

## PASOS EN LA NIEVE DE JAIME SILES: EL DOLOR DE LA VITA PUCTUM FUGIT.

Por Francisco Ruiz Soriano

**P**asos en la nieve (2004) inaugura una nueva etapa en la poesía de Jaime Siles que en cierta forma ya se vislumbraba en algunos poemas de *Himnos tardíos* (1999): la salvación por la memoria poética y una tendencia hacia preocupaciones existenciales en las que aparece un emergente yo emotivo que, inquieto por el devenir del tiempo y la muerte, identifica vida y poesía a la vez que muestra asomos de desencanto frente a la verdad del texto como permanencia de lo que se ha sido; aunque temas y motivos en torno al lenguaje, el cuestionamiento de la realidad y la naturaleza de las palabras con cierta actitud trascendental en el intento por descifrar el más allá de los signos (y de la apariencia de las cosas en pos de la esencia de la vida -de la Realidad misma-) están ya presentes desde el inicio de su trayectoria poética: *Génesis de la luz* (1969), *Canon* (1973), *Alegoría* (1977), hasta llegar a obras emblemáticas como *Música de agua* (1983), pero esta vez con *Pasos en la nieve* (2004) aparece una actitud melancólica de tintes quevedianos y cierto dolor senequista por el deseo de lograr una armonía que nunca se tendrá, un desencanto ante el descubrimiento de la distancia inalcanzable que hay entre la ilusión y la realidad. La palabra poética sigue siendo el único instrumento para iluminar la experiencia, o ese progresivo derrumbamiento de la misma por el devenir temporal, así la palabra-verbo cada vez indagará más en sí misma a través de estructuras aliterativas, repeticiones de conjugaciones verbales como los polipotes, paralelismos metafóricos y juegos metalingüísticos que intensifican la tendencia a la concentración que caracteriza al poeta en un deseo por saber qué se esconde detrás del nombre o llegar al origen del mismo, alcanzando su sentido perdido originario<sup>1</sup>. La obra es una consta-

---

<sup>1</sup> Este interés del escritor por llegar al origen de las cosas y de la vida ya se expresaba en su "Poética" introductoria a su selección en la antología *Poetas españoles poscontemporáneos* (Ed. de José Batlló), El Bardo, Barcelona, 1974, en la que Siles dice: "Poetizar es un acto de Realidad y de

tación evocadora de tiempos y espacios vividos, además de lo que significan las palabras en un momento y un lugar determinados, viendo cómo éstas -en tanto constituyen el poema a la vez que dicen de nuestra historia- superan el presente para arribar a otra realidad esencial que el poeta intenta conseguir para verificar la imposibilidad de esa aprehensión completa, igual que lo es también la apropiación del significado; al final de la obra, cierto tono de pesimismo barroco sobre el irremediable fluir temporal que ha comportado esa tarea de fijar un espacio abierto que es el poema termina por triunfar, nos queda un acibarado resabio existencial producto de la conciencia de todo ese proceso hacia el conocimiento de la Realidad última. *Pasos en la nieve* se convierte así en esa metáfora de las palabras y de la vida misma en el devenir del tiempo y la lucha por ganar un espacio de atemporalidad, igual que el ser humano *homo viator* en su transcurso efímero por la existencia llega a ser un paso que puede borrarse, lo mismo que los signos de la escritura son los rastros de la experiencia de nuestra vida, juego metapoético que caracteriza a Siles y que nos evoca irremediablemente aquel poema de Ted Hughes “The Thought- Fox” donde también las palabras por el espacio en blanco de la página son las huellas del escritor, aunque nuestro poeta va más allá en esa escrutación del signo poético y su sentido. Siles, igual que Rilke o Vinyoli, constata en este poemario la caducidad del tiempo y cómo las palabras abren el camino hacia la interioridad de la experiencia creando ellas mismas el propio espacio de vida. Con esta obra Siles convierte el objetivo de la poesía en indagación íntima y profundización del ser, esos *pasos en la nieve* son los caminos del aprendizaje que llevan al conocimiento -al menos de nuestra fugacidad- y cómo los nombres lo son todo en esa revelación.

\* \* \*

El poemario está dividido en 9 apartados: “Pasos en la nieve”, “Landscapes and Skylines”, “Cinco poemas chinos y dos que lo podrían ser”, “Color en fuga”, “Raíces en el aire”, “Navegaciones y naufragios”, “Vidas evaporadas”, “Acotaciones y confidencias” y “Sombras en el reloj”. La misma trayectoria marca desde el comienzo esa preocupación por el tiempo y las palabras como instrumento de salvación en ese naufragio o situación de pérdida en que se ha convertido nuestro devenir. Los tópicos de origen latino sobre el existir van marcando la obra, desde un asomo del “Homo viator” hasta metáforas náuticas de la vida como navegación, como sueño y, sobre todo, la “Vita punctum est” del Quevedo de los poemas metafísicos. Los paisajes y lugares vividos vuelven a la memoria salvándose de caer en el olvido por el baluarte poético, pero en esta lucha por la

---

Lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad”, p. 325.

recuperación también se presenta cierto cuestionamiento de la realidad y de la misma función salvadora del lenguaje en tanto que los nombres muestran a veces la imposibilidad de llegar por la vía del nominar lingüístico a la esencia o de volver a recrear de nuevo todo lo que dejamos en el camino, es una armonía anhelada que las palabras no pueden suplantar auténticamente en su propio espacio poético, caeríamos de este modo en el eterno debate entre realidad y ficción, entre poesía y vida; así, el poema introductorio que da título al libro, “Pasos en la nieve”, incide en la importancia del recuerdo como definición del existir humano mediante el empleo de metáforas que implican dinamismo vital: “agua fluyente”, “sucesión continúa de puntos en movimiento en el vacío”, “pasos en la nieve”, etc., imágenes que se mezclan con otras del campo lumínico referidas a los anhelos del hombre por llegar a la esencia de la vida: ser luz o la permanencia de la palabra-verbo que ilumine la oscuridad, entrando en un juego metapoético de vida y muerte, de texto y vacío, de tinta como vida que fluye por la página en blanco para alcanzar una conciencia de nuestra existencia y que enlazaría con una visión trascendental del existir frente a la nada, idea de inmortalidad humana que se ve acompañada por la metáfora del vaso que llega a ser una representación del receptáculo de la poesía y su función, símbolo religioso que encierra la existencia pero que, en ese juego de traslación, se convierte en el mismo poema que engloba y remueve las palabras, esencia del acto literario que contiene la vida llegando a ser objeto de arte, participa aquí Siles con este símbolo y planteamiento de aquel ideario de Rilke sobre una poesía de la espacialidad, pues el objetivo del arte es hacer de las cosas y existencias temporales un mundo permanente, limitar y eternizar esas cosas que así se escapan a la ley del tiempo, convertir en espacio de permanencia la mutabilidad de los seres, pero también encontramos ecos de aquella “cisterna” vinyoliana del *Ara que és tard* (1975) donde el poeta que caía en la angustia del vacío de la muerte encontraba su sentido en las palabras que llenaban esa cisterna de donde bebía para hacer más soportable la soledad, así Siles recoge el recuerdo y sus vivencias en un “vaso” que es el poema y su “redondo transcurrir”; tras las interrogaciones retóricas que cuestionan la función poética al mismo tiempo que muestran cómo ésta vence por su esencia de inmortalidad lo temporal, la composición se va enmarcando dentro de un juego dialéctico entre lo interno y lo externo desde distintas perspectivas: el que contempla desde fuera es también el que contiene el destino de uno mismo, esta imagen del salir o estar fuera del devenir temporal con sus referencias circulares y rodantes nos evocan a los filósofos presocráticos y entroncaría también con el motivo alejandrino del tiempo como bola que gira por el espacio, así los ecos del maestro del veintisiete se ven acompañados además por el uso de la disyuntiva que caracterizaba al poeta de *La destrucción o el amor* en el plano de la sintaxis: “¿Dentro de qué, de quién / está ese vaso? / ¿Se mueve en el tiempo, / o es el tiempo el que se mueve / -circular y redondo- dentro de él?”.

La función de la memoria -que a lo largo de la obra es un instrumento de salvación poética- centra con respecto al rescate de diferentes tiempos y espacios la segunda sección del libro, que se presenta con el título en inglés referido al paisaje: “Landscapes and Skylines”, epígrafe que conlleva una presencia metaliteraria por lo que comportan los edificios de la escritura sobre el espacio en blanco de la página, pues igual que sobre tierra y aire las torres y las aspas de molino cortan con sus siluetas el paisaje, las palabras van surgiendo también como monumentos de la experiencia en ese lugar de la memoria. Ecos de la poesía *lakista* wordsworthiana están de fondo en esa visión natural, Siles sintoniza con los grandes románticos ingleses –el Coleridge o el Wordsworth de las *Lyrical Ballads*- en que la poesía no sólo nace como emoción recordada desde la tranquilidad para así indagar mejor en las profundidades del alma, sino que adquiere gran importancia también en el sentido de lo visual, motivos como el agua, el color, el aire, etc., enmarcan lo poético, pero es sobre todo el poder del recuerdo el que centra poco a poco la belleza del horizonte, ya como simple anécdota que profundiza en la experiencia de la existencia, ya como fondo del tema para llegar a la esencia de las cosas e ir más allá, vía de interiorización del paisaje que posibilita la manifestación del mundo interior pues la oposición entre sujeto y objeto contemplado se supera por la trascendencia del acto poético, estamos ante el Rilke del *Einleitung zu Worpswede* (1902) donde estudiaba la importancia que adquiriría la naturaleza para revelar el espacio anímico y superar los límites externos de las cosas, para más adelante anunciar su teoría sobre el “espacio interior del mundo”, así “Paisaje desde el tren” por ejemplo, muestra el deseo del poeta por salir del tiempo y difuminarse en el panorama visto.

El poeta trasladará a los sonetos de “Otoño en Madinson” el motivo de la “Pictura ut poesis” bajo la aliteración y la metagoge, pues la descripción pictórica de la palabra se une al paisaje del lago y la roca, con sus velas y nubes, vidrieras de catedrales y sonidos, juego entre el observador y lo pintado, entre poema y cuadro, todo apoyado también mediante evocaciones a la fluidez del agua o al tiempo, que junto a las connotaciones verticales que conllevan las catedrales muestran esas aspiraciones de trascendencia espiritual, además de plasmar en el poema la epifanía de eternidad sentida; ese juego metapoético se intensificará en “Molinos de las islas Baleares” donde las aliteraciones evocadoras de los sonidos nos llevan a las aspas que son también la alusión al vaivén de las olas del mar y del rodar del paso del tiempo, en el fondo -como el tic-tac de un reloj que va cribando en el poeta- el sentimiento de angustia existencial abrirá paso al dolor del conocimiento que se establece por medio de una analogía sobre el aprendizaje de la verdad que comporta nuestro paso por la vida, con sus polos de positivos y negativos que tanto preocupan al poeta, imágenes del existir y de la muerte porque son *los espejos de otros abismos y otras claridades*.

El juego aliterativo y el motivo de la “Pictura ut poesis” están claramente

presentes en el poema breve “Alaejos” donde las torres, posiblemente de las iglesias de Santa María y San Pedro de la ciudad de Alaejos de Valladolid, son dos acentos circunflejos en el espacio de la página en blanco y que en el aire tendrían su representación las aves o los vencejos que cortan el cielo. Seguirán “Hola Turín”, sobre el recuerdo de un amor, y “Santander”, donde la ekfrasis de la vista del puerto nos trae el sentimiento de melancolía sobre la situación del poeta.

