

Poesía y filología

Poetry and philology

Jaime Siles

*JAIME SILES es
catedrático de
Filología Clásica
en la Universidad
de Valencia y poeta.
El Seminario de
Estudios Medievales
y Renacentistas de
Salamanca publicó
una versión más
extensa de este texto
en 2011. La Torre
del Virrey agradece
al autor su permiso
para publicarlo.*

Para Jaime Siles, los poetas y los filólogos comparten un mismo objeto. Aunque no se ocupan de él del mismo modo. El filólogo, inevitablemente, re-crea al leer. Es necesario que tenga algo de poeta. El poeta escribe desde una tradición, aunque su rasgo fundamental sea la creación. Sin duda, no encuentra a las musas sin trabajo.

For Jaime Siles, poets and philologists share the same subject, but they don't deal with it in the same way. The philologist, inevitably, re-creates through reading and he needs some poetic spirit to do so. The poet springs from a tradition, although creation is his essential feature, and he surely doesn't find inspiration without working.

*Fecha de envío: 30 de junio de 2012
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2012*

Este texto no es un tratado sobre la poesía y la filología sino un comentario sobre lo que tanto una como otra han sido y son todavía para mí: el modo en que en mi propia creación y actividad se imbrican, la forma en que se interrelacionan, los ejes correlativos que generan y el método o técnica que, para la fijación del propio texto y la elección o determinación del propio estilo, la filología me ha brindado. Voy a hablar, pues, no de una filología de y para filólogos sino de una filología de y para poetas, que es la única de la que, con cierto conocimiento de causa, puedo hablar. Esa filología es la que Nietzsche define como “un iluminarse la existencia” y a ella se refiere Borges en las primeras líneas del prólogo a su libro *Elogio de la sombra*, que, en la primavera de 1970 —¿o sería 1971?—, leí delante de la fachada de San Esteban en un muy soleado mediodía: “He consagrado mi ya larga vida —escribía él— a las letras, a la cátedra, al

ocio, a las tranquilas aventuras del diálogo, a la filología, que ignoro, al misterioso hábito de Buenos Aires y a las perplejidades que no sin alguna soberbia se llaman *metafísica*”. Esas palabras de Borges me han acompañado siempre: no todas ellas —claro está— pero sí gran parte de ellas; yo diría que todas salvo las que aluden “al misterioso hábito de Buenos Aires”, que solo he practicado alguna que otra vez. Pero, como él, puedo decir que he dedicado mi vida a una actividad que ignoro y que, sin embargo, me constituye y que acaso más que ninguna otra me ha enseñado y ayudado a leer y a escribir. Y es que me he sentido muy próximo tanto a Valerio Catón, que se definía como *studiosus dicti*, como al joven Wolf, que el 8 de abril de 1777, al matricularse en la universidad alemana de Göttingen, se inscribía como *studiosus Philologiae*. Y es que el *dictum* —*Dichtung* es el término para creación

Palabras clave:

- Poesía
- Filología
- Tradición
- Creación

Key Words:

- Poetry
- Philology
- Tradition
- Creation

literaria en alemán— y la *Philologia* son y han sido casi una sola y misma cosa para mí. Y no solo en, por y para su teoría sino también en, por y para su práctica: por eso he dado tanto valor a la palabra en mi obra y he tematizado en ella algunos de los problemas que el lenguaje —y no solo el poético— plantean en sí. La filología me ha enseñado, más que ninguna otra disciplina, lo que un texto es. Y un poema —mientras no se demuestre lo contrario— es eso: un texto, hecho de palabras. Para mí —y lo he escrito— el yo es un producto del lenguaje, como el texto también. De modo que la filología me ha dado, servidos, no pocos de los temas que mi obra iba a tratar y, en concreto, uno que está en la base de todos los demás: el del lenguaje entendido y vivido como una identidad. La lectura de los filósofos, los sofistas, los *rhétores* y los gramáticos de la Antigüedad han sido mi alimento, y creo no exagerar si digo que todo mi pensamiento —si lo tengo— depende de lo que en ellos he podido —o sabido— rastrear: no es que desconozca o ignore a los modernos sino que en los antiguos es donde por vez primera nuestra idea de lo *moderno* se produce y se da. Por eso, aun sintiéndome solo muchas veces, me he sentido acompañado muchas más: como el Quevedo de *con pocos, pero doctos libros juntos*, al estar en conversación con quienes más pueden enseñarnos y de quienes más podemos aprender, *los difuntos*, que son, como es fácil colegir, los *clásicos*, esto es, los autores que más nos pueden dar, porque el término *classicus* —como informa Aulo Gelio— pertenece al léxico fiscal y alude a aquellos propietarios romanos que más tenían y que, por ello, pagaban más. A ello se refiere Judith Schlanger cuando dice que “le texte classique permet donc une pluralité de lectures dans le temps”, y que lo que “Kermode nomme texte classique” es “ce que Barthes nomme texte moderne”, esto es, “un texte ouvert et virtuellement plurisignifiant”. Desde luego esa es la idea que yo tengo y me hago de un texto: *abierto y plurisignificante*. Pero no quiero hacer una innecesaria defensa de lo *clásico moderno* ni de lo *moderno clásico* —pues ambos son una y misma cosa para mí— sino explicar el valor poético que el método filológico tiene y en qué puede a un poeta servirle y ayudar. Para ello empezaré por lo primero que la filología ha estudiado y atendido siempre: la materialidad del texto. Y, en este sentido, me permitirán ustedes que cite una opinión de Nietzsche, que comparto, y que explica muy bien lo que en el acercamiento filológico a un texto se aprende: “De la mayoría de los cursos —dice el filólogo-filósofo alemán— lo que me interesaba no era la materia sino la forma en que el maestro académico comunicaba a otros seres humanos su saber. Mi participación más viva incidía, pues, en el método y no dejaba de extrañarme de lo poco que, en orden a los conteni-

