estado, que no estuvo,
cuando es quien más ha estado y el único,
después del poema, que puede pensar
que ni ha estado ni estuvo ni estará
como yo esta mañana en esta biblioteca,
donde recibo o sufro —es difícil saberlo—
la visita de Dios, y la escribo
para un lector que es —él y no yo—
el único sentido del poema:
su desarrollo, su destino, su realización,
porque no hay filología superior a la existencia
ni lector que no sepa que el poema, que él lee, nunca está:
él es el poema, como yo lo fui antes
y como tú, lector, lo eres ahora
aunque no hayas pisado —como tampoco yo— esta
biblioteca,

porque estás hoy aquí, conmigo,
en este poema y en esta biblioteca,
donde nos perdemos, acaso para siempre, los dos.
Tú, yo, el lector, el poema,
la vencida luz de la tarde, Dios, la biblioteca,
todo invita a un muy breve momento de entusiasmo,
sereno escalofrío, laberinto y desesperación.
Todo aquí es recuerdo de una muerte minúscula.
El poema, también:
en él todos estamos muertos, como ahora,
¿me entiendes bien, lector?, ¿me entiendes?

DE VITA PHILOLOGICA

*La vida me ha hecho lírico –o como otros dicen,
egotista– abogando en mí, gracias a Dios
Todopoderoso, a aquel sabio en ciernes. Pero a las
veces echo de menos a aquel muchacho de veinticinco
años, tan leído, tan erudito, tan científico, tan
objetivo –creo que se dice así–, tan cargado de
citas y de teorías de otros.*

Miguel de Unamuno

Lo que debo al latín son muchas cosas.
Para empezar, mi sensación de lengua,
tan diferente a la ilusión del habla,
y la idea de que todo lenguaje
es –y es sólo– un acto de pensar:
un pensamiento erguido sobre un sinfín de ejes,
tan exactos como sus mecanismos,
que construye, sobre sonidos puros,
la arquitectura de una identidad.
Pero no sólo eso –que es inútil y cierto,
y cerebral también y hasta pedante–
sino el recuerdo del resplandor de tardes
en que aquello que el texto me oponía
era un placer semántico que me transfiguraba
como en un limbo de inteligencia pura

en el que la sintaxis de las frases
y las palabras se correspondían
y en el que cada esfuerzo suponía otro
y éste entrañaba el placer de encontrar
otra dificultad.
Yo crecí bajo la sombra de los diccionarios
y creía que el mundo
era un texto preciso con sintaxis exacta
que cada tarde había también que analizar.
Crecí feliz entre un viento de páginas.
Luego me cambiaron el código
y la clave de cifra
y me quedé sin nada que leer.
Soy feliz por instantes, pero
mi traducción del mundo
resulta cada vez más imperfecta:
me equivoco en los verbos,
no acierto con los modos,
se me borran los tiempos
e, incluso, me confundo de caso o de flexión.
Cuando esto ocurre –y me ocurre a menudo–
recuerdo aquellas tardes de sintaxis perfecta
y hermenéutica lúcida,
en que el perímetro del tiempo
eran mis diecisiete años
y el espacio del mundo,
sólo mi habitación.
La lectura de un texto nos hace personajes

y la vida, también.
Nuestra vida es un texto al que le faltan páginas
y las lagunas existentes dejan
no sólo abierto el blanco de los márgenes
sino que, hasta en el mismo texto conservado,
surgen siempre imprevistos vacíos que hay que completar.
Feliz de aquél que puede
fijar su vida como si fuera un texto,
desechar disparatadas conjeturas
y optar por una sola y única lección.
Yo he perdido mi texto, y la vida me arrastra
mientras yo la recuerdo como a sus paradigmas
y al antiguo muchacho que imaginé yo mismo
y que llegó a llamarse incluso como yo.
Lo peor de ser joven es que no se distingue
entre la realidad del ser y su gramática
y se hace metafísica del detalle más nimio
y se eleva a sistema el dato más trivial:
se confunden los ejes de sus dos mecanismos
y, al intentar cambiarlos, chocamos con los límites
de nuestro pensamiento y vemos lo perfecto
de todo raciocinio y lo imperfecto de todo lo real.
Por eso he amado el río de la lengua
y he recorrido a pie casi todo su curso
en un fallido intento de llegar a sus fuentes
y beber la primera palabra originaria
por si en ella se oía, sin manchar por el hombre,
un sonido perdido, algo

que todavía pudiera valer como verdad.
Yo no lo escucho, pero sé su existencia.
De nada sirve todo el conocimiento
ni la interpretación más sólida o brillante,
ni la idea más lúcida ni el juicio más feliz.
De nada sirven,
cuando se viste sólo de prestado
o se vive en un alma fiada o de alquiler;
cuando no hay propiedad sin hipoteca
y hasta la muerte viene con su factura del agua o de la luz.
El latín concedía cierta pasión al orden.
En el orden de ahora la sintaxis funciona
por completo al revés:
sólo hay pasión allí donde hay desorden,
y el ritmo de las frases es un anacoluto
en el que los meandros de la vida
alteran la *consecutio temporum*
y la atracción de modos impide
la exacta percepción de lo real.
Me gustaría poder abrir sin más el diccionario
de una lengua que careciera de gramática;
de una lengua cuyos sonidos fueran sólo
el ritmo de la pausa de una sucesión
y de la que pudiéramos saber toda la historia,
su evolución, sus fases, sus etapas... todo
salvo el preciso sentido de sus términos:
una lengua, como nosotros mismos,
condenada a su forma y a carecer de significación.

La hermenéutica es una ciencia pía: una
experiencia casi religiosa,
cuya praxis consiste en alterar el orden
de la sintaxis órfica
y convertir el sentido del mundo
en un catálogo de frases de liturgia
y en el ficticio orden de un ritual.
En el latín... ¡qué seguro era el mundo
y su belleza exacta
cómo recomponía el orden que rompe lo real!
Nada más bello
que aquellas trampas de la inteligencia
con puentes levadizos y palancas
movidas y accionadas por una leve cifra de su vocabulario
y un sistema muy próximo al del propio pensar.
¡Qué perfectos los casos y las declinaciones
y cómo los añoro cada vez que en la vida me siento
naufragar!
Son como mástiles que aguantan la tormenta
y avanzan en la noche a través de la bruma
como un buque fantasma que tuviera velamen
y no tripulación.
¡Cómo siento de firme la fuerza de su lengua!
¡Cómo viene y dirige mi torpe maniobra,
rectifica mi rumbo y aguanta mi timón!
El latín es un agua profunda
que sostiene todas las superficies
y que crea en los mapas

la ilusión o certeza de que hay un punto exacto
o alguna idea firme
o una isla segura
o la existencia de un lugar
más allá del lugar
que se hunde y flota
al ritmo y al vaivén de las palabras
y que reaparece cuantas veces
perdemos de vista el horizonte
o el dolor nos borra de los ojos
las figuras que forman
la ficción o relato de nuestro recorrido
y nos fija como un punto de amarre
a una playa lejana que se mueve,
como la luz dentro de la memoria,
entre el latido regular de un péndulo
y la átona música de una muerte perfecta
cuyas aguas sonaran siempre al mismo compás.
Eso por consignar sólo la metafísica
y no los años sórdidos en que viví de él.
No: no es la especialidad
lo que de su filología me interesa
sino la vida que hay entre los márgenes
de un libro hecho de tiempo
cuya lengua podemos, sin hablarla, leer.
Ese libro del que todos podemos ser gramática,
esa lengua que ya sólo se escribe,
ese tiempo que es ya sólo lugar.

