

VOZ INGRÁVIDA MEMORIA DEL SONETO SILESIANO: DESPLIEGUE CLÁSICO Y DESPEGUE INNOVADOR

Poeta de las décadas de los 70, 80, 90, 2000, Jaime Siles comparte a la vez la docencia universitaria con la creación poética. Doctor en filología clásica por la Universidad de Salamanca, figura entre los especialistas mundiales más destacados de la investigación sobre las lenguas prelatinas en la península ibérica. Tras vivir y ejercer puestos de docencia y de diplomacia en Viena, y de catedrático en San Gallen, ha vuelto hoy en día a su cátedra de filología latina en la Universidad de Valencia, ciudad en la que nació en 1951.

Con 18 años, publica su primer libro de poemas *Génesis de la luz*. Aparecen después en 1971 *Biografía Sola* y *Canon* en 1973, libro que recibe el premio Ocnos. Se reúnen sus primeros libros de poemas en un solo volumen cuyo título fecha sus primeras creaciones: *Poesía 1969-1980*. Prosiguen las publicaciones de *Música de agua* en el 84, de *Columnae* en el 87, de *Semáforos*, *semáforos* en el 89 y de nuevo el poeta vuelve a fechar su obra temporizando sus sucesivas décadas de escritura poética bajo el título de *Poesía 1969-1990*.

En 1999 se publica su libro *Himnos tardíos*. Se enriquece su obra con la reciente publicación en Mayo del 2004 de *Pasos en la nieve* en la editorial Tusquets.

En su obra, la palabra resuena desde la profundidad y el destello de la nada hasta el brotar de la rima aunando su letra con la circunstancia

de Ser. Su obra late bajo el impulso dinámico del clacisismo y de la vanguardia.

Cuando se le pregunta a Jaime Siles lo que opina sobre la escritura poética, confiesa a su lector:

*Yo creo que la vida necesita un destello, una luz de conocimiento que salve los instantes. Y esto es el poema: una salvación. En él, pongo todo mi conocimiento. Hago una escritura de la inteligencia, pero con temblor.*¹

Mi propósito consiste en detenerme en la lectura de una primera fase que me lleva a tratar el uso de una forma inusitada en los años 80, cuando reinaba el uso del verso libre bajo la influencia de la poesía de Vicente Aleixandre, poeta del 27, premio Nobel en el 77, una voz poética que sin duda influyó en los jóvenes poetas del 70, a los que se les llama novísimos. Cabe subrayar que el crítico Ricardo Llopesa dedicó en 1989, un estudio sobre Algunos aspectos de los sonetos de Jaime Siles, en el que declaraba el recobrar generacional del uso del soneto: *Ahora, entre los poetas de su generación, cuando el soneto recobra un nuevo aliento, Jaime Siles, siendo, al mismo tiempo, respetuoso con la tradición, a la que no puede pasar por alto desbordando sus límites, y moderno, en lo que respecta a la manera de concibir el verso y la estrofa mediante el vehículo verbal, es, sin lugar a dudas, quien ha ido más allá*

¹J.SILES, Viena, 15/IX/1984, carta a Françoise Morcillo

de las dificultades que plantea el soneto para devolverle toda la armonía y flexibilidad que medio siglo de poesía ha sido incapaz de restituir. Siles se enfrenta así, en actitud comedida y desafiante, entre tradición y modernidad, a una conquista lúcida de concibir el soneto desde los más avanzados logros del Modernismo, consciente, como en su día Darío, de que cualquier reforma poética sólo es posible a través de un esquema cerrado como puede ser el soneto.²

¿Cómo Siles renuncia al verso libre para volver al metro fijo? La recepción de la forma del soneto en su obra permite —a mi parecer— demostrarlo. Esta forma fija, perceptible a la primera ojeada en su forma petrarquista, métricamente modulada por endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, supone interpe- lar, en su distribución arquitectónica, la Memoria. Mediante la capacidad mnemotécnica de sus rimas, movimientos y articulaciones estróficas, el soneto es incluso una memorización de nuestra realidad, o mejor dicho, de nuestra actualidad. ¿Cómo se despliega ese doble movimiento en la obra de Siles? El que por una parte logra interpe- lar la memoria y el que por otra parte consigue memorizar nuestra propia contemporaneidad con el fin de trabajar la forma de la obra y su paso a la eternidad.

En sus primeras producciones alternan el verso libre con el metro clásico el endecasílabo, verso que lleva acentuada la décima sílaba. La escritura de doce sonetos aparece en su libro *Columnae*, publicado en el 87. Y prosigue el uso del soneto en *Semáforos, semáforos* (1989), hasta alcanzar su tonalidad elegíaca y escindida en *Himnos tardíos* (1999).

En su último libro, *Pasos en la nieve*, publicado en Mayo del 2004, no renuncia a retomar los

²R.LLOPESA, *Algunos aspectos de los sonetos de Jaime Siles*, Canente, 6 (1989)

metros clásicos ni el uso del soneto.

1. EL ENDECASÍLABO COMO FORMA MÍNIMA DEL SONETO

Un silogismo silesiano nos advierte que lo que importa no es “lo que el lenguaje da, sino lo que el silencio niega”³. Y puede ser aplicado al entendimiento del alcance de la forma soneto en su obra. El soneto en este caso se presenta como forma invisible o negada por el silencio del sujeto. Antes del soneto, tenemos el pre-soneto o soneto inacabado que se revela a su lector no sólo como una primera forma sino aludiendo más bien a cierto “devenir soneto”, a cierta puesta en escena de esta forma fija a través de la cual el poeta halla el grado mínimo de representividad o de uso del soneto buscando, por medida, la eternidad en la continuidad formal. De por sí, el verso endecasílabo rima con la memoria de una tradición cultural poética española que apunta hacia un tiempo de referencia: la época del barroco español. El soneto construye su memoria, se hace rasgo o memoria métrica dibujadora que se ofrece en un pliegue lingüístico bajo la forma de una costura o curvatura que esculpe su poema *Memorial*⁴. En el verso final de este poema —/soy mi asesino mi dueño mi tumba y tu mirada./—, poema último que cierra el ciclo de *Génesis de la luz*, la mirada del Lector recorta el verso endecasílabo de Quevedo —/vivo me soy sepulcro de mí mismo/⁵—. Este mismo verso se encuentra citado por nuestro poeta en su ensayo sobre *La poesía barroca española*. La reactuali-

³ J.SILES, Nota del autor, *Poesía 1969-1982*. Madrid: Visor, 1982, p. 7

⁴ J.SILES, *Memorial, Génesis de la luz, Poesía 1969-1990*. Op. cit, p. 24

⁵ J.SILES, *Diversificaciones* Valencia: F. Torres, 1982, p. 24, verso nº 32 del poema « El escarmiento » de F. QUEVEDO

zación del verso quevediano encamina al lector a ser intérprete de esta visión clásica aludida en la forma fija que recorta una nueva contextualización o situación del soneto. Si confrontamos los dos versos endecasilábicos, el quevediano con el silesiano, notamos una nueva aportación. El paso a la intelección o a la lectura del verso heredado de la tradición pone al creador en una postura intelectual: transmitir la concepción del otro creador y hermanarse o distanciarse de su propia hechura para renacer de nuevo a la forma soneto. El sintagma *—Y tu mirada—* llama al proceso hermenéutico de entender la literatura. Parece ser que la mirada del otro —Lector o intérprete— presencia a la ejecución o cumplimiento del sujeto. ¿Quién es el otro? El otro es el lector, la memoria, el reconocimiento de la tradición poética española.

Superando con dicho sintagma la tradición barroca, la obra de Siles podía cultivar el verso libre, pero el libre albedrío de su memoria toma otro rumbo. Se trata de desarrollar la exigencia de la medida para contener lo indecible, retomar los metros clásicos para significar a través de un metro fijo el enlace de las edades literarias, y la conversión de los tiempos en *tempo* de la Eternidad.

El origen del soneto en Siles tendría que ver obviamente con una fuente barroca y este grado cero de recepción abarcaría en su obra un tiempo de ruptura con el verso libre para volver a las sílabas contadas y acentuadas del endecasílabo. La opción de este metro fijo para reconocer e identificar la forma del soneto, le asemeja a un flujo y reflujo barroco, herida y herradura de la memoria silesiana que vislumbra en el decir poético y endecasilábico de Quevedo, la negación de su propio decir, dando cabida al propio ver como visión. Este ver por los ojos o intelección —*y tu mirada—* radica como anteriormente ya lo dijimos en el adentrarse del intérprete contemporáneo en la órbita del mundo de concepción barroca, para que renazca desde la visión “con-

ceptista” de ver por el intelecto hasta su aurora o vértigo de sujeto que renuncia al yo por un tú con el fin de hallar su sí mismo.