dos materiales, se aprende en la universidad y de lo mucho que, por el contrario, es valorada esta función de la misma. Vi, pues, con claridad que lo ejemplar y modélico del método, el modo de manejar un texto, etc., constituían, precisamente, el punto del que partía la irradiación capaz de ofrecer una verdadera influencia. De ahí, pues, que me limitara a observar cómo se allega a un alma joven el método de una ciencia”. Estas palabras de Nietzsche sobre su maestro Ritschl describen a la perfección uno de los procedimientos más comunes de la Filología Clásica: el de la lectura y comentario del texto, que era una práctica acendrada y transmitida desde siempre en las aulas de esta Universidad de Salamanca: de hecho, eso —los textos y cuanto comportan— es lo que mejor se enseñaba, al menos cuando yo estudié aquí. De ahí que ese análisis de los mecanismos del texto, de su naturaleza y de su historia, de su ideología subyacente y de cuantos elementos componen su forma y su materialidad, que son una y la misma, me hicieran concebir la idea de poder producir un texto semejante a aquellos que cada tarde en mi habitación del colegio mayor traducían y que cada mañana explicaba en clase para todos nosotros el profesor. Llegó así lo que para mí fue la primera experiencia del texto, que, siendo como soy filólogo clásico, no fue otra que la de la traducción, cuya práctica consciente y continua me ha ratificado en la idea de que la lectura más profunda, absoluta y total de un texto es la que nos procuran la crítica textual y la traducción. He practicado conmigo mismo la primera, y con la obra de otros la segunda, y creo que puede afirmarse que son las disciplinas que mejor nos permiten conocer una obra y un autor: hay otras que contribuyen a ello, pero solo estas dos nos hacen comprender el texto en su totalidad, ya que son las únicas que nos obligan a reconstruirlo y re-crearlo: esto es, a volverlo a hacer, a *reproducirlo*. Y esto es lo que de ambas disciplinas me atrajo siempre: el modo en que ayudaban a reconocer un *usus scribendi*, la manera de concebir el texto y de componerlo a partir de sus particularidades léxicas, lingüísticas, sintácticas, métricas y estilísticas. Pero esto yo no lo apliqué a la edición de textos ajenos sino propios: la crítica textual me familiarizó con la idea de que un escritor debía tener un *usus scribendi* propio que lo singularizara y definiera, y eso es lo que, a partir de mi libro *Canon*, escrito casi todo él en Salamanca, intenté. La traducción —y he traducido de nueve lenguas: griego clásico, griego moderno, latín, francés, inglés, alemán, italiano, portugués y catalán— ha sido para mí como una gimnasia que me ponía a punto la musculatura lingüística y mental en períodos de sequía creativa y que, en los de creación, me ayudaba a comprender el funcionamiento interior de una obra y la articulación de sus distintos mecanismos. En cuanto a la