Feliz de quien no tiene que traducir el mundo
ni siente necesidad o afán de interpretarlo
porque sabe que lo que afirma al hombre
no es el sentido sino la sucesión.
Vivir consiste sólo en sucederse,
como un anfibio, en las aguas de un yo terco y fugaz
que se confunde sólo con su costumbre.

ÁNGULOS MUERTOS

I

Vivir al otro lado del poema
y no en la realidad, que es su reflejo.
Cruzar por esas calles
que están al otro lado de la vida.
Mirar sus parques y sus plazas
llenas de luz en las mañanas ebrias.
Sentir el movimiento de las hojas
dentro de un aire inmóvil, circular.
Ver el destello de las aguas
de un río que discurre sin principio ni fin.
Ignorar lo que sé,
pensar que ya no existo.

II

Vivir la vida del poema,
resbalar por su voz,
por su respiración,
por su saliva.
Sentir la tinta
llegar a su raíz originaria,
escuchar el sonido de sus velas,
oler el perfume de su vegetación,

sumergirse en sus sonos,
sus latidos, sus algas,
saber lo que pasó,
lo que no pudo ser,
lo que no ha sido.
Pero saberlo como fue:
libre de los confusos pliegues
del lenguaje, de la cultura,
de las estatuas.
Libre de todo.
Libre, sobre todo, de mí.
Donde no existan
ni signos ni palabras.
Donde no exista nada.
Donde sólo la nada
sea el idioma de Dios.

III

En esa nada pura
donde vive el poema
estar como de tránsito,
de viaje, de fiesta, de visita.
Estar como de paso
como se está en el yo.
Vivir en el poema
el otro lado del poema.
Vivir la vida del poema
en el continuo tránsito del yo.

(De *Himnos tardíos*, 1999)

ODA A GERMANIA

A Alfonso Ortega

Canto las creaciones de tu lengua
y no los crueles errores de tus actos.
Canto tu pensamiento y tu paisaje,
tu nieve como tinta de la quietud del aire
y los puntos de agua
que, como agujas líquidas, están en tus abetos.
Canto el color de la tarde al borde de tus ríos
y tus montañas donde viven los elfos.
Canto, Alemania, lo que un día me diste:
una conciencia del rigor y un método.
Canto, Alemania, tu noción de sistema
y tu idea de lo trágico, lo profundo y lo extremo.
Canto los misteriosos ritmos de tu lengua
y el arcoiris que acuarela tus cielos.
Canto la música que hay en tus palabras
y la nostalgia de tu encendido corazón abierto.
Canto tus días invisibles y las horas y días
que, sin ser todo tuyo, pasé dentro.
Canto la pesadez de lo macizo
y la ascensión a Dios de lo ligero.
Pero, sobre todo, canto a tus verdugos y a tus víctimas,
porque ellos son quienes te hicieron.

La Germania que pienso no es un nombre,
ni un país, ni una imagen ni un concepto:
es una cultura que me salva
cada vez que un abismo se abre dentro;
es una sensación que sobrepasa
toda definición y todo intento;
sin que yo sepa ni por qué ni cómo
algo que está en su lengua me redime:
me eleva a voz, me da su movimiento.
Por esa lengua he recorrido
el paraíso, el limbo y el infierno,
he cruzado ciudades silenciosas
y he llegado a oasis y a desiertos;
he seguido la sucesión de un rumbo casi puro
y he conocido penumbras y secretos,
puertas que se abren a una frase
que conduce a otra que es un puerto;
ventanas que se cierran con el aire,
y palacios que tienen participios como espejos;
túneles en forma de adjetivo y construcciones
en las que está siempre anocheciendo.
Todo lo que en ella leí
es como un signo lleno de misterio.
No es ella: soy yo mismo
que en esta lengua vuelvo.

BAMPO

Hay en el agua nubes
y hojas de cilantro.
Y, como en los veranos
de mi infancia,
el aire huele a hollín.

Bajo su lenta bóveda
rosas y tuyas forman
un transparente
centro geométrico
y su color me llega,
más que en la vista,
con la respiración.

Aspiro el loto
de roja lava nívea
y sé que un día
de hace varios siglos
estaba, estuve
o estaré aquí.

PALACIO IMPERIAL: PEKÍN

Columnas de madera
con su laca remota
como sangre del tiempo
girando sin cesar.

Y, en medio de sus múltiples
largos tejados lentos,
un solo prisionero,
al que quienes le temen
llaman *emperador*.

Toda mi vida ha sido
como es este palacio:
lo prohibido en ella
he sido sólo yo.

BALADA DEL PUENTE DE COLONIA

A Jürgen Untermann

El puente de Colonia:
dos leones vigilan
el agua por debajo,
el aire por arriba.

Dos leones de bronce
con su mirada fija
sobre el río y el puente,
sobre el tren y la vía.

Dos leones de bronce
sobre el Rhin se extasían
viendo pasar el agua,
viendo pasar la vida.

Quién pudiera como ellos
quedarse en esta orilla,
viendo pasar el agua,
viendo pasar la vida.

Quién pudiera quedarse
mirando lejanías:
el agua bajo el puente,
el aire sólo arriba.

Quién pudiera quedarse,
como el verdín encima
de sus melenas, fuera
del bronce de la vida.

Quién pudiera quedarse
quieto, quieto, sin prisa,
viendo pasar los años,
las horas y los días,

viendo pasar el puente
de Colonia deprisa
sobre el agua y el aire
de color amatista.

Quién pudiera, leones,
del bronce de la vida
detener las visiones,
arrancar las esquirlas.

Quién pudiera, de pronto,
una tarde imprevista,
anochececer león
y despertarse brisa.

Del puente de Colonia
ser un león vigía,
con el verdín disuelto
en la melena umbría.

Con los ojos abiertos
al río de la vida,
el agua por debajo,
el aire por arriba,

viendo pasar las horas,
los años y los días,
sin llegar hasta el punto
en que todo termina.

Ser un león de bronce
con la mirada erguida,
con el verdín disuelto
y la melena umbría.