Empieza la apropiación de lo invisible, de la inalcanzable mirada o voz sonetista — “*chose à jamais étrangère à tout ce que l’homme peut comprendre, s’assimiler de l’autre et de lui-même.*”⁶. Como un pliegue óptico u onda sonora antes de ser imagen restituida por el sonido mismo en eco. En esa onda endecasilábica, el poeta se atreve a seguir los pasos y el compás de Góngora, poeta arquitecto. El recorte endecasilábico lleva su corte visible en la hechura del lenguaje bajo la forma de una estrofa endecasilábica alternada, desplegada a veces en cuartetos y otras en tercetos. Nace entonces, la estrofa sonetista:

Interiores (Alegoría 73-77)

*En el tacto interior de esas gaviotas
hay un eco de sombras que conduce
a una intemperie toda de cristal.*

*Lo que el aire levanta es su presencia
que, en un compás de luces, se diluye
hacia una abierta y sola identidad.
¡Qué profundo interior éste del aire,
cuyas formulas modulan su no ser!*

II

*¿Qué puede al hombre cautivar, sino la música
que en la quietud la arena en sí eterniza
y las olas tan sólo que a lo lejos
una a una, en su olvido, repite sin cesar?*

*Como su cuerpo son, también, de sombra
y entre su voz la sal es lo que dura
y ese rumor del eco en transparencia
de quien no sabe de otra eternidad.*

⁶ S. SARDUY, *Barroco*, traducido al francés por J. Henne y el autor. Paris: 2d du Seuil, 1975, p. 157

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

*¿ O lo que aquí llamamos música pudiera
muy bien llamarse el ala de una duda
y el paraíso firme que sostienen
interiores columnas de temblor ?⁷*

Aquí, el poeta deja suponer una razón de ser del soneto futuro, en pos de un devenir restitución musical. Su musicalidad podrá hacerle referirse a otra cosa que ¿ /a sombras / talladas a medida de la idea/ ? Parece ser que la presencia del soneto invisible o inacabado busca decirse desde las "columnas interiores temblorosas" de una memoria poética.

La estrofa va haciéndose reflexiva, poco a poco los esbozos incompletos se vuelven bosquejos que aluden aún a la figura final del soneto clásico o renacentista. En el poema *Devuélveme, memoria poderosa*⁸, de Canon⁹ se dibuja un silencio de soneto o soneto incompleto, ofreciendo el principio binario de un terceto. Compuesto por dos cuartetos y del comienzo dístico de un primer terceto, la falta de rima contribuye a acentuar un aquel y un casi nada que se oculta al oído y a la vista impidiendo alcanzar la forma clásica del soneto petrarquista. Compleja tarea de la memoria restauradora de la voz del soneto, empeñada y preñada de tiempos sonetistas clásicos por brotar al Génesis de la luz del Soneto Silesiano. Cuando nos hallamos ante la dificultad de restaurar y rescatar esas formas fijas del pasado, avanzamos a través de visiones fragmentadas midiendo en cada uno de nuestros pasos la

dificultad que supone incorporar la circunstancia en el acto de escribir el poema:

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

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

*Quémame tacto. Sensación, procura
abrir tu eternidad en dos presencias.¹⁰*

La doble presencia se vuelve enigma, doble voz estrófica, contrapunto de cuarteto y de terceto endecasilábicos, que hacen surgir una nueva referencia a la memoria del soneto, tratando de la Rima:

ENIGMA

*Una falda, una dama y unos pies
en la tarde demoran los encajes
de una escena con altos carruajes
y una hoja con haz y sin envés.*

*Lo que la dama piensa aquí se posa.
Una pámela cruza el aire rosa
de ese nombre que saben sólo tres.¹¹*

La rima enlazada del cuarteto y las dos primeras rimas del terceto confinan el enigma. Falta aún a la vista y al oído ver y escuchar la duplicación del Enigma, en espera de entregar al sonido los cuerpos ausentes del cuarteto y terceto. *Enigma* se duplica en *Mujer sintagma*, título del

⁷ J.SILES, "Interiores", *Poesía 1969-1990*, Madrid: Visor, 1992, p. 103

⁸ J.SILES, "Devuélveme, memoria poderosa", *Canon, Poesía 1969-1990, Op. cit.*, p. 68

⁹ J.SILES, *Canon, Ibid.*, pp. 45-69

¹⁰ *Ibid.*, pp. 45-69

¹¹ J.SILES, "enigma", *III Grafemas, Ibid.*, p. 147

soneto-declaración del cumplimiento “del placer dentro del lenguaje”, “de una erótica lingüística que entrega el dibujo arquitectónico de los significantes “curva”, “flexión”, “arcano”. Este soneto toma la confesión amorosa bajo un telar lexical de Lingüística. Lo surcan el celaje de las palabras “substantivo, gramática, lengua, idioma, fonética, diptongas, sistemas de signos” para sugerir a su lector contemporáneo la trama sensual que late en las palabras en las que se deposita la historia del hombre:

*La sustantiva palma de tu mano
por mi boca se curva y se declina.
Nada hay en ti de la flexión latina
y eres el genitivo de lo humano.*

*Sincretismo de casos, se ilumina
el idioma gramático y arcano
de la lengua que nace de tu mano
y conjugan mis dientes. Sibilina*

*ha de ser su fonética: cambiante
vocal en boca siempre consonante.
Que los diptongos sepan sólo a ella:*

*Cada número a labio, cada caso
a un sistema de signos que es acaso
el conjunto de rasgos que son Ella.¹²*

La recobrada tradición del soneto permite al poeta liberar la circunstancia de escritura, en una sucesión de deseo y de sonido. El soneto quiere ser forma esculpida, miniatura, escritura, cuerpo labrado, medido y rítmico que se prolonga con sus rimas en correspondencias sonoras insospechables; haciendo posible que rime la realidad sin rima destinada a sobrevivir exclusivamente en la virtualidad de su decirse.

En esta fase pre-sonetista en la que el soneto silesiano se inserta, este devenir-soneto es en realidad un imaginarse soneto. De hecho, este proceso lo canta la voz del Coro II en el *Parméni-*

des, un extenso poema filosófico de Jaime Siles, en el que todo ente lingüístico invoca su ansia de lograr desde su sombra de lenguaje el asombro de ser luz que irradie la identidad del Serse en el lenguaje: *lo que imagina ser/ su forma alcanza.*¹³

Si el endecasílabo y su recorte estrófico en cuartetos y tercetos prefiguran el soneto, ¿cómo se produce el nacimiento de la rima, último asalto de lo invisible inaudible?

2. MÁS ALLÁ DEL ANONADAMIENTO, ÚLTIMO ASALTO DE LO INVISIBLE

En la antecámara del soneto, reposa el más allá del anonadamiento o proceso de “dénéantisation”. El soneto se esquivo de la visibilidad, como un cuerpo de mujer que se explora “imagen de mujer”: */ y te voy descubriendo, / metálica mujer, entre el espino.*¹⁴ Prendido en los lazos del sueño, el cuerpo que se niega a la vista es imagen-de-cuerpo, producto puro de la imaginación en la que nace un tiempo reflexivo: *todo tiempo contiene en sí un lugar en que imagen-de-sí mismo, en él se nombra.*¹⁵ El invisible espacio de la nada, femenino, se transcribe en la desnudez cósmica de un cuerpo astral, la aurora, *“invisible en la sangre de la aurora”*¹⁶. El poeta captura por vía metafórica la ausencia del otro, el vacío, lo que le hará decir *“hasta los cuerpos, en la nada, suenan”*¹⁷. La “dénéantisation” o la superación de lo invisible en lo visible es un proceso lingüístico a través del cual intenta restituir el sonido a la forma. La forma es la apertura del silencio, el

¹³ J.SILES, “Parménides”, *Ibid.*, p. 47

¹⁴ J.SILES, “Daimon Atopon”, *Ibid.*, p. 47

¹⁵ J.SILES, C. Fragmento interrumpido, *Tratado de ipsidades*, Málaga: Ed. Begar, 1984, p. 23

¹⁶ J.SILES, “Daimon Atopon”, *Op. cit.*, p. 47

¹⁷ J.SILES, */ hasta los cuerpos, en la nada, suenan /*, “Daimon Atopon”, *Ibid.*

¹² J.SILES, “Mujer sintagma”, *Columnae, Ibid.*, p. 213

edificando la mirada empedrada. El uso del soneto va volviéndose un despliegue metafórico. Desde el pliegue geométrico de su primer verso / *cima en la luz, perímetro preciso* / van desplegándose los demás endecasílabos. Su regularidad métrica mide el esfuerzo rítmico siguiendo el rumbo de la extensión del “pliegue según el pliegue” (pli selon pli)²⁷. Se asiste entonces a la restitución de la imagen palimpsesto y del palimpsesto de la mirada negada “en la que todo se escribe se conserva y se refleja en cada uno como un espejo significante”²⁸. No obstante la teoría de la visión no se vale sólo de la capacidad deslumbradora de un bello lugar inmutable como por ejemplo aquí el de *La torre de la Magistral* —presencia capturada por la mirada en “paisaje impreso”—. En sus inicios, la imagen del soneto tiene asomos de despliegue metafóricos, entreteniéndose el juego del velar y del desvelar. Progresivamente el origen metafórico del soneto se le restituye en su devenir, en su cumplimiento final, en su duración gestativa, en un todavía, en una transcripción literal citada en el último verso del poema-soneto *Otto Wagner: /Es el pliegue plisado del lenguaje./*²⁹