crítica textual —que, como he dicho, solo aplicada a mi propia creación, he practicado— lo que me ha atraído siempre de ella es el modo en que llega a hacernos incluso predecir un determinado uso o preferencia. Por eso, en ocasiones, he hecho el siguiente ejercicio textual: he cogido poemas de autores conocidos y he hecho que algunos amigos les borrarán versos, palabras o letras, cuyos huecos yo mismo debía intentar rellenar. El método en este caso es muy parecido al de los arqueólogos que han de reconstruir un palacio entero o un objeto a partir de piezas aisladas o fragmentos que han de saber recomponer: muchas veces la labor de un filólogo es similar a esta tarea arqueológica, sobre todo, si el texto presenta lagunas o está corrupto o el mismo poeta, como suele ser frecuente, encuentra en su propio texto distintas posibilidades de él y debe optar y decidirse por una, abandonando, al menos de momento, todas las demás. En ocasiones el poema de uno mismo también presenta lagunas de dicción: se tiene el primer verso, o uno del medio, o el último, y hay que saber intuir la textualidad y los movimientos de todo lo demás: de todo aquello que aún no es texto, pero que viene exigido por la parte de él que conocemos y que es la primera que el azar, la inspiración o el sistema nos da. Siempre he conservado las variantes —mis variantes— porque en ellas reposa otra distinta posibilidad que —aunque en un determinado momento sea solo sugerida y desentone de lo que entonces estamos haciendo o intentando hacer— adelanta otras vías de realización que a veces tardan años en llegar, pero que, cuando llegan, gracias a esas variantes, uno reconoce y sabe que lo que ahora está haciendo estaba, en cierto modo, pre-escrito o anunciado ya: que no es un cambio en la propia escritura sino un desarrollo de la misma. Lo que a quienes vemos la obra como un sistema no deja de aportar cierta seguridad. Ortega y Gasset, en una carta a Ernst Robert Curtius fechada el 4 de marzo de 1938, afirmaba que *el quehacer del filólogo consiste, y consiste solo, en entender el texto*. Y el del poeta —podríamos añadir nosotros— también: solo que el filólogo ha de entender los textos de otros, y el poeta, en cambio, el suyo propio. Esta es la diferencia, que lo es, y solo en parte, del objeto, pero no del método: el método, *mutatis mutandis*, es el mismo porque no hay otro. El poeta debe aprender a fijar su propio texto, como el filólogo ha aprendido a fijar textos de otros: reconociendo —como el filólogo hace— el *usus scribendi* del autor, que, en este caso, no es otro que él mismo. Y todo lo que la filología como ciencia ha desarrollado debe él saberlo para así poderlo a su propia obra aplicar. Por eso lo primero que el poeta debe tener claro es su noción de *texto*: esto es, el tipo de poema por el que va a optar. Y debe saberlo desde los primeros versos e, incluso, desde antes de los

primeros versos: desde sus balbuceos. Porque esos primeros movimientos son como los compases en la música: de ellos depende todo lo demás. De ahí que deba saber eliminar todo lo innecesario, que es aquella parte de la textualidad que no convenga al espacio textual en el que su poema se está moviendo. Por eso, aunque Valéry ha insistido en que un verso tiene el sentido que el lector le quiera dar, esa tajante afirmación suya no sirve ni para el filólogo ni mucho menos aún para el autor. Y no les sirve porque el filólogo necesita conocer todo cuanto sea necesario para la correcta interpretación del texto y no puede ni debe aceptar que es posible cualquier interpretación sino únicamente la realmente válida, y porque el poeta sabe que, sea cual sea el sentido de un verso, este está hecho de palabras y él debe saber cuáles son las más apropiadas a su forma y contenido y cuáles no: por eso, los poemas tienen las palabras que tienen y no otras. Y es con esas palabras con las que la lectura —en el caso del filólogo— o la escritura —en el caso del poeta— deben operar. De ahí que lo primero que uno y otro deben saber es *qué es un texto*. Y el poeta, además, *cuál es el texto* que debe o quiere escribir él. Por eso no me cansaré de decir que lo poético es siempre filológico, y lo filológico, poético, aunque el objeto de trabajo del filólogo no sea un poema, como el del poeta tampoco es siempre una edición. Para entenderlo conviene recordar qué es lo filológico. Y ninguna mejor definición de ello que esta que he encontrado en *L'épreuve de l'étranger* de Antoine Berman, para quien “tout ce qui traite des livres est philologique. Les notes, le titre, les épigraphes, les préfaces, les critiques, les exégèses, les commentaires, les citations, sont philologiques”. Podríamos decir que así como hay una Filología Formal y una Filología Real, hay también una *Filología implícita* en el acto y el hecho mismo de escribir, que determina la dinámica interna de la literatura, que hace emerger las distintas nociones dominantes no ya en una época sino en un mismo autor y que interrumpe, suspende o reactiva el *reservoir* que llamamos *historia literaria*, otra disciplina que el poeta debe conocer para conocerse también a sí mismo. Cuando no la conoce incurre en infantiles adanismos o descubre mediterráneos, o —lo que es peor— no llega a conocerse a sí mismo, al no saber tampoco qué tradición, qué lenguaje, qué estilo son los que mejor le quedan o le van. La historia literaria es como un fondo de armario en el que de todo se puede encontrar, pero hay que saber que existe para poder buscarlo: porque en poesía no se encuentra porque se busca sino que se busca porque se encuentra. Y conocer la Tradición es la única forma de ser contemporáneos de nosotros mismos: quienes ignoran esto no pasan de la mala copia o del *pastiche*. Todas las anteriores épocas tienen partes que pueden atraer-

