

« Partida de ajedrez » :

filosofía y poética en *Himnos tardíos* de Jaime Siles

Marie-Claire ZIMMERMANN

La publicación de *Himnos tardíos* por Jaime Siles tuvo lugar en 1999, después de un silencio de diez años, ya que *Semáforos, semáforos* data de 1989<sup>1</sup>. No hablaré de ruptura porque no sería pertinente este concepto ; sin embargo, si son tardíos esos himnos es que marcan un avance del tiempo en la vida y la escritura de locutor. En efecto, se fundaba la obra anterior en la alianza entre conceptismo y culteranismo para celebrar a la vez la intensa búsqueda ontológica, del ser, la exploración de la nada, siempre sonora, y las bellezas de un mundo sensible y sensual<sup>2</sup>. En cambio, en *Himnos tardíos*, el yo que se dice ya maduro –el poeta tiene cuarenta y ocho años– se sirve por primera vez del lenguaje para transcribir el dolor y la melancolía. Filosofía y poesía quedan, pues, entrañablemente unidas pero a través de nuevos temas, espacios y tiempos, y entre estos aparece el juego, como motivo, como objeto de descripción, pero sobre todo y de modo alternativo como parábola, símbolo o alegoría de la vida humana y de la creación poética.

En *Himnos tardíos*, poemario que está dividido en cinco partes, destaca la parte central, o sea la tercera, titulada « Partida de ajedrez ». Consta de seis poemas, el último de los cuales lleva la apelación « Partida de ajedrez ». Se trata de un largo poema polimétrico de ciento cincuenta y dos versos que, por su posición y por su contenido, no deja de llamar la atención, pero antes de centrarme en él me parece esencial observar cómo, en la primera y segunda rúbricas, también en los textos que lo preceden en la tercera parte, ya se imponen el vocabulario del juego y algunas imágenes fragmentadas, sumamente enigmáticas, que volverán a surgir no sólo durante la partida de ajedrez propiamente dicha, sino después, en las dos últimas partes del libro. El ajedrez no es un momento poético aislado o exclusivamente puntual en *Himnos tardíos* : con él se aclaran los anteriores poemas y él determina o explicita la poética silesiana y la filosofía que la nutre en las dos últimas rúbricas, de donde la perfecta coherencia del poemario que pone en escena el arriesgado juego de la vida y la poesía.

En un primer momento trataré de analizar algunas palabras que pertenecen al campo léxico del juego, cualquiera que sea éste. Luego dedicaré lo esencial de mi estudio a la partida de ajedrez, es decir al poema de ciento cincuenta y dos versos. Por fin, en un tercer momento,

---

<sup>1</sup> Jaime Siles, *Himnos tardíos*, Madrid, Visor, 1999 ; *Semáforos, semáforos*, Madrid, Visor, 1989 (II Premio Internacional de Poesía « Fundación Loewe »).

<sup>2</sup> Jaime Siles, *Poesía 1969-1990*, Madrid, Visor, 1992.

mucho más breve, intentaré establecer una síntesis sobre *Himnos tardíos*, para ver cómo consigue el locutor enfrentarse con el peligroso juego que es vivir, y cómo, asumiéndolo, llega a reafirmar el valor de la poesía, la cual se convierte entonces en lenguaje de la vida. Desde luego ética y estética formarán parte de la esencia del juego.

\* \* \*

La primera parte del libro y el primer poema llevan el mismo título : « El oro de los días », lo que pone de manifiesto un juego verbal e imaginario entre la parte y el todo<sup>3</sup>. En el tercer verso ya está notificado el verbo que me parece decisivo en el libro, *perder*, bajo la forma del participio pasado :

Cuando, en mi memoria, la veo detenida  
 en un brillo de espejos que reflejan la vida  
 y que tal vez la fueron o la son, qué perdida  
 mi juventud resbala por el aire. Precisa (p. 15)

y, en la página siguiente, en medio del poema, vuelve a aparecer la misma forma, igualmente aplicada a la juventud : « veo el zinc de sus islas. Allí estaba, allí estuvo / mi juventud perdida. Tú que me lees no sabes » (p. 16). Es cierto que *perder* tiene diversos sentidos pero es un aspecto fundamental del juego : se suele decir « perder al o en el juego », oponiéndose, por supuesto, al verbo *ganar*. Jugar es perder o ganar, y no importa aquí que el juego sea gratuito o que esté asociado a una ganancia. En los versos que preceden se trata sin la menor duda de un sentido figurado porque alude el yo a la pérdida de la juventud. Notamos en seguida la presencia del sustantivo *oro* en el título, quedando asociados metafóricamente el valor o el precio a la notación temporal. Ese « oro de los días » proviene de Rubén Darío, quien decía elegíacamente : « Juventud, divino tesoro ». En el cuarto verso de este poema Siles escribe claramente : « mi juventud » y, desde el punto de vista fónico y semántico, « oro » emana de « tesoro ». El uso del participio pasado, « perdida », en el poema de Siles, significa un fracaso ya definitivo frente al tiempo y se nota la particular insistencia en la repetición de la rima i-a en los treinta y siete versos iniciales donde se reitera la palabra *vida*. Además, en la segunda parte del poema, la rima i-a ya no se sitúa en la parte final del verso

---

<sup>3</sup> Jaime Siles, *Himnos tardíos*, *op. cit.* Figurarán las referencias al lado de las citas.