El espectáculo ante la belleza arquitectural deja de ser realidad erguida en monumento que puede visitarse. La arquitectura deja de ser espectáculo para ser receptáculo de la belleza vivida en la estancia en Viena del poeta. En el recinto de esta ciudad el soneto adquiere un grado de urbanidad extremo. Hacer que su forma renacentista con sus columnas sonoras vuele hacia las cúspides de la bóveda de la Ópera, que la mirada primeriza y empedrada se libere, y alcance las cimas de la luz de las vidrieras austriacas. El genio arquitectural de Otto Wagner — más allá

del homenaje— introduce la agudeza sonora en el soneto de Jaime Siles. Nuestro poeta no retoma el soneto sacudiendo la naftalina del pasado renacentista sino más bien como lo hizo el poeta Pablo Neruda en *Cien sonetos de amor*³⁰ dedicados a Matilde Urrutia, se vale de esta forma para esperar y adentrarse en el curso de su lirismo hondamente, surcando no sus huellas silvestres sino sus aguas silentes o negadas esperando a ser ola, marea, navegar, que aclaren el curso del devenir ipsidad. De aquí en adelante el soneto cobra una dimensión cosmopolita surcando las aguas de la latinidad desde sus orígenes mediterráneos atravesando las fronteras de la Toscana, introduciéndose en Francia, en España, en Portugal, en Inglaterra, en Alemania, en Rusia. Progresivamente, lo circunstancial se adentra en el poema significándose, siéndose ipsidad.

Siguiendo los pasos de Otto Wagner cuyo talento le conlleva “a conciliar lo que los demás juzgan inconciliable como la razón y la religión, la técnica moderna y la tradición, la sinceridad y el artificio”³¹. En el poema-soneto *Otto Wagner*, Siles logra la capacidad de que ondulen rítmicamente las fachadas eclécticas de Viena en la realidad sonora del idioma español. En la Viena modernista se citan lo visual y lo acústico.

Enviado como agregado cultural en 1983 a Viena, frecuenta la ópera, y descubre la ebriedad de la estrecha correspondencia entre el ver y la voz. La estrofa sonetista se transforma y ubica en doble columna de aire con rima anafórica inicial y con rima final. Por lo cual las formas arquitecturales se perciben alucinadas legibles y oídas con la mediación de los fonemas. La líquida /l/ se desdobra en “lenta lección” y la oclusiva del “paisaje” se halla duplicada en “plisado pliegue”:

²⁷ G.DELEUZE, *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Éd de Minuit, 1988, p. 43

²⁸ BUCI-GLUCKSMANN, *La folie du voir – De l'esthétique baroque*. Paris: Éd. Galilée, 1986, p. 200

²⁹ J.SILES, “OTTO WAGNER”, *Columnae, Poesía 1969-1990*, p. 215

³⁰ P. NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Cien sonetos de amor*, Barcelona: Plaza&Janés

³¹ Kirk VARNEDOE, *L'architecture, Vienne 1900*, version française de Benedikt Verlag, 1989, p. 32

*/es la lenta lección de este paisaje/(...) es el plisado
plieque del lenguaje.³²*

Equilibrio de las formas, equilibrio de las sonoridades, la visión de este paisaje es sonora y memoriza la técnica de la ópera, en la que el canto desplaza las palabras hacia un devenir o sucesión de unidades rítmicas. Entonces el soneto se hace vocalización, parodiando una reflexión sobre el tiempo evocada en la parte *Fragmento interrumpido* de su *Tratado de ipsidades: Todo tiempo consiste sólo en sí. Y en sí se funda. No es ahora, ni antes, ni después. Es, sobre todo, haec hora, "esta hora", que no se identifica, ni se iguala y que se mira ser, se siente ser: se mira. Todo tiempo es visión, auto-visión: desverse pero no pre-verse. No se trata ni de la anterioridad ni de la posteridad sino de "esta hora" en la que forma arquitectural sueña su metamorfosis³³. Esta afirmación se realiza en la mismidad del verso: /este azulejo que se piensa planta./³⁴*

No sólo los sonetos se refieren a la mujer o a la arquitectura de Otto Wagner sino aludiendo a la producción sonetista del poeta Jorge Guillén en lo que yo llamaría "El estilo implicado" (Le syle impliqué).

3. EL ESTILO IMPLICADO DEL SONETO

En su producción sonetista, la obra de Jaime Siles consta de doce poemas-sonetos en *Columnae* y de otros once en *Semáforos, semáforos*. El poeta edifica su modernidad o contemporaneidad midiéndose en una distanciaci3n al otro. Ese otro que puede ser poeta, una memoria, un rostro de humanidad. El "fisismo" (Physisme) o visibilidad del soneto se asemeja a una lengua de

³² "Otto Wagner", *Op. cit.*

³³ J. SILES, C, *Fragmento Interrumpido. Tratado de ipsidades*, Málaga: Begar, 1984, p. 23

³⁴ "Otto Wagner", *Op. cit.*

sonetos, a una voz de sonetos. Toda articulaci3n vocálica dibuja una distancia en la que se acobija el otro, en la ubicuidad del entre dos. Entre Siles y Guillén, poeta del grupo del 27 aparece un reto intertextual: el estilo implicado. Esta formulaci3n la emplea un tal Dufour en su obra "*Les mystères de la trinité*"³⁵. En particular el poema mecánica celeste de Guillén se implica en la obra de Siles como toma de un mismo título. A pesar de este acercamiento entre ambos títulos, optaré por una nueva interrelaci3n entre ambos poetas. *Mecánica celeste*³⁶ de Siles se implica en el poema de Guillén cuyo título es *Amanece, amanecozco*³⁷. La implicaci3n es estética. Recobrar la forma del soneto en un momento dado de su búsqueda poética, para renovar esta forma. Por implicaci3n, no hemos de atenernos —"como durante mucho tiempo se ha supuesto, a contenidos temáticos, más o menos cercanos"³⁸— sino que parece ser que la exigencia y no obligaci3n sea otra: pretender superar la mismidad. Siles toma de nuevo *Mecánica celeste* de Guillén interpretando un contrapunto musical del poema de Guillén. Cada verso posa la distanciaci3n a la forma soneto vigente en la obra de Guillén.

*No amanece: renace. Maravilla
de ser aún y ser no solamente
la extensión de un espacio donde brilla,
tiempo interior, tu tiempo transparente.
Sucesión de la nada, cada orilla
en la retina cóncava del puente
no disuelve: completa la amarilla
lluvia de espuelas sobre el sol poniente.*

*Arquitectura móvil levantada
por el color azul que nos olvida,
piedra de luz en el cristal tallada*

³⁵ R.D. DUFOUR, *Les mystères de la trinité*. Paris: Gallimard, 1990, p. 464

³⁶ J. GUILLÉN, "Mecánica celeste". *Cántico*. Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 406-407-408

³⁷ J. GUILLÉN, "Amanece, amanecozco". *Ibid.*, p. 263

³⁸ R.D. DUFOUR, *Les mystères de la trinité, Op. cit.*, p. 39

*Por el aire que extrema su medida;
que la crin te repita, desplegada,
el caballo sin freno de la vida.*³⁹

Recordemos que este soneto se publicó en *Insula* como homenaje a Guillén y *Mecánica celeste* —nos precisa Jaime Siles— es un verso de Rubén Darío, con el que Guillén pensó titular lo que fue *Cántico*. El soneto *Mecánica celeste* de Siles memoriza un significante eje de *Cántico*. En el primer verso, Siles anuncia el grado de implicación que le distancia del poema soneto de Guillén. Se trata de rechazar la binaridad para estimar el comparecer del yo. *Amanece, amaneco*. En el soneto de Siles “maravilla” es el efecto que tiene por causa la reconstrucción: */no amanece: renace. Maravilla/*. El significante *maravilla* se despliega, es el producto de una divisoria tipografía (:). Esta palabra parece optar por su propia reconstrucción y se determina a la rima en su ipséico despliegue. Este despliegue de “maravilla” se ejecuta mediante una operación anagramática ya que las rimas alternadas abab, abab, cdc, dcd, perfilan el espectral significante *maravilla* con su ligitur a la rima. En el primer verso de este soneto, se dibuja el paisaje de lo “unario” y el poeta incluye en la escritura de su poema el primer teorema de la lógica unaria que trata de la inversión de los valores diferenciales postulada por Dufour: *J’ai fait correspondre au un de “l’unaire”, au “un ouvert”, deux valeurs, celle de la division et du dédoublement et celle de multiplication et de redoublement. Ces deux valeurs instituent à chaque bout de la langue: une forme incessamment repliée- “je” et une forme incessamment dépliée – le récit.* (He hecho que corresponda al “uno de lo “unario”, al “uno apertural”, dos valores, el divisorio y el del desdoblamiento, el de la multiplicación y del redoble. Ambos valores instauran a cada extremidad del idioma: una forma

continuamente doblegada –“ yo “.)⁴⁰.

