

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO:
DE LA VIDA AL POEMA

Teobaldo A. Noriega

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO:
DE LA VIDA AL POEMA



LLEONARD MUNTANER

✂ ✂ ✂ Editor ✂ ✂ ✂

Cubierta: Medallón circular del s. XIX que representa a Vesta,
personificación del fuego. (*L'art pour tous*, París 1883, nº 549)

Primera edición: abril, 2010

© Teobaldo A. Noriega, 2010

© De esta edición:



LEONARD MUNTANER

✻ ✻ ✻ Editor ✻ ✻ ✻

Apartado de Correos 828 / C/ Joan Bauçà, 33 - 1º
07080 Palma (Mallorca) / 07007 Palma (Mallorca)

Teléfono 971 25 64 05 - Fax 971 25 61 39
e-mail: editorial@leonardmuntanereditor.cat

ISBN: 978 - 84 - 92562 - 79 - 4
Depósito Legal: PM - 273 - 2010

Diseño y maquetación: Daniel Torres - *Coc 33 serveis editorials s.l.*
Teléfono: 971 256 405 – Fax: 971 256 139

A quienes creen en el valor de la amistad
y el poder redentor de la poesía.

La vida vive aquí.
Gastada, sí, pero presente.
lasciva, franca, fastuosa,
como ella es en su incesante olvido.

Francisco DÍAZ DE CASTRO

*And did you get what
you wanted from this life, even so?*

I did.

*And what did you want?
To call myself beloved, to feel myself
beloved on the earth.*

Raymond CARVER

INTRODUCCIÓN

CONOCÍ A FRANCISCO Díaz de Castro en el otoño de 1980, cuando acompañado de un pequeño grupo de estudiantes canadienses llegué a Palma de Mallorca con el propósito de pasar allí el nuevo curso académico a punto de iniciarse. Se trataba de un convenio logrado entre Trent University y la Universidad de las Islas Baleares hacía sólo un año, diseñado especialmente para estudiantes canadienses que aspiraban a especializarse en Estudios Hispánicos. Paco formaba parte del equipo de colaboradores en la universidad sede, y así se inició entre los dos una amistad que se ha fortalecido con el paso de los años. España, que empezaba a recuperarse del largo y conflictivo período franquista, vivía un especial ambiente de dinamismo sociopolítico y cultural en aquellos momentos. Era evidente, sin embargo, que el fantasma de la ultraderecha seguía vivo, como lo demostraron los acontecimientos que el país vivió aquel inolvidable 23F del 81, cuando una fallida confabulación militar intentó poner fin —una vez más— al imparable sueño democrático. La razón se impuso a la amenaza de los tanques, y despertamos todos ante una adelantada primavera que en Mallorca resaltaba el colorido de los almendros en flor.

Paco se me reveló desde el comienzo como un ejemplo de la pasión y vitalidad renovadas que en aquellos importantes momentos definían el carácter español. Había nacido en

Valencia el 7 de enero de 1947 y allí permaneció hasta completar en 1969, en la universidad de esa ciudad, sus estudios de licenciatura en Filología Moderna. En esta misma institución terminaría también su doctorado. Se trasladó a Palma para trabajar como profesor de francés en un instituto de educación secundaria, antes de vincularse al plantel de profesores de la UIB donde actualmente es catedrático de literatura española. En esta ciudad se casó; una relación que algunos años después llegaría a disolverse, de la que quedaron como precioso resultado sus hijos Esperanza, Helena, y Jordi. Allí conoció también a Silvia Bestard Cid —española de padre cubano—, con quien compartió una larga y apasionada experiencia que marcó de muchas maneras el resto de su vida. Cuando en 1982 fue invitado por Trent a pasar en Peterborough aquel otoño-invierno en calidad de Profesor Visitante, ella le acompañó. Difícil predecir entonces que diez años más tarde la felicidad que los dos vivían conocería un trágico final: el 1 de abril de 1992 Silvia murió como resultado de un accidente de coche en una resbaladiza carretera de la isla. Poco tiempo después conoció a Almudena del Olmo Iturriarte —natural de Guernica—, con quien en 1995 contrajo matrimonio.¹

Académico de larga trayectoria, y crítico reconocido nacional e internacionalmente en el campo de la literatura española —de manera especial por sus estudios sobre poesía contemporánea—, su trabajo como poeta se da a conocer muy esporádicamente con relación al resto de su carrera. Tres poemas publicados en *Papeles de Son Armadans* —revista editada en Palma bajo la dirección de Camilo José Cela—, y un poema titulado «Aún», contribución a un homenaje que se le hizo a Rafael Alberti, constituyen su