¡Qué buen león de bronce,
qué buen león sería:
asomado a la nada
del puente de la vida,

oyendo día y noche,
oyendo noche y día
el blanco son del agua
de la melancolía!

Pasarían los trenes
y los perseguiría
con la mirada, sólo
con la mirada mía.

Pasarían las tardes
y las despediría
con un adiós de llamas
en mi frente prendidas.

Pasarían las nubes
y las saludaría
con mis uñas de bronce
y el verdín de mi vida.

Ser un león de bronce
con la mirada fija
como los de Colonia
sobre el agua y la vida.

Ser un león de bronce
con verdín de los días,
o, como el de Valencia,
que casi sonreía,

con sus fauces abiertas
y su boca vacía,
que rozaba mi mano
y no me la mordía.

El león de Correos
con su cabeza fija
esperando una carta
que no recibiría.

Como ellos y él,
leones de mi vida,
sobre el Rhin, sobre el mármol,
quién pudiera algún día

decir adiós a todo,
adiós a cada día,
a todo lo que pasa
por nuestra pobre vida

y que se queda ¿dónde,
en qué mirada fija
de qué viejo león,
de qué remota brisa,

de qué verdín de bronce,
de qué Colonia vista?,
¿de qué, de qué, decidme
está hecha nuestra vida?

El puente de Colonia:
dos leones vigilan
el agua por debajo,
el aire por arriba,

mientras pasan los trenes
hacia la lejanía
y pasamos los hombres
por el Rhin, por las vías.

Leones de Colonia,
¿qué veis mientras os miran:
el dolor de los hombres
o el verdín de los días?,

¿qué queda en vuestros ojos
de nuestra pobre vida:
la luz de la mañana
o la tarde abolida?,

¿qué queda de nosotros
en vuestra frente fija:
el deseo de ser
o la derrota sida?

¿Qué queda de nosotros:
qué acaba, qué germina?

EN OTRA SALAMANCA

Como la página de un libro
movida por el viento ante los ojos
pasó el fantasma de nuestra juventud
y su realidad, que es lo que evoco
y que me lleva a un tiempo que soy yo,
que era yo, que he sido yo
en la perfecta agilidad del aire,
cuando todas las cosas tenían su interior
y se oía un movimiento oscuro
sonar en lo profundo de las hojas
y era sabia la luz y sabio el ser,
y el tiempo, un claroscuro
sin antiguos espejos reflejando su fondo.
Cuando todo tenía presencia y gracia,
misterio y solidez. Cuando
no se había instalado aún el mecanismo,
tan torpe como fiel, de la costumbre
y se veía el mundo como un todo sin nombre
y las cosas, como
la inexpresada música de agua
que era el exacto idioma
de aquella íntima y compacta relación
que ahora echo de menos y que busco,
porque el hombre sólo conoce lo imperfecto

y nunca sabe en qué momento de su vida
recibe la visita de su demonio o de su dios.
Nunca lo sabe. Tampoco yo lo supe,
porque la juventud ignora lo perfecto.
Por eso ahora recorro este camino
de imágenes lejanas que me llevan
al que estoy siendo
en esta tarde también de Salamanca
en que el sol y la piedra
me conceden su brillo
y yo vuelvo a sus torres
envuelto en la caricia de aquel único oro
que el tiempo ha ido puliendo en mí como un cristal.
Mendigo de su espacio, limosna de su luz es lo que siento.
En otra Salamanca pasó mi juventud.

ANTONIO TOVAR LLEGA A SALAMANCA
(1942)

Cuando yo vi la tierra donde ondea,
páramo azul, la luz indivisible,
vidriera de la voz de lo vivible
en la carne que el tiempo taracea;

cuando dije: «¡mirad!, aquí se crea
el espacio que funda lo visible,
la veta de la vena inamovible
que pule cada forma de la idea»;

cuando miré su tersa torre blanca
reflejada en el agua que se lee
y el río, mitad tinta, mitad planta,

quise que Roma fuese Salamanca;
Atenas, basa, fuste, plinto, planta,
y Parménides, Diego de Siloé.

A.E. HOUSMAN ACABA
SU EDICIÓN DE MANILIO

A Juan Antonio González Iglesias

En la noche porosa yo opté por Manilio.
Su texto estuvo siempre encima de mi mesa.
Todavía lo leo, lo reviso, lo anoto.
Tantas veces
como las nubes por el cielo
han pasado mis ojos sobre él.
Ahora camino ya con paso lento
hasta por la filología,
que es el suelo
en el que más seguro me sentí.
Ya no tengo ni alumnos, ni clases ni visitas
salvo Auden: ese chico me aprecia
tal vez más que yo a él;
escribe -creo-
pero no me lo enseña,
y mejor que así sea, porque
¿qué podría decirle? A mis años
sólo se sabe de vejez.
El latín en las tardes me acompaña
como Italia en los días del verano
y el sur de Francia en los recuerdos

de los viajes de mi juventud.
Ellos y el latín vienen a verme:
damos paseos juntos por el río del habla.
La lengua es ya lo único
que no tengo muy mal.
La vida es bella porque es injusta.
Platón se equivocó: se equivocaba.
No sabía
que es ese movimiento de las formas
el que da a las cosas toda su plenitud.
Somos imágenes, no demasiado fijas,
que se mueven al ritmo que les marca
un no firme compás.
Somos tiempo, no espacio,
y vivimos en símbolos.
La luz nos ilumina tanto
como la oscuridad. Tal vez
somos un texto que alguien edita
como yo a Manilio.
Sí: tal vez somos un texto
pero ¿cuál?
El texto es hoy el único escenario
para representar ante mí mismo
imágenes cambiantes de mi vida
y fragmentos perdidos de mi idea
de lo que creo fue la Antigüedad.
Los mitos ya no existen
pero sus dioses aún nos acompañan.

Desde su vieja imagen veo alzarse
un proyecto de luz que los convierte
en algo más que sombras y que nombres:
en un rumor de piedra o de paloma
que extiende su dominio por columnas,
mármoles, peristilos y pórticos y atrios
e infunde a las ruinas de los significados
un impulso de vida más intensa
que la que ofrece o tiene la real.
Ésa es la vida
a la que yo intenté llegar y acomodarme,
buscando entre sus sílabas de polvo
restos de una palabra que me hablase
de un tiempo detenido entre las páginas
de un paisaje, de un cielo o de un lugar.
Mis ojos vieron resbalar por ellos
mañanas luminosas que llevaban,
envueltas en sus túnicas doradas,
naves y ríos llenos de aire fresco
y, más allá, debajo de las gradas,
el brillo del perfil de las monedas
en su cambiante mezcla de sonido
de metales difusos y verdecido dios.
La pátina del tiempo hoy nos oculta
la exactitud de algunos de sus trazos
que la sabia mirada recompone
con el vértigo de su imaginación.
(La angustia de vivir cada uno soporta