sino en el primer hexasílabo del alejandrino, y aquí también vuelve a surgir la palabra « vida » al lado de « días » (es decir el tiempo) y de « idas » que implica la desaparición de la juventud. El locutor no puede volver a vivir esos años perdidos ni encontrará espejos o espacios que le permitan descubrir imagen alguna de lo que existió :

Azogada acuarela,  
iridiscente línea, ¿ en qué país buscarte,  
móvil ciudad perdida ? Tú nunca vuelves : tienes  
lugar en otros días, en otro tiempo y otro  
espacio sucedida. También en otro cuerpo (p. 17)

Desde luego, ¿ cómo hablar de lo irremediamente perdido ? Es insuficiente el recuerdo, ni conviene tampoco la inútil deploración y, sobre todo, falta el lenguaje que coincidió con las experiencias pasadas de la juventud, sin olvidar el riesgo de repetir siempre las mismas palabras :

Pero nosotros ¿ dónde, en qué mirada fija  
podremos apoyarnos para fundar la vida,  
si todo su lenguaje ya no nos ilumina ? (p. 16)

La cuestión esencial aquí es de tipo lingüístico y metalingüístico. El yo se refiere a las palabras y, otra vez, se vale del verbo *perder*, pero yuxtaponiéndole el término opuesto en el juego, es decir *ganar*. Reside entonces la dificultad en el hecho de recordar sólo el lenguaje perdido :

Palabras y palabras ganadas y perdidas.  
Yo que amé su perfume, descubro las imágenes  
de las que son ruina. Recuerdo, sí, palabras :  
las palabras perdidas. Tal vez estaba en ellas,  
no en mí. Yo no sabía (p. 16)

Sin embargo, mientras va escribiendo los versos alejandrinos de este poema, el locutor señala una vuelta del « oro de los días », lo que le lleva a definir una nueva poética fundada en el hecho de perder :

El oro de los días  
 vuelve hoy de visita. Tal vez es otro oro.  
 Tal vez son otros días. El poema recoge  
 las páginas perdidas : las que el cuerpo recuerda  
 y el alma nunca olvida (p. 17)

Se manifiesta la pérdida a través de las imágenes que evocan una verdadera devaluación metafórica del « oro » en « cobre » y en « pobre moneda », irreductibles signos de un fracaso en el juego de la vida, pruebas también de que se aleja el yo de un sistema que ya no sirve, de cierta manera de pensar y escribir :

Estrofas de la carne  
 para siempre ya sida, el oro de las horas  
 del cobre de los días. Estrofas de la carne,  
 adiós. Adiós, mentiras de mi pobre moneda  
 en curso todavía (p. 17)

En el segundo poema de esta primera parte del libro, « Oda al otoño », se introduce otro motivo muy conocido, pero que no se convierte en tópico, es decir el otoño como estación simbólica de la madurez. En efecto, Siles se sirve aquí de dos juegos de azar, en sentido figurado por supuesto, para recordar el loco movimiento y el arriesgado desfile de su vida pasada. Primero evoca la ruleta rusa, sin ninguna referencia descriptiva o anecdótica, sólo para sugerir la dispersión amorosa, el placer, una especie de frenesí que se asocia a la velocidad, fuera de lo razonable, entonces algo vertiginoso y alegre ; se refiere quizás también al riesgo autodestructor e incluso mortal que es inseparable de la pasión amorosa :

Estamos solos, pero ya lo supimos  
 cuando el amor crecía como la inteligencia  
 y las ruletas rusas de los trenes  
 y de los transatlánticos daban vueltas  
 y vueltas como un vals (p. 18)

Luego el yo alude a la ruleta que es un juego de azar en que la bola se lanza en una rueda que gira y está dividida en treinta y seis casillas pintadas de rojo y negro, teniendo que parar en un imprevisible número, el cual sirve para conocer al ganador. Aquí están notificadas las fichas y las bolas pero no se acaban nunca las partidas y las dos evocaciones del juego simbolizan sólo la imposibilidad de detenerse, la ignorancia o la inconsciencia del yo, el loco torbellino que lo arrastró sin fin :

Todo giraba  
sobre un difuso centro  
y las fichas y bolas se movían  
sin que los ojos pudieran distinguir  
qué era nuestro yo y qué su movimiento.  
La ruleta y la bola forman en la retina  
una unidad suspensa, una ciega corriente espiriforme,  
un huso ácimo, un cielo transitorio, una  
esperanza firme de que la bola,  
en un momento u otro, al fin se detendrá.  
Pero no se detiene,  
porque ruleta y bola tienen su propio movimiento  
y el juego consiste en no saber el número,  
ni el color ni el día ni el lugar (p. 18-19)

Bien sabía el locutor que existía el juego pero no quería conocer el resultado (o sea el número), ignorando así el posible fracaso, apostando a priori por el movimiento que era la única manera de ganar sin saberlo.

A la ruleta se opone otra vez el lenguaje, pero no en sentido general sino como lenguaje particular del locutor y, en la parte final del texto, vuelve a aparecer la noción de pérdida :

Otoño es el lenguaje del yo hacia su pérdida,  
donde no caen las hojas sino el ser del pensar.  
Ya no quedan conceptos sino cosas (p. 19)

Se juntan los signos negativos : « Estamos a la espera del último fracaso » (p. 19), « sino la extrema soledad del yo » (p. 20), acabándose esta primera rúbrica con el tácito

reconocimiento de una verdadera pobreza o desnudez interior, lo que no impide « una ficticia vuelta » hacia lo desconocido : « Hacia lo único que existe y que nadie sabe lo que es » (p. 20).