“Paisaje desde el tren” nos remite a la anécdota del panorama visto desde el tren para caer en una concentración sobre el tema del tiempo y cómo las imágenes se difuminan desde la velocidad de la máquina que llega a ser una metáfora del efímero transcurrir de la existencia, el tópico de la vida como tren con sus paradas y estaciones ya había aparecido en los poetas de la modernidad como Dámaso Alonso (aquella “Mujer con alcuza” de *Hijos de la ira*), pero en Siles adquiere una preocupación metafísica más profunda en su análisis del transcurrir donde está inmerso el propio poeta, pues el juego de perspectivas y de espacios llega a poner en crisis al mismo devenir: “*Estoy dentro del tiempo porque estoy también dentro del tren. / Estoy en el tren, y él y yo estamos/ más acá y más allá del tiempo: en otro / o –mejor- en una especie de otro tiempo / que es y que no es solo el real*”. La memoria es el elemento clave desde el cual lo lejano y lo cercano, el pasado y el presente cambian de perspectiva hasta el punto que el escritor llega a la propia ficción del yo en un juego de espejos, mientras asoma de pronto en esa trayectoria de recorrido el motivo quevediano de la “Vita Puctum est”, que el poeta trastocaría en lo que podríamos denominar un “Vita Puctum fugit”: *el punto de fuga de la vida es el único movimiento*, juego de perspectivas que el poeta llega a trastocar de forma que frente al panorama en movimiento que vemos desde el tren, el paisaje se mantendría estático y nosotros en el tren de la existencia somos los que nos desplazamos internamente y externamente, moverse que es un ir hacia la muerte y también hacia la memoria; a la vez que el poeta juega con otros puntos de vista pues en esta composición surgiría además el motivo de la ilusión del tiempo de ecos platónicos, pues hay momentos de nuestra existencia ya vividos y recordar es volver a conocer. Estas meditaciones del paisaje suizo conducen en el último poema al espacio alemán con “Oda a Germania” donde el poeta canta *el color de la tarde al borde de los ríos y las montañas donde viven los elfos*, pero es además un poema a la lengua y a la cultura expresada con ella, así a través del idioma se llega a su literatura que el poeta recorre, pero también éste es un instrumento de salvación en momentos de crisis personal y un viaje por otra forma de pensar y de decir, un viaje existencial por otros signos que el poeta expresa por medio del juego del metalenguaje: Siles explica cómo la lengua alemana abre y cierra expectativas, cómo seguir el ritmo de sus palabras le lleva lugares inesperados y secretos, cómo las partes de la oración le conducen a la profundidad de sí mismo, a conocer el misterio de los nombres:

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.

La tercera sección continua con esta idea de otra lengua y cultura para explorar los signos lingüísticos, éstas son otras formas para llegar a la esencia del ser y de las cosas, para comprender mejor la existencia o como vía de indagación de nuestro recorrido por el mundo; así, los paisajes de otros pueblos y lenguas - como la germánica o la china- son una fusión del poeta con el marco natural y sus entidades comunicativas. “Cinco poemas chinos y dos que lo podrían ser” participan de esa captación de la epifanía del ser donde la esencialidad de las palabras llevan a una profundización en la existencia, concentración que se produce por medio de una tendencia al poema breve o haikú y a la utilización de figuras retóricas como el poliptoton que al repetir la palabra en diferentes conjugaciones y formas gramaticales no solo se incide en su esencia de significado, sino que también se intenta ahondar en ella, en el signo y en su propio significado con sus variantes, del mismo modo que a un nivel metapoético se indaga en el poema y sus diferentes lenguas o modos de expresión, otra forma de captar todas sus posibilidades.

“Bampo” traslada al escritor al paisaje puro de su infancia y su deseo de “estar” allí con la polipote del verbo *estar*, pero también con el uso de una descripción precisa y esencial Siles muestra cómo las palabras van más allá de lo que describen o no dicen ni enseñan, es una tendencia a lo inefable por parte de una escritura que intenta insinuar otra dimensión, ese espacio fuera del tiempo que es la infancia. En “Pintor chino y paisaje” aparecen el recuerdo y lo efímero de la vida que se transparenta por medio del simbolismo del agua y del punto que se desvanece en la lejanía, los signos del poema se convierten metafóricamente en “agua de tinta” como la vida del poeta es también un instante de experiencia en el poema, juego metapoético que se traslada a la imagen del prisionero encerrado en el palacio, de la misma forma que lo es el alma del escritor dentro del poema en “Palacio imperial: Pekín”, composición que presenta además ecos neoplatónicos de aquella metáfora del alma encarcelada en la carne mortal, así el palacio-

templo del cuerpo donde el poeta está recluso es la imagen del ser atrapado por el tiempo y de la verdad significativa contenida en el cuerpo de los signos. En “Mezquita de Xi’an” predomina la descripción del templo y un poeta solitario en la tarde reflexionando sobre lo que ha sido su existencia, es un poema donde encontramos ecos machadianos del caminante solitario y el escarceo por las galerías interiores del ser, transposición de los laberintos del trazado de los signos ideográficos orientales en el papel, así la ekfrasis del paisaje se mezcla con el trazo de los signos de la escritura oriental, las rayas se detienen en los bambúes, juego de líneas de escritura que centra también “Apunte: solo un trazo” donde el poema breve y concentrado del haikú conlleva también el intento por plasmar un sentimiento de fluidez de la vida en su inmediatez en el marco de un paisaje natural de *juncos grises que arrastra la corriente* y que el poeta aprehende metapoéticamente por medio de una pincelada fluyente; la emoción de la despedida se ve apoyada por la imagen recurrente de *escribir sobre el agua su unicromo color* y una sensación de lo indecible que la brevedad y esencialidad del haikú evoca.

Las sugerencias vibrantes de las letras en la inmediatez de la experiencia del paisaje, siempre bajo el contenido sentir, se plasmará en ese maravilloso abanico de fragancias que nos evocan las correspondencias baudelarianas de tintes simbolistas que es el soneto “A veces oigo una campana china”, donde perfumes y aromas se mezclan con los sonidos, olores y colores del panorama natural descrito, juego que no es más que un intento de concretar todos los sentidos en el signo de las palabras para llegar al significado esencial de las mismas, nombres que van resonando en el interior del poeta hasta alcanzar su espíritu, pues estas evocan también en sus trazos sinuosos algo del misterio que el escritor trata de descifrar, el soneto se convierte en un apunte de esta experiencia bajo la perfección formal de los cuartetos y tercetos. Ese camino hacia la esencialidad expresiva alcanza en el último poema, “Haikus del jardín de Luxemburgo”, todo un ejemplo de esa fluidez y comunión plástica con el paisaje. Compuesto de dos partes con dos estrofas de tres versos heptasílabos, el poeta describe en las partes la caída de la tarde en el jardín (el sol, el musgo del suelo, el magnolio, el agua de la fuente) para en el último verso mostrar una síntesis de la emoción del tiempo en el paisaje bajo el simbolismo del agua de la fuente, monotonía de un estancamiento e inmovilidad que connotan cierto sentimiento de infinito o parálisis del devenir, pero además todo queda magistralmente expresado por esa sensación de poema inacabado que desprende la forma del haikú que sugiere y no dice, pero, por otro lado, con la idea de comunión con el paisaje en que se encuentra sumergido, espacio que también es el de la escritura (ese *musgo blanco del suelo por el que alguien cruza* son las palabras del verso). El poeta recoge amagos de la descripción y síntesis que a nivel metaliterario la propia retórica del haikú implica, a lo que cabría añadir su obsesión por la esencia del lenguaje y una tendencia cada vez más metafísica hacia lo elemental, hacia el origen del significado que se esconde en las palabras, la profundidad bajo el velo de la sencillez formal.

Siles en su constante indagación por el signo lingüístico y lo oculto de la palabra presenta un recorrido significativo desde “Oda a Germania” hasta “Cinco poemas chinos y dos que lo podrían ser”, el escritor en su empeño por alcanzar la verdad va más allá de la crisis del lenguaje de occidente en pos de nuevas interpretaciones, cada vez más abiertas sobre el nombre y su esencia. Importa el significado de las palabras y sobre todo cómo éstas han perdido su expresión verdadera a través del tiempo, porque el uso erosiona el significado, se preocupa por si los nombres conservan todo su valor para trascender al pensamiento en nuestro propio idioma, o en otras lenguas occidentales afines como el alemán con su sintaxis y sus partes de la oración misteriosas -como cantaba en su oda-, pero también el poeta presenta otras vías de indagación en ese anhelo por poseer el contenido y la esencia del nombre que le lleva a otros idiomas y culturas: el haikú y el taoísmo, así el poema en su forma y en su contenido también refleja su experiencia con los signos de oriente y cómo en lo esencial de una simple descripción -la plasmación de una efímera emoción y la sugerencia de lo indecible- se abre un camino de expectativas hacia la plenitud y lo auténtico que el poeta busca. Igual que Juan Ramón o Ezra Pound, Siles se concentra en la poética objetivista del imaginismo, una vía de penetración más en la verdad de la escritura y su reinterpretación, en todo lo que significa esa búsqueda de la esencialidad por reducir la expresión poética a lo más mínimo y de la cual sobresalga una imagen que refleje sus reflexiones sobre la poesía y su existir en la historia.

La cuarta sección titulada “Color en fuga” presenta una continuación en esa reflexión sobre el devenir, que ya mediante el uso del haikú con sus breves instantáneas había mostrado en el apartado anterior, tema que se trasladará al campo de la pintura con el desarrollo de la ekfrasis y los motivos relacionados con el arte, así el poema que abre el apartado, “Color en fuga”, apunta ese interés por la plástica y cómo lo estático también adquiere movimiento o está sujeto al paso del tiempo, ideas que le vienen ante la contemplación de un cuadro del pintor Pepe Lucas, donde bajo el tópico de la “pictura ut poesis” en que describe los colores del cuadro (el verde de musgos, el azul cobalto, las gotas grises, pinceladas púrpuras, etc.) se amaga la labor de todo artista por captar la belleza efímera y grabarla para siempre en la eterna espacialidad que representa la obra; además Siles explora el movimiento inverso: lo inmóvil y asentado en el espacio -inmortalizado en el cuadro- adquiere movimiento, participa de la fuga temporal que implica la mirada del ser que lo observa para indagar qué se esconde de tras de esa parálisis que en la concentración del observador conduce a la conciencia de la fugacidad, de este modo tras una serie de interrogaciones retóricas sobre la permanencia que la pintura presenta (“¿Qué es lo que dura; qué, lo que perece / dentro del aire: las aves o la altura?”), el escritor participa de la dialéctica de miradas y visiones como un paralelo entre la plástica y la escritura, entre pintura y poema, entre espectador y pintor, pues la captación del instante en el cuadro

que el pintor detiene al plasmarlo en la obra, no solo es la muerte del tiempo de ese momento de vida que se eterniza en el espacio para siempre, sino que la visión de ese instante hecho plástica, análogo a las palabras hechas materialidades fónicas y grafemas en la página, llevan también a un espacio de convergencia entre las artes y a una captación de la Realidad que se esconde tras de las formas. Igual que lo pintado, las palabras también nos transportan a un origen elemental del significado, así el poeta ante la visión del cuadro vislumbra su devenir existencial en esencia como el pintor también había logrado plasmar “*Adivino la forma sola, inerte, / que unifica mi ser con mi destino; / que disuelve mi voz en difumino / y me traza con trazo firme y fuerte.*” En los versos finales incide en esa idea de cruzar límites entre pintura y poesía que le lleva a la captación del tiempo y lo que se oculta tras de ese descubrimiento del significado de los signos que ellos mismos evocan, lo más interesante es que el poeta logra plasmar también esa realidad visual y plástica en el poema por medio de las vibraciones corporales de los fonemas, por medio de las aliteraciones y del poliptoton, por ejemplo los pájaros del cuadro quedan dibujados con sus trazos en el cielo del mismo modo que la grafía “p” se reitera en los versos del poema, que a nivel visual la misma línea poética traza al inicio de la composición: “*aves galvanizadas en la altura: / picos y patas, plumas, partitura / de otro viento interior que no decrece.*”