en la memoria que refleja
la lenta maniobra de las sombras
en el confuso espectáculo que ofrece
el continuo teatro del dolor.)
Yo vi pasar la vida por sus aristas veteantes
y recuerdo la forma que tenía
aquel abismo abierto a la mirada
del que no podría decirse qué lo llena:
si el dolor de las líquidas luces
que lo cruzan
o si sólo el espacio reducido
a ser sólo sonoro resplandor.
Allí yo vi cómo de la memoria me llegaba
la lenta luz de Grecia diluida
en cárdenas auroras de carmín.
El texto es hoy el único escenario
en que puede ensayarse
la música de nuestra partitura
y el triste simulacro de nuestra identidad.
Por eso, testigos de las gradas, hoy os oigo
leer en la penumbra que hay en el pensamiento
las invisibles letras
a que confío el hálito
de mi solo deseo de vida y de verdad.
A vuestra dulce sombra
quise pasar mi tiempo
y, con él, el amor, esa mentira tibia
que es la moneda única

que la nada nos da.
Todo lo que pensé, ya lo he perdido.
Sólo me queda esta pobre limosna imaginaria
que arroja sobre el limo de los días
esta ausencia que deja la belleza soñada.
Beleños más que lunas,
mármoles más que cielos,
en nácares perlados rielan sobre el mar.
Resuena allí el ruido de lo hondo:
una altura perfecta desde la que caer
a este otro escenario, tan deformado y torpe,
que ahora soy aquí, donde interpreto
¿a quién: al que recuerda a aquel
que al otro lado del papel he sido,
a aquel que escribe esto
o aquel que aún representa mi papel?
¿En cuál existo: en el de cada día,
o sólo en este que soy algunas veces
y que es el único
con el que de verdad me identifico
y, por ello, el único en el que llego a ser?
¿Cuál, cuál de ellos ha hecho
mi edición de Manilio?
¿Cuál de ellos me enseñó las lecciones
de Grecia? ¿Cuál de ellos me hizo
profesor de latín?
Cada vez la noche resulta más porosa.
Las páginas de los libros se me cierran

tanto como el recuerdo
de todos los pasajes que leí.
Un viento inmóvil mueve los diccionarios.
Alguien que se parece a mí
escribe unas palabras similares a éstas
que tú lees.
¿Soy yo Housman? ¿Eres tú mi lector?
Ambos somos lo mismo.
En este escenario sólo cambia
la repetición de un personaje
que siempre equivoca su papel.
Nuestra tragedia consiste precisamente en esto:
somos sólo figuras de papel.
Sonoras superficies nos ofrecen
el blanco de sus páginas
para que las manchemos
con nuestra pobre tinta
y hagamos sobre ellas
la ficción de un ensayo general
en el que cada uno
interpreta su propio personaje,
sin que éste en ninguno de ellos
llegue a tener jamás identidad.
El yo es, pues, el único escenario.
Sobre él cada uno se arrastra
como en una jaula del circo se mueve,
de un sitio para otro,
un solo y único animal

que se cree firme sobre sus cuatro patas,
sus uñas y su cola,
pero que ve con sus ojos,
a través de las rejas,
que algo, algo, existe más allá.
Aunque él lo intuye,
nunca lo sabe a ciencia cierta,
porque –aunque no distingue los muros–
los barrotes que sombrean su piel
tanto como su jaula
le hacen creer que él es el único que está.
El yo es un ausente
al que enviamos cartas
que sabemos que nunca han de llegar.
Hoy le escribo la última
porque sé que mi yo nunca vendrá.
Vuelvo a abrir mi edición de Manilio,
y le añado esta muy breve nota a pie de página,
algo que, como todo, distraiga al buen lector:
«Esta mañana he acabado, al fin,
mi edición de Manilio.
Sé que a nada ni a nadie servirá.
Estoy contento de ello, pues
siempre he creído en el gozo y el lujo
de la inutilidad.
¿Hay algo más inútil
que recorrer el mapa de uno mismo?».
El campo inglés atraviesa el cristal

de esta mañana de niebla transparente.
Unas gotas de lluvia me anteceden
todo cuanto este pobre día me traerá.
El bedel ya me llama.
Están a punto de cerrar la biblioteca.
Recojo mis papeles y los guardo:
cuando salga a la calle
comenzará otra realidad,
muy distinta de ésta, si es que no
ha comenzado ya.
Al fin logré acabar mi edición de Manilio.

(De *Pasos en la nieve*, 2004)

ANOTACIÓN A KEATS

A Pere Gimferrer

La belleza es dolor. Y el dolor es belleza
y ni uno y otro se pueden resistir.
Sobrepasan los dos las medidas del hombre:
se sienten para siempre, pero sólo una vez.
Un instante perpetuo los contiene
y, de pronto, sin más, se manifiestan
en el perfecto orden de las cosas
que mueve y origina su incomprensible acción.
No es un centro decible ni un objeto pensable:
la belleza gira sobre sí misma
como sobre sí mismo gira siempre el dolor.
No son iguales porque se diferencian
y en su coro de ángeles terribles
resuena, batida por las alas de lo informe,
la duda sobre cuál de los dos hay que elegir.
Una sangre invisible ensucia los espíritus
y el oro de los cuerpos nunca se llega a ver:
su luz florece siempre
al otro lado de los falsos espejos
que son los que devuelven
la imagen más exacta de la realidad.
Lo que miramos es un trampantojo

de algo que, aun estando dentro de nosotros,
se sitúa siempre más allá.
Es la verdadera esencia de las cosas
y refleja lo que las hace ser:
la dolorosa sensación de pérdida
que suena en la centrífuga visión de su fluir.
Aquello que se escucha no se oye: se siente.
Y aquello que se siente ya deja de existir.
Es el dolor de ser lo que allí se renueva
y es la propia vida lo que allí llega a ser.
El mármol de las cosas conoce lo terrible
como nosotros mismos conocemos
la crueldad del hecho de vivir.
Sólo porque morimos podemos soportarlo.
Dolor y belleza hacen que sea así.

(Inédito)

BIBLIOGRAFÍA DE JAIME SILES

LIBROS DE POESÍA:

Génesis de la luz, Málaga, 1969, 23 págs.

Biografía Sola, Málaga, 1971, 22 págs.

Canon, Premio Ocnos 1973, Llibres de Sinera, Ocnos, Barcelona, 1973, 64 págs.

Alegoría, Ambito Literario, Barcelona, 1977, 106 págs.

Poesía 1969-1980, Visor, Madrid, 1982, 135 págs.

Música de Agua, Premio de la Crítica del País Valenciano y Premio de la Crítica Nacional 1983, Visor, Madrid, 1983, 76 págs.

Musik des Schweigens, Gedichte, Spanisch und Deutsch, ausgewählt, übertragen und mit einem Nachwort versehen von Hans Hinterhäuser, Horst Heiderhoff Verlag, Eisingen, 1986, 75 págs.