Rompiendo con la binaridad de la causa estructural, el “yo” se doblega en la denegación. El objeto o la epifanía “maravilla” guilleniana se convierte en el poema silesiano en sujeto del discurso, iniciando entonces el segundo valor de lo “unario”, que son la multiplicación y el redoble o ligitur. En la distribución de las rimas, se pueden leer los despliegues o el relato de la “maravilla”: */maravilla, solamente, brilla, transparente. / (abab), orilla, puente amarilla sol poniente; (abab)/ levantada olvidando tallada (cdc), /medida desplegada la vida (dcd).*

Los significantes no están citados por una temática inicial sino por necesidad interna aliterativa y métrica de construir la “maravilla” a raíz de una deslumbramiento fonológico. A dicha necesidad interna se la percibe y entiende desde el transcurso temporal. Ella perfila la hechura del primer cuarteto: */Tiempo interior, tu tiempo transparente./*

El soneto es aquí pura combinatoria, verdadero juego ajedrezado de fonemas. ¿Por qué este soneto cultiva estas determinadas rimas? El acto de escribir un poema no tiene nada de caprichoso. La preciosidad que se otorga a este juego verbal, en realidad es el producto de un trabajo estético, perceptivo y metódico. La escritura del poema *Mecánica celeste* de Siles se aleja de la escritura automática, del proceso surrealista cuya meta radica en afirmar la participación del inconsciente en el acto de escribir. El surrealismo a través de imágenes superrealistas, ha sabido sacar a luz de la escritura su trama provocadora. Otra es aquí la provocación. Restituye el efecto de asombro implicando a la vez la inteligencia y el afecto, la medida y la desmedida, el exceso de sentimiento que habita a la persona. De hecho, la matriz del soneto silesiano

³⁹ J.SILES, “Mecánica celeste”, *Columnae, Poesía 1969-1990, Op. cit.*, p. 206

⁴⁰ R.D. DUFOUR, *Les mystères de la trinité, Op. cit.*, p. 49

no *Mecánica celeste* ya no se realiza en el transcurso de una fenomenología estructural, inspirada por la analogía cósmica —como ocurre en Guillén— sino mediante el proceso fonológico que regenera la visión del soneto. La fonología, unidad recursiva de la lengua permite oír la incursión en el poema. La plasticidad alcanzada es el producto interno de la lengua y no un mero traslado causal. La persona deja de ambientarse en la alternancia simétrica —*Amanece, amaneco*,— para adentrarse en la emoción de un juego anagramático del: / *no amaneco: renace. Maravilla./... / no disuelve: completa la amarilla./*

El anagrama “maravilla-amarilla”, matriz del soneto obliga al lector a interpretar desde la realidad referencial de la lengua española; de modo que lo imaginario, lo simbólico, lo real vayan tejidos juntos. Esta agudeza interpela el idioma y hace que surta de ella su propio tablero: el soneto es el tablero de lo que no se puede traducir, toma por estimación “lo que no se puede traducir” y de hecho, construye su unidad, su diferencia, su eternidad y su inmortalidad. Esta diferencia es debida a la apropiación por parte del poeta de la variante mínima de sentido y de sonoridad que proporciona el fonema en su práctica poética aliterativa. Consta decir que entre, “maravilla” y “amarilla”, se destaca, en este proceso anagramático, una diferencia fonemática. El fonema /v/ de maravilla se disuelve en su devenir totalidad amarilla. Este fonema /v/ edifica su recursividad a la rima y convoca una fonología diacrónica. Vibra y se convierte en matriz lexical /br/, edificando la primera rima de maravilla en destello /brilla/. En realidad el destello logrado es deslumbramiento fónico o surtidor de luces, la memoria de la maravilla, disuelta por los tableros del soneto. La maravilla navega por estos tableros fónicos, como iban a la deriva las tablas-sonetistas que conllevaban al poeta chileno Pablo Neruda en su obra *Cien sonetos de amor* dedicados a Matilde Urrutia, a romper con el código del soneto rena-

centista, haciendo del soneto renacentista y modernista el estallido de una identidad indigenista que late desde el grito selvático y universal del amor. Escribe el poeta chileno en Octubre de 1959, este prefacio: *Tú y yo caminando por bosques y arenales, por lagos perdidos, por cienientas latitudes, recogimos fragmento de palo puro, de maderos sometidos al vaivén del agua y la intemperie. De tales suavizadísimos vestigios construí con hacha, cuchillo, cortaplumas, estas maderas de amor y edificué pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto. Así establecidas mis razones de amor te entrego esta centuria: sonetos de madera que sólo se levantaron porque tú les diste la vida.*⁴¹

Los tableros sonetistas silesianos conllevan a su Lector a la pintura acuarealizada de una música de agua que mana en el poema e inventa su celaje en sus citas de palabras veladas y desveladas, vestidas y desnudas: /*sucesión de la nada, cada orilla /*. Orilla rima con brilla. El destello alcanza su apertura, dando un salto fonemático en su paso de consonante (br) a vocal (o). La circularidad de esta vocal sigue el curso de la imagen retiniana /*en la retina cóncava del puente /*. La palabra puente inventa su arquitrabe vibrante “r”: “orilla”, “amarilla”. La apertura vocálica “o” halla su punto de encuentro verbal en el “amar”. Este último es la inversión de *mara* inicial de maravilla. En esto, no se detiene el devenir de la bilabial “v”. Sigue contaminando el adjetivo “móvil” y el participio pasado “levantada” bajo el arquitrabe, esta vez del tiempo: *tiempo interior, tu tiempo transparente*. El ritmo interior de las oclusivas “t” se sistematiza en el significante “arquitectura” a través del cual se puede leer al pie de la letra el arquitrabe del tiempo oclusivo

⁴¹ P. NERUDA, Prefacio a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Cien sonetos de amor*. Barcelona: Plaza & Janés, Séptima edición: mayo, 1999, p. 47

“t”. Este arquitrabe temporal permuta en oclusiva dental sonora “d”, cuando se hace visión —levantada— y construcción —piedra de la luz en el cristal tallada— “tallada” libera la sonoridad “ya” alcanzando la sazónada final de “maravilla”. Y la tonalidad “amarilla” reanuda con una nueva vivencia de color azul para que se desprenda el olvido de sí mismo y la derelección a la tonalidad de ser sea sólo un celaje de palabras, una vestidura de aire y de olvido, eternamente etérea: */por el color azul que nos olvida/ (...): que la crin te repita, desplegada.*

Maravilla gravitaría sobre la memoria de su grafema, /v/. Convertido éste en Archi-fonema // capaz de sugerirnos la presencia real de la maravilla en ausencia de su cuerpo escriturario. Presenciar lo invisible, eso intenta el juego ajedrezado y anagramático de los fonemas en los poemas sonetistas silesianos desde el arranque sonoro de la raíz nominativa “vida”. Tras el transporte fonemático, la plasticidad transcurre en una animación de la imagen sonora. Así la imagen del caballo se constituye desde las sonoridades citadas a edificar esa misma imagen sonora capaz de pintar el soneto desde sus orillas de tercetos o de cuartetos. Como ola sobre la arena, la rima se extiende en sus adentros y se hace generosa. Así “puente” y “espuelas” unen su musicalidad para hacer que nazca la viva imagen del caballo, desde una visión metonímica del sonido. Lo que ofrecen las aliteraciones son sí destellos, deslumbramientos de la designificación alcanzando el equilibrio de nuevo de la forma soneto. Si proseguimos con la memorización de la retirada de la imagen “caballo”, volvemos a coincidir con su ausencia o rastro de soplo en “cóncava”. Y en *caballo* suena el yo en suspensión, el yo final en espera de oír su propio abismo. Si el poema de Guillén relaciona el yo estructurado con el mundo cósmico “Amanece, amanezco”, Siles acaba con la causa. Asiente al vivir en la sonoridad del soneto, no sometiendo su ser al único acercamiento a la tradición, sino que desea valorar la vara de erudición transmitti-

da por esta forma tradicional, llevándola hasta la realidad interpretativa más contemporánea como ha de ser la continua receptividad literaria. La cual nos lleva en el caso del despliegue de sus sonetos renacentistas a leer el más hondo vacío o anonadamiento que habita el ser en su ser persona, en su estar en el mundo y que queda por superarse. Sonoridad íntima que busca el lienzo inseguro de la vida es el soneto. Se aleja de la visión telúrica de la obra de Guillén. En éste, convive el engranaje entre el microcosmos y el macrocosmos para armar el cuerpo del soneto. En el soneto silesiano, el renacer al soneto es una recepción del naufragar del ser en la lectura lúcida de su existencia.