Este mismo juego metapoético aparece también en la siguiente composición sintomáticamente titulada “Pinares del Guadarrama”, nada más lejos de los versos paisajísticos de Machado o de Leopoldo Panero que los árboles del Guadarrama abriendo camino a un juego entre ekfrasis y alusión visual por el grafema, así los elementos del paisaje descrito se reducen a una serie de signos que los evocan: la /t/ de las altas copas de los pinos se sitúa también alienada en los versos del poema en un juego entre lo terrenal que apuntan las letras /p/ y /q/ y las tes y ques grafías *altas* de los árboles: “*Pinares del Guadarrama, / líquenes líquidos, piel, / tallo, tronco, tinta, trama / del cielo sobre el papel.*” Los pinares no solo conducen a una reflexión sobre el tiempo y la acción de éste sobre el paisaje, sino también sobre la escritura misma y sobre el poeta que contempla y escribe, así el poema leído llevará a la observación y a la reflexión. Esta concepción enlaza con el siguiente poema que es toda una poética: “Labor Limae”, donde Siles entronca con la estética purista de Juan Ramón Jiménez, la idea de pulir la obra hasta la perfección, de “limar” los versos hasta que no se permita ya más. En la composición surgen imágenes sobre la creación poética como ese lanzar piedras a lo oscuro que nos evoca aquel poema de Joan Vinyoli, “Cercles” donde también el escritor se pasaba todo el día lanzando palabras-piedras al lago que le devolvía círculos concéntricos hasta esperar alguno que alcanzase lo perfecto, pero ese lanzar al vacío para crear conlleva el motivo de la palabra-verbo-luz que en su expresión ilumina la existencia vivificando y dando nombre a las cosas. Otro tópico afín que aparece es la figura del ser humano como un caminante que

recorre la vida y el espacio del poema, para terminar sintomáticamente en un juego metapoético donde el acabar de la vida viene determinado con la finalización del poema y también con la huída de la palabra y la voz en el fluir del espacio y del tiempo, mientras se espera que el lector sea ese *otro que recorra la vida y el poema que se escapa*. Se presenta en la poética de Siles la asociación de la palabra a la luz, como si el nombre estuviera relacionado con ese recorrer órbito de la salvación por la memoria y el intento de alcanzar lo estrellado de origen divino, vía de trascendencia y esencialidad donde el nombrar lingüístico se convierte en un proceso de iluminación y búsqueda del origen primigenio de la existencia que ya se daba en obras iniciales como *Génesis de la luz* (1969), dialéctica entre oscuridad y luz que conlleva también un juego entre silencio y voz, entre fonema y grafema, entre lo escrito y lo inexpresado.

La quinta sección viene determinada por la permanencia de esa palabra en la vida, metaforizada en la imagen de las “Raíces en el aire”, verdadero intento de quedar de nuestra existencia, aunque sea en algo tan evanescente e inconstante como el aire, poesía frente a lo que se lleva el tiempo-viento. Este apartado se convierte así en el centro de la obra por su anhelo de permanencia y porque la memoria de la existencia se convierte en escritura y arma de salvación. El primer poema, titulado “Entrada en pérdida”, recoge ecos del juego metapoético y de la plasticidad de las imágenes que habían predominado en las últimas secciones que tenían al haikú y el “Color en fuga” como núcleo; así, por medio de la metáfora de las palomas grises, representaciones a un nivel textual de las palabras no dichas, del silencio o los grafemas no escritos (pues hay en Siles también una preocupación por el silencio como señaló Antonio Domínguez Rey: nuestro poeta presenta “una combinación sonora de los sensibles y el realce de los fundamentos semióticos de la palabra, el silencio, la ausencia con esencialismo guilleano”)<sup>2</sup> se entra en el terreno de lo plástico y pictórico a la vez que se entabla una dialéctica entre vacío y existencia, entre lo expresado y lo aludido, perfectamente simbolizado por esas palomas grises que *son una mancha blanca, que ensombrecen el agua, que son lentas, quietas, calladas, que no resuenan casi, ni se ven, pero matan, que pulen el aire* y pasan por la vida *como si no pasaran*, etc., con lo que el poeta intenta llegar también a lo inefable o a aquellos momentos llenos de vida no expresados pero que existen, lo inexpresado del lenguaje que dijo Wittgenstein y que luego veremos en *conversación* en el apartado de “Acotaciones”. Esta

---

<sup>2</sup> DOMÍNGUEZ REY, Antonio, “El materialismo fónico de Jaime Siles”, *Philologica Canariensis*, nº 4-5, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 322. Sobre la poética del silencio los trabajos de LANZ, Juan José, “Jaime Siles y *Música de agua*: las voces del silencio”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 80, nº3, July 2003, pp.335-368; y AMORÓS, Amparo, *La palabra del silencio. (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

preocupación por la escritura también conduce al juego de opósitos entre lo expresado y la ausencia de lo no dicho, lo presentido y visto como esas “palomas grises”, que finalmente llegan a ser metáforas de los recuerdos, porque éstos también existen aunque no sean nombrados y quedan en la memoria del poeta, tanto como lo escrito. Ambos, lo expresado y el silencio, se pierden en el tiempo, fluyen en ese río heracliano que Siles evoca. El poema acaba con cierto malestar y tono de angustia existencial, que se ve intensificado por las interrogaciones retóricas sobre el destino, sintomáticamente otra forma metapoética con la que el poeta juega genialmente, pues la respuesta a las preguntas también quedan en el aire como esas palomas blancas de lo no dicho.

El siguiente poema muestra el anhelo por recuperar lo perdido, “Volver” es retornar a vivir los instantes deseados de nuevo, pero este ideal amaga una definición del ser humano como una sucesión de instantes que se han de descifrar otra vez, éste es un *homo scribendi* que se define por su continua interpretación de las cosas y de los tiempos, por el significado que da a las palabras y cómo estas cambian también a lo largo de la historia de la propia persona, cómo las usa en sus diferentes etapas, el nivel metaliterario acaba por definir el poema, las palabras son también nuestra piel, porque la vida humana es un signo que está en constante descodificación y reinterpretación; el tiempo desgasta al ser y a las palabras por igual, consecuentemente el hombre ha de “volver” constantemente sobre los nombres para restablecer las sensaciones y significados perdidos hasta convertirse la palabra en “verdad del ser”.

El tema del recuerdo de la primera juventud centra los tres poemas siguientes “Niñez”, “Colegio de Santa Ana (Valencia)” y “Raíces en el aire”. Hay un intento por eternizar el tiempo de la infancia que vuelve y se pierde en la memoria, en “Niñez” son las imágenes acuáticas las que hilvanan el poema, ya presentes en *Música de agua* (1983), en tanto que fluir existencial, así el oleaje de las algas del mar, el río, las lágrimas, las espumas de la playa van adquiriendo esa evocación de lo efímero en el transcurso de la vida, representado en forma de *rayas de sol en la retina* que son los versos; “Colegio de Santa Ana” es una vuelta al espacio paradisíaco que define al ser humano desde el primer momento -como señaló Rilke-, así siguiendo al poeta praguense, Siles también busca atemporalizar el devenir por medio del poema que hace objeto esa experiencia vivida y por la cual se llega a la esencia de las cosas, es también la búsqueda de “un espacio interior del mundo” en el que convergen las esencialidades existentes de las cosas y los seres y por el que el poeta llega también a una espacialidad total de la poesía, de este modo la imagen del río en su fluir se convierte en el instrumento de indagación que traslada al poeta a ese *espacio que no existe y que está como yo, ya borrado*, pero que actúa en la memoria y que la poesía logra rescatar, pues el poeta se adentra en *estanques extraños*, y en *el patio* por donde siguen volando los pájaros, verdadera metáfora del mismo espacio poético, así la obra de arte abre el

camino a esa sensación del dolor del tiempo y las cosas perdidas se transforman – igual que en Rilke- en universos espirituales que el poeta intenta indagar y preservar, aunque penetrar en el espacio concreto del recuerdo conlleve una profundización en el dolor. “Raíces en el aire” abre camino a esa esencialidad anhelada, el recuerdo del juego infantil y sus connotaciones de inocencia y pureza que el poeta retrotrae por medio de interrogaciones retóricas que buscan el significado de la verdad última o sobre qué es lo que queda de la vida, ésta se puede definir como un juego y tras la metaficción de la existencia como un partido de pelota, ésta se convierte en un breve recuerdo de una tarde que el poeta retrae, parangón de las idas y venidas por el espacio del campo de fútbol de la memoria. Todo tiene un paralelismo con el acto lúdico de la escritura, pues las palabras del poema llegan a ser también un juego de balones en el aire que nos define y que nos guía por analogía con unas reglas de juego y de gramática y que el final muestra perfectamente en sus vaivenes la caracterización de nuestra identidad, idea que Siles consigue magistralmente gracias al empleo del poliptoton del verbo “ser”, juego de repeticiones, igual que los pases del balón y sus rebotes en la conciencia del poeta, que llegan a convertirse en metáforas de las jugadas del existir y del escribir dentro de unos espacios también internos y externos:

¿Qué suena en la memoria?  
 ¿Qué identidad nos crea?  
 ¿Qué nos hace sentirnos  
 dentro de todo y fuera?  
 Balones en la tarde  
 cruzan el césped, piernas  
 los siguen en el aire  
 que lo fue, que lo era,  
 que lo ha sido o lo es,  
 que lo está siendo, fuera  
 de lo que fue, distinto  
 e igual a como era.

Las imágenes acuáticas y el tópico de la vida fluyendo, la existencia como río hacia el mar de la muerte de ecos manriqueños, pero de bagaje heracliano, centrarían los poemas últimos de la sección: “Mañana en Ginebra” y “Balada del puente de Colonia”. En el primero, el mar y las gaviotas -en tanto que personificaciones de los recuerdos que buscan posarse en otros espacios- van hilvanando la composición que se centra en el tema de la memoria. Se presenta una inquietud del poeta porque en ese espacio de la evocación se mezclan y yuxtaponen tiempos y lugares, el ser humano es como esas aves de paso mientras los paisajes van cambiando a lo largo de nuestra existencia, asoma vislumbres de la angustia por el tiempo perdido y por

todo lo que es irrecuperable, mientras que al final se expresa cierta deprecación por alcanzar también la eternidad. En el segundo poema, Siles también vuelve a incidir en la idea de permanencia e inmortalidad, si en el anterior eran las gaviotas o las palomas, en “Balada del puente de Colonia”, son las estatuas de los dos leones del puente sobre el Rhin, así frente al devenir fluyente del río de la existencia y el puente de la comunicación, las esculturas se convierten en un punto de perduración con el que el poeta desea también identificarse, el juego de la mirada de las estatuas sobre el fluir del río es un paralelo del escritor sobre el fluir de los versos y el anhelo de permanencia en el acto poético como única salvación, ambos –tanto el poeta como los leones- ven pasar la vida y captan un paisaje que se interioriza, se hace piedra, se graba en la escritura y en la memoria de otros ejemplos pasados que la experiencia marca, las deprecaciones y las interrogaciones retóricas estructurarían el final del poema que junto con el ritmo breve y vivaz del romance intensificarían el anhelo del poeta por perdurar.