Poemas al revés, Ediciones El Tapir, Madrid, 1987, 22 págs.

Colvmnae, Visor, Madrid, 1987, 86 págs.

Obra poética 1969-1989. La Realidad y el Lenguaje, Prólogo de Ramón Irigoyen, Aula de Poesía Latinoamericana de la Biblioteca «Casa de la Entrevista», Alcalá de Henares, 1989, 75 págs.

Semáforos, *Semáforos*, Visor, Madrid, 1990, 86 págs.

El Gíptodonte y otras canciones para niños malos, Austral Juvenil, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, 88 págs.

- Genèse de la lumière. Biographie seule. Canon*, Poèmes traduits et présentés par L. Breysse, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1990, 137 págs.
- Ich bin der König aus Rauch*, Poesie aus Spanien, Hrsg. Gregor Laschen & Jaime Siles, edition die horen, Bremerhaven, 1991, 169 págs.
- Alfabeto Notturmo / Alfabeto Nocturno*, Testi Scelti e Tradotti da Emilio Coco, Introduzione di Gabriele Morelli, Levante Editori, Bari, 1991, 117 págs.
- Suite der See*. Neueste Gedichte, herausgegeben, übertragen und mit einem Nachwort versehen von Tobias Burghardt, Edition Delta, Stuttgart, 1992, 69 págs.
- Poesía 1969-1990*, Visor, Madrid, 1992, 349 págs.
- Poemas*, Aula Enrique Diez-Canedo, Badajoz, 1995, 30 págs.
- Jaime Siles*, Cuadernos del Aula de Literatura «José Cadalso», 43, San Roque, 1996, 19 págs.
- Musique d'eau et Columnae*, Edition bilingue. Traduction de l'espagnol, préface et postface par Françoise Morcillo, Collection in'hui, Le Cri-Jacques Darras, Bruxelles, 1996, 233 páginas.
- Poemas (Selección)*, Corondel, 6, Valencia, 1998, 18 págs.
- Himnos Tardíos*, I Premio Internacional «Generación del 27», Visor, Madrid, 1999, 88 páginas.
- Bajo nombres distintos*, Colección AEDO de Poesía, Salamanca, 2000, 19 páginas.
- Cinco poemas chinos*, Cuadernos del Noroeste, 4, León, 2001, 21 páginas.

Hymnes tardifs, traducción de Henry Gil, Les Éditions Circé, Belval, 2003, 140 págs.

Pasos en la nieve, Tusquets Editores, Barcelona, 2004, 176 págs.

Estado nunca fijo (Antología). Selección y prólogo de Guillermo Urbizu, Area de Cultura, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2004, 155 páginas.

FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA:

El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica, Madrid, 1975, 198 págs.; 2ª edición, ampliada, Eunsa, Pamplona, 2006, 220 páginas.

Sobre un posible préstamo griego en ibérico, Diputación Provincial de Valencia, 1976, 47 págs.

Diversificaciones, Fernando Torres Editor, Valencia, 1982, 144 págs.

Introducción a la lengua y literatura latinas, Istmo, Madrid, 1983, 319 págs.

Léxico de inscripciones ibéricas, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, 437 págs.

Novísimos / Neueste spanische Poesie, Edition Rosenberg, St. Gallen, 1991, 69 páginas.

Mayans o el fracaso de la inteligencia, Diputació de Valencia. Institució Alfons el Magnanin, Valencia, 2000, 131 páginas.

Conocimiento del yo y poetización del medio: la poética y la poesía de César Simón, Discurs llegit el dia 1 de juny de 2000 en la seua recepcio com academic de numero per l'Ilm. Sr. D. Jaime Siles Ruiz i contestacio de

l'academic de numero Ilm Sr. D. Xavier Casp Vercher, Real Academia de Cultura Valenciana, Valencia, 2000, 53 páginas.

Más allá de los Signos, Huerga & Fierro, Madrid, 2001, 235 páginas.

Poesía y traducción: cuestiones de detalle, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2005, 362 páginas.

Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea, Abada Editores, Madrid, 2006, 334 páginas.

Bambalina y tramoya, Universidad de Murcia, Murcia, 314 páginas.

TRADUCCIONES:

Wordsworth: Poemas (en colaboración con F. Toda), Editora Nacional, Madrid, 1976, 168 págs.

Diez Poemas de Paul Celan, Septimomiau, Valencia, 1981, 25 págs.

El arte en los países socialistas (Allgemeine Geschichte der Kunst), (en colaboración con Ela María Fernández-Palacios), Cátedra, Madrid, 1982, 560 págs.

El corazón de piedra (Das steinerne Herz) de Arno Schmidt, (en colaboración con Ela María Fernández-Palacios), Fundamentos, Madrid, 1984, 222 págs.

Experiencia estética y hermenéutica literaria (Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik) de H. R. Jauss (en colaboración con Ela María Fernández-Palacios), Taurus, Madrid, 1986, 436 págs.

- Caballo en fuga (Ein fliehendes Pferd)* de Martin Walser (en colaboración con Ela María Fernández-Palacios), Alfaguara, Madrid, 1987, 122 págs.
- El Vendaval de Pere Gimferrer*, Edición bilingüe, (en colaboración con Octavio Paz, Antonio Colinas, Juan Ramón Masoliver, Justo Navarro y Francisco Rico), Ediciones Península, Barcelona, 1988, 69 págs.
- Un viaje de invierno (Un viatge d'hivern)* de Antoni Marí, edición bilingüe, Península, Barcelona, 1989, 60 págs.
- Josep Piera: Antología*, edición bilingüe, introducción, selección y versión, Ediciones Alfons El Magnánim, Institució Valenciana d'Estudis I Investigació, Valencia 1990, 179 págs.
- Paul Celan: Hebras de Sol*, (en colaboración con Ela María Fernández-Palacios), Visor, Madrid, 1990, 2ª edición, 2002, 236 págs.
- Antoni Tàpies-Barba: Matèria dels Astres*, Texto Bilingüe. Versiones al castellano de A. Colinas, S. López Becerra, A. Sánchez Robayna y J. Siles, Poética, Ediciones Península/Edicions 62, Barcelona, 1992, 93 págs.
- Pere Gimferrer: Arde el mar, el vendaval, la luz. Primera y última poesía*, Círculo de Lectores, 1992, pp. 183-197.
- Botho Strauss: El tiempo y la habitación*, Centro Dramática Nacional, Teatro María Guerrero, Madrid, 18 de enero a 27 de febrero de 1996.
- Samuel Taylor Coleridge: La Balada del viejo marinero*.

Ilustraciones de Gustave Doré. Traducción y prólogo de Jaime Siles, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002. 107 págs.