¹ Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid, es Profesora Titular en el Departamento de Filología Española de la UIB. Ha publicado importantes estudios sobre Juan Ramón Jiménez, de cuya obra es una reconocida especialista (*La estación total, de Juan Ramón Jiménez*, 1994; *En torno a 'Espacio', de Juan Ramón Jiménez*, 1995). Autora también de ensayos críticos sobre Manuel Machado, Rafael Cansinos-Asséns, y Pedro Salinas, entre otros, ha editado —en compañía de Francisco Díaz de Castro— una *Antología de la poesía modernista española* (2008), de imprescindible valor para los estudiosos de este campo.

bautismo literario.² A estas primeras incursiones seguiría en 1982 la publicación de *Isla VI*, largo poema de 154 versos con claras resonancias surrealistas, intento del autor por materializar y celebrar poéticamente el cuerpo de la mujer amada: Silvia, presente ya en su vida en aquellos momentos. El título de la publicación es, en efecto, un acrónimo del nombre de ella; condicionado por circunstancias personales, el poeta no se atrevía a nombrar públicamente lo innominable. Formalmente, sin embargo, su primera publicación individual fue el breve poemario *Inclencias del tiempo* (1993), serie de seis poemas escritos entre la primavera y el verano de 1992, concluido poco después de la muerte de Silvia.

A partir de 1993 la obra poética de Francisco Díaz de Castro ha dado como resultado los siguientes títulos, que incluyen poemarios individuales, plaquettes, y antologías: *Inclencias del tiempo* —arriba mencionado—; *El retorno* (1994); *Al paio* (1994); *Es un decir* (1994); *Noches de hotel* (1995); *El mapa de los años* (1995); *Utilidad del humo* (1997); *Francisco Díaz de Castro. Poemas* (1997); *Navegaciones* (1997); *La canción del presente* (1999); *Francisco Díaz de Castro. Poemas* (2001); *Francisco Díaz de Castro. Poemas* (2003); *Sol de niebla* (2003); *Envejecer* (2004); *Hasta mañana, mar* (2005), XXVI Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla; y *Fotografías* (2008), este último formado por una serie de textos en prosa poética. He tenido el privilegio de conocer esta obra a medida que se ha ido publicando, pero por diferentes razones hasta el momento no había podido incursionar en ella como materia de estudio; era sin duda una tarea pendiente.

Consciente de la estrecha relación que en el caso de Díaz de Castro guardan experiencia y poesía, mi intención es acercarme a su obra con la actitud de un lector que trata de captar las dis-

² Los poemas, sin títulos, publicados en *Papeles de Son Armadans* aparecen en el Tomo LXXXII, Núms. CCXLV-VI (1976), 181-186. El poema «Aún» está dedicado a Rafael Alberti y aparece en el libro editado por Francisco M. Arniz, *Del corazón de mi pueblo. Del cor del meu poble. Do corazón do meu pobo. Gure Herriaren bihotzetik. Homenaje a Rafael Alberti* (Barcelona: Ediciones Península, 1977), 65-66.

tintas tonalidades del *sonido* del otro. Porque el poema —vale la pena recordarlo— es sonido que un yo poético emite a través de un hablante, cuyo posible significado se completa con la participación del lector, punto de cierre del proceso comunicativo. Dicho de otra manera, la experiencia de recepción tiene lugar cuando la sonoridad da paso al nivel semántico del discurso; leer o escuchar se convierten así en un doble acto de sometimiento y penetración. Implícitos en este acercamiento están, por supuesto, varios interrogantes inevitables en la evaluación del texto poético, algunos de los cuales encontrarán respuesta en el acercamiento sugerido: ¿cuál es la imagen que sirve de punto de partida a la verbalización de un discurso que se transforma en poema?; ¿cómo se sostiene la intuición poética a lo largo de los distintos significantes?; si en el poema el yo poético habla consigo mismo o con otro, ¿qué visión de mundo resulta de ese intento comunicativo? Mi propósito es tratar de develar la imagen de realidad que subyace detrás de esta escritura.