nos; algunas incluso se enfrentaron a problemas parecidos y pueden, por ello, ofrecernos alguna solución. Pero, para saber esto, hay que estudiarlas. Y eso es lo que ha hecho que surgiera la figura del *poeta doctus*, que es la única con la que puedo sentirme identificado yo. La *Filología implícita* es la que los escritores y poetas ponen en la escritura de su propia obra en práctica: es, pues, una filología endógena, mientras la que realizan los filólogos es una filología exógena. Pero esto no quiere decir que la filología de los poetas sea mejor; es solo distinta: en ella hay —como en la otra— variantes y conjeturas, y también, a veces, lo que los estudiosos de la pintura llaman *arrepentimientos* —un verso tachado es eso: un *arrepentimiento*, y la crítica genética les presta hoy muchísima atención. También hay —y esto los filólogos lo tienen de otro modo— *autocensura* formal, temática o estética, que ayuda al propio escritor a conocer su obra, a saber el territorio y tradición en que se mueve y, sobre todo, de dónde viene y hacia adónde va. Las obras tienen rumbo, y hay que saber vérselo. Lo que no es fácil ni para el mismo autor porque este conoce lo que ha hecho, pero no siempre también —y tan bien— lo que quiere hacer: la obra suele ir por delante. En esto la situación del poeta no difiere mucho de la del filólogo: como este, ha de saber fijar el texto, solo que el suyo aún es inexistente o está todavía *in fieri* y no resulta fácil comprender el sentido que el mismo va tomando en su complejo proceso de gestación. De ahí la necesidad de releerse: no para autoplagiarse sino para poder realizar lo que los artilleros llaman un *tiro corrector*. Una obra está —o debe estar— como un reloj: *en estado de marcha*. Y para ello hay que tener muy a punto todos los registros y sin obturaciones y en situación de alerta, tanto el sistema perceptivo como la maquinaria de fonación: sin los primeros no hay epifanía; sin la última, no hay representación verbal. Y el poema debe combinar ambas: la epifanía y la representación verbal. La primera no puede inducirse: hay que merecerla, advertirla o escucharla. La segunda se puede siempre perfeccionar: a fin de cuentas, lo único que podemos *explicar* en un poema es su lenguaje, quiero decir su *materialidad*: aquello de lo que está hecho. Extrañará a algunos que —como muchos filólogos— también muchos poetas sean críticos: lo son —como explicaba Baudelaire— *naturellement, fatalement*. Si en un momento u otro de su vida o a lo largo de ella no lo fueran, no podrían escribir, porque la escritura poética implica un constante acto de crítica, también de autocrítica, pero —sobre todo— de revisión continua de la Tradición y de constante crítica del lenguaje. No de otro modo piensa Curtius, para quien *una buena crítica puede tener la misma capacidad creadora que un buen poema*. Y de modo no muy diferente se expresa Auden, para

quien la filología es *la más poética de las disciplinas escolásticas, el estudio del lenguaje abstraído de sus usos, de modo que las palabras se convierten, como si dijéramos, en pequeños poemas líricos sobre sí mismos*. El propio Auden ha definido las funciones de este tipo de crítica así: 1) la que permite acercarse a obras y autores con los que no se estaba familiarizado; 2) releer obras que no se había leído con suficiente atención y que por ello se había infravalorado; 3) comprender las relaciones entre obras de distintas épocas y culturas que nunca habría podido uno descubrir por su propia cuenta, al carecer de los suficientes conocimientos para ello; 4) proponerse uno mismo una *lectura* de una obra que acreciente nuestra comprensión de la misma; 5) *arrojar luz sobre el proceso de “construcción” artística* y 6) *arrojar luz sobre la relación entre el arte y la vida, la ciencia, la economía, la ética, la religión, etc.* Todas ellas, de un modo u otro y con mayor o menor intensidad y dedicación, las he practicado de manera bastante regular a lo largo y ancho de mi vida, aunque las funciones que más me han atraído son la cuatro y la cinco, y más esta que la anterior. O dicho de otro modo: la crítica que más he practicado es aquella que me permite seguir escribiendo y que me ayuda a comprender mi propio proceso creador: he practicado, pues, una *filología intencionada* e interesada, que ha estado dirigida, más que al estudio de una obra en sí, a lo que el análisis de esta pudiera contribuir al futuro desarrollo de la mía. He sido, pues, un poeta que se ha servido de la filología, aunque a veces también he sido un filólogo que se ha servido de la poesía para darle a aquella lo que por sí misma esta no puede encontrar: esa filología endógena e implícita que permite ver el texto desde dentro y no desde fuera, que es como la filología lo suele ver y considerar. Pero mi mayor deuda es con la lingüística y con la historia literaria. El estudio de la primera me ha curado de toda ingenuidad ante el lenguaje. He sido más partidario de Guillaume que de Saussure: como para aquel, también para mí la lingüística ha sido —como dice Michel Lounay— “un objeto de deseo”, *un objet de désir*. Algo de ello puede verse en mi soneto titulado ‘Mujer Sintagma’. Pero el gramático que más me ha interesado es Prisciano: sobre todo, su teoría del pronombre, que tanto se adelanta a las de van Ginneken, Hjemlesv, Jakobson y Benveniste. Ha sido precisamente el politematismo y polimorfismo de los pronombres de las lenguas indoeuropeas uno de los elementos más determinantes de todo mi sistema referencial: sobre todo, los de primera y tercera persona del singular. Y ello hasta tal punto que ellos —los pronombres, o mejor, su teoría— conforman en gran parte lo que pienso sobre la identidad. Más aún: en ellos he basado toda mi concepción de la persona poemática, que