Trans-textos, Devenir, Barcelona, 1986, 76 págs.; 2ª edición, aumentada, Artemisa Niké, Santa Cruz de Tenerife, 2006, 245 páginas.

REVISIONES ANOTADAS:

E. Benveniste: Vocabulario de las instituciones indoeuropeas, Taurus, Madrid, 1983, 461 págs.

EDICIONES:

Agustín de Foxá : Artículos Selectos. Prólogo y selección de Jaime Siles. Letras Madrileñas Contemporáneas, Consejería de educación, Comunidad de Madrid - Visor Libros, Madrid, 2003, 302 págs.

Rafael Alberti : Antología Poética, Edición de Jaime Siles, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, 492 págs.

Rafael Alberti : Poesía I, Edición de Jaime Siles, Seix-Barral Obra Completa, Coedición de Editorial Seix-Barral y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona, 2003, 824 págs.

José Luis Tejada: Desde un fracaso escribo. Antología Poética. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 219 págs.

Paraíso Cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII, en colaboración con José María Micó, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, 672 págs.

LIBROS DE ENSAYO:

Tratado de Ipsidades, Ediciones Begar, Málaga, 1984,
48 págs.

Viena, Ediciones Destino, Barcelona, 1987, 170 págs.

SOBRE LA OBRA POÉTICA DE JAIME SILES:

ALVAR, MANUEL: «Leimos hasta quedarnos ciegos»,
Blanco y Negro, 23-VI-199

ANSON, LUIS MARÍA: «Himnos Tardíos», *La Razón*,
7 de septiembre de 1999, p. 3

AMORÓS, AMPARO: «La poesía de Jaime Siles, una
palabra en vuelo a la totalidad del ser», *Litoral*,
166/167/168, Málaga, 1986, pp. 63

BARTOLOMÉ PONS, ESTHER: «Los pilares del lenguaje y
el poema como trans-texto», *La Vanguardia*,
Barcelona, 4-VI-1987.

BEGENAT, ROLAND: «Sprachsäulen. Der Poet Jaime
Siles», *Stuttgarter Zeitung*, Das Buch, 25, 7-V-1993

BLECUA, JOSÉ MANUEL: «Parménides», *Litoral*,
166/167/168, Málaga, 1986, pp. 71-74.

BOURGEOIS, VIOLAINE: «Música y sistema en la poesía
de Jaime Siles», *Litoral*, 166/167/168, Málaga,
1986, pp. 75-79.

BURGGHARDT, TOBIAS: «Erblihen erratischer Gärten»,
Die Furche, 32, August 1993, p. 8.

CAMINO, JOSÉ MARÍA, «Las columnas de Jaime Siles»,
Hora de Poesía, 55-56 (enero-abril 1988), pp. 56-57.

- CARNERO, GUILLERMO: «Jaime Siles o la originalidad», *Destino*, Barcelona, nº 2095 (1 a 7-XII-1977), p. 48.
- : «El sueño total de la memoria», *El País*, Madrid, 3-IV-1983.
- : «Trayectoria y singularidad de Jaime Siles», *Litoral*, 166/167/168, Málaga, 1986, pp. 81-84.
- CASTAÑO FERNÁNDEZ, A. MA., «Jaime Siles: el silencio que ya suena», *Cuaderno de Literatura*, 43, 1996, pp. 2-5.
- CASTILLO, DAVID: «Siles entre el Palimpsesto y la recreación investigativa», *Taifa*, Mayo 1988, Barcelona.
- CASTRO, IDOLI: «Semáforos, Semáforos : un recueil habité», *Le moi et l'espace, Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, pp. 443-453.
- CATAÑO, JOSÉ CARLOS: «Once años, 55 poemas», *Quimera*, Barcelona, nº 26 (diciembre 1982), p. 97.
- CLIPLIAUSKAITE, BIRUTE: «Purificación y esencialidad», *Poesía en el Campus*, nº 1-7 (Cursos 1987-1988 y 1988-1989) Zaragoza, 1989, pp. 182-185.
- COLINAS, ANTONIO: «Poesía pura: Alegoría». *Camp de l'Arpa*, Barcelona, nº 59 (enero 1979).
- : «La fuerza de lo diferente», *Poesía en el Campus*, nº 1-7 (Cursos 1987-1988 y 1988-1989), Zaragoza, 1989, p. 177.
- DEBICKI, ANDREW P.: «Un clasicismo contemporáneo:

- la poesía reciente de Jaime Siles», ZVRGAI, Diciembre 1989, pp. 44-49 (= *Revista Hispánica Moderna*, XLIV, junio 1991, 1, pp. 82-92).
- : «Un empeño esencializador: la poesía de Jaime Siles», *málaga & poesía*, II, Málaga, 1996, pp. 15-27.
- DÍAZ ARENAS, ÁNGEL: «Comentario semiótico a nueve poemas de Jaime Siles», *Promociones y Publicaciones Universitarias*, Barcelona, 1991, 175 págs.
- : *Evolución poética de Jaime Siles. Introducción al análisis poetológico*, Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander/Edition Reichenberger, Kassel, 2000, 473 páginas.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER: «Emblemas y juegos barrocos: cuatro poemas dedicados a Baltasar Gracián y uno de Federico García Lorca», *Postdata*, 23, invierno 2001, pp. 21-25.
- : «Pasos en la nieve», *La Opinión*, Murcia, 25-VI-2004.
- DOMÍNGUEZ REY, ANTONIO, «El materialismo fónico de Jaime Siles», *Philologica canariensis*, 4-5, 1998-1999, pp. 319-335.
- EGIDO, AURORA: «Sile(ncio)s», *Poesía en el Campus*, nº 1-7 (Cursos 1987-1988 y 1988-1989), Zaragoza, 1989, pp. 179-180.
- EMILIOZZI, IRMA: «Por la puerta de Ugarit», *Litoral*, 166/167/168, Málaga, 1986, pp. 133-139.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, RAFAEL: «Jaime Siles: notas a

- un itinerario poético», *Alaluz*, XXIV, 1-2 (Primavera-Otoño 1992), pp. 7-16.
- FERRER SOLA, JESÚS: «Genealogías del alma: Pasos en la nieve», Caballo Verde, *La Razón*, 18-VI-2004.
- GAHETE, MANUEL: «Jaime Siles: más allá de los signos», *Ars et Sapientia. Revista de la Asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, IV (abril 2003), pp. 161-165.
- GAITÁN PÉREZ, JOSÉ: «Colvmnae corporis», *Sur Cultural*, nº 143, 5-III-88.
- GALLEGO, VICENTE: «Palabra, mundo, ser: la poesía de Jaime Siles», *Las Provincias*, Valencia, 12-X-1986.
- : «Colvmnae, de Jaime Siles, la emoción y la medida», *Las Provincias*, Valencia, 20-VI-1987.
- GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR: «Poesía (1969-1990)», *ABC Literario*, 21 de mayo de 1993, p. 8.
- GARCÍA-OSUNA, CARLOS: «La dependencia musical de Jaime Siles», *Ya*, Madrid, 8-X-1982.
- : «*Música de Agua* de Jaime Siles», *Ya*, Madrid, 13-XI-1983.
- GARCÍA POSADA, MIGUEL: «Semáforos, semáforos», *ABC*, Madrid, 12-V-1990.
- : «Del Existir», *El País*, 7 de agosto de 1999, p. 10.
- GIL HENRY: «Equilibrio del agua de Jaime Siles: un poema conceptista», *Les Langues Néo-Latines*, 284, 1993, I, pp. 97-105.
- : «Jaime Siles, l'itinéraire ontologique d'une poésie conceptiste», *Europe*, 78, 852, Paris, avril 2000, pp. 180-187.