Mecánica celeste, le compone y descompone el “no-saber”. Lugar en el que si en él no da que ver, da por lo menos que entender. El estilo implicado Siles-Guillén supera la fenomenología estructural. Y desde el enclave de la tradición del soneto, del uso de la vuelta al soneto, el poeta se dedica a una labor “unaria”, “el uno-apertural”. Va más allá del estructuralismo, tomándolo al pie de la letra. Si todo va ligado en una visión sistematizada del idioma ¿cuál es su posible recorte? Valiéndose de la estructura fonológica, alienta la memorización mínima de *maravilla*. Edificando el soneto a la maravilla de ser nada, desprovisto de toda representación. El soneto ya no es retrato renacentista del que se desprende la soledad melancólica del protagonista. El soneto silesiano trata de traducir la nada que habita el yo. Es un nadar. *Líquida lengua*. Suerte de lengua muerta. El yo guilleniano compagina con el fenómeno “amanecer”. Un amanecer que acoge la aurora del ser yo en su estar: *todo lo inventa el rayo de la aurora*⁴². Con el poema silesiano, hemos perdido la forma del uso de razón del soneto. E intenta recobrar la práctica del soneto para hacer que nazca de su artificio el sonoro vacío del ser desde su textura de lenguaje.

⁴² J.GUILLÉN, “Amanece, amanezco”, *Loc. cit.*

La ipsidad de su soneto *Mecánica celeste* halla su fijación en la rima, haciendo que este lugar final del endecasílabo se disemine y sobre-determine el más allá del anonadamiento surcando el relato de la maravilla que pulveriza las riendas de la arbitrariedad del signo. La maravilla coteja el destello de la luz, del color sometién-donos a la lectura de lo coercitivo y sibilino de las palabras en el que se cobijan los sentimientos de nostalgia, de dolor contenidos en palabras-aperturales que inician una danza por los aires hacia territorios de interculturalidades sonoras que nos hace soñar la virtualidad de nuestro yo. La eternidad se expresa de manera virtual, como un deseo de más allá: / *sucesión del deseo es el lenguaje* /⁴³. Estos territorios virtuales cuajan en la nostalgia de la herencia del otro, de ése otro creador que cita la propia escritura. Siles cumple con su compromiso literario presentándose en el estilo implicado como un posible sucesor de una figura clásica en las letras españolas. Cabe subrayar que suceder no significa imitar aunque no se descarta que en la distanciaci3n al otro permanece una previa admiraci3n a la obra de un presunto predecesor. Lo cual favorece su impulso creador para superar un estilo de escritura poética historiorizado que nos remite de nuevo al término de estilo implicado. Tras esta herencia o celaje impreso por un determinado predecesor, Jaime Siles emprende a su vez nuevo rumbo, navegando por nuevas indeterminaciones o despliegues poéticos, abriéndose un destino en la historia de las letras españolas. Mediante la forma fija del soneto, nuestro poeta desea que se perpetúe su tradici3n y difusi3n barroca en nuestro instantáneo contemporáneo. Hemos recordado que *Mecánica celeste* abre inauguralmente todo su ciclo de doce sonetos incorporados en su obra *Columnae*. En esta obra, el crítico José María Camino revela el intento silesiano por

coincidir con el proyecto estético de Mallarmé intentando — “superar la destreza en el sonido exhibida por los parnasianos, para captar también la naturaleza y estructura de las formas musicales.”⁴⁴. El soneto vuelve a su esencia sonetista, musical en la que nuestro poeta interpreta de nuevo su “negaci3n gozosa”, haciendo que el artificio del soneto se convierta en lo que Gottfried Benn ha dado en llamar “la artísticidad”: *la “artísticidad” es una tentativa del arte, en medio de la general decadencia de los contenidos, de vivirse a sí mismo como contenido y, sobre esta experiencia, de formar un nuevo estilo: es la tentativa, contra el nihilismo general de los valores, de instaurar una nueva trascendencia: la trascendencia del placer creador*⁴⁵. Citando esta posici3n de Gottfried Ben, el crítico José María Camino orienta la recepci3n del soneto hacia el proceso estético del / *veraz vivir de voz en la belleza/ y no en la nada, donde vive el hombre.*/⁴⁶.

La estructura del soneto con sus reglas de sonidos rimados o aliterados internos y externos no resultan de una reuni3n azarosa y caprichosa de las palabras sino que favorece la emergencia del “yo” sonoro. Cantar la ipsidad de cada palabra, desde su raíz sonora y no semántica. El soneto *Mecánica celeste* nos proporciona un tiempo de deconstrucci3n del sujeto hablante que se disemina en la inmersi3n de las sonoridades significándose movimiento, un nadar, por los pliegues de su lengua materna.

El soneto es primero pre-soneto —voz de la lejanía— ecograma endecasilábico y palimpsesto, memoria del soneto desde la invocaci3n de un determinado creador que establece el juego ajedrezado de la distancia a Sí mismo desde el

⁴³ J. SILES, “Nadadora vestida”, *Poesía 1969-1990*, *Op. cit.*, p. 212

⁴⁴ J.M. CAMINO, *Las columnas de Jaime Siles*, p. 67

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

otro.

4. EL JUEGO DE LA DISTANCIA A SÍ MISMO

En su producción sonetista, recalamos que de la forma incompleta —o a medio despliegue de ser soneto— de un primer poema compuesto de dos cuartetos endecasilábicos que lleva por título *El centro de la luz*⁴⁷, parece ser que en la “insazón” de su forma, en el silencio callado de su forma se prepara su dicción futuro y fija: el soneto *Alfabeto de luz*⁴⁸. Como ocurre entre los poemas *Suite Marina*⁴⁹ y *Marina*⁵⁰. Entre ambos se establece un despliegue no metafórico sino metalingüístico y el logro de alcanzar la forma corpórea del soneto en su dación estrófica de cuartetos y de tercetos. La vuelta al soneto se anima con otro reconocimiento, el de la estrofa. Con saltos estróficos de delfines, entre aire y ola, se pronominaliza el devenir del devenir soneto clásico renacentista en el tránsito del deseo que ya requiere ser pronominalización. Destello de sonido y de deseo.

Así desde el poema intitulado *El centro de la luz* al soneto *Alfabeto de luz* se traza la ruta del encuentro con la tonalidad sonora, viva y arquitectónica —La voz—. Ella esculpe la nueva forma fija de soneto superando la dimensión tres de la “masa,volumen, línea, espesor”:

*Así, sobre la voz, voy levantando
las columnas del templo que adivino
más allá de las gárgolas sonando
en el miniado envés del difumino.*

⁴⁷ J. SILES, “El centro de la luz”, *Música de agua, Poesía 1969-1990, Op. cit.*, p. 133

⁴⁸ J. SILES, “Alfabeto de luz”, *Columnae, Ibid.*, p. 209

⁴⁹ J. SILES, “Suite marina”, *Alegoría, Poesía 1969-1990, Op. cit.*, p. 98

⁵⁰ J.SILES, “Marina”, *Columnae, Ibid.*, p. 211

*Salada superficie, sol nevando
alas y olas, en elipse vino
la cantidad que estaba convocando
este lento silencio submarino.*

*Alfabeto de luz en el paisaje
que el universo mueve repetido
espuma, sal, arenas, oleaje.*

*Algas del horizonte presentido.
Memoria del mirar en el lenguaje
la sucesión del eco sumergido⁵¹*

El volumen se desplaza en el tiempo, bajo la animación de la voz, gira el soneto. Los significantes “voz” y “voy” intercambian su unidad desde o pieza final “z” y “y”. En el lugar de la voz, la pasada del yod instauro el protagonismo creador del yo en forma de tiempo progresivo, /*así, sobre la voz, voy levantando*/. Transvase entre la voz y el movimiento o avance creador del “yo” que se liberan en un tiempo recurrente y aliterativo, en un tempo de fonemas líquidos y consonantes sibilantes inspirando una coreografía de olas entre sus versos. La imagen de las olas se sobredetermina en simbolismo fónico. La sibilante es desliz de agua mientras la grafía “l” sugiere el fulgor de las olas y su esencia arquitectónica y sagrada: /*las columnas del templo que adivino*/. Notemos que “s” y “l” son los dos fonemas que “sonorizan” el nombre propio Siles, y le hacen salir de su filología “silente”, “el que calla”. Aquí el que calla estalla. Sibilente. Reencuentro con el mar-origen, como regazo creador. Intercambian sus anterioridades articulatorias las vocales y olas y alas emprenden sus sibilinas arquitecturas sonoras “gárgolas”, que libera en su inicio la garganta.

El soneto se convierte en ese visible paisaje desplegado progresivamente desde la realidad

⁵¹ J.SILES, “Alfabeto de luz”, *Loc. cit.*

del endecasílabo heróico, acentuado sobre la segunda y sexta sílaba, dejando fugar el “morar”, la “moria”, el morirse en el lenguaje, /*Memoria del mirar en el lenguaje*/. Los lugares del morar son los endecasílabos heróicos /*Así sobre la voz, voy levantando*/. Asistimos a una verdadera afirmación vocal. El énfasis de esta reconstrucción lo transmite la naturaleza o condición propia del endecasílabo enfático visionando el lenguaje como lugar enfático por excelencia. Este se convierte en eco de sí mismo o visión sonora alucinada /*este lento silencio submarino*/. En cuanto al celaje de la voz nace éste del único endecasílabo melódico: /*alfabeto de luz en el paisaje*/. El endecasílabo melódico inspira un canto sáfico: /*la cantidad que estaba convocando/la sucesión del eco sumergido*/. El endecasílabo desempeña un protagonismo. El declararse del yo sonoro. El estar en el mundo parece que se convierte en la obra de Jaime Siles en *Ser al-signo*, en lo que Hegel ha llamado “la fantasía haciendo signo”⁵².