La sexta sección, titulada “Navegaciones y naufragios” conecta y retoma la idea de la vida como navegación que había centrado los últimos poemas del apartado anterior. La poesía sigue siendo testimonio y salvación frente a esa caída existencial en la desolación que muchas composiciones recrean, así en “Momentos bajos” se vislumbran los motivos barrocos del cuerpo en ruina y ecos de los “hollow men” elotianos, ejemplos del malestar del poeta frente a un momento de crisis personal y búsqueda de un sentido a la vida que nos recuerdan al César Vallejo de los *Heraldos negros* por el empleo de expresiones coloquiales y allegamiento, a la vez que inciden en el absurdo de la existencia: “*Estoy huído de mí, que es una / de las peores formas / en que puede estarse, / y no me siento bien conmigo/ ni con nada ni con nadie*”. Surgen también motivos neorrománticos cuando se establece un paralelismo entre el ocaso humano y el paisaje de la tarde, mientras aparecen temas en torno al fantasma del vacío, el estado de angustia, la idea de pérdida en tanto que desorientación y el abandono que representa el fracaso en ese final de partida en que se ha convertido la existencia por parte de un jugador ha quedado arruinado. Todos estos motivos van hilvanando el poema hasta llegar al tema de la oquedad existencial de tal manera que la desposesión configura la persona en una especie de extrañamiento del propio ser: “*Vivir tal vez consiste sólo en esto:/ sentirse otro dentro de uno mismo/ y ver el alma cansada vaciarse*”. El juego de perspectivas en torno a la definición del ser humano en el momento en que está dejando de serlo centra la composición, entonces la muerte personificada arremete contra toda esa expansión de imágenes que caracterizan al hombre escindido e inmerso en el torbellino de la vida moderna, porque su existencia se ha convertido en “naufragio” mientras quiere recordar lo que ha sido a través del tiempo, metáfora del propio poeta en sus sucesivos instantes, observados desde diversos puntos de vista: “*la vida es otra y su naufragio, sólo sus imágenes*”. Sólo la verdad de la muerte da certeza a la realidad, Siles intro-

duce entonces el motivo del cuerpo como traje o atuendo del alma que se remonta al neoplatonismo y que está presente también a lo largo de la tradición poética occidental, desde el barroco hasta nuestra poesía de postguerra (baste recordar poemas de Leopoldo de Luis como “El traje usado” o Rafael Morales “Soneto triste para mi última chaqueta”, representaciones de la desolación interior desde la perspectiva de lo externo), pero que en Siles alcanza emoción trascendental con la imagen de la fragilidad de *la tela de los trajes* que es atravesada por la destrucción: débil coraza del cuerpo que se ve asaltada por una muerte humanizada que al final está dentro de nosotros mismos, idea de la muerte interior rilkiana y maduración del ser hacia su momento del no ser como estadio último de la existencia. La conciencia de esta realidad desde el desdoblamiento y desde la perspectiva del recuerdo acentúa el dolor, se presenta además un juego metapoético que llega al lector por las constantes referencias al tú y por la utilización de figuras estilísticas basadas en la repetición -como es el uso del poliptoton- y la antítesis que establece una dialéctica que va hilvanando el poema en una confrontación entre vida y muerte, entre el yo y el tú, entre espacios pasados y presentes, entre el poema y el lector que lo recrea, entre lo que ha desaparecido y lo que queda, etc., en conclusión es el dolor de esa meditación el único testimonio de nuestra vida, sentimiento que se difumina también en juego de perspectivas hacia la nada.

“Noticia del naufragio” trata el tema de la caída de los ideales e ilusiones en la vida que el poeta va expresando mediante metáforas náuticas: el ser humano como barco que naufraga y el motivo del río fluyente del tiempo en el que estamos sumergidos, además de incidir en la desolación interior por el tema de la pérdida y el empleo de imágenes en torno a la inconsistencia e inseguridad del existir: ese no tocar el pie en tierra, el no hallar un apoyo fijo, el sentirse fluir y desaparecer o el no encontrar un centro de soporte o remanso en el cual se pueda apreciar cierta seguridad, etc., a estas imágenes se suceden otras que indican vacilación como si una dialéctica de movimiento y estatismo anhelado se tratase, es el juego entre claroscuros y recuerdos que establece el olvido y que van tejiendo la estructura de la composición, a veces con amagos de paradoja, por ejemplo cuando encontramos una luz que *oscurece las cosas* poniendo en duda la existencia o todo queda *quieto y en movimiento*, etc. Bajo esta confrontación existencial por definir la vida asoma curiosamente la idea que Rilke expuso sobre los objetos que definen la vida de un ser humano, pues éstos nos sobreviven y siempre dicen algo de nuestra existencia o del carácter de quien los tuvo, así estamos ante ese intento por llegar a la esencia de las cosas que ya cantó Juan Ramón, para captar el espacio interior del mundo por el cual el poeta logra una comunión con el universo: nombrarlas es profundizar en ellas, volverlas a recrear. Siles a lo largo de *Pasos en la nieve* rehace de nuevo esos recuerdos, esos momentos vividos o esos espacios visitados que vuelven a vivificarse a través de la poesía para destacar su

esencia más íntima y dar a la vida humana su sentido más profundo. Las interrogaciones sobre ese fluir existencial marcan el poema, además de motivos como el del río de Heráclito cuyas aguas no serán nunca más las mismas, siempre bajo el recurso repetitivo del poliptoton del verbo existencial en sus conjugaciones temporales, dando mayor intensidad y dramatismo (“*un agua que corre / donde estubo mi ayer, / donde estoy, donde estaba, / donde nunca estaré*”); a todo esto surgen sucesivamente esa dialéctica de lo fluyente frente a lo fijo, o bien busca desentrañar ese punto intemporal dentro del devenir (“*ese punto del tiempo / inmóvil donde ve / Dios las cosas del mundo / y las hace volver*”). El poeta se convierte en un indagador de lo trascendente, la vía de penetración constante son las polipotes de ecos quevedianos (“*son lo mismo lo que fue, lo que es*” o bien “*que soy, que fui, que es*”) que como círculos concéntricos van incidiendo en ese camino hacia el devenir temporal, por parte de un poeta que vacila entre estar *dentro* y *fuera* del mundo, si le lleva *flotando* el agua o no, si le *sostiene el aire* o *resbala en él*, juego de dialéctica metafísica que alcanza al mismo acto creativo del poema: “*¿Es el poema tiempo / o es el poema ser? / ¿Es el poema agua / o es el poema sed?*”, disyuntiva de la posibilidad del ser de carácter shakesperiano que va más allá de la machadiana palabra en el tiempo para propugnar una poética que profundice en la esencia de las cosas y de las palabras, en el nombrar poético mismo, poniendo así en duda el poema como representación de la realidad y como objeto de permanencia de la experiencia, ya que camina hacia una vía más íntima en pos de la verdad de la vida y en lo que ha representado esa crisis del “hundimiento” que alcanza hasta la propia literatura.

“Paisaje acústico” introducirá una visión irónica y coloquial en toda esta sección, marcada por la desolación existencial, el poeta mezcla temas metafísicos con situaciones cotidianas, buen ejemplo sería el motivo de la llamada telefónica de Dios a las personas, con el consiguiente olvido de prefijos o estado de la línea en uso que impide el contacto; la imagen de los hilos de comunicación podría conducirnos al motivo de la metáfora de la vida como hilo que se espera unir a lo divino -mero contacto con lo trascendental-, o bien cortar o perderla para siempre, aunque el tópico empleado es el del silencio de Dios que muchos poetas de posguerra como Blas de Otero o José Luis Hidalgo desarrollaron en sus circunstancias de angustia existencial, pero desarrollado desde un punto de vista más actual e ingenioso, pues Siles no solo ironiza sobre la situación de falta de espiritualidad del ser humano, sino que lo trata desde cierta perspectiva, ya que quien inicia el movimiento de proximidad o acercamiento para entablar la comunicación es la divinidad, mientras el hombre permanece en silencio: Dios realiza la llamada telefónica esperando oír al ser humano, despertarle a la realidad sagrada que yace en el quehacer diario, sin embargo el aparato de éste último está siempre comunicando o *nunca está en casa*; además, el poeta juega con el desdoblamiento del yo en ese acto de comunicación telefónica, así el emisor y receptor se convierten en la misma persona: “*todos sabemos que al otro*

convierten en la misma persona: *“todos sabemos que al otro lado del teléfono / estamos también nosotros mismos”*, incidencia en la crisis del yo moderno que alcanza al lenguaje y la comunicación misma, ya que *“nada oímos”, “nada se oye”, “nada se escucha”, “nada sabemos”*, estamos ante una profundización en el hundimiento del mismo lenguaje.

Esa dialéctica frustrada entre receptor y emisor que muestra la incapacidad de comunicación y sus consiguientes preocupaciones de orden metafísico surgirá en el plano artístico con la confrontación entre pintura y espectador en los dos poemas siguientes: *“Santiago Rusiñol”* y *“Jardín expresionista”*, ambos recogen el motivo del paisaje como reflejo emocional del yo, así el tono decadente de un cuadro del pintor catalán no solo presenta esa dificultad de la expresión comunicativa y los límites del lenguaje antes apuntada: *“había muchas voces / pero ninguna hablaba. / Había allí lenguaje / pero no tenía habla”*, sino que además lleva al poeta a la angustia por desentrañar la esencialidad del tiempo y el vacío de la existencia: *“la resonancia / del aire en los relojes / de la nada en la nada”*. La inquietud que produce el intento por alcanzar lo inexpresado y las contradicciones del arte como reflejo de la esencialidad se trasladan al plano de la escritura, pues el poeta también ha sentido -igual que el pintor- la angustia por la verdadera capacidad de la expresión, ha cuestionado el signo comunicativo, ha luchado con sus demonios interiores y el uso del lenguaje como vía a través de la cual se llega a la esencia de las cosas en su nominar, introduciendo la duda sobre si de verdad los signos entrañarían el significado que les corresponde o si éste se ha perdido o corrompido, pues el tiempo puede desvanecer su esencia como los colores se difuminan en el cuadro, idea paralela entre poesía y pintura que el poeta evoca mediante esas referencias evanescentes a los *“jardines de morfina”, “carne yodada”, “remolinos múltiples”, etc.*, imágenes que conducen a presentar dudas en la validez de la escritura, pues en el acto de creación poética también se pueden hacer *“visibles los fantasmas”* de la crisis comunicativa y del verdadero alcance de llegar a la realidad esencial por medio de las palabras. El poeta se refleja en el cuadro y, en el juego de perspectivas que conlleva el acto creador, le sucede lo mismo que lo contemplado y que el pintor intentaba reflejar y esconder: el desvanecimiento de la comunicación, crisis del lenguaje que se intuye en el cuadro y que el poeta aplica a su tarea poética, pues la parte final de la composición, que está unida por el paralelismo anafórico de la comparativa *“como si”*, se van sucediendo una serie de imágenes contradictorias encaminadas a reflejar la situación de desolación existencial además de la desconfianza de la poesía para expresar verdaderamente la esencia de lo trascendente: *“un cloroformo que le pone y quita la mirada”, “mancha que vibra en el tiempo”, “espacio que fluye y se queda en un punto y en la nada”, “quedarse en la superficie donde el color resbala”*. El cuadro de Rusiñol ha sido una especie de catarsis en la que el poeta ha identificado los límites del arte y su anhelo por llegar a la verdad. *“Jardín expresionista”* convirti-

rá en grito existencial esa angustia latente en el cuadro anterior y que refleja con la descripción del sufrimiento de la naturaleza, esos rododendros *abiertos a la muerte y al dolor de estar vivos*, ideas de la vida como herida que llevan al tema principal: el dolor por el devenir de la muerte, es entonces cuando asoma de forma clara ecos del tópico quevediano de la “Vita punctum est” aplicados al tiempo y marcados por el poliptoton:

El tiempo es sólo un punto  
 en sí mismo perdido  
 por el que llego a hoy,  
 a mañana, y me abismo  
  
 en otro que fui  
 o que soy o que he sido  
 donde todo es ayer  
 menos nosotros mismos

El poeta llega a un estadio donde la búsqueda del origen y el ir más allá de las cosas implica una conciencia del vacío, “Propiedad en usufructo” muestra cómo los únicos bienes que quedan al ser humano son los recuerdos efímeros de su existencia, en el poema surge la conciencia de un yo emergente que lucha por averiguar el sentido del devenir humano y la angustia que produce el desconocimiento. La verdad desde la lejanía del tiempo se borra por lo que imágenes de frustración y de inacabamiento van invadiendo el poema: “¿*qué queda de uno mismo a medianoche, a medianoche, a medianoche?*”, todo por medio del juego metapoético donde las mismas palabras del lenguaje se unen en ese “a medias” como énfasis de una contradicción más en la que se halla inmerso el poeta, plano metaliterario que llega a la misma descripción del escritor, ya éste es un nudo de un tapiz -siguiendo el mito clásico que nos evoca la vida como hilo que se va tejiendo o la misma historia de Ulises- hasta borrarse en sus figuras, ya es las mismas letras y poemas que constituyen el libro y que lo atraviesan *llevado por un viento muy rápido por las páginas*. La oposición vida y obra, la experiencia vital y la ficción es un debate que también marcó a esta generación culturalista de los 70 en la que Siles es uno de sus máximos componentes, esta lucha entre lo leído y lo vivido asoma también al final de la composición por medio de una metáfora bellísima donde el poeta pasó por *la boca de los días / como la miga / de un no mordido pan*, imagen del tiempo perdido y la desolación de no haber aprovechado intensamente la existencia.

Esa sensación de lo inacabado que centra todos estos poemas junto con las imágenes de la vida como escritura o la experiencia vertida en la página de un libro vuelven a aparecer en la composición “En otra Salamanca”, donde se pre-

senta un juego de espacios y tiempos: la ciudad universitaria de la época pasada de estudiante que nuestro poeta recuerda desde el presente. Desde la rememoración surge la sensación de armonía por haber comulgado con la esencia de las cosas, haber penetrado en aquel espacio interior del mundo que cantaba Rilke y por el cual el poeta llegaba a un paisaje de esencialidades y de unidad elemental por primera vez: “*cuando todas las cosas tenían su interior / y se oía un movimiento oscuro / sonar en lo profundo de las hojas*”; armonía órfica del poeta con la naturaleza e indagación en el misterio, primera mirada pura sobre el lenguaje de *sabia luz y sabio ser* sin el desgaste que se tiene a través de los años (“sin antiguos espejos reflejando su fondo”), sin la envenenada experiencia cotidiana donde los nombres pierden su valor esencial (ese “mecanismo fiel de la costumbre”) que tergiversa las palabras y trivializa los significados de las palabras, es aquel momento primigenio del nombrar poético en que *todo tenía presencia y gracia, misterio y solidez*, aquella interpretación mágica de las cosas que el estudiante de filología clásica buscaba en su acercamiento a la realidad de la creación artística, indagando en los orígenes de los nombres la verdad de la existencia, ese qué hay tras el significado de las palabras para que nos den la esencia de las cosas, porque “*la inexpresada música de agua / que era el exacto idioma / de aquella íntima y compacta relación*”, era la revelación existente entre las cosas y lo nombrado, la constitución de los signos y su origen simbólico; indagaciones que preocuparon al joven poeta y que después de tanto tiempo vuelven a aparecer en la memoria, sintomáticamente le queda el “oro” de los recuerdos y de la palabra como salvación y testimonio de esa experiencia que el escritor ha ido puliendo y perfeccionando, solamente el sacrificio de la escritura conduce a la perfección, a la desposesión que significa la esencialidad de todo en un ir más allá de la vida y de los nombres, vacío y transparencia, ejemplo de maduración del ser rilkiano como cúspide de llegar a hacerse en la nada.

La séptima sección, “Vidas evaporadas” recogería esa caída en el olvido a la que están abocados la existencia y la obra y que Siles ejemplifica por medio de figuras de escritores, poetas, artistas, críticos de arte o de literatura que tuvieron un momento fugaz de esplendor en su vida o en su trabajo, viendo cómo toda su labor de dedicación a un ideal termina en la nada, se difumina todo en el tiempo. El pesimismo y el dolor van invadiendo los poemas que giran en torno a la fe en la poesía y en su instrumento de creación que es el lenguaje, son ejemplos de crisis y puesta en duda de los propios mecanismos del arte, incluso de éste mismo como espacio de salvación, pues el tiempo termina por hacer desaparecer también sus anhelos de perduración o todos los intentos por ir más allá de la realidad de la vida. Es un choque entre las esperanzas que se pone en todo trabajo inicial y la triste realidad final, dialéctica de frustración que hilvanaría toda la sección. Así, el soneto “Antonio Tovar llega a Salamanca”, se describe la ilusión del filólogo por cumplir su tarea investigadora en una ciudad universitaria que alcanza por antonomasia

el esplendor de otras ciudades de la antigüedad como Roma o Atenas, se equipara la ciudad de Fray Luis con las del imperio clásico, pero también se alude a una confrontación de tiempos y espacios y, quizás de forma encubierta, cierta desilusión posterior con la realidad que el tiempo ha impuesto de forma inexorable; de este modo, aunque el soneto recrea sólo la primera impresión y el ansia del investigador por dar a la ciudad ese aura de grandeza cultural donde ocupa cátedra y donde vierte sus ímpetus de trabajo (igual que el poeta novel pone en su primera labor literaria todos sus sueños e indaga en los espacios luminosos de las palabras que le llevarán a la verdad) Siles deja en el aire esa caída de las ilusiones que luego el paso del tiempo cotidiano terminará por deshacer. El pasado puntual del pretérito perfecto va marcando poco a poco esa distancia de lo soñado con el presente que amaga desencanto y que en el poema queda velado, “cuando yo vi la tierra”, “cuando dije”, “cuando miré”, “quise”, expresiones que nos lleva indudablemente a una situación de anhelos juveniles como aquel poema de Cernuda “Yo fui columna ardiente, luna de primavera, mar dorado” de *Donde habite el olvido* (1934), pero he aquí que la triste realidad acaba por derrumbarlo todo, idea que viene de la mano de la imagen temporal del río que termina por arrastrarlo todo y que meta-poéticamente representa el fluir de la escritura, mientras la torre simboliza el poema donde la palabra es “reflejada en el agua que se lee” en un “*río, mitad tinta, mitad planta*”. Siles deja en expectativa ese desplome de las ilusiones que se difuminan con cierta alusión a lo inacabable en el mismo poema y que el lector percibe conforme termina la composición. Ese motivo del desasosiego que conlleva la dedicación de toda una vida al trabajo intenso de la literatura sin obtener fruto alguno o que pasa desapercibido, subyace en todos estos poemas, y engazaría magistralmente por ejemplo con la siguiente composición “A. E. Housman acaba su edición de Manilo”, que tiene como protagonista al que fue profesor de latín en Cambridge y también poeta de vertiente melancólica y arcádica con *A Shropshire Lad* (1896). La misma obra representa la vida y la traducción del astrólogo latino Manilio sería un juego metaliterario de nuestro poeta por indagar -como Marco Manilio- en el destino humano escrito en las estrellas, pues el autor latino de la época de Augusto en su *Astronómica* expuso su teoría sobre la influencia de los astros en el sino de los seres, esa penetración en el devenir y en tiempo se presenta sintomáticamente en el latinista de Cambridge y por analogía en Jaime Siles que escribe el poema, es como si de un juego de espejos se tratase, donde el texto y las formas de escritura en el tiempo se convierten en el tema central: “*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*”. El motivo de la palabra escrita y la definición del ser humano a través de ella va ocupando la parte principal de la composición hasta llegar a identificar vida con texto y por analogía órfica la misma poesía con la música, pues el fluir de la existencia se compara con el fluir de la palabra y del ritmo, pues somos ese devenir de la pa-

labra existencial que decía Machado, de “palabra en el tiempo” que en Siles se convierte en verbo y luz, *música de agua* que ya se difumina o ya perdura en algún texto con sus significados profundos para llegar no sólo a lo que se ha sido, sino también a la esencia del ser: “*El texto es hoy el único escenario / en que puede ensayarse / la música de nuestra partitura / y el triste simulacro de nuestra identidad*”. Por lo tanto, las imágenes de la fugacidad del tiempo junto a un intento por eternizarlo en la escritura y con ello penetrar en el devenir por medio de la palabra va hilvanando el poema (“*somos tiempo, no espacio / y vivimos en símbolos*”) hasta convertirse la vida humana en mismo texto que otras personas *publicarán* y leerán con lo que asoma el motivo de la vida como literatura, la interpretación de la existencia como obra, testimonio de signos de lo que queda: “*somos un texto que alguien edita como yo a Manilio*”, con ello aparece el compromiso de la interpretación del ser y nuestra labor de traductores, de reconstructores si se quiere (según Gadamer), somos significados lingüísticos en proyección en el tiempo, tras los signos yace la esencia de lo que en realidad somos; el traductor y el poeta intentan llegar a esa esencia llena de significados, buscan “*entre sus sílabas de polvo / restos de una palabra que hablase / de un tiempo detenido entre las páginas*”, pero lo más interesante es que poeta latino y traductor vuelven a crear su existencia en la escritura y en la labor de traducción, además de que nosotros como lectores también estamos interpretando y recreando el mismo hecho con la lectura, en lo que significa esa penetración de lo oculto tras de los signos y con ello la venida al conocimiento. Siles no sólo se pregunta por qué la “escritura /lectura” le ha hecho llegar a ser escritor o profesor, una definición más en esas vías de indagación en el significado de la verdad y de la esencia, ya sea Manilio o Housman, sino que en el acto mismo de la lectura y por lo tanto, en la recreación del ser en la proyección de ese acto, somos también lo leído o las experiencias de lo leído las que nos definen, así el poeta llega hasta el mismo lector que está leyendo sus versos en ese juego metapoético:

¿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.