- : «La voix poématique silésienne ou les visages de l'être», *Les Polyphonies Poétiques, Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 307-320.
- : «Los semblantes del ser», *Canente*, 5/6, Málaga, (2003), pp.375-396.
- : «Semáforos, semáforos ou la permanence du signe», *Les Langues Néo-Latines*, 329 349 , 2004, pp. 63-88.
- GÓMEZ YERBA, ANTONIO A.: «El Gliptodonte, de Jaime Siles», *Sur Cultural*, Málaga, 13-X-1990.
- : «Madurez poética, Poesía 1969-1990», *Sur*, 9 de enero de 1993, p. 6.
- GUINDA, ÁNGEL: «Los Semáforos de Jaime Siles» *El Día*, Zaragoza, 14-VII-1990.
- GULLÓN, GERMÁN: «Jaime Siles: Pasos sobre el papel», *Cien años de poesía*, Peter Lang, 2001, pp. 745-754.
- HERNÁNDEZ, MARIO: «Acorde y círculo de Jaime Siles», *Trece de Nieve*, Madrid, nº 7 (1974), pp. 50-51.
- HINTERHÄUSER, HANS: «Jaime Siles. *Música de Agua*», *Die spanische Lyrik der Moderne*. Einzelinterpretationen, herausgegeben von Manfred Tietz, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1990, pp. 433-439.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO: «La palabra esencial y tensa de Jaime Siles», *Diálogos*, México, nº 68 (marzo-abril 1976), pp. 31-33.
- LAIN ENTRALGO, PEDRO: «Viena», *El País*, Madrid, 6-II-1988.

- LANZ, JUAN JOSÉ: « Jaime Siles y *Música de agua*: las voces del silencio», *BHS*, 80 (2003), pp. 335-368.
- LE BIGOT, CLAUDE: «La quête du sujet et l'allégorie de la voix chez Jaime Siles», *Les Langues Néo-Latines*, 284, 1993, I, pp. 87-95.
- : «Jaime Siles et la vacuité des signes», *Lecture et analyse de la poésie espagnole*, Éditions Nathan, Paris, 2001, pp. 135-138.
- LÓPEZ ANDRADA, ALEJANDRO: «Música blanca», Cuadernos del Sur, *Diario de Córdoba*, 4 -XII-2004.
- LUCARDA, MARIO: «La experiencia de un pensamiento», *Hora de Poesía*, Barcelona, nº 26 (1983), pp. 36-38.
- : «Los sonidos del sentido. Reflexiones al límite de la palabra», *El País*, Madrid, 15-X-1987, p. 4.
- LLAMAZARES, JULIO: «Los signos del silencio», *Diario 16*, Madrid, 10-IV-1983.
- LLOPESA, RICARDO: «Algunos aspectos de los sonetos de Jaime Siles», *Canente*, 6 (1989), pp. 103-106.
- MALPARTIDA, JUAN: «De palabra en palabra», *El Independiente*, 20-VI-1987.
- MARTÍNEZ RUIZ, FLORENCIO: «Alegoría de Jaime Siles», *ABC*, Madrid, 12-I-1978.
- : «Jaime Siles: *Poesía 1969-1980*», *ABC*, Madrid, 16-IV-1983.
- : «Colvmnae», *ABC*, Madrid, 14-III-1987.
- MAS, MIGUEL: «La capacidad del signo en la poesía de

- Jaime Siles», *Noticias*, Valencia, 3-VI-1984.
- MATHIOS, BÉNÉDICTINE : «Architecture d'une forme fixe: les sonnets de Colvmnae de Jaime Siles», *Les Polyphonies Poétiques. Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 201- 210.
- MENÉNDEZ GARCÍA, JOSÉ FERNANDO: «Notas metafísicas a un poema de Jaime Siles», *La Estafeta Literaria*, Madrid, nº 643/644 (1 a 15-IX-1978).
- MENÉNDEZ, FERNANDO: «Una nueva visión de Parménides en Alegoría», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 384 (junio 1982), pp. 699-706.
- MILENA, EUSEBIO: «Canon, obra primera de Jaime Siles», *Camp de l'Arpa*, Barcelona, nº 14 (noviembre 1974) pp. 25-26.
- MOLINA, CÉSAR ANTONIO: «La Alegoría como síntesis de la ficción», *Informaciones*, Madrid, 21-VII-1977, p. 3.
- MORALES, ANDRÉS: «Semáforos, Semáforos», *Signos*, Estudios de lengua y literatura, *Ediciones Universitarias de Valparaíso*, Chile, XXIII (1990), p. 145.
- MORALES LOMAS, FRANCISCO: «Himnos tardíos», *Papel Literario*, 4 de junio de 2000, p. 8.
- : «Condiciones aspectuales de ámbito identitario, lingüístico, renacentista y manierista en la lírica de Jaime Siles», *Canente* 5/6 (2003), pp. 421-440.

- MORCILLO, FRANCOISE: «Le poète Jaime Siles», *Les Langues Néo-Latines*, IV, 263, 4^o Tr. 1987, pp. 135-138.
- : *Recouvrer l'usage du Sonnet dans l'Espagne des années 80, Les métamorphoses du sonnet in'hui*, 52/53, Bruxelles, 1999, pp. 175-199.
- : «Jaime Siles. Une poète espagnol classique contemporain», *Classiques pour demain*, L'Harmattan, Paris, 2002, 261 págs.
- : «Réception des linguistes ténors français dans l'oeuvre du poète Jaime Siles», *Anales de Filología Francesa*, 11 (2002-2003), pp.203-219.
- NAVARRO DURÁN, ROSA: «Música de Agua», *Litoral*, 166/167/168, Málaga, 1986, pp. 85-89.
- : «Jaime Siles: Tragedia de los caballos locos», *Comentarios de textos. Poetas del Siglo XX*, Palma, 2001, p. 299.
- : «El discurso poético de Jaime Siles», *Salina*, 17 (Noviembre, 2003), pp. 173-178.
- NÚÑEZ RAMOS, RAFAEL: «Las expectativas de lectura del poema lírico. Análisis de un poema de Jaime Siles», *Archivum*, XXXVII-XXXVIII, 1985, pp. 195-205
- PALOMO, MARÍA DEL PILAR: «Jaime Siles y su *Música de Agua*», *Insula*, Madrid, n^o 448 (marzo 1984), pp. 13-14.
- PANIAGUA, ÁNGEL: «Regreso del lenguaje», *La Cifra*, I (Mayo 1988), p. 8.