es —y así podría definirse— una *cuarta persona gramatical*, distinta de la real o empírica y creada por el texto mismo, que hace de ella la base de su formulación. La persona poemática es para mí una especie de máscara, utilizada ya por la lírica griega arcaica y los monólogos dramáticos de la tragedia ática, que darían pie en Roma —con la reforma y reducción del espacio escénico— a un profundo cambio de percepción y perspectiva que acabaría transformando el yo lírico en un yo múltiple y coral. Ese yo múltiple es el que tematizarán y formalizarán —cada cual a su modo— Browning, Pound, Pessoa, Borges, Cernuda y Cavafis. Y ese yo —que, en mi opinión, puede explicarse a partir de la naturaleza del pronombre personal de primera persona y que, para distinguirlo de su identificación con ella, me he permitido denominar *cuarta persona gramatical*— es el que habla en los poemas, a veces disfrazado de segunda persona: de lo que Carlos Bousoño ha definido como un *tú-testaferro*, para el que tampoco faltan ejemplos en la lírica de la Antigüedad: Catulo es uno de ellos. La cuestión de la persona poemática —que tanto, y de tantas formas, ha atraído mi atención— explica el punto en que, en mi poética, lingüística e historia literaria se funden y casi me atrevería a decir que *se confunden*. Y es que el lirismo de la Antigüedad Clásica es bastante más rico en formas y en contenidos que el lirismo que podríamos llamar “de la modernidad”. Cualquiera que conozca el lirismo griego sabe la riqueza que hay en la monodia y el monólogo dramático, y cuánta riqueza —todavía explotable— hay en el lirismo coral y en el teatral, en el bucólico y en el epigramático, en el satírico y en el elegíaco, en el épico y en el cómico y también en el epistolar. El lirismo antiguo contiene el genoma de todos los lirismos posibles y, de un modo u otro y en un tiempo u otro, los ha sabido formalizar. La formalización del lirismo es uno de los grandes problemas de la creación y de la historia literaria, porque, al no haber sido sistematizado ni descrito por la *Poética* de Aristóteles, fue siempre —y los románticos alemanes e ingleses pronto lo comprendieron— un género abierto o, como dice Pierre Grimal, *una materia susceptible de recibir formas variadas puestas al servicio de intenciones múltiples*: al no estar el canto lírico ordenado en un todo orgánico, los poetas tuvieron que esforzarse por darle una estructura de conjunto, que no es otra que la del poema en sí. Plutarco —muy próximo en esto a Aristóteles y a Platón— lo intuyó muy bien al indicar que la creación poética no reside en las palabras y los ritmos sino en una estructura de conjunto, que es lo que identificamos con el poema en sí. No otra cosa venía a decir Federico García Lorca en ese “de viva voz”, que figura como su poética en la *Antología* de Gerardo Diego, cuando afirma que comprende *todas las*