Aunque existe un apreciable número de trabajos críticos sobre la poesía de Díaz de Castro, falta todavía un acercamiento sistemático que permita evaluar esa obra en su totalidad; éste es el vacío que me propongo llenar. La primera parte de mi estudio, «La sonoridad del camino», constituye una incursión-delector, siguiendo la ruta trazada por los poemarios básicos: *El retorno* (ER); *El mapa de los años* (EMA); *Navegaciones* (N); *La canción del presente* (CP); y *Hasta mañana, mar* (HMM). En ellos se condensa la totalidad de los poemas publicados hasta el momento por el autor. Dada la costumbre que tiene Díaz de Castro de revisar, ajustar, y modificar algunos textos al pasar éstos a libros posteriores, consideraré en los casos pertinentes las nuevas versiones, incluyendo —cuando resulte necesario— las que aparecen en la antología *Sol de niebla* (SN).

Esta lectura inicial permitirá en la segunda parte, «Sentimiento y escritura», identificar algunas estrategias formales que participan orgánicamente en la construcción del discurso, indagando al mismo tiempo el posible punto de origen del sentimiento allí expresado por el hablante lírico. En la tercera

parte, «Visión de mundo y poética», la intención es explorar las principales zonas semánticas proyectadas por algunos textos emblemáticos, según el desplazamiento de la intuición creadora. La reconsideración de un concepto tan importante como el de *Weltanschauung* permitirá finalmente apreciar mejor la base ontológica de esta escritura, y acercarnos así a una posible aclaración de principios estéticos por parte del autor.

Mi más sincero agradecimiento a Paco Díaz de Castro por el entusiasmo con que acogió la idea de mi proyecto, y su valiosa colaboración; nuestras conversaciones en Mallorca, enmarcadas por un diálogo mayor que hemos venido sosteniendo durante largo tiempo, son una imprescindible luz en el camino. Gracias también a él y a su entrañable compañera, Almudena del Olmo, por la hospitalidad que siempre me han brindado en ese acogedor hogar de Palma, donde me he sentido como en mi propia casa. A Mercè Juan, por el celoso cuidado que prestó a mi salud cuando tanto lo necesitaba, y el generoso regalo de su noble amistad. A Peggy Katherine, por todo lo que su amor me da; al que se añaden su estímulo e inestimable ayuda profesional durante la etapa de investigación. Por último, a Trent University, por el sabático que me permitió llevar a cabo este trabajo.

I. LA SONORIDAD DEL CAMINO

EL RETORNO (ER)

Cronológicamente insertado en esa etapa inicial en la que el poeta responde al eco que en él van dejando otras voces, este libro constituye un acto de reconocimiento por parte del autor a ciertas influencias importantes en su formación.³ El libro se presenta así como una variada galería semántica cuya tonalidad es anunciada por «Este papel» (7), poema inicial que allí sirve de exordio; puerta de entrada a una impactante verbalización donde incluso lo convencionalmente antipoético reclama su espacio:

Este papel es dulce y es amargo.
Tal vez nos limpie de cualquier consuelo
la cifra de mañana y la nostalgia.
Tal vez nos arrebate suavemente
las palabras que ahora
podrían ser hermosas.

(«Este papel», vs. 1-6)

³ F. Díaz de Castro, *El retorno* (Valladolid: Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1994). Algunos de estos poemas fueron escritos a finales de los 80. El libro está dividido en cuatro partes; la segunda y la tercera tituladas respectivamente «Física recreativa» e «Inclencias del tiempo». La primera parte y la última no tienen títulos.

Una lectura inicial —la que espontáneamente hace un lector guiado por los diferentes significantes— lleva a pensar que se trata aquí de una reflexión por parte del hablante ante el papel sobre el cual escribe, o mejor, ante la naturaleza misma de la escritura. Asumida ésta como acto o ejercicio donde no media la voluntad consciente de quien escribe, el sujeto resalta el valor de una fuerza mayor que lo impele a trazar tales signos. Un discurso metapoético que no excluye la presencia de ese gesto pseudo-romántico final, mediante el cual el hablante reconoce que el sentimiento de angustia allí verbalizado es resultado del amor. Primer acercamiento posible.

A veces, sin embargo, el crítico tiene la suerte de conocer alguna de esas secretas claves, privilegio exclusivo del escritor; revelación que en el caso de este poema conduce por un camino diferente: «El papel aquí mencionado es el papel higiénico. Estoy pintando con mierda las paredes. Yo estaba muy jodido y tenía que asumir la situación con humor para salvarme».⁴ Se trata de una declaración autorial que de inmediato impone una visión distinta de ese discurso: el gesto —casi infantil— de un hablante que acude a imágenes impregnadas de indelicado tono humorístico, contrapunto a la angustiada realidad que predomina en gran parte del poemario. Segundo acercamiento.