La segunda parte, que lleva el mismo título que el poemario, « Himnos tardíos », es un magnífico conjunto de textos sobre el otoño, los árboles, las ramas y sus hojas, pero no aparece ninguna referencia al juego. Sin embargo, se nota la presencia de dos términos que volverán a intervenir en la partida de ajedrez : « Dioses o Dios » (p. 25, 27-29, 31-32, 36) y « figuras » : « Dioses o figuras / o figuras y dioses / o figuras de dioses » (p. 25).

\* \* \*

Si abordamos la tercera rúbrica de *Himnos tardíos*, vemos en seguida –pero sin poder sacar ninguna conclusión ahora– que el primer poema, titulado « Hay un viento sin hojas », alude misteriosamente a unas sonoridades que oye interiormente el yo (p. 43), las cuales volverán a aparecer en « Partida de ajedrez » (p. 51). En el tercer poema, « La mañana de mayo », surge una noción que será decisiva en el ajedrez : « resurrecta », « resurrección » (dos ocurrencias del sustantivo, p. 45). El cuarto, « Diario torinese », es una meditación sobre el personaje poético ; la realidad es un juego (p. 47) de que son víctimas los hombres, mientras se impone dos veces la idea de « error » (p. 46). En las cuartetas de « Divagación » vuelve otra vez, de manera inesperada, la palabra « Dios » (p. 48).

El poema « Partida de ajedrez » (p. 49-53) es como una respuesta al título de la tercera parte o como un eco final ; además, por sus dimensiones –ciento cincuenta y dos versos– representa la culminación de un proceso poético. En efecto, hasta ahora los textos de *Himnos tardíos* no ocupaban tanto espacio, y sólo en la cuarta parte habrá otro todavía más extenso, « *De vita philologica* », ciento sesenta y un versos (p. 62-67). De todos modos *Himnos tardíos* contrasta con la obra anterior de Siles, que consta sobre todo de poemas breves<sup>4</sup>.

A priori, al comenzar a leer, sabemos que el ajedrez es un juego « intelectual » que exige mucha atención, también mucha imaginación, la capacidad de extraerse del mundo exterior y de concentrarse en los desplazamientos de las diez y seis piezas que le tocan a cada uno de los dos jugadores y que se reparten en los sesenta y cuatro escaques del tablero cuadrado. ¿ Qué significa entonces esa partida ? ¿ Quiénes son los jugadores ? Notamos que si está mencionado el locutor personal ya desde la primera sílaba, « me gusta el ajedrez... » (p. 49),

---

<sup>4</sup> En *Semáforos*, *semáforos* hay algunas excepciones (*op. cit.*, p. 315-320 ; 321-323 ; 324-326 ; 329-342).

no se dice nunca que el yo es uno de los jugadores ; no sabemos quién es el « jugador más diestro » (p. 50) y sólo más tarde « alguien » (p. 52) es el supuesto vencedor aunque no se dice nada más sobre su identidad. Vuelve a hablar en primera persona el yo, « Me gusta el ajedrez » (p. 53), pero es un testigo más que un jugador ; se presenta como un espectador y durante toda la partida, lo que se pone de realce es la actuación de las figuras. Sin embargo, cuando se alude al hecho mismo de jugar, es decir de « mover » las piezas, el locutor deja la primera persona de singular para valerse de la primera persona de plural : « nosotros » (p. 50-53). El uso de muchos verbos implica entonces la inclusión del yo entre los eventuales jugadores. En los últimos versos vuelve el yo como jugador, pero en circunstancias muy enigmáticas que sólo al final del análisis podremos comentar sin llegar, a pesar de todo, a una verdadera certeza.

En los tres primeros versos sorprenden bastante la afirmación del yo y el empleo del adjetivo « impreciso » (dos ocurrencias) en el mismo verso, porque conocemos el rigor y la precisión del sistema de reglas que rige el juego de ajedrez :

Me gusta el ajedrez por lo impreciso : es lo más impreciso  
que una indefinición de vida podría soportar. Se sabe  
qué les va a suceder a los peones,  
qué movimientos desplegará la reina (p. 49)

Vemos que se asocia el juego con la vida, pero destaca sobre todo desde el principio la idea de dificultad y de riesgo. El hecho de saber lo que les costará a las piezas justifica quizás la palabra « impreciso » ; en efecto nada se puede prever en esta primera descripción de las figuras. Ahora bien, esta falta de previsión, la imprevisión, es totalmente inaceptable para un buen jugador ya que para ganar hay que imaginar todo lo que puede concebir el adversario. En los veintidós versos siguientes, ya no se menciona al yo ; sólo se crea un espectáculo, un primer plano en que las distintas figuras, una tras otra, están en movimiento ; cada una está designada por su nombre habitual, primero los peones, luego la reina, la torre, el caballo y el alfil. Está ausente el rey, cuya pérdida lleva al fracaso. Se le da una importancia decisiva al alfil, ya que el locutor le dedica dieciocho versos y más tarde nueve versos. Además el alfil da lugar a siete ocurrencias, mientras que aparecen cuatro menciones del caballo, tres de la reina, del rey, de la torre y de los peones. En el recorrido tan peligroso del tablero el sustantivo *alfil* es el sujeto de verbos activos. Tal opción del poeta merecería otro análisis que no se puede

hacer en el marco de esta comunicación. Sólo sugerir que la palabra *alfil* es la única que proviene del árabe, la que se relaciona más con los orígenes del ajedrez :