poéticas, y añade que *podría hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos*. Y concluye: *si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema*. Lorca habla de *poema* en el sentido que nosotros hablamos de *texto*. Y eso —*darse cuenta en absoluto de lo que un poema es*— constituye la máxima ambición de cada filólogo y también de cada poeta. Solo que el primero ha de saber reconocerlo en la obra de otros, y el poeta no tiene más remedio que intuirlo en su propia obra y, si es posible, elevarlo a rango y condición de ley. Saber lo que es un poema —y, en el caso de un poeta, el suyo propio— no es algo que se dé de una vez por todas sino que cambia y varía no solo de libro en libro sino casi, casi, cada vez, aunque los libros —y esto lo sabían muy bien los simbolistas— deben ser unidades orgánicas. Mis libros se han organizado en unidades y secciones orgánicas, que tampoco han sido las mismas cada vez. En mis poemas de juventud hubo una primera fase que podríamos llamar de *irracionalismo*, en el que surrealismo y barroco se mezclaban. Pero, a partir de *Biografía sola* (1971) y, sobre todo, de *Canon* (1973), esa línea quedó casi prácticamente amortizada y mi escritura se inclinó hacia un tipo de purismo lírico, distinto al de la *poesía del silencio*, con algunos de cuyos márgenes, sin embargo, lindó. Pero mis fuentes eran otras, como también mis objetivos: en *Canon* buscaba un tipo de aticismo o conceptismo, altamente depurado, en el que la economía de lenguaje —entonces deseada— tenía como modelo la escritura fragmentariamente conservada de los presocráticos, los sonetos del Siglo de Oro, la poesía pura y determinadas zonas de la escritura de Aleixandre y Guillén. En *Alegoría* (1977) intenté, en cambio, una poesía filosófica, que retomara el lirismo dialógico y que lo dispusiera sobre una estructura hegeliana, como un crítico —Ángel Sierra de Cózar— inteligentemente vio. En *Música de agua* (1983) —como, de otro modo, también en *Poemas al revés* (1986)—, la poesía filosófica anterior deriva hacia nuevas modalidades expresivas: se hace más concentrada todavía y en su base hay una reflexión —a veces angustiada y otras, nihilista, pero gozosa— sobre el signo. En *Columnae* (1986) lo que predomina es la estrofa como estructura y el carácter existencial afirmativo de la fonación, como la entiende el medievalista Paul Zumthor. En *El gliptodonte y otras canciones para niños malos* (1987) lo que se impone es la perspectiva plástica —que sustituye a la conceptual, aunque no totalmente— y el poema considerado como dibujo, historia o trazo: como una pintura de naturaleza, sobre todo, verbal. En *Semáforos, semáforos* (1990) se intenta una poesía urba-

na, que incluye en lo descriptivo la meditación temporal, y que propicia —y se objetiva en— un tipo de poema, que yo mismo he definido como *poema-videoclip* por la forma en que funciona su relato: esto es, en fotogramas que descomponen el objeto tratado como el cubismo lo hacía con los planos y que ofrece y capta de las cosas su apariencia aprehendida en distintos golpes de vista, a cada uno de los cuales corresponden grupos estrófico-diferentes. La economía verbal sigue, pero reducida ahora a la unidad de cada estrofa, que, en vez de constituir un todo aislado, se articula en un proceso que se desarrolla y que, en vez de proceder por eliminación, lo hace por prolongaciones sucesivas. Distinto es el caso de *Himnos tardíos* (1999), donde el rasgo distintivo no es tanto lo lingüístico como lo existencial, y el de *Pasos en la nieve* (2004), en el que hay que ver lo que tiene de muestrario o catálogo propio, en el que todos los temas y formas aparecen reunidos en series: de ahí su no siempre entendido carácter misceláneo, que es bastante más unitario de lo que se podría pensar. *Colección de tapices* (2008) es un libro de investigación en la forma, que intenta extraer de la palabra, la estrofa y la página lo que en su interior está: el procedimiento es el mismo que un escultor sigue con un bloque de piedra: ve la piedra, pero intuye las posibilidades que hay en su interior y ha de buscarlas. *Actos de habla* (2009) vuelve al problema del lenguaje y del yo, y a los espejismos de la persona poética, pero —salvo en un poema— lo hace en tono discursivo y en verso más o menos blanco, aunque mi métrica nunca es del todo *libre*, porque, como Mallarmé, siempre he creído que el verso está allí donde hay ritmo (*Le vers est partout dans la langue là où il y a rythme*). Por último, *Desnudos y acuarelas* (también de 2009) está concebido como un libro-exposición, en cuya primera parte predomina lo celebrativo y en la segunda lo elegíaco: la realidad vista desde una lágrima, como en la acuarela hace un pintor. Música y pintura aquí se unen, como en mi obra anterior a 1999 lo habían hecho ya música y arquitectura. La filología nos permite acceder a lo denotativo de una obra, pero nunca a lo connotativo de ella, que es patrimonio solo del autor: esta diferencia es lo que separa poesía y filología, y señalarlo fue uno de los grandes aciertos de André Martinet. La filología me ha enseñado, pues, a intentar fijar mi propio texto: a hacerme una idea de su posición dentro de cada libro y a determinar los elementos lingüísticos y simbólicos que debía tener. Nunca he escrito el mismo libro: siempre he intentado indagar distintas vías y posibilidades de expresión diferentes. Para ello la historia literaria me ha sido siempre de una gran ayuda, como el estudio de la lingüística, la retórica y la teoría literaria —especialmente, la poética— también. No me considero un filósofo, pero no puedo decir que