Junto al valor estratégico de este texto-exordio con relación al resto del libro, el poema se convierte además en un explícito homenaje a César Vallejo, incuestionable reconocimiento a su gran lección: la animalidad del individuo también es materia poética. Recordemos, por ejemplo, el poema I de *Trilce* (1922) donde algunos críticos han visto una referencia al acto de defecación,⁵ así como otros han visto en el poema XX, del mismo libro, el discurso de un sujeto que se abre la bragueta y orina. Y ya que hablamos de una poesía del cuerpo —fisiológica, somática, ani-

⁴ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

⁵ Así lo ve, por ejemplo, André Coyné en «Trilce I», *Aproximaciones a César Vallejo II*, A. Flores Ed. (New York: Las Américas Publishing Company, 1971), 109-111. Una interpretación muy distinta del poema la da en el mismo volumen Keith E. McDuffie, «Trilce I», *Aproximaciones a César Vallejo II*, 113-120. Vale la pena contrastarlas.

malizada—, conviene añadir que *Inclencias del tiempo* (1993), conjunto de seis poemas que luego aparecen en la tercera y cuarta parte de *El retorno*, tiene también un exordio, «Leaking Away» (39), que funciona orgánicamente de manera semejante:

Cielo estrellado como pocas veces.
Noche serena. La ciudad, muy cerca,
apenas, zumba indiferente.
El agua en la piscina, eléctrica e inmóvil.
Me vacío en la sombra. Me despojo,
un instante, de todos los recuerdos.
(«Leaking Away», vs. 1-6)

El hablante expresa una sensación de extrañamiento con relación al espacio que contempla: cielo, ciudad, piscina —«cielo estrellado», «ciudad indiferente», «piscina... inmóvil»—, frente al cual se siente solo, «vacío en la sombra», liberándose penosamente de sus recuerdos. El título en inglés sugiere la idea de un sentimiento de angustia difícilmente comunicable que conduce al ensimismamiento y que accidentalmente va encontrando una salida. Expresa también la idea de pérdida o fuga de cierta energía vital, interior, donde se concentran tales recuerdos: la vida, la experiencia vivida. Esto sintetiza para el lector su primer acercamiento. Pero, claro, de nuevo surge la clave revelada por el escritor: «Se trata de un guiño al realismo sucio de Raymond Carver,⁶ un intento por entender el acto de escribir como escretar, mear. Quería sacar de mi interior lo sucio que allí encerraba. Busqué en el diccionario inglés —por Carver y por despistar al lector ingenuo— un título que me per-

⁶ Raymond Cleve Carver (1938-1988), conocido también como «Frog» y «Doc», nació y se crió en un ambiente de dificultades familiares y personales, algo que se refleja en gran parte de su escritura, tanto en prosa como en verso, y que le ha merecido una positiva comparación con uno de sus autores más admirados, Anton Chekhov. Entre sus trabajos en prosa sobresalen *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976), *What We Talk About When We Talk About Love* (1981), and *Cathedral* (1983). En verso, *Where Water Comes Together With Other Water* (1985), *Ultramarine* (1986), and *A New Path to the Waverfall* (1989). Al llamado «realismo sucio» pertenecen escritores de impactante estilo visceral como el norteamericano —nacido en Alemania— Charles Bukowski (1920-1994) y el cubano Pedro Juan Gutiérrez (1950).

mitiera además crear cierta distancia irónica para evitar así el patetismo del conjunto».⁷ Segundo acercamiento.

No hay duda por lo tanto de que el autor está intentando saldar ciertas cuentas, dejar constancia de algunas influencias determinantes en su formación. Un homenaje mucho más explícito a la obra de Carver lo representa el poema «All Too Late» (36), en la tercera parte de este poemario:

¿Obtuviste, al menos,
aquello que esperabas de la vida?
—Sí.
—¿Y qué es lo que querías?
—Amar. Y que me amaran.
Yo me sentí amada.
(«All Too Late», vs. 1-6)

Compárese con el texto original de Carver, «Late Fragment», especie de coda a su libro *A New Path to the Waterfall* (1989), y se notará la evidente correspondencia.⁸ Además de la interdiscursividad aquí presente, filtrada por la transferencia de la traducción, entre los dos textos hay una importante vinculación semántica: lo que en Carver representa la casi dolorosa evaluación final de una existencia asumida a sobresaltos, trágicamente marcada en ese momento por el presentimiento de su cercana muerte, se convierte en el texto de Díaz de Castro en un diálogo que el sujeto hablante sostiene con su amada ya muerta.