Patina éste, resbala, se desliza  
 o para protegerse o para capturar  
 una posible pieza  
 y encuentra siempre  
 un obstáculo que se mueve en su órbita,  
 un enemigo próximo, un riesgo muy vecino,  
 algo que lo amenaza y que él esquivo  
 sin llegarlo a lograr (p. 49)

Aquí se vale el poeta de la personificación y de la prosopopeya porque al alfil le atribuye voluntad, desconfianza, irritación y memoria. También identifica al « enemigo íntimo » que « lo provoca » (p. 49). ¿Cuál es entonces la función poética de la personificación ? Creo que, ante todo, sirve para introducir el nivel simbólico de la partida de ajedrez, la cual se afirma cada vez más como imagen de la vida. En efecto, incluso cuando avanza, presiente el alfil el riesgo de retroceder, y eso a pesar de tener derecho a hacerlo, pero en realidad el retroceder es esencialmente una experiencia negativa del hombre : « El momento en que todo en la vida / es un retroceder » (p. 49).

En este poema predomina la polimetría : endecasílabos, alejandrinos, heptasílabos, hexasílabos y versos fuera de métrica, lo que permite al poeta marcar las variaciones del ritmo en la actuación de las piezas. A partir del verbo « retroceder », y cualquiera que sea el verso, la estructura verbal se funda en el uso de la anáfora : « Ese momento en que », que se va a reiterar siete veces. Se insiste en la solemnidad del juego, en la angustia que suscita, en la perpetuación de la emoción y de la suspensión. Asistimos a diversas fases de la partida. Primero interviene el alfil, todavía personificado : « ese momento en que el alfil conoce / la insumisión y la desobediencia » (p. 50). Pero cada vez más se acentúan los peligros para todas las piezas. Se crea un ambiente dramático que coincide con un silencio total, destacando también la belleza plástica de las piezas que no son títeres porque ya son verdaderas figuras poéticas. El locutor y el lector se convierten en espectadores de una escena que está a punto de acabar trágicamente, con la inmovilización total de las piezas personificadas :

Ese momento en que el rey se ha escondido,

la reina deambula por la estancia,  
 los caballos levantan los cascos y las patas  
 en posición de salto y sin poder saltar.  
 Ese momento en que  
 lo más seguro del tablero son las torres  
 y también éstas parecen minadas en sus bases (p. 50)

Entonces se opera la vuelta a la alegoría, y se entiende perfectamente la función de la anafora ; ese momento es también el de la vida humana cuando ésta viene a ser inexistente, lo que notifican metafóricamente las palabras *hueco* y *vacío* : « Ese momento en que lo único que pasa / es el hueco todo de la vida, vacío incluso de su aire » (p. 50). Podríamos deducir que el hecho de perder la partida de ajedrez es el símbolo, la representación de esos fracasos que dejan al hombre completamente anonadado. Pero Siles va mucho más allá de este paralelismo, porque estas piezas que se pierden son más que piezas : en efecto, se identifican con las personas y los jugadores, es decir con los perdedores. Estos han jugado contra sí mismos, eso de manera continua y, al parecer, de modo irreversible :

Moviendo en el tablero las piezas que hemos sido  
 y perdiéndolas todas, una a una,  
 una tras otra contra nosotros mismos sin cesar (p. 50).

Notamos la eficacia poética de los versos en que los que podían ser simples jugadores, incapaces o impotentes, por cierto, sujetos del verbo *mover*, se convierten de modo a la vez inesperado e inexplicable en esas piezas « que hemos sido », es decir en unas personas que han dejado de serlo y han venido a ser puros objetos. Aquí se alude quizás al destino autodestructor del hombre que es víctima de sí mismo, siendo a pesar de todo el único instrumento de su propia desgracia.

Se evoca luego otra vez al alfil que se asimila a « nuestro movimiento » y, entonces, vuelve a aparecer el título del primer poema de la tercera rúbrica que ya he mencionado, con una leve variante, porque en vez de « Hay un viento sin hojas » (p. 43) se dice : « Hace un viento sin hojas » (p. 51). El papel de ese viento es negativo ya que las piezas, « usadas unas y, otras, la mayoría, sin usar » están cubiertas de « polvo y sangre » (p. 51). El alfil que es el bufón del rey del juego milenario es, por definición, totalmente libre de decir lo que quiere, pero aquí va a la par con la acción y la inacción, la presencia y la ausencia. La imagen del

« viento sin hojas » deja suponer la hipótesis del soplo de vida pero también la inexistencia del universo, o sea la existencia del vacío.