En conclusión, Siles trata el motivo de la definición del ser humano como escritura, nuestra vida es una mancha de tinta en la página en blanco del tiempo, bajo este tema aparecen tópicos como el *teatrus mundi* y la vida como la ficción donde “el yo es el único escenario”, un poeta encerrado igual que aquella “pante-ra” de Rilke y de Cernuda en una jaula que es el poema, intentando mirar más allá otras realidades. El plano metapoético domina la escritura / lectura final del poema en todas sus vertientes, desde la del propio Housman (“*Esta mañana he acabado, al fin, / mi edición de Manilio*”) con la terminación de la traducción del astrólogo latino, hasta la realización de la composición por parte de Siles y la lectura nuestra como receptores, pues con la tarea finalizada acaba también espacialmente y temporalmente la lectura del poema; pero antes ha surgido la separación entre vida y obra, esa existencia que adquiere el libro que tendrá tintes perdurables frente a la mortalidad del autor en que se convierte la propia obra, esa semilla de eternidad y de significación que volverá a tener existencia y a recrearse con la lectura de la misma por cada persona lectora, ajena al autor y que es una realidad ya en sí misma.

“Antonio Espina en el café Lyon a mediados de los años sesenta” continúa con el tema de la escritura, la literatura como única verdad, mientras asoma el desencanto de la vida y los ideales perdidos, ese *ya sé que he fracasado en todo en lo que nunca debiera fracarsarse*. Igual que en el poema de Antonio Tovar y luego en el de Blunt, asistimos a la caída de las ilusiones y esperanzas en la vida artística, cierta actitud de heterodoxia y exilio interior que encarna Antonio Espina, representación de muchos escritores de la posguerra que no obtuvieron el beneplácito de la oficialidad y permanecieron ajenos también a los cenáculos del compadreo, a las oleadas de los sucesivos movimientos literarios que marcaron el panorama de la época para permanecer fiel a su ideario estético y vital, porque sólo se salvará frente a la muerte “la verdad del texto”. Siles va desentrañando maravillosamente la unión de vida y obra, situación vital y palabra que paralelísticamente van de la mano y chocan ambos con la triste realidad, esa gradación ascendente tanto vital como literaria que también encontramos en el soneto anterior -pero relacionado con la labor docente- para caer de golpe y estrellarse por la sentencia de la palabra, la condena a muerte que se escribe y escucha: “*Compuse versos dignos, imaginé una prosa / que nunca ya me iba abandonar, / di mi más hondo sí a la República, / ocupé cargos y, en días muy difíciles, / fui gobernador. Me condenaron / a muerte*”. Siles va recordando ciertos aspectos de la vida del escritor. Recordemos que

Antonio Espina colaboró en periódicos como *El Sol*, *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *Litoral*, *Diablo Mundo*, etc., empezó su singladura en el Ultraísmo y el Creacionismo (participó en *Cervantes*, *Grecia*, *Tableros*, *Alfar*, etc.) sin adscribirse a ningún grupo poético concreto (“*Viví la aventura estética del Ultra / y las vanguardias, y el 27 pasó / por encima de mí*”), aunque estaría cercano a escritores como León Felipe, Mauricio Bacarisse, Domechina y Moreno Villa, o también de la llamada “otra generación del 27” (Sender, Aub, Arconada), no cayó en los presupuestos de un arte completamente revolucionario y desde el principio propugnó el compromiso del escritor con la sociedad: una postura ética del mismo, por lo que Espina estaría más en consonancia con escritores del “Nuevo romanticismo” como Díaz Fernández, con quien dirigió -junto a Adolfo Salazar- *Nueva España*, además de que fue director de *Política*, órgano de Izquierda Republicana; sin embargo, siempre mantuvo una estética de libertad personal, así su poética empezaría en la vertiente vanguardista con *Umbrales* (1918) y *Signario* (1923), para decantarse hacia una faceta novelística con *Pájaro pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929) y, sobre todo, ensayística con *El nuevo diantre* (1934). En el poema Siles incide en esta independencia estética y actitud de exilio (“*fui un escritor desterrado de todo, hasta de mi generación*”), mientras va desentrañando la dedicación a su propio quehacer artístico lo que le valió cierto olvido, acentuado después de la guerra civil: fue gobernador civil de Baleares por el Frente Popular y condenado a muerte por la Dictadura, se exilió a Francia y México para volver a España en 1953, durante la posguerra cae en el ostracismo -como ya señaló Max Aub y Bergamín- y bajo muchos seudónimos sobrevivió escribiendo biografías y semblanzas -*Audaces y extravagantes* (1959)- además de trabajar para la Editorial Aguilar y colocar artículos en la prensa periódica como *Abc* de donde fue despedido cuando se enteraron que había escrito una crítica contra la Hispanidad en *El Tiempo* de Bogotá, (“*Viví sórdidamente en el exilio / los libros escritos por encargo / y los artículos y colaboraciones / gracias a los que pude sobrevivir en Abc*”). Sin embargo, la composición se centra en la obra del escritor, su poemario principal *Signario*, y la lealtad a esa fe de vida que es la Literatura, la poesía se convierte entonces en todo un testimonio de la existencia, una lucha contra el olvido que insistentemente se reitera en la composición, los signos son la única realidad y los poetas participan de esa única verdad frente al tiempo y frente a la desidia de la historia de la literatura donde asoma también en esta última parte del poema una fuerte crítica contra una determinada tradición literaria que impone el canon a seguir y, sobre todo, queda patente el mercado literario que hace triunfar la conveniencia de las modas y los intereses creados:

..... Un escritor  
 a punto del olvido o en el olvido ya  
 antes de tiempo. Un escritor

de obra inaccesible, al que,  
 por ignorancia, nadie lee.  
 Os dejo mi *Signario* y mi prosa bien hecha,  
 dos o tres títulos nada desdeñables  
 y mi obstinada exigencia de rigor.  
 Me voy de aquí a no sé ya qué parte.  
 Pero antes quiero pedirlos aún  
 Un último favor:  
 ¡desconfiad, desconfiad  
 de los manuales!  
 Contienen un alto grado de mentira  
 y están escritos con mala voluntad.  
 Lo arbitrario y lo falaz los nutren.

En el poema aparece una actitud apelativa al lector y cierto carácter didáctico basado en la relación de los niveles de aprendizaje entre una persona que actúa de maestro y la figura del discípulo, además se introducen estructuras lingüísticas que enfocan la función conativa (“*quiero pedirlos aún*”) y el uso del imperativo fáctico que insta a la toma de una postura determinada frente a esa situación de hipocresía y falseamiento, a todo ello habría que añadir la aparición del plano metaliterario en el que la poesía se reivindica a sí misma frente a “los manuales” mentirosos. Este emplazamiento estético implica una carga de juicio de valor donde Espina/ Siles están propugnando -además de la consideración de la obra “verdadera”- una vía de indagación lingüística donde los “signos” son primordiales para llegar a esa afirmación vital y literaria. Por otro lado, la palabra poética aparece como revelación de la esencia de la realidad, frente al academicismo oficialista y pese al juego vanguardista de una poesía de rasgos lúdicos, así el poema es una meditación sobre el mismo hecho de la escritura que desemboca en una posicionamiento existencial, unión de vida y obra que van más allá de una historia particular para llegar a la esencia de la verdad de lo que debe ser el quehacer literario, es una estética muy afín a la poética de Siles, pues Antonio Espina buscará también un lenguaje primigenio, desentrañar lo misterioso y mágico de las palabras en su representación de la vida, como señaló Gloria Rey Faraldos a propósito de *Signario* de Antonio Espina: “el proceso consiste en descifrar el universo para volverlo a cifrarlo con nuevos signos que revelen el misterio oculto en lo cotidiano, en contemplar la vida con ojos primigenios para llegar al bautismo de la idea”<sup>3</sup>, señalando también como característica del autor una visión crí-

---

<sup>3</sup> REY FARALDOS, Gloria, en ESPINA, Antonio, *Poesía completa*, Fundación BSCH, Madrid, 2000, p. 27. Interesante también el trabajo de AYALA, Óscar, “Antonio Espina. Los años oscuros (1936-1945)”, *La España contemporánea*, t.XI, vol. 1, 1998, pp.41-59.

tica del mundo apoyada en el uso de la ironía, rasgos que también están presentes en el poema de Siles: una crítica a la política literaria que cae en el mercadeo y en la mala perspectiva que conlleva la ignorancia, a todo esto cabría añadir la referencia metaliteraria que se produce en esa alusión desolada de los signos – *Signario*–, de las palabras poéticas reivindicándose a sí mismas en la soledad del poema o en su propia amargura porque han caído en el “naufragio” del olvido y mueren sin lector, sin significado que lo interprete. Un poso de melancolía lo invade todo dejando la obra en el único testimonio de existencia que le queda, igual que los poemas se convierten en sí mismos en reflexiones aisladas en la obra, e igual que el autor en su exilio interior permanece solo frente a la sociedad que lo *olvida o desdeña*. La aproximación al signo, al poema, a la obra, al escritor por parte de Siles marca un abanico de lecturas en la composición, una aproximación que es también un intento por llegar a la esencia de las palabras y con ello a la del escritor, Antonio Espina, para comprender que también la lección estética y la humana es el exilio y la salvación sólo por la obra que se lee, por los signos y la riqueza de experiencias que aportan y que quedan como memoria, así del “encuentro” entre los dos poetas queda la reivindicación de la verdad del texto y una función apelativa de redención de la poesía que en otro plano sería el nuestro como lectores.

“Anthony Blunt, al final de la noche” participa también de esa idea de fracaso del arte después de toda una existencia dedicada a él y la pérdida de la fe en las concepciones estéticas. Siles narra apuntes biográficos de este historiador del arte inglés, por ejemplo su faceta de espía, pero tras lo anecdótico asoma la desilusión y el cansancio de la vida, mientras va oponiendo paisajes idílicos renacentistas que entroncan con el ideal de retiro arcádico que esperaba el profesor alcanzar en su vejez frente a la sórdida soledad y olvido en que ha caído, se trata del choque entre la realidad y el deseo que hilvanaba los poemas anteriores, la confrontación entre las expectativas anheladas y la decepción final, pues en esta composición Blunt también esperaba replegarse a “*un ignoto lugar / en que hubieran museos abiertos por la noche, / bibliotecas con puertas giratorias, / bares que no cerraran nunca / y whiskys alumbrando con su líquido ámbar / sabias conversaciones sin final*”. La interrogación retórica con la que concluye anuncia la derrota de las expectativas existenciales que se van corroborando a lo largo de la composición con el juego de la traición y lo no dicho, pues el historiador ha sido desleal a sus ideales igual que políticamente lo ha sido a su patria cuando actuaba de espía, la frustración marca también una dialéctica de realidades y apariencias que alcanzan al mismo hecho de la escritura y al arte en ese debate entre realidad y ficción.