Si influencias como las de Vallejo y Carver son determinantes en esta primera etapa del poeta valenciano, también lo son las de otros cuyos ecos aportan tonalidades importantes a su experiencia. El poema titulado «Vals» (8-9), por ejemplo, segundo de

⁷ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

⁸ *And did you get what / you wanted from this life, even so? / I did. / And what did you want? / To call myself beloved, to feel myself / beloved on the earth.*, R. C. Carver, *A New Path to the Waterfall*, introducción de Tess Gallagher (New York: The Atlantic Monthly Press, 1989), 122. El significado especial de estos versos lo refuerza el hecho de que aparezcan ahora inscritos sobre la tumba del escritor en un cementerio de Port Angeles.

El retorno, hace pensar en un gesto de reconocimiento tanto a «El Vals» de Vicente Aleixandre como a *La Valse* de Maurice Ravel. En el primer caso se trata del célebre poema escrito por Aleixandre en 1930, posteriormente incluido en *Espadas como labios* (1932), texto en el que se ha visto una irónica referencia crítica del poeta sevillano a la sociedad decadente de finales del siglo XIX y comienzos del XX.⁹ En el segundo, se trata del poema coreográfico concluido y presentado por su autor en 1920; un aparente tributo al vals que se transforma allí en cruda reflexión sobre las desastrosas consecuencias de la primera guerra mundial.¹⁰ La influencia aleixandrina en el texto del valenciano es notable principalmente en la medida de los versos y en su expresividad: endecasílabos, heptasílabos, alejandrinos, conformando el conjunto una cadencia cuya intención es comunicarle al lector la musicalidad propia de un vals. Todo ello en un discurso que no elude su fuente surrealista:

Como el dulce veneno de la vida,
un vals viene en las sombras, se hace tacto,
arrebata las últimas señales
y con ellas se lleva,
en su canción difusas,
las alas que batieron la ilusión de una luz.
(«Vals», vs. 1-6)

El discurso se abre con una comparación que convierte el acto de escuchar una melodía en experiencia dolorosa. Poco a poco los significantes van aclarando la razón de este sentimiento por parte de un hablante que parece debatirse en medio de la nostalgia y de las sombras. Quizá sea esta «sombra» la que semánticamente esta-

⁹ Véase Vicente Aleixandre, «El Vals», *Espadas como labios (1930-1931)*, en *Obras Completas*, prólogo de C. Bousoño (Madrid: Aguilar, 1968), 261-262.

¹⁰ Para un interesante estudio sobre el proceso de composición de *La Valse* y su significado en la obra de Ravel, véase Deborah Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation* (Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 2006), especialmente el Capítulo 5, 149-181.

blezca un inevitable vínculo con el intento de Ravel: detrás de la armonía musical —del poema o del vals— se esconde trágicamente el dolor. El testimonio de Díaz de Castro es muy claro al respecto: «El vals es la belleza, la armonía, eso que de alguna manera nos sirve como de capote al toro; nos engaña. Y detrás del engaño vamos nosotros; por eso es dulce veneno».¹¹ Al final, sin embargo, el sujeto hablante en su poema afirma la belleza.

La influencia del surrealismo en esta primera etapa de su poesía la señala el escritor valenciano desde el comienzo. Recordemos «Bar Niza» (40), segundo poema de *Inclencencias del tiempo* (1993), asimilado luego por *El retorno* (1994) en su última parte:

Sólo una confesión, nada que importe.
Son palabras que apenas podría haber previsto
hace tan sólo unos instantes. Música
que viene de los bultos y que no es más que viento.
Son carne de delirio esas manos que intentan
encontrarle una forma a la verdad,
que te ofrecen, envuelta entre la gente,
la más áspera rosa que las calles, estrechas
como sueños, inscriben en sus ondas de olvido.

...