Volviendo al juego mismo con otra anáfora, « Sobre el tablero » (p. 51), el locutor se interroga ahora sobre la esencia misma del ajedrez y de todas las entidades que participan en el juego. ¿ De qué se trata ? ¿ De dos jugadores, es decir de dos adversarios, o de un jugador que juega contra sí mismo, lo que parece absurdo ? ¿ Qué es lo que se percibe ? Insiste el locutor sobre lo que se escucha durante la partida (dos ocurrencias), es decir que todo lo que importa es el significado o sea los símbolos que resultan de la actuación poética de las piezas. Llega él a una interpretación que se enriquece con todo lo que se ha dicho ya en el poema. El tablero viene a ser la imagen del « cuadrado vacío de la vida » (p. 51), lo que puede sorprender ya que se enfrentan treinta y dos piezas, pero se vale Siles del término « figuras » para confirmar la anulación del comparado (« piezas », « quienes », « aquello que se juega ») y el exclusivo predominio del comparante « figuras » : las piezas son figuras, igualmente los jugadores y también la partida. Lo que nos lleva a pensar que todo aquí es retórica, pura representación de algo distinto e invisible.

Pero en ese momento en que parece difícil ir más allá, vuelve el locutor a la materialidad de las piezas, así llamadas, y que ya no son figuras. Surgen aún signos de personificación porque de esas mismas piezas emana cierta angustia. Ahora, de modo totalmente inesperado, alude el locutor a la posible sexualidad de las piezas, insistiendo en la ambigüedad, incluso en la falsedad, de su apariencia exterior : por cierto, se yerguen todas las piezas, lo que justifica la evocación de su aspecto masculino (« Y los símbolos fálicos en ellas »), pero, en cambio, la redondez de sus formas sugiere la imagen del seno femenino : « No anulan su fingida apariencia de pezón : / su redondez erguida, su mueca, su voluta » (p. 51). Se nota la antitética alianza de lo vertical con lo redondo : « perfil redondo », « redondez erguida » (p. 51). ¿ Qué conclusión sacar de estas contradicciones ? Veo aquí expresadas las inextricables dificultades del amor y del deseo humanos, también las nociones de ilusión, engaño y fantasía.

Mientras se desarrolla la materia poética, va avanzando la partida que parecía estar a punto de acabarse. El locutor cita por primera vez la palabra *muerte*, dejando entender que el ajedrez es la bella imagen de una vida que se va extinguiendo pero sin que se sepa aún cuándo ni de qué manera : « Es la imprecisa forma de la muerte / lo que otorga belleza al ajedrez » (p. 51). Se confirma así el placer estético del locutor, quien evoca ahora otras actuaciones de las piezas, en particular sus avances, los riesgos que corren, los movimientos más atrevidos que las llevan al fracaso mortal y por fin a la derrota. Aquí el ajedrez simboliza la transgresión o, mejor dicho, el desafío. El léxico (« resucitan », « renacer », « burlar la muerte », p. 51) no

coincide con las estrictas reglas del ajedrez, pero percibimos esencialmente el fervor y el entusiasmo del yo,

Son esas piezas tal vez las que más amo.  
 Me gusta verlas transgredir las leyes de la física,  
 burlar la muerte, desafiar la vida,  
 recuperar sus cuerpos y ser su movimiento,  
 vencedor y vencido, de nuevo una vez más (p. 51)

porque ahora volvemos al comparado, es decir a la vida humana de que el ajedrez es una pura ilustración. Aparece otra vez el pronombre *nosotros*, es decir no sólo el locutor y los jugadores sino toda la humanidad, asimilándose esos movimientos a la vez peligrosos y bellos, a las posibilidades que tenemos todos para actuar en la vida, o sea el margen de libertad de que disponemos. Pero aquí surge otra dificultad : en efecto, no se trata de la libertad en sí ni del destino sino de « la libertad de Dios » :

Es difícil saber todos los movimientos de las piezas,  
 pero puede pensarse que son tantos –y tal vez los mismos–  
 que a cada uno de nosotros  
 le ha concedido la libertad de Dios (p. 51).

El poeta no introduce aquí ninguna religión ; el sujeto del verbo *conceder* no es Dios sino la libertad de Dios. Es una manera de no definir a Dios y, en efecto, en seguida el locutor lo asimila con el mismo juego : « Acaso él es el juego » ; mientras que los hombres se identifican con las piezas, las cuales intervienen en lo que Siles llama « el juego de una vida » (p. 52). Se entrecruzan los términos que se refieren al ajedrez y los que aluden a lo humano, ya que el juego contrastado de la vida es negro y blanco como el tablero, aunque ignoramos si se les da a los colores el mismo significado : « de los mismos colores que el tablero / y no se sabe si del mismo valor » (p. 52). El juego tiene entonces un doble sentido, pero si es un espacio que no se puede evaluar en « términos de tiempo » (p. 52) y si se confunden el ser y el yo, o sea la esencia y la existencia, se trata exclusivamente de la vida, desde luego el juego viene a tener un sentido filosófico y sirve para definir el error humano :

Tal vez lo que recorre el juego

es un espacio que no se mide en términos de tiempo  
 y carece de una clara frontera  
 que separe y defina  
 los límites del ser y los del yo (p. 52)

Sin embargo, sigue practicando Jaime Siles el mismo sistema que se funda en la alternancia entre ajedrez y vida, y, por esta razón, describe el final de la partida. Volvemos al tablero, en sentido literal, y se crea una serie de equívocos que se pueden atribuir al exceso de afectividad del jugador, a su falta de distancia entre el propio yo y las piezas. Otra vez asistimos a un espectáculo en que las figuras, siempre personificadas en esta nueva prosopopeya, se precipitan hacia su inevitable derrota. La polimetría sirve más que nunca para traducir un creciente desorden : el verso más breve del texto, que es un tetrasílabo, « se equivoca », dice el error, la capitulación del rey, su condenación, es decir el punto final de la partida :