no haya sido, en cierto modo, un *pensador*: he necesitado pensar para reconocer mi texto, para estudiarlo y, a la vista de sus propiedades, intentar encontrarle la mejor solución para llevarlo adonde he intuido que el texto deseaba ir. Nunca lo he dirigido: me he limitado a corregirlo, aunque casi siempre ha sido él quien me ha corregido y dirigido a mí. Al filólogo que hace una edición crítica le sucede lo mismo: por eso él, como el poeta, es su mejor lector. El traductor también lo es, pero de otra manera: es un lector privilegiado y un hermenéuta a la vez. Él no es el autor de la partitura, pero sí de la clave de su interpretación. Y en esto la suya se parece a la situación del poeta frente a la Tradición y la Historia Literarias: en ellas está —como en el diccionario— todo lo que se puede escribir. Por eso, para no repetirlo, hay que conocerlo y solo dentro de ese *conocer* es posible innovar, pues solo dentro de —o por relación a— la Tradición la innovación existe: fuera de ella es absolutamente imposible innovar. Hay ingenuos que piensan que los caligramas de Apollinaire constituyen un hecho sin precedentes, pero se equivocan —por ignorancia se equivocan— porque lo que Apollinaire llama y considera *caligramas* es algo que existía ya en la Antigüedad, donde recibían el nombre de *carmina figurata*: Willamowitz les dedicó un interesante estudio y después de Trento los jesuitas extendieron su práctica y su uso por toda Europa. (En la Francia del siglo XVII hay dos interesantes cultivadores de ello: Jean Grisel y Robert Angot de L'Éperonnière, y también floreció una escuela del género en la Sevilla de la misma época.) Pero volvamos a la Historia Literaria, cuyo conocimiento en profundidad, es requisito indispensable para todo poeta. T. S. Eliot dedicó varios ensayos a demostrarlo y, antes que él, sir Francis Bacon en su *Advancement of Learning* ya claramente lo expresó: “Since the labor and life of one man cannot attain to perfection of knowledge, the wisdom of the tradition is that which inspireth the felicity of continuance and proceeding”. Poetas y filólogos se ocupan, por tanto, de lo mismo y tienen un mismo objeto en común, pero se ocupan de él de modo diferente. En mi caso las disciplinas orgánicas de la Filología me han ayudado no diré que a ser poeta, pero sí a conocer mi propia tradición, aquella en la que —por las razones que fuera— sentía la necesidad y el deseo de inscribirme, aquella que constituye mi genoma literario y dentro de la cual se integra y se explica mi propia tradición. Para mi práctica poética la traducción ha sido un excelente ejercicio de manos, como la crítica del texto me ha ayudado a la hora de elegir una variante o de optar por un determinado tipo de composición. Pero el modelo formal al que siempre he aspirado no es otro que el perfecto, límpido y simétrico de Horacio, con sus contornos tan pre-

cisos como los de Píndaro y con una arquitectura estrófica que, incluso visualmente, se distingue de todas las demás. Prudencio, que lo imita, nunca llega a rozarlo; fray Luis se le aproxima más. Pero ese modelo —proporcional a su sistema y estructura— corresponde a los ideales estéticos de mi juventud y no a los de mi madurez. La forma que después con más frecuencia y mayor regularidad se me impuso fue la constituida por grupos de cuatro versos, preferentemente heptasilábicos, que parecen seguir el tono melancólico de la endecha y que, en su desarrollo, componen una especie de relato sobre los espejismos del tiempo y del yo. Este tipo de poema convive con otro, más polimétrico, que tiene un desarrollo similar al de la silva, si es que no lo es. Este último tipo de poema articula un discurso en cuyo recorrido se incrusta una meditación: suele ser, como el anterior, bastante largo y su textualidad es el espacio poético en el que hoy me siento más cómodo y mejor, porque me permite continuas reflexiones y meandros, y su texto es como un curso fluvial en el que puede optarse por la profundidad o por la superficie, o combinarlas ambas a la vez. En mi juventud fui decidido partidario del poema breve; hoy, en cambio, lo soy, y por completo, del de cierta extensión. ¿Por qué? Porque lo necesito como necesito a veces la rima, el soneto o el monólogo dramático. La forma —la verdadera forma— no es un capricho sino una necesidad: cada texto, y también cada autor, tiene la suya propia, que puede variar a lo largo de su vida y su obra, aunque mantiene siempre un mismo principio de unidad. De ahí que haya algunas que se imponen más tiempo y otras que tienen más breve y limitada duración. Se abandona una forma cuando se la considera agotada, es decir, cuando, como vehículo expresivo de nuestro propio mundo, ya no da más de sí. La dejamos entonces. Lo que no significa que no vuelva: las formas, como los temas, vuelven porque son *ritornelli* de nuestro propio yo. Y, como el yo, pueden anularse o reactivarse en cualquier momento porque no son las formas las que se agotan sino el yo: ellas están ahí, dispuestas a nuestro servicio siempre. Pero hay que saber en qué momento se las debe usar: cuando un poeta se equivoca de forma es porque se equivoca de momento. Lo que no quiere decir que, en otro, no las pueda o no las deba usar. Saber la forma del poema es conocer casi toda su textualidad. El filólogo la *reconoce* más que la conoce; el poeta debe intuir la para poder seguir. El descubrimiento y la elección de las formas puede ser intuitivo, pero su plasmación poética es siempre racional porque la creación no excluye la intervención de la inteligencia. Pero a ello contribuye y ayuda la Historia Literaria, en cuyo fondo intemporalizado laten todos esos magníficos tesoros que constituyen el cuerpo de lo que llamamos *Tradición*.