Este plano de lo oculto de la realidad que la poesía intenta desentrañar aparece también en “A José María Ribelles”, una elegía a la muerte de este artista que amagaba una faceta de “poesía secreta” que sale a luz justamente cuando el poeta

muere, la dicotomía entre presencias y ausencias (muerte / vida, obra publicada/ oculta, luz /oscuridad, demonios /dios, palabra/ silencio, etc.) marcan la composición que se centra en una idea de esperanza final. Motivos afines aparecen también en el poema siguiente “Agradecimiento a Juan Ferrater”, pero enfocado en el plano de la sabiduría y la ignorancia, la postergación y el reconocimiento, el olvido y la memoria, silencio y palabra, dicotomía ésta última que el poeta interpreta a un doble nivel metapoético pues, por un lado la palabra que denigra o es usada en odio contra alguien llega a ser también en su doble filo una reivindicación de la existencia de lo que se quiere aniquilar y en su esencialidad de indagación en pos de la verdad puede convertirse en silencio, vacío como máxima interpretación del significado de pureza alcanzado, lo que abre un camino hacia la esencialidad que ya había aparecido en los poemas del haikú anteriores y que aquí se hace presente cuando el poeta exclama: “no ensucies con palabras / la pureza del páramo”; por otro lado, un intento de salvar la dignidad de la palabra y el conocimiento que ella conlleva mediante el mismo uso de palabra poética que se hace composición y así rinde homenaje al filólogo y a la obra.

La sección termina sintomáticamente con el poema titulado “*Captivi*, de Plauto”, que tiene como escenario el recuerdo de la juventud en el colegio y el profesor de latín comentando un texto del dramaturgo romano, motivo relacionado con la idea de la enseñanza que está en cierta forma presente en los poemas anteriores donde también aparecía de fondo un carácter didáctico en todos ellos, no solo por la relación entre maestro/discípulo y el trasfondo educativo que hay en ello, sino sobre todo por la idea de aprendizaje existencial de la vida que presentan tanto Antonio Tovar y Antonio Espina como los profesores Housman y Blunt. En esta composición es el profesor Ricardo Castresana y el alumno el propio poeta, Jaime Siles; la evocación se traslada al colegio, el Palacio de Ayala cuya descripción del espacio se llena de alusiones a la escritura, pues el paisaje se configura -además de la consabida referencia a la obra de Plauto que tiene como tema el poema- con elementos semiológicos y artísticos que surgen en la misma evocación descriptiva apoyada en las referencias del plano lingüístico: “el acento casi nórdico” de la catedral, el árbol parecía un “bosquejo, un apunte muy rápido dictado por la prisa”, las escaleras están “escritas por el sol”, sólo la “sintaxis solía ser sinónimo de cierta plenitud”, mirar a la sombra o a la luz de “aquellas torres altas, en el texto de *Captivi* de Plauto”, etc., donde el poeta “aprende a ver” que en cierto modo vida y poesía, fondo y forma son una única verdad. La sucesión de planos en un juego metapoético se suceden desde el mismo punto de partida del recuerdo de lo leído, donde la rememoración y la lengua se hacen espacio y tiempo, el paisaje se hace escritura y el momento vivido cobra su significado a través de la comprensión del texto pasado desde el presente y en el poema que se escribe. El punto de partida es la misma lección que se evoca, un comentario de texto del autor latino, *Los cautivos*, realizada por el profesor y que transcurrido el

tiempo el poeta llega a comprender, lo ve todo más claro –como diría Guillén– “*después de treinta años de lectura he sabido leer*”, que en cierta forma es entender –como dice al final– la verdad de la existencia, pero esa comprensión cobra todo su significado a través del doble plano de la experiencia y de la literatura o escritura, esa doble faceta tiene como referencia el tópico del *teatrus mundi* y como ejemplo una obra que no es en absoluto una comedia sino reveladoramente una tragedia (“muy moral” en palabras de Plauto), donde los mismos personajes como el bufón Ergásilo se dan cuenta que el ser humano no es nada en ese devenir hacia la muerte. *Los cautivos* es una comedia/tragedia de enredo e intercambios donde el trueque de papeles entre amo y esclavo con sus nombres respectivos lleva a un juego entre puntos de vista y palabras expresadas por los protagonistas que conllevan una reflexión sobre lo expresado, y un intento de adecuar lo dicho a los hechos, por ejemplo en la escena entre Tíndaro y Filócrates en la comedia, pero en un plano más profundo entre lo que se cree que es la verdad y la falsedad, porque los personajes desde su cautiverio indagan en la verdad como el poeta desde la cárcel del tiempo profundiza en el significado de la existencia. Además se presenta una dicotomía entre cautividad y libertad que trasciende de la obra al propio poema en los planos del tema, tiempo y espacio: así en el transcurso temporal porque después de los siglos de estar escrita y después de treinta años desde la primera lectura juvenil que realiza el poeta se “libera” su significado en la comprensión presente; en el espacio porque la obra de Plauto revive y se comenta de nuevo en la memoria de 1971 y en el mismo poema de Siles ahora y, finalmente, en el tema de la cautividad del hombre, porque el ser humano está condenado al devenir existencial: “¿*Qué sería de mi sin este texto?* / ¿*Qué sería de él sin ese espacio?* / *Querido don Ricardo / esclavos de la vida / somos todos: Plauto, usted y yo*“. Se presenta también un juego paralelístico de recuperación entre la obra *Los cautivos* y la memoria del poeta: igual que al final Hegión recupera a sus hijos perdidos (fue hecho prisionero en el campo de batalla y raptado cuando pequeño), Siles recupera en la memoria el significado del texto para comprender al fin que vida y obra, escritura y experiencia van de la mano: “*sé que la vida / -y no sólo la lengua- / es nuestra única forma de verdad*“. Es la evolución desde *Himnos tardíos* hacia una comprensión en la esencia de la vida a través de la escritura, pero no únicamente por la lengua que había sido “sintaxis de plenitud”, sino que es una vía más para llegar al fondo de la verdad.

En el apartado octavo, “Anotaciones y confidencias” engazaría con esta idea de la vida como teatro, que el último poema de la sección anterior ha tenido como centro en torno a la obra de Plauto, pues los poemas agrupados en este apartado son como “acotaciones” a este teatro de la vida en el sentido polisémico de la palabra: un margen o linde a nuestra existencia en un intento por rescatar instantes fuera del devenir del tiempo; pero también, notas que explican nuestra representación en el escenario del tiempo y que entraría dentro de la faceta metalitera-

ria que mantiene el poeta, así el que lleva por título precisamente “Acotaciones” Siles medita al margen del irremediable fluir temporal sobre el sentido del vivir, a partir de las limitaciones del objeto descrito, un búcaro de rosas sobre la mesa, metáfora también de los límites de la memoria y cómo al final solo queda la percepción del tiempo, el poema presenta hondas resonancias rilkianas de aquel “Ei-ne Folge zur Rosenschale” escrito en Val-Mont el 15 de febrero de 1926, donde un búcaro de rosas sirve también al poeta para meditar sobre el tiempo y la muerte, Rilke en un juego metapoético establece un paralelismo entre la caída de los pétalos de las rosas con su eternidad y las páginas de los libros, no solo es por la posible conservación de alguna parte de la flor entre las hojas de papel, sino al canto mismo del poeta que la eterniza en la obra de arte; Siles la eterniza en la pura evocación, pues duda de su existencia o están más allá de la misma (*percibo algo que queda más allá de las cosas*) para convertir las flores en imágenes literarias de la memoria, ambos también coinciden en cantar el proceso de decadencia y pérdida de las rosas en el tiempo, símbolo de lo humano en el devenir, hasta el punto que en Siles -desde el juego de perspectivas de la contemplación- la vida en ese fluir existencial que *crece* tanto como la rosa llega a perdurar en el poema: vida y obra se unen por la poesía hasta formar en esencia el objeto de arte que se hace inmortal y atemporal (instante de vida y rosa), a la vez que dejan de ser por ello entes propios, idea que van marcando las interrogaciones finales donde el poeta duda hasta de su misma identidad temporal que lo define como humano: “¿O, como ellas, carezco de tiempo yo también? / ¿Un yo sin tiempo puede darse en lo vivo? / ¿Un yo sin tiempo es un yo también?”.

En “Inercias” el poeta vuelve a la rima tradicional con el empleo de seguidillas, a la vez que se centra en el motivo del nombrar poético: el juego de decir o bien omitir el nombre y con ello entrar en el tema del secreto, por un lado no decir el nombre es mantenerlo intacto, en el fondo es una forma más de vencer al tiempo sin limitar las esencias o los significados con lo dicho que representa la palabra y que así se hace libre; por otro, entraríamos dentro del juego de las “confidencias”, el secreto que la palabra misma mantiene como vía de profundizar en la esencia de la cosa nombrada, con todo ello el poeta juega además con el desconocimiento o la ocultación de la información que ello conlleva. Este motivo del nombrar aparece en el siguiente poema, “Conversación con Wittgenstein”, donde la alternancia entre lo expresado y lo inexpresable centra el poema. Es la línea del primer Wittgenstein que también se preocupaba por la esencia del lenguaje y arremetía contra los límites del lenguaje. En el *Tractatus Logico Philosophicus* el filósofo vienés intentaba fijar un límite a la totalidad del lenguaje, hay una “acotación” en lo decible a la que llega nuestra experiencia del lenguaje, mientras una porción de la realidad (la no expresada) sólo podemos acceder a ella por la experiencia de lo artístico o lo religioso; de este modo, las personas protagonistas del poema –poeta y filósofo- dialogan y coinciden en esta idea, los dos concluyen

en que el lenguaje que utilizan o expresan es algo descriptivo de la realidad, porque usa aquellas “proposiciones empíricas” basadas en la experiencia, pero ellos que buscan el más allá de los nombres ven el límite del lenguaje y que como artistas, filósofos y poetas sus “proposiciones” son otras: las de la metafísica, la religión o el arte, en un intento de trascender el lenguaje (y con ello el mundo) llegando a lo “inexpresado”, a lo que no puede decirse, pero que sin embargo puede mostrarse, a lo que Wittgenstein llama en el *Tractatus* “lo místico” (T. 6.522: “Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische“)<sup>4</sup>. Estas otras proposiciones del “sinsentido”, las de la poesía y la metafísica que no pueden expresarse, son las que muestran las “acotaciones” del lenguaje y del mundo y son las que interesan a nuestros poetas, como dijo una vez el austriaco en una carta a su amigo Ludwing van Ficker, su trabajo constaba de dos partes, la expuesta en él más todo lo que no ha escrito, y era precisamente ésta última la más importante, todo lo demás era “lenguaje”, Siles comparte esa aseveración, preocupado como ésta por la esencia de las palabras, por los límites del nominar poético y por ir más allá de los nombres. Lo importante de verdad es lo no dicho que solamente la poesía y la filosofía intentan indagar, la palabra se convierte así en la vía de expresión de lo inexpresado, pero no la “proposición empírica”, sino la poética, metafísica o lógica; igual que Wittgenstein identifica el pensamiento con lenguaje, es decir con los hechos de sentido, todo lo demás son “solo lenguaje” sus representaciones fónicas y escritas, Siles congenia con el filósofo en ese juego lingüístico donde las expresiones son representaciones de sus funciones, mientras busca la verdadera esencia del lenguaje que es lo inexpresable, realidad que desearía expresar y que ve limitada por la expresión.

El lenguaje entendido como manifestación de las necesidades humanas pasa a ser una “acotación” más en esa búsqueda del verdadero significado de la existencia, todo lo que puede ser denominado es interpretable, lo que no es perderse en la luz, río lumínico que asoma en muchos de los poemas de Siles ya desde *Canon* (1973) y que presenta connotaciones órficas, además el poeta entra en la vertiente aforística y hermética del Tao Teh Ching que aparecía en la sección de los haikús y que también toca al Wittgenstein del *Tractatus* con el que Siles comparte “conversación”, pero que en nuestro escritor valenciano conduce a una metafísica de preocupaciones por lo temporal.