La reina duda y el rey, si no se siente seguro,  
 se equivoca.  
 Los peones se asustan y él conoce  
 la música que suena en su morir (p. 52)

El espectáculo es una ceremonia, con sus consabidos ritos, y vemos al ganador, « alguien », un desconocido por cierto, pero se detallan los gestos y la mirada que preceden a la palabra mágica : *jaque*, es decir *rey*, que es un componente de la palabra ajedrez, la cual proviene etimológicamente del persa. Notamos que no se menciona aquí la fórmula habitual que emite el vencedor, *jaque-mate* :

Cuando alguien mueve seguro algunas de sus piezas,  
 nos mira, con su culpa feliz, hacia los ojos  
 y pronuncia la palabra que tememos oír.  
 Esa palabra que es el ajedrez y que señala el fin  
 porque es el jaque (p. 52)

Otra vez vuelve el locutor al comparante, al valor figurativo de la partida de ajedrez, primero con un alejandrino ternario (4-8-12) : « Esa palabra que escuchamos muchas veces » (p. 52) ;

luego con un deca sílabo, « y de muchas formas en la vida » (3-5-9), para llegar a una perfecta definición, por medio de la comparación en el endecasílabo siguiente (4-6-10) : « porque la vida es como el ajedrez ». La vida no es el ajedrez, lo que supondría una exacta metáfora, es *como* el ajedrez. Van a coexistir el yo poético y el juego, sin confundirse nunca, pero el ajedrez le permite al yo deducir una noción esencial, la de la pérdida o mejor dicho la del perder, alternando aquí el infinitivo y el verbo sustantivado. La confusión entre las piezas y los hombres, que es una pura opción poética, pasa por una progresiva serie de juegos gramaticales que son lógicas y paradójicas deducciones, fuera de toda descripción concreta. Destaca aquí el papel fundamental de la derivación o poliptoton :

Movemos piezas, nos movemos en ellas,  
 nos las mueven y somos movidos también,  
 somos como las piezas, pero, con una leve diferencia,  
 nuestro juego no consiste en ganar sino en perder.  
 Perdemos piezas, porque somos las piezas  
 y, sólo perdiendo piezas, perdemos el perder.  
 Perder todas las piezas es nuestra máxima victoria.  
 Me gusta el ajedrez por la imprecisa forma  
 con que enseña a perder (p. 52-53).

También se notan los cambios de función gramatical en esta lección filosófica, donde volvemos a descubrir la noción de pérdida, no sólo como consecuencia sino como meta y resolución de las paradojas. Primero el sustantivo *piezas* es el complemento del verbo, luego se desplaza el movimiento con el verbo pronominal, aparece otro sujeto plural (« mueven ») y el « nosotros » está condenado a la pasividad. El hecho de ser piezas significa perderlas, pero en el hecho de perder, notificado con el gerundio (« perdiendo ») se desnuda del todo el sujeto « nosotros » y se deshace del mismo « perder ». Todo pasa aquí al revés, es decir en contradicción con la postura del habitual jugador de ajedrez. Se desmitifica el triunfo, consistiendo únicamente la victoria del « nosotros » en una pérdida, lo que se expresa en un axioma que es una paradoja hecha sentencia : « Perder todas las piezas es nuestra máxima victoria ».

Y volvemos entonces al primer verso del poema, casi con las mismas palabras, pero integrando el verbo « perder » que no aparecía antes : « Me gusta el ajedrez por la imprecisa forma / con que enseña a perder ». Y en vez de « Se sabe / qué les va suceder a los peones »

(p. 49), surge una fórmula negativa : « Nunca se sabe / qué les va a suceder a los peones » (p. 53). Aquí se insiste en la ignorancia del jugador, en la imposibilidad de prever, por medio de dos anáforas : « si » (siete ocurrencias) y « o » (dos ocurrencias), ya que se juntan distintas hipótesis : el error, la insuficiencia, pero sobre todo, alternan distintos movimientos, unos positivos, otros negativos. El locutor vuelve a repetir los nombres de las piezas y asistimos, una vez más, a un espectáculo en que figuran diversas personificaciones, al mismo tiempo que algunos verbos de movimiento apropiados a la función de las piezas en el juego de ajedrez :

Si algún desmayo sufrirá la reina,  
 si las torres se moverán a tiempo,  
 si los caballos saltarán sus obstáculos  
 o sus diagonales rombos recorrerá el alfil ;  
 si el rey se retirará a sus aposentos  
 o le confinarán las circunstancias ;  
 si el tablero es movido o se mueve ;  
 si las piezas que perdemos  
 son tantas como las que ganamos,  
 y si ellas [...] (p. 53).