Todo poeta ha de tener la suya propia, y su poética consiste en saber hacérsela, porque nunca está hecha: lo que la Tradición ofrece son unos materiales —casi siempre de derribo— que el poeta debe saber cómo restaurar. Y en este punto es donde más necesidad tiene de los filólogos y de los eruditos, de sus explicaciones y comentarios y, sobre todo, de sus ediciones críticas y anotadas de textos a los que, por sí mismo, el poeta no podría acceder. La creación es obra de los poetas, pero su transmisión es obra de los estudiosos y eruditos, sin los cuales el poeta ni conocería los textos ni tampoco los podría leer. Pero los filólogos no solo editan textos: nos los hacen también entender y comprender. Nos facilitan, pues, la llave de paso, sin la cual nuestra lectura podría ser errónea. Por eso el poeta debe leer siempre una buena edición, sobre todo si lo que lee son autores clásicos, y una buena traducción, si lo que lee son textos escritos en una lengua que ignora o desconoce. Pero volvamos a la doble cuestión que estábamos tratando: la Historia Literaria y la Tradición entendidas como vasos comunicantes y no como compartimentos estancos. Todo poeta verdadero reactiva a su modo la Tradición: unos, de manera deliberada y consciente; otros, por simple intuición. Los primeros suelen llegar más lejos que los segundos, porque dialogan con ella y, cuando no encuentran lo que buscan, echan mano de la Historia Literaria, que enseña a encontrar lo que se busca, pero, sobre todo, a buscar lo que se encuentra. Búsqueda y encuentro son sinónimos aquí: no en vano ni por casualidad los alemanes llaman *Erfindung* a lo que la retórica latina llamaba *inventio*, que es la base —o el primer movimiento— de toda creación. Pues bien, la Filología también me ha sido de gran ayuda y utilidad en esto: sobre todo, a la hora de —a la luz de la Historia Literaria— poder elegir, fabricar, decidir y hacer mi propia tradición. ¿Que cuál es esta? La siguiente: determinadas partes de la épica homérica, los presocráticos, la lírica griega arcaica, Píndaro, el lirismo trágico, Teócrito, la Antología Palatina, los *poetae novi*, Horacio y Virgilio, los elegíacos latinos, Séneca, los *nouelli*, la comedia latina del siglo XII, los poetas provenzales, los italianos primitivos, Dante y Petrarca, el Siglo de Oro español en pleno —renacentistas, manieristas y barrocos—, Camoens, los metafísicos ingleses y el teatro elizabethiano, los marinistas italianos, los preciosistas y barrocos franceses, el romanticismo alemán (Hölderlin, Jean Paul, Novalis), el romanticismo inglés (Wordsworth, Coleridge y Keats), el romanticismo italiano (Leopardi), todo el simbolismo francés, el modernismo hispanoamericano, cierto 98 (Unamuno, los Machado, Azorín y Valle-Inclán), el 14 (Gabriel Miró y Juan Ramón Jiménez), el modernismo angloamericano (Eliot, Pound, Cummings, Stevens), el epigrama neohelé-

nico de Cavafis, el *drama em gente* y los estilos y heterónimos de Pessoa, las vanguardias históricas con predilección por Apollinaire y Reverdy, todo —o casi todo— el 27, el expresionismo alemán, Rilke y Hofmannsthal, el hermetismo italiano, Huidobro, Borges, Vallejo, Lezama, Neruda y Paz, Auden, Miguel Hernández y Luis Rosales, Otero, Hidalgo, Hierro, Gaos, el Grupo *Cántico* de Córdoba, Alfonso Canales y Manuel Álvarez Ortega, el postismo de Ory y de Carriedo, Paul Celan e Ingeborg Bachmann, y algunos poetas españoles del 50. Pero sería inexacto e injusto no reconocer mi deuda con algunos filósofos modernos como Nietzsche, Mauthner, Heidegger, Wittgenstein y Merleau-Ponty, así como la contraída con algunos teóricos de la literatura como los del *New Criticism* americano, los formalistas rusos, los estructuralistas franceses y la escuela alemana de la estética de la recepción.