“Días de Tenerife” muestra ese anhelo de luz asociado a una forma de sentir la poesía, la búsqueda de lo lumínico se asocia a una idea de perduración en la esencia de lo poético frente al devenir temporal y la oscuridad. En el mismo ámbito canario Siles rememora en el poema “Bernardo Chevilly: recuerdo y retrato”

---

<sup>4</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza, Madrid, 1987, p. 182, la traducción: “Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico”. p. 183

a un alumno poeta, claves de ausencias y presencias sobre la persona y el paisaje que alcanzan a través del juego de la escritura hasta los prólogos que ha escrito a su obra y que no escribirá. En “Marea Negra” asoma el tema de la identidad y el desdoblamiento en la escritura, a través de las interrogaciones retóricas iniciales el poeta intenta penetrar en la verdad, mientras las palabras señalan la incapacidad de llegar al verdadero significado porque la repetida cotidianeidad ha hecho que los nombres pierdan su sentido mágico primigenio, éstos se convierten en una mera marea de signos sin sentido, palabras vacías y muertas: “*¿Es nuestra voz quien habla / o es tan sólo un sonido? / ¿O son sólo palabras: palabras sin sentido? / Sólo eso: palabras. / Palabras... y debajo / siempre, siempre lo mismo. / La nada que se escucha. / El rumor del vacío*”. El pensamiento como vía de indagación en la identidad del ser a través del lenguaje se convierte en una forma inútil, en una mera convención de la expresión de signos que varía en las perspectivas del tiempo y que confunden al poeta, que llegan incluso a ser un grito de su angustia, idea que el escritor compara con los cuadros de Munch o Goya, de modo que la marea de signos sin significado profundo producen sufrimiento al poeta, porque éste no puede llegar a alcanzar por medio del lenguaje-pensamiento la verdadera esencialidad de la existencia, idea que Siles expresa maravillosamente por medio de imágenes de naufragio y evanescencia. Las palabras tenían al principio un nombrar puro e inocente era ese *oro y fulgor de lo nombrado*, pero el devenir temporal las ha desgastado, se destruyen, no sirven para la trascendencia, de modo que el poeta se ve obligado a ir siempre más allá de ellas y penetrar en el yo interior, en uno mismo para encontrar el significado profundo de las cosas. El motivo del desdoblamiento de la voz y de la persona en el espacio poético va hilvanando la composición que a la vez ahonda en la crisis del ser y de su comunicación por el lenguaje, el poeta logra escrutar en los signos para alcanzar el interior de lo expresado que es también la esencia de uno mismo, entonces la vía de penetración se logra por medio de la metáfora de la navegación y de ingerir esa agua mágica del lenguaje: “*desplegar las velas / en dirección al istmo / de la palabra, donde / cada signo es lo mismo / que la cosa que dice / o que ha sugerido*”.

En “Canción de invierno” continuaría el tema de la identidad y la búsqueda del yo por medio de lenguaje utilizando motivos como el espejo o el desdoblamiento del yo. El poeta atraviesa esa otra barrera del espejo descrito con imágenes maravillosas que indican esas “acotaciones” o límites al tiempo y al ser humano, así el espejo se convierte en *líquida cárcel*, o bien éste es una metáfora de los espacios de indagación de la existencia por los que “fluye” el poeta: paisajes de *azogue de zinc, lienzo de luces*, etc., que son también los de la experiencia. Esa otra vía de profundización a través del espejo que llega hasta “el otro” nos evoca aquel otro espejo, el “Mirror” de Sylvia Plath donde la poetisa se veía a sí misma a través de la perspectiva de cristal que veía pasar sus años y sus cambios

de existencia, Siles también traspasa la línea del reflejo que en un juego metafórico es la del mismo lenguaje que sirve para “definirnos” o “reflejar” nuestro pensamiento y nuestra vida, el poeta se *pierde en los cristales* como en las palabras del poema, es una perspectiva metapoética del poema como espejo-espacio y el intento de indagar en el mismo, ir más allá del cristal de las palabras, metáfora de esas “sombras líquidas” hasta tener conciencia que no hay nada, que más allá de ellas y del espejo está el vacío.

Ese motivo del espejo y de las sombras que surgían en el poema anterior abren la atmósfera de dolor existencial de la última sección titulada “Sombras en el reloj”, magistralmente el río de tinta de las palabras y el azogue de zinc que contienen o guardan las experiencias del ser humano se convierten en símbolos evocadores que nos conducen a las preocupaciones por el devenir temporal del mismo y que el poema intenta preservar como si de una lucha con la evanescencia de la escritura y del tiempo se tratase. En estas composiciones predomina un sentimiento de desamparo por el constante cuestionamiento del yo que se pierde para siempre en el naufragio del devenir temporal, así “Pájaro del ocaso” se inicia con una serie de interrogaciones retóricas sobre el cantar musical del ave, símbolo de la misma poesía, una poesía brillante que *aleteaba en un aire de cuarzo*, con una armonía que *sucedía en luces líquidas de topacios* y que conducía hacia “otra luz sin tiempo”, palabra poética que sirve para dar sentido a la situación de desamparo existencial en que se encuentra el poeta frente al devenir y que el escritor expresa con maravillosas metáforas pictóricas: “diluirse en el blanco lienzo de este paisaje”, “borrarse”, “azularse”, etc., en una especie de fluir de la mirada por la luz que es una transposición metapoética de la vista por la página del texto, juegos de planos pictóricos, textuales y memorialísticos, pues también como el cantar del ave en el espacio y en el tiempo se diluye el canto del poeta en el “naufragio de colores” y de los recuerdos; igual que el alzar del vuelo, las palabras también se posan y se pierden en el devenir de la escritura.

Esta transfiguración de la poesía como un “pájaro en ocaso” en pérdida hacia la muerte alcanza al mismo poeta, aunque ha logrado por medio de la palabra eternizar los sonidos y las luces de la experiencia en ese fluir del ser hacia la muerte. El naufragio de la existencia va invadiéndolo todo y se establece un paralelismo entre el *pájaro en ocaso*, los signos del poema, y la misma vida del poeta desvaneciéndose en el tiempo y en el espacio escrito, juego de desdoblamientos donde el poeta se “hunde en los colores” de la epifanía como el lector penetra en la página para leer ese retazo existencial y que, igual que la poesía y el poeta, también en su avanzar de lectura se va *borrando, página de la muerte escrita*. El juego metapoético lleva a que los signos en la página -las palabras- se difuminen en “canto poético”, es una traslación de lo escrito a lo oral como forma de significado en su avanzar hacia el final del poema, una forma de transcendencia de la mortalidad que es el texto de la página en blanco donde el lector posa sus ojos

como el pájaro en las ramas, para convertirse en etéreo canto final que como el ave evocada vaya más allá del espacio y del tiempo, camino hacia la esencialidad de las palabras y de la poesía que busca el escritor y de igual modo el lector, que se pierde en experiencia de vida leída en el acabamiento de la composición para hacerla también suya; ambos (poeta y lector) siempre al compás del tiempo fluuyente, pues tanto la poesía como la vida anhelan la perduración, esencializarse, desposesionarse, es esa “maduración del ser” hacia la muerte que cantaba Rilke, puesto que el poema escrito logra su completa realización con la lectura, mientras el poeta consigue su existencia en “forma de canto”: se han traspasado los signos para llegar a lo etéreo de la música transfigurado en pájaro, por medio de la anáfora paralelística de carácter temporal se avanza hacia esa esencialidad, pues *cuando oiga* y “sueñe” de nuevo la poesía ya no existirá *sino en forma de canto*; al final, una dicotomía entre lo aéreo y lo pesado anuncian ese desasosiego por la trascendencia, desde el “vítreo viento amargo” hasta los “rumores de mármol” de un aire cansado, todo anuncia la lucha de la mortalidad y el anhelo de perduración en la poesía.

El poema siguiente, “Expiaciones del sentido”, configura el tema de la maduración del ser como espacio de plenitud conquistado por la experiencia, así aparece el motivo de la muerte personificada, la idea de ésta como un ser que entra en nuestras vidas y va creciendo dentro de nosotros mismos hasta madurar o conquistar la existencia, tema que en cierta forma aparecía ya en *Los cuadernos de Malte* de Rilke, ésta avanza despacio y sus territorios “*están allí, delante de nosotros / dentro tal vez, insomnes, esperándonos*”. Los tópicos metafísicos en torno a la mortalidad del hombre hilvanan la composición a la vez que pueden apreciarse el *homo viator*, el desandar el camino una vez llegado el estadio de madurez, el motivo del poeta deambulando con su sombra por las calles que nos evocan al Rafael Alberti de *Sobre los ángeles* o al T.S. Eliot de *The Waste Land*, todos en sí son símbolos del desamparo del ser, pero en Siles se ven siempre acompañados por una referencia lingüística a la escritura de modo que la vida humana queda atada a un referente sémico, así la existencia “está escrita en el asfalto”, se “habla” a la sombra y, sobre todo, su vida se ve ligada a “las palabras” que sangra. La composición termina con una referencia al motivo de la muerte interior que es el camino hacia el fin de la existencia o del cierre del ciclo natural, idea de agotamiento vital que establece un paralelismo con la escritura, pues el verso en su devenir por el espacio del libro fluye también hacia su final, las palabras caminan en soledad como el poeta hacia su acabamiento. El último poema, “Sombras en el reloj”, muestra el tema de la experiencia recorrida, la presencia del motivo del caminante que había aparecido en la composición anterior como símbolo del poeta en su transcurrir existencial y que nos evoca irremediablemente a aquel “viajero” de las galerías del alma de Machado que retornaba a la “estancia familiar” tras su paso por el viaje dolorido de la existencia. Siles

participa del juego de luces y tinieblas para dar sentido a ese viaje iniciático de trascendencia al conocimiento que es “luz”, todo expresado por medio de un quiasmo antitético que termina en el símbolo de lo lumínico, un regreso a la esencia del ser tras la caída en las tinieblas de lo mortal que en sí es la experiencia del existir, los ecos neoplatónicos alcanzan esa cárcel del cuerpo que se sabe mortal y la desolación de la angustia que aparece en la vida del poeta como “un pariente extraño” que desordena todo, regreso a ese “salón” que metafóricamente es el cuerpo del ser y que a nivel metapoético es el mismo texto de la escritura que sufre esa irrupción de *taconazos escritos en el cuerpo del tiempo*, espléndidas metáforas sobre el periplo del aprendizaje por la vida que se resume en una conciencia de dolor.

Jaime Siles muestra en la obra la preocupación por la comunicación y los instrumentos del lenguaje que hacen el poema: los juegos metapoéticos, combinatorias y leyes formales que estimulan e intensifican el verdadero significado, reflejo por desentrañar el de la existencia, pues el poeta cree con Valéry en la importancia que la poesía puede producir después de creada para reflexionar sobre el mismo acto de la escritura y todo lo que ello conlleva; ambos son filósofos del lenguaje ideal desterrando las “proposiciones empíricas” en busca de otras que alcancen todo lo inexpresado -como “conversaba con Wittgenstein”. El testimonio de todo ese naufragio personal y de crisis del lenguaje frente al tiempo son *Pasos en la nieve*, una obra cuyos rastros son más que experiencias, recuerdo salvador de los actos vitales de un creador y toda una poética de la existencia.