Ha llegado al colmo la perplejidad del locutor y ahora pasamos a otra etapa que es la de la deducción negativa. Igualándose las piezas y los hombres, se emite primero una hipótesis, la de « la mano de Dios » : « y si ellas y nosotros somos movidos por la mano de Dios » (p. 53) ; pero inmediatamente se niega del todo este postulado, en un endecasílabo truncado en que se impone el « no » céntrico, un monosílabo entre dos puntos :

Nunca se sabe. No. Nunca se sabe  
 1        4        6    7        10

y bien se oye la doble naturaleza de este verso que es a la vez un enfático (1-6-10), y un sáfico con dos variantes : 4-6-10, 4-7-10, lo que sugiere la insistencia del locutor en el discurso poético, en particular en el verso siguiente que es el complemento del verbo *saber*. ¿ Qué es lo que no se sabe ? : « qué es lo que mueve a quién » (p. 53). Aquí se nota la voluntaria pobreza de la expresión, la torpe acumulación de monosílabos (« qué », « es », « lo », « que »,

« a », « quién »), para traducir la radical imposibilidad de identificar las causas (« que ») y de nombrar a los protagonistas (« quién »).

Este juego no es sólo una metáfora de la vida sino un ejemplo, el instrumento de una revelación vital totalmente pesimista. El jugador, es decir el hombre, es su propio enemigo, lo que no es nada nuevo en el mundo judeo-cristiano (san Pablo) y en la poesía medieval occidental (Ausiàs March) ; pero aquí se reduce la vida, no a un combate sino a un exclusivo fracaso, lo que está mencionado, una vez más, con el verbo sustantivado *perder* :

Nos enseña a jugar contra nosotros  
y nos enseña que la vida consiste  
–y consiste sólo– en un perder (p. 53)

Sin embargo, no se acaba el poema con el sentimiento de una derrota. En efecto, el yo que habla en primera persona opta por el desafío, por la apuesta que consiste en celebrar el fracaso, es decir la pérdida, sirviéndose paradójicamente de la fatal expresión con que acaban las partidas de ajedrez, *jaque-mate*, ya que la asocia a la vida, rechazando por fin dos sinónimos : *miedo* y *temor*, que se refieren al morir y al perder : « Brindo por tanta perdida. Jaque-mate a la vida, / al miedo de la muerte, al temor de perder » (p. 53). No se trata sólo de estoicismo sino de una provocación personal, totalmente asumida como resultado de la partida de ajedrez y de la escritura poética de esa partida.

Pero todavía quedan los tres últimos versos del poema que crean un efecto de sorpresa. Se menciona otra vez el tablero, es decir que volvemos al espacio material de la partida, pero en total contradicción con las reglas del ajedrez, ya que un desconocido le concede al yo algunas piezas. Ahora bien, ¿ quién es el otro ? Alguien que no se puede identificar, pero aparece entre guiones una hipótesis que es una extravagante referencia a Dios : « De otro lado del tablero alguien –Dios tal vez– / me devuelve o envía algunas de sus piezas » (p. 53) ; y luego viene el último verso, un alejandrino, que implica otro desenlace, exclusivamente optimista e igualmente absurdo, inconcebible en el ajedrez : « La partida termina en resurrección ». Aquí se puede entender, en sentido metafórico, que en la vida, y no en el ajedrez, el desafío y la subversión son capaces de suscitar la imprevista ayuda del otro, lo que lleva a un eventual renacer del que lo había perdido todo. Además, y esto es capital, se celebra aquí implícitamente el triunfo del lenguaje poético que permite jugar con las palabras y volver a jugar otras partidas de ajedrez, gozando del espectáculo y dándole al juego una dimensión ontológica y metafísica.

\* \* \*

Las dos partes siguientes de *Himnos tardíos* (IV y V) están dedicadas a la meditación sobre el lenguaje y a la expresión del dolor humano. Es interesante interrogarse sobre las palabras-clave que hemos descubierto en el poema « Partida de ajedrez ».

En « *De vita philologica* », aunque recuerda y evoca las bellezas del latín, el escritor renuncia a un sistema poético demasiado perfecto, que le permitió creer « que el mundo / era un texto preciso con sintaxis exacta / que cada tarde había también que analizar » (p. 63). Entonces entendemos mejor lo que significa « lo impreciso » en la partida de ajedrez (p. 49, 51, 53). Un segundo poema, « Dios en la biblioteca » (p. 68-70), a primera vista tan enigmático como los que hemos comentado, nos ayuda a interpretar el sentido de la pérdida (p. 68). El locutor que se dice poeta está escribiendo un poema en la biblioteca de su universidad. Resalta el poder de las palabras y se repite doce veces el sustantivo *poema* –el poema, este poema–, pero otra vez interviene Dios, cuya mano deja el poema donde el yo lo lee, lo copia y lo transcribe, destinándolo al exclusivo lector que es el protagonista esencial de este texto. Pero el locutor añade :

Porque estás hoy conmigo  
 en este poema y en esta biblioteca,  
 donde nos perdemos, acaso para siempre, los dos (p. 70)

lo que significa que el creador desaparece en su creación y que el lector no es tampoco el mismo porque el poema es lo único que va a perdurar, aunque en él se juntan diversas muertes. La búsqueda ontológica se pone, pues, ante todo al servicio de una poética :

Todo aquí es recuerdo de una muerte minúscula.  
 El poema, también :  
 en él todos estamos muertos, como ahora,  
 ¿ me entiendes bien, lector ?, ¿ me entiendes ? (p. 70)