C

(...) Los signos no son mundo, sino *signicidad*. Signicidad y no significado parece ser la condición de un tiempo, que a sí mismo se niega como historia y se busca en la copia de un disfraz: la de la máscara, que, en él, es una *mímesis*. Porque las cosas existían y había que nombrarlas, surgió el signo. Porque las cosas ya no existen, se ha modificado su función. Y los signos ya no son órgano, ni tampoco instrumento: se han convertido en su propia ficción.⁵³

B

Todo nombre aspira a definir, no a propiciar. Y ese es su error: que no dispone espacios, sino signos: que no expresa mundo, sino voz.⁵⁴

Celebramos entonces en la obra contemporánea de este poeta una voz sonetista que renace en el Uso trimétrico. La obsesión por el endecasílabo para significar lo indecible del amor en el poema *Himno a Venus*⁵⁵. En él, se descubren los lugares insólitos y sórdidos de los amores volviendo al juego barroco del aludir eludir tomando la doble tonalidad conceptista y culturalista, homenajeando a los dos genios del género: Góngora y Quevedo. No obstante, el soneto silesiano conoce una alternativa en su métrica. Se protagoniza el relato del drama de ser, del sufrir las circunstancias. El acontecimiento de ser se ve concederse la brevedad del heptasílabo para pintar la interioridad frágil del ser, inseguro en su cotidianidad. El uso del heptasílabo hace que estos sonetillos cultiven ya no el *elipse* sino la *hélice*, el movimiento presente, el devenir memoria genérica. Todo transcurre no en un despliegue sino en un giro *Mayo 68*⁵⁶, *Imagen filmica*⁵⁷, *Alegoría del amor en forma tipográfica*⁵⁸. Renace el soneto-*Oda a Buenos Aires*⁵⁹ escrito en alejandrinos, saludando el recuerdo modernista latino. Los sonetos reactualizan edades poéticas pregonando su post-modernidad, virtualidad y virtuosidad. Esta post-modernidad, Jaime Siles la inscribe en una línea Guillaumiana que presencia a través de una cita del hispanista lingüista francés Michel Launay, que encabeza su Obra *Poemas al revés: Cette passion quoi qu'il en soit, qui traverse son discours, montrait à l'évidence (et c'était peut-être gênant) comment l'objet de la linguistique est aussi objet de désir*⁶⁰. En el soneto

⁵² J. DERRIDA, *Marges*. Paris: Éd. Minuit, 1972, cita a Hegel, p. 89

⁵³ J.SILES, El signo como totalidad, *Tratado de ipsidades*, Málaga: Begar, 1984, p. 29

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34

⁵⁵ J.SILES, “Himno a Venus”, *Il Madrigales urbanos, Semáforos, semáforos. Poesía 1969-1990, Op. cit.*, p. 288

⁵⁶ J. SILES, “Mayo del 68”, *Ibid.*, p. 292

⁵⁷ J. SILES, “Imagen filmica”, *Ibid.*, p. 293

⁵⁸ J. SILES, “Alegoría del amor en forma tipográfica”, *Ibid.*, p. 294

⁵⁹ J. SILES, “Oda a Buenos Aires”, *Ibid.*, p. 299

⁶⁰ J. SILES, *Poemas al revés*. Madrid: Tapir, 1987, cita de Michel Launay, extracto del artículo de «Gustave

*Glosa a Gracián*⁶¹, la supuesta gloria de la sucesión de las letras halla su hora de gloria, su ciencia, su futuro en el soneto *Homenaje a Guillaume*⁶². Se recortan y se liberan dos futuros en la binaridad de dos tercetos. El primero se refiere a la realidad lingüística, el segundo mira hacia la perenne e inamovible realidad circundante. Entre ambas realidades referidas, la playa del blanco, el salto de la agudeza o de la interpretación:

Y como conclusión: no habrá paisaje.
Todo será la forma del lenguaje
y su puro discurso: sin parole.

De la misma manera, jamás el oleaje
dejará de ser océano, ni en la hojas
las hojas serán hojas, sino rôle.

El soneto no es ni forma mutilante ni caduca sino un receptáculo capaz de contener, el himno, la canción, la pintura, la arquitectura, la oda, el réquiem. Cuerpo que recobra la compostura del edificio bajo sus modulaciones vocálicas.

En estos poemas el poeta se pierde en sus propias huellas, borrando su rastro valenciano, temiendo y afanando la forma del retorno al regazo nativo del jardín de la infancia. El genérico del soneto da poco a poco a declarar la latinidad deseada y callada, desplegando la ipsidad del ser yo en el idioma español, en ser referente empatronado en un proceso de cultura.

Por pérdida, entendemos distanciarse de sí mismo de manera extrema, salir de toda experiencia y ser escogido por la vivencia de ser una memoria de lengua, una memoria de hombre, de ecos, una memoria de sonetos. A raíz del pro-

ceso de lo invisible nace el rostro, el perfil estrófico del soneto silesiano, sacando a luz una voz clásica que comparte el deseo de "reconocer una norma de perfección"⁶³. En cuanto al acto de perpetrar esta norma de perfección, encierra incluso ese mismo deseo de eternidad, de absoluto que proporciona una cita de Santa Teresa de Ávila en el *prefacio de Tratado de Ipsidades: Esto no entiendo cómo es: y el no entenderlo me hace gran regalo. (Concepto de amor a Dios*⁶⁴. Hacia donde nos encamina la obra de Siles, después de esta lengua sonetista. El poeta parece desde el ámbito de su último corpus de *Semáforos, semáforos* orientarse hacia la tonalidad elegiaca de *Elegía y análisis*⁶⁵. Poco a poco se autodetermina el ser elegiaco en forma de poemas videogramas: pinturas movedizas y emocionantes de tiempos perdidos para siempre, recuerdos destilados en destellos, hendiduras, heridas no cicatrizadas socavan la realidad de la existencia humana. Asentir progresivamente al dolor de haber creído vivir en la perfección, le conlleva en su libro *Himnos tardíos* a dar a declarar ante su Lector el soplo de la madurez que requiere ser la exclusiva vivencia en la soledad: */sino la extrema soledad del yo/ donde nosotros mismos somos incapaces/ de acampar o seguir e iniciamos una ficticia vuelta/ hacia lo único que existe y que nadie sabe lo que es./*⁶⁶. Inmerso en la soledad del ser avanzamos en una nueva declaración de la latinización silesiana desde los albores germánicos.

Guillaume: La loi et le symptôme ». *La linguistique fantastique*. Paris: J. Clims Denoël, 1985. p. 326

⁶¹ J. SILES, "Glosa a Gracián", *Poemas al revés, Poesía 1969-1990, Op.cit.*, p. 248

⁶² J.SILES, "Homenaje a Guillaume", *Poemas al revés, Poesía 1969-1990, Op.cit.*, p. 248

⁶³ J.J. POLLITT, *Arte y Experiencia en la grecia clásica*, Xarait Ediciones 1984, 1987, p. 9

⁶⁴ J.SILES, *Tratado de ipsidades, Op. cit.*, p. 13

⁶⁵ J. SILES, "Elegía y análisis", *Semáforos, semáforos. Poesía 1969-1990*, pp. 301-324

⁶⁶ J. SILES, "Oda al otoño", *Himnos tardíos*, I Premio Internacional de Poesía Generación del 27, Madrid: Visor, 1999, p. 20

5. LA "TONALIDAD AFECTIVA" HÍMNICA.

En su obra *El concepto de sí mismo*, L'écuyer cita al investigador canadiense Pelletier para subrayar una de sus posiciones que adopta este estudioso para interpretar la representación de sí mismo. Para él, la representación de sí mismo designa finalmente una "tonalidad afectiva"⁶⁷. En el soneto silesiano no hay que descartar tal propósito. Al evolucionar la obra de Jaime Siles, su obra *Himnos tardíos* se aleja de la exclusividad de la forma del soneto renacentista y emprende una nueva fuga métrica o pausa clásica-modernista introduciendo el alejandrino. El soneto en su forma corpórea se esfuma, se difumina, vuelve a ser curso originario mínimo de un proceso creador apegado esta vez a la acotación de una estrofa clásica vinculada al transcurso de una historia de la forma. Pero en este libro el soneto elegíaco heredado de Garcilaso de La Vega moja en otras extraterritorialidades de la forma soneto como diría el poeta martiniqués Édouard Glissant. Repare todo lector de la obra de Jaime Siles en que el uso del soneto no es un recio ni rancio retorno a la historia de una forma poética dada sino el afán que anima nuestro poeta a demostrar cómo todo proceso creador es un proyecto de cultura. En un momento dado de la historia, uno se olvida de ciertas formas lingüísticas antiguas y esto nos hace recordar que Jaime Siles desea que España recobre un destino filológico⁶⁸ estudiando la belleza y hermetismo lejano de las sibilinas escrituras ibéricas

⁶⁷ R. L'ÉCUYER, *El concepto de sí mismo*, Barcelona: Oikos.tau. Primera edición en lengua castellana, 1985, p. 34

⁶⁸ se puede consultar este estudio en el libro que dedico a la obra de Jaime Siles. Jaime Siles, un poète espagnol <classique contemporain>, Collection Classiques pour demain, dirigida por Daniel-Henri PAGEAUX, Paris: l'Harmattan, 2001, Chapitre II: Mémoire de l'oubli: l'épigraphe pp. 59-112.

que estudiará en su *Léxico de inscripciones ibéricas*⁶⁹.