- PIERA, JOSEP: «Entreabrir la granada es hundirse en el mar», *Litoral*, 166/167/168, Málaga, 1986, pp. 105-112.
- PRADA, JUAN MANUEL DE: «Pasos en la nieve», *Tiempo*, 1.157 (5 de julio de 2004).
- PUIG, VALENTI: «Música de Siles», *Diario de Mallorca*, 16-VI-1987.
- RUIZ SORIANO: «Pasos en la nieve de Jaime Siles : el dolor de la vita puctum fugit», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 31 (2006), pp.133-164.
- RESSOT, JEAN-PIERRE: «Alegoría 1, 2, 3 de Jaime Siles», *Les Langues Néo-Latines*, 284, 1993, I, pp. 107-112.
- RIBELLES, JOSÉ MARÍA: «La poesía emergente de Jaime Siles», *Zarza Rosa*, nº 2 (abril-mayo, 1984), Valencia, pp. 47-58.
- ROCA, MARCOS: «La poesía de Jaime Siles», *Insula*, Madrid, 493 (diciembre 1987), pp. 16-17.
- RODRÍGUEZ-PADRÓN, JORGE: «La poesía de Jaime Siles: notas de aproximación», *Insula*, Madrid, nº 433 (diciembre 1982), pp. 3-4.
- SALAUN, SERGE: «Vanguardias, modernidad y decadentismo», *Les Langues Néo-Latines*, 284, 1993, I, pp. 113-118
- SIERRA DE COZAR, ÁNGEL: «Ejercicios de conocimiento poético: Alegoría», *Reseña*, Madrid, nº 110 (diciembre 1977), pp. 13-16.
- SIMÓN, CÉSAR: «Poemas de Jaime Siles: *Biografía Solo*»,

- Las Provincias*, Valencia, 24-IX-1972.
- SUÑÉN, LUIS: «Erudición, creación y sistema», *El País*, Madrid, 2-V-1982.
- : «Poesía de la inteligencia», *El País*, Madrid, 8-IV-1984.
- SUÑÉN, JUAN CARLOS: «Semáforos, semáforos», *El País*, Madrid, 5-VIII-1990.
- : «El idioma de las hojas», *ABC Cultural*, 26 de junio de 1999, p. 7.
- THIOLLIÈRE, PIERRE: «Jaime Siles: du corps du signe aux signes du corps», *Figures du graphein, arts plastiques, littérature, musique*, 1999, pp. 263-280.
- TORÉS GARCÍA, ALBERTO: «La poesía de Jaime Siles, un pacto formal con la belleza», *Papel Literario*, 1 de septiembre de 1996, p. 6.
- TOVAR, ANTONIO: «Extremos de la poesía», *Gaceta Ilustrada*, n° 1084 (17-VII-1977).
- UMBRAL, FRANCISCO: «Diario de un escritor burgués», *Destino*, Barcelona, 1979, pp. 149-150.
- VALERO, VICENTE: «Jaime Siles», *La Prensa de Ibiza*, 9 de junio de 1993, p. 14.
- VEYRAT, MIGUEL, «Jaime Siles: *Hymnos tardíos*», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 65, octubre-noviembre 1999, pp. 167-171.
- VILLAR RIBOT, FIDEL: «Alegoría», *Insula*, Madrid, n° 379 (junio 1978)
- VILLAGRASA, ENRIQUE: «La impronta del logos poético de Jaime Siles», *Turia*, n° 6-7, pp. 217-218.

- VILLENA, LUIS ANTONIO DE: «Reflexion en la edad lingüística», *Esfera. El mundo de los libros*, 31 de julio de 1999, p. 18.
- VIVAS, ÁNGEL: «Madrigales urbanos», *El Mundo*, 10-VI-1990.
- YAGÜE LÓPEZ, PILAR: «Jaime Siles, *Canon* (1973)», *La poesía en los setenta. Los Novísimos, Referencia de una época*, Universidad da Coruña, 1997, pp. 113-114.
- : «Jaime Siles: *Himnos tardíos*. Una lectura», *Insula*, 652, abril 2002, pp. 29-30.
- ZIMMERMANN, MARIE-CLAIRE: «Du travail de la raison en poésie: introduction à l'analyse d'un texte de Jaime Siles», *Le Raisonnement (= 13^e Colloque d'Albi Langages et Signification*, 9-13 juillet 1992), Université de Toulouse-le-Mirail, 1993, pp. 57-70.
- : «Himnos tardíos de Jaime Siles: renouveau de la forme et poursuite de l'oeuvre», *CAUCES*, 1, 2000, pp. 137-157.
- : «Espace du moi, espace du poème», *Le moi et l'espace...*, pp. 341-366.
- : «*Himnos tardíos*, de Jaime Siles: nuevas formas de una identidad poética», *Canente*, 576 (2003), pp. 397-420.

ÍNDICE

Preludio para Jaime Siles (A. G.)	5
El yo es un producto del lenguaje	17
Selección de poemas	39
Daimon Atopon	41
Tragedia de los caballos locos	44
Convento de las Dueñas	46
Devuélveme, memoria poderosa (de <i>Canon</i>)	47
Reurrencias	48
Música de agua	49
Espejo	50
Aire escrito	51
Economía de los cambios nocturnos	53
Sub nocte	54
La tierra de la noche (de <i>Música de agua</i>)	55
Propileo (de <i>Colymnae</i>)	56
Semáforos, semáforos	57
Himno a Venus	62
Acis y Galatea (de <i>Semáforos, semáforos</i>)	63
El oro de los días	65
Himnos tardíos, II	69
Himnos tardíos, VI	73
Pasos sobre el papel	75
Dios en la Biblioteca	76

De vita philologica	80
Ángulos muertos (de <i>Himnos tardíos</i>)	87
Oda a Germania	89
Bampo	91
Palacio Imperial: Pekín	92
Balada del Puente de Colonia	93
En otra Salamanca	99
Antonio Tovar llega a Salamanca (1942)	101
A. E. Housman acaba su edición de Manilio (de <i>Pasos en la nieve</i>)	102
Anotación a Keats (Inédito)	110
Bibliografía de Jaime Siles	113
Libros de poesía	113
Filología y lingüística	115
Traducciones	116
Revisiones anotadas	118
Ediciones.....	118
Libros de ensayo	119
Sobre la obra poética de Jaime Siles.....	119

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PYP

[15]



Fundación Juan March