En la última parte del libro (V), « Ángulos muertos », ya no se alude al juego sino a la expresión del dolor, de la vida como expiación (p. 75) o como *exilio* (p. 78). Más allá del perder y del perderse, el locutor que habla en primera persona, consigue reinventar otras

maneras de formular el yo, deshaciéndose de sí, proclamándose otro o « sombra » (p. 78), manteniendo siempre firme su fe en el poema : « Vivir la vida del poema / en el continuo tránsito del yo » (p. 80). Se unen plenamente metalenguaje y filosofía ; el uso de la palabra *Dios* –como siempre desligada de cualquier religión– revela la constante preocupación por el lenguaje :

Donde no exista nada.  
 Donde sólo la nada  
 sea el idioma de Dios (p. 80)

\* \* \*

Llegamos a la síntesis que no podrá ser unívoca, constando sólo de algunas posibles interpretaciones de la partida de ajedrez en el poema y en el libro de Jaime Siles. Como hemos visto, si empieza el texto a modo de diversión, de puro juego que le agrada al locutor y que le procura mucho placer, pronto entendemos que el juego es una representación –una imagen alegórica– de la vida humana, pero el juego es mucho más, ya que, en contradicción con la práctica del ajedrez, implica una inevitable y voluntaria pérdida, un total fracaso, revelando la patente irrupción de la melancolía, la cual se inscribe en todo el libro. Sin embargo, y aquí se basa el poeta en el uso de la paradoja, porque el ajedrez es también el lugar en que se anula la desesperación, en que se elude la tentación suicidaria, cuando surgen imprevistas y enigmáticas señales que no emanan del propio yo, de su voluntad o de su inconsciente, sino de « alguien », del otro que es un desconocido, remitiendo la palabra *Dios* a un eterno vitalismo, mejor dicho a la eternidad vital, la cual lleva a un posible renacer del yo. A pesar de todo, es inasequible la plenitud del ser, y a través de la experiencia del dolor en la última parte del libro, se mantiene la evidencia de la pérdida, es decir el hecho de deshacerse de sí como si existiera un posible *de-ser*, neologismo que propongo, de manera aproximativa, para evaluar la dimensión ontológica de *Himnos tardíos*. Se notará el intenso y condensado lirismo del yo cuando éste accede a una dolorida armonía que me atreveré a calificar de garcilasiana :

Estos últimos años he estado  
 despidiéndome de todos y de mí :  
 diciendo adiós a cada cosa,

cada perfil, cada palabra.

Me despido de todos y de todo,

no de vosotros sólo : me despido, sobre todo, de mí (p. 77).

Pero si la partida de ajedrez sirve para exorcizar y asumir los signos de la melancolía, es también, al mismo tiempo, un magnífico ejercicio práctico de la poesía, a la vez una descripción y un seudorrelato de una partida, una puesta en escena que transfigura a las figuras, que convierte el estático tablero donde los pocos movimientos de una partida convencional suelen efectuarse entre dos silencios, en un mágico y peligroso espacio donde alternan el miedo, la precipitación, el exceso, por medio de imágenes violentas que revelan inéditas posturas de las piezas condenadas a muerte. Seducido por la belleza de las figuras, descubre el lector el poder de la escritura silesiana.

Porque el texto es sobre todo un juego de palabras, un juego con las palabras, o sea, el uso particular de una poética. Las piezas tienen un nombre que es un sustantivo, conocido de todos los jugadores, de los lectores y del público en general : peones, reina, torre, caballo, alfil, rey. Los nombres no pueden cambiar y se repiten literalmente en toda la partida. Cada uno de estos sustantivos tiene cierta función, que no debe cambiar tampoco, ya que el ajedrez tiene leyes muy estrictas. Pero si no se modifica el nombre (es decir el léxico), en cambio la sintaxis (a través de la relación entre la frase y el verso) permite trastornar las funciones, por medio de los verbos de acción en particular, igualmente por medio de las figuras de retórica (personificación, prosopopeya, paradoja, poliptoton) que forman parte de una compleja manipulación lingüística, la cual es capaz de desafiar las reglas del juego de ajedrez. El poeta es a la vez hombre y creador : escoge las palabras y les obedece a la vez, invierte los valores y los significados, haciendo de la pérdida una victoria. Desde luego el poema es una escenificación del acto de escribir poesía.

Entonces, perder es, por una parte, un desafío individual que se funda en un deseo negativo y, por otra parte, una meta ya que representa el único escape, el acceso a la « resurrección », mientras que en la obra de Luis Antonio de Villena perder, que es también un tema constante, consiste en una estética<sup>5</sup>. Para Siles, la pérdida es una filosofía que incluye una ética, en contra del actual deseo de poseer, ganar y capitalizar ; es una conducta personal que va a la

---

<sup>5</sup> Luis Antonio de Villena, *Poesía 1970-1984*, Madrid, Visor, 1988.

par con el dinamismo autodestructor del individuo y, por fin, el yo se sitúa en un común nosotros, perteneciendo así claramente al siglo XXI.

Pero, metalingüísticamente, y de modo más teórico, la pérdida es un punto de partida, algo previo a la escritura poética. En efecto, para que exista la voz en el poema, cualquier autor tienen que deshacerse de sí mismo, ha de renunciar al propio ego, es decir al narcisismo, para ser, como Jaime Siles en el último verso de *Himnos tardíos*,

esta ficción del yo, esta pausa, este mar, esta penumbra<sup>6</sup>.

Université Paris Sorbonne-Paris IV

---

<sup>6</sup> *Himnos tardíos*, op. cit., p. 82.