La tonalidad afectiva se alcanza mediante la memorización estrófica y escindida del soneto: bajo el juego inverso de terceto y cuarteto, se escribe el *Poema al revés*, el *Soneto al revés*. La estrofa terceto y cuarteto se hacen metonimia o sinécdoque, la parte por el todo, el todo por la parte. La parte alude a la ausencia de la forma que está ahí pero que no alcanzamos en nuestras cegueras respectivas. El Soneto al revés requiere la tonalidad de la elegía ya no tanto latinizada como sí germanizada. Late la cultura alemana desde su filosofía hasta la nave de su poesía donde los ecos del barroco repican sus campanas en el romanticismo alemán. Ese amor por las estrofas en su vertiente alemana, le viene heredada del uso estrófico de Celan para susurrar ese imposible amor negado al hombre: el del conocimiento absoluto de sí mismo: */Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund,/ (De Mohn und Gedächtnis)*⁷⁰.

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund, nich vorm Tor den Fremdling, nicht im Aug Träne. Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot, sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor, sieben Rosen später rauscht der Brunnen. (De Mohn und Gedächtnis).	No busques tu boca en mis labios, ni el extranjero delante de la puerta, en el ojo la lágrima. Siete noches camina rojo a rojo más alto. Siete corazones golpea la mano a nuestra puerta más hondo. Siete rosas susurra la fuente más tarde.
---	---

⁶⁹ J.SILES, *Léxico de inscripciones ibéricas*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, 437p.

⁷⁰ J. SILES, Paul Celan, *Trans-textos*, Devenir, Barcelona: 1986, pp. 38-41

<p>Ich bin allein, ich stell die Aschenblume in Glas voll reifer Schwärze. Schwestermund, du sprichst ein Wort, das fortlebt vor den Fenstern, und lautlos klettert, was ich träumt, an mir empor. Ich steh Flor der abgeblühten Stunde und spar ein Harz für einen späten Vogel er trägt die Flocke Schnee auf lebensroter Feder ; das Körnchen Eis im Schnabel, kommt er durch den Summer.</p> <p>(De Mohn und Gedächtnis).</p>	<p><i>Estoy solo, en el vaso lleno de madura oscu- ridad introduzco las flores de ceniza. Boca de hermana, dices una palabra, que delante de las ventanas sobrevive Y sin sonido escala, por encima de mí, lo que he soñado Estoy en la flor de las horas marchitas y para un pájaro tardío ahorro una resina : en plumaje rojo de vida lleva él el copo de nie- ve ; grano de hielo en el pico, atraviesa el vera- no.</i></p>
---	---

Impregnados de la travesía de la cultura alemana y de la hispánica, el Soneto conoce su retroceso al labio inicial estrófico del soneto renacentista. Detengámonos en el *Hay un viento sin Hojas*⁷¹. Cinco dípticos escritos en alejandrinos recuerdan el grado mínimo del uso métrico modernista. El poema sigue y finaliza con una inversión de soneto escindido, medio cuerpo se revela, desde el terceto hasta su caída final o vuelta al origen del cuarteto:

*Quien lo escuche tal vez también recoja
la memoria que soy de aquella hoja
y el recuerdo que soy de aquel jardín.*

*Ambos están en el viento sin hojas
que, con sonidos malvas, hoy me roza
esperando que alguien los recoja
y los vuelva a poner dentro de mí.*

⁷¹ J.SILES, "Hay un viento sin Hojas", *Himnos tardíos*, Op. cit., p. 43

La levitación a la que asistimos nos lleva esta vez hacia lo ingrávito de la forma. La ligereza de los sonidos con himnica tardía, paulatino tiempo de la intimidad lírica cuya representividad coincide con el revelarse ritmo de la forma intuida "Hay que buscar su ritmo entre las noches lentas/ Y su efigie, en la líquida música de un jardín"⁷²

6. PRETERICIÓN DEL CONCEPTISMO Y TRIUNFO DE LA VOZ CULTA

Acaba de publicarse en esta primavera del 2004, una nueva obra poética de Jaime Siles, *Pasos en la nieve* y en ella, dos sonetos renacentistas me interpelan: *A veces oigo una campana china*⁷³ y *Antonio Tovar llega a Salamanca (1942)*⁷⁴. Ambas estructuras de sonetos renacentistas renuevan el poema-homenaje, el *in memoriam*, desde lo que llamo la preterición del conceptismo. El anonadamiento del ser prosigue en el despliegue del haber sido feliz, en el engaño, en la confianza del saber, y se confronta con la madurez violenta de no ser, sufriendo, el yo, una preterición. El "yo" es sólo el protagonista de la pérdida, de una pérdida espacial, de una geografía negada al corazón, de un perenne exilio. No creo que se trate aquí de una filosofía unamuniana del "sentimiento trágico de la vida" sino que el sentimiento de la vida "devuelve la realidad a la Realidad"⁷⁵: el error de haber creído ser y de no ser, que se traduce por un nihilismo gozoso en el fluir o fuga de la memoria: */Si lo recuerdo hoy es por su libro último/—que ya no he prologado—/y que me trae un sentimiento íntimo de vida/ y una emoción de tiempo,/ como todo lo inútil,*

⁷² *Ibid.*

⁷³ "A veces oigo una campana china", *Pasos en la nieve*, Barcelone: Tusquets, 2004, p. 47

⁷⁴ J.SILES, "Antonio Tovar llega a Salamanca 1942", *Ibid.*, p. 115

⁷⁵ J. SILES, "poética (1974)", *Joven poesía española*, Antología, Selección G.Moral, Éd. Cátedra, Madrid 1980, p. 369

necesario.⁷⁶ Con la emoción del tiempo tienen cita, los dos sonetos anunciados.

En el primer soneto, *A veces oigo una campana china*, nos hallamos ante la recepción de una cultura lejana, oriental, china. La lejanía no brinda ningún exotismo sino que encamina hacia una nueva lucidez que ilumina la obra de Jaime Siles: El triunfo de la emoción ante la extrañeza cultural y el asentir al valor alusivo que le proporciona el mundo oriental. Nos adentramos cada vez más a través del soneto en el anodamiento de nuestros conocimientos europeos con sus grandes interrogantes sobre el Origen y la Trascendencia. La inspiración ya no parece únicamente buscar su hora de trascendencia. ¿Cuál es el movimiento de este nuevo “hacia”, de este nuevo vértigo lírico que nos ofrece el soneto? Nos dirige hacia las “Navegaciones y naufragios”⁷⁷, por la naturaleza emocional del hombre. El soneto *A veces oigo una campana china* es un ejemplo ejemplar de cómo el soneto logra diluirse en viento, orientalizarse, ambientarse, (ámbito y viento), traducirse en su “paso en la nieve”, adquiriendo “el peso de la gracia”, siéndose *Raíces en el aire*⁷⁸, */Esas palomas grises/, /de acidulada plata*⁷⁹. El soneto se convierte en aparente forma del artificio, del paso a la preterición conceptista, reivindicando un nuevo proceso cultural, asintiendo cada vez más hacia la forma ingrávida de la memoria del soneto, haciéndola alcanzar una nueva agudeza, distanciándola del único despliegue formal y ocasionando en su acaso, un despegue: el “peso de la gracia”.

En dicho soneto, siguiendo las rimas se inventa un ritmo de lectura. Se alude a la realidad,

⁷⁶ J.SILES, “Bernardo Chevilly: Recuerdo y retrato”, *Pasos en la nieve*, Barcelona: Tusquets, 2004, p. 154

⁷⁷ J. SILES, VI. “Navegaciones y naufragios”, *Ibid.*, p. 95

⁷⁸ J.SILES, “*Raíces en el aire*”, *Ibid.*, p.77

⁷⁹ *Ibid.*

a la circunstancia, “china”, determinada aquí como voz adjetival: */A veces oigo una campana china*:⁸⁰ Expende, propaga el destello lírico “ilumina” —*/que suena en mi interior y que ilumina*—⁸¹, mientras el horizonte escrituario de la línea poética duerme: */algas dormidas, playas perezosas*:⁸². La acogida es la “mina”, la de un lápiz que se olvida de su trazo material para sugerirnos su sonido anterior al del trazo. Las cosas hallan su dinámica propia: el curso de su propia sucesión, ser no ya ni imagen ni recuerdo sino el latir o vuelo de la pérdida inicial, no ser cenizas conceptistas sino incienso, “olor”, que no es definición del perfume ni evasión ni exotismo sino */veraz vivir de voz en la belleza,/ Color en fuga*⁸³:

*Es el color en fuga que florece
en fondo de finísimos corales
mojados por labios litorales
de la líquida lengua que lo ofrece.*

Pero debemos añadir que en este rumbo novedoso se eleva una voz ética, la que auna al maestro y al discípulo en un maestría que requiere la fe en la literatura: *lo único que vale/es la verdad de un texto,/la raíz que lo une a la cultura, /la fe que lo alimenta, /la ley que rige su composición, lo nuevo o lo viejo que ilumina, /el conocimiento que te aporta, /el saber que te da.*⁸⁴.

Este poeta erudito, culto defensor de la memoria de las lenguas siente otra amenaza y denuncia la valoración de la mediocridad: */y elogian y aúpan lo vulgar*⁸⁵. Advirtiéndonos que lo que en realidad mata es la ignorancia y que so-

⁸⁰ J.SILES, “A veces oigo una campana china”, *Ibid.*, p. 47

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ J.SILES, “Color en fuga”, *Ibid.*, p. 53

⁸⁴ J.SILES, “Antonio Espina en el café Lyon a mediados de los años sesenta”, p. 128

⁸⁵ *Ibid.* p. 129

pla el viento del odio al saber y el aborrecer al que sabe. Este poeta, al que llaman poeta profesor, nos plantea el misterio de la transmisión, el profesar, no es un confesar sino un redimir la ignorancia. Una vuelta a la fe del conocer y del saber. Parece ser que al dedicar un poema a Wittgenstein, el poeta Jaime Siles da a conocer —y más— a entender eso que llama George Steiner “la enseñanza válida es ostensible”⁸⁶. Volvemos al “Devolver la realidad a la Realidad”, demostrando mediante una *Conversación con Wittgenstein*⁸⁷, que el mostrar en el decir sólo requiere lo indecible como asentir

*¿QUÉ es lo expresado?
Esto: lo inexpresable.*⁸⁸

*Para volver de nuevo a la tiniebla,
que es el punto del agua del que surge
el estado de gracia al que llamamos luz.*⁸⁹

No hay alivio ni reposo en la querencia del saber:
*/dura siempre el dolor./*⁹⁰

El segundo Soneto Antonio Tovar *Llega a Salamanca (1942)*, alude a la vena clasicista y filológica de su maestro Tovar del que fue discípulo. El poeta Jaime Siles puntualiza en este poema el retorno de Antonio Tovar a Salamanca, en 1942, año en el que obtuvo la cátedra de latín de la Universidad de Salamanca. Nuestro poeta le dedicó un homenaje en un artículo cuyo título es *Tradicción, sistema y estilo de Antonio Tovar*⁹¹. Una cita de Friedrich Nietzsche encabeza su artículo y orienta la interpretación del homenaje que el

discípulo Jaime Siles rinde a su maestro filólogo Antonio Tovar. La cita del filósofo alemán queda pendiente de un gran interrogante: *...de la mayoría de los cursos lo que me interesaba no era la materia, sino la forma como el maestro académico comunicaba a otros seres humanos su sabiduría. (...) De ahí, pues, que me limitara a observar cómo se enseña, cómo se allega a un alma joven el método de una ciencia*⁹². Antonio Tovar, gran filólogo, fue quien dio un destino filológico a la ciudad de Salamanca. Lo que intenta Jaime Siles es demostrar que el arte de enseñar requiere una doble tarea la humanística y la filológica, haciendo de la medida de su obra poética un espejismo de identidades cultas que fortalezcan el pensamiento intelectual. En el deseo de Antonio Tovar de hacer que Roma fuese Salamanca, circula una ilusión,—y quise que Roma fuese Salamanca—⁹³. El maestro Tovar le enseñó a perpetuar el saber y sus métodos en otro lugares. El monólogo del maestro pertenece a la galería de “Vidas evaporadas”⁹⁴. No renacen al saber sino que ascienden al conocimiento. Vidas en obras son: *Tradicción, sistema y estilo*.

Ante la forma del Soneto con su tradición cultural, Siles intenta una traductibilidad del soneto desde la distanciaci3n a sí mismo o progresivo anonadamiento en la escritura lírica. Nos ofrece la extrañeza receptiva de esta forma no como una definici3n formal sino como el ardiente deseo de coincidir con los intérpretes: *esperando que alguien los recoja/y los vuelva a poner dentro de mí*⁹⁵. Desde la otredad del soneto y no sólo desde sus edades nos entretiene la recepci3n del soneto en la obra de Jaime Siles.

⁸⁶ G.STEINER, *Maîtres et disciples*, Paris: Gallimard, p. 13

⁸⁷ J.SILES, “*Conversación con Wittgenstein*”, *Pasos en la nieve*, *Op. cit.*, p. 149

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ J.SILES, “*Sombras en el reloj*”, *Ibid.*, p. 171

⁹⁰ *Ibid.*, p. 172

⁹¹ J.SILES, “*Tradicción, sistema y estilo de Antonio Tovar*”, *Revista del conicimiento*, Madrid, 1985, 30p

⁹² *Ibid.*, p. 9

⁹³ J.SILES, “*Antonio Tovar llega a Salamanca 1942*”, *Pasos en la nieve*, *Op. cit.*, p. 115

⁹⁴ J.SILES, *VII. Vidas evaporadas*, *Ibid.*, p. 114

⁹⁵ J.SILES, “*Hay un viento sin Hojas*”, *Himnos tardíos*, *Op. cit.*, p. 43

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- BUCI-GLUCKSMANN, *La folie du voir – De l'esthétique baroque*. Paris: Éd. Galilée, 1986, 251p.
- DELEUZE, G. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Éd de Minuit, 1988, 191p.
- DERRIDA, J. *Margés*. Paris: Éd. Minuit, 1972, 396p.
- DUFOUR, R.D. *Les mystères de la trinité*. Paris: Gallimard, 1990, 464p.
- GUILLÉN, J. *Cántico*. Barcelone: Seix Barral, 1984
- L'ÉCUYER, R. *El concepto de sí mismo*, Barcelona: Oikos.tau. Primera edición en lengua castellana, 1985, p. 34
- LLOPESA, R. *Algunos aspectos de los sonetos de Jaime Siles*, Canente, 6 (1989)
- MOLES, A. *Les sciences de l'imprécis*. Paris: Éd. Du Seuil, 1990, 311p.
- NERUDA, P. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Cien sonetos de amor*. Barcelona: Plaza & Janés, Séptima edición: mayo, 1999.
- POLLITT, J.J. *Arte y Experiencia en la grecia clásica*, Xarait Ediciones 1984, 1987
- SARDUY, S. *Barroco*, traducido al francés por J. Henne y el autor. Paris: 2d du Seuil, 1975
- SILES, J. *Canon, Poesía 1969-1990*, Madrid: Visor. 1992, 45-69pp.
- SILES, J. *Diversificaciones* Valencia: F. Torres, 1982, 144p.
- SILES, J. *Himnos tardíos*, I Premio Internacional de Poesía Generación del 27, Madrid: Visor, 1999, 86p.
- SILES, J. *Léxico de inscripciones ibéricas*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, 437p.
- SILES, J. *Música de agua, Poesía 1969-1990, Op. cit.*, 119-175pp.

- SILES, J. *Pasos en la nieve*, Barcelone: Tusquets, 2004, 176p.
- SILES, J. Paul Celan, *Trans-textos*, Devenir, Barcelona: 1986, pp. 38-41 reedición en 2006, La Laguna: Artemisa niké, 135-155p.
- SILES, J. *Poemas al revés, Poesía 1969-1990, Op.cit.*, 247-252pp.
- SILES, J. *Semáforos, semáforos. Poesía 1969-1990*, 273-299p.
- SILES, J. *Tratado de ipsidades*, Málaga: Begar, 1984, 48p.
- SILES, J. *Un poète espagnol "classique contemporain"*, Collection Classiques pour demain, dirigida por Daniel-Henri PAGEAUX, Paris: l'Harmattan, 2001, 261p.
- SILES, J. "Tradición, sistema y estilo de Antonio Tovar", *Revista del conicimiento*, Madrid, 1985, 30p
- STEINER, G. *Maitres et disciples*, Paris: Gallimard, 2003, 204p.
- VARNEDOE, K. *L'architecture, Vienne 1900*, version française de Benedikt Verlag, 1989, 255p.

FRANÇOISE MORCILLO⁹⁶

Universidad de Orléans (Francia)

⁹⁶ El presente artículo es la ampliación del artículo francés "Recouvrer l'usage du sonnet dans les années 80", *Les métamorphoses du sonnet*. Estudio comunicado en el coloquio sobre *El soneto europeo* en la Universidad de Picardie Jules Verne (1998) y publicado en el N° 52/53 de *In'Hui Le Cri*, Colección dirigida por el poeta francés Jacques Darras, *Les métamorphoses du sonnet*, Bruxelles: Le Cri, 1999. El presente artículo celebra en lengua española el inicio de un Historial del soneto en la obra del poeta Jaime Siles.