(«Bar Niza», vs. 1-9)

El lector escucha cierto tono confesional por parte de un hablante que anota sorpresa ante los significantes verbales que van conformando su discurso. Un nivel de expresividad puntualizado por imágenes no libres de toques surrealistas («Música que viene de los bultos...», «carne de delirio», «calles estrechas como sueños», «ondas de olvido», «trastos mudos», «Un saco de deseo hecho de piedras», etc.). Consciente de la posible falta de claridad comunicativa de tales significantes, el sujeto intenta hacer una aclaración («Cuerpos, ¿entiendes?...»), que hace evidente la presencia de un

¹¹ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

interlocutor o receptor del discurso. Pero los posibles interrogantes de este oyente no se aclaran del todo. ¿Qué ve o escucha exactamente el hablante?: música («que no es más que viento»), seres humanos observados con cierto sentido de deformidad («bultos», «carne de delirio»). Esta serie de imágenes distorsionadas permite momentáneamente el acceso a ciertos recuerdos sintetizados en «un saco de deseo hecho de piedras». En el fondo, se trata aquí de una insinuación carnal que no libera al sujeto de su soledad. Una manifestación más de su extrañamiento.

Otro ejemplo de esta influencia surrealista lo encontramos en «Hotel» (29),¹² cuarto poema de *Inclencias del tiempo* que encabeza la tercera sección de *El retorno*:

Algunas noches son como ciudades.
Suenan, discordes. Y se encienden
y se apagan los signos sobre los edificios.
Brindan olvidos. Y deambulan
deseos como bultos, y sombras como tú.
(«Hotel», vs. 1-5)

En este caso la comparación noche/ciudad, en la primera estrofa, sugiere la relación que el hablante establece con el espacio que le rodea. La rutina urbana más que distracción es terreno propicio al olvido. El enajenamiento del sujeto se enfatiza al éste ver en los otros «deseos como bultos», y «sombras como tú», refiriéndose así al destinatario de su discurso. En la segunda estrofa, la comparación noches/lomos de animales conduce a

¹² Según confesión del autor, se trata sorprendentemente de un texto premonitorio, escrito la tarde antes de que muriera Silvia. Se encontraba él entonces en Murcia donde se le hacía un homenaje a Miguel Hernández, y donde leería una ponencia titulada «Miguel Hernández: entre el amor y la muerte». Por alguna razón especial —recuerda— «en vez de llamarla por teléfono empecé a escribir con tono surrealista, con elementos casi picassianos, acumulando imágenes que se acercaban a la escritura automática». De allí saldría este texto. (Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009). Vale la pena señalar que en la versión revisada de este poema que aparece en *Sol de niebla* (37) el autor ha cambiado, en el verso final, «y tu muslo está frío...» (ER) por «Y tu cuerpo está frío...» (SN), con lo que busca intensificar la idea de totalidad ligada a ese sentimiento de finitud.

una mayor degradación del sentimiento vital del hablante. «Tu muslo está frío» (v. 9) parece sugerir el recuerdo de la amada ausente (¿muerta?) al final de una larga noche de desvelo.

A lo anterior se añade una marcada influencia mallarmeana en la tonalidad simbolista adoptada por Díaz de Castro en esta primera etapa de su escritura. Consideremos, por ejemplo, el poema «Definitiva» (41):

Cómo, inevitable
presagio indiferente del confín,
tendida horizontal la tienes.
Laten afines
palabras olvidadas que ya nunca,
nunca,
acallará,
por mucho que lo nombres,
el crimen de la luz del día.
(«Definitiva», vs. 1-9)

Se trata de un desdoblamiento que sufre el hablante ante lo que parece ser una experiencia dolorosa. El *yo* interpela en este caso al *tú* mientras verbaliza un intento de reflexión frente a la imagen que contempla. Pero si bien, a nivel de expresividad, el discurso no logra superar su cerrazón («inevitable / presagio indiferente del confín», vs. 1-2; «el crimen de la luz del día», v. 9), no hay duda de que el lector al llegar al final reconoce en esas líneas la expresión de un profundo sentimiento de pérdida y desconsuelo por parte de quien habla. Y es allí donde se hace concreto el poema.¹³ Tal como sugería Mallarmé, no se ha pintado la cosa sino el efecto que produce.¹⁴

¹³ Se trata en efecto de un poema que guarda relación con la dramática imagen del cadáver de Silvia en el ataúd, rescatada por un discurso que se hace —a propósito— incomprendible a fin de evitar lo patético. (Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009).

¹⁴ *Peindre, non la chose, mais l'effèt qu'elle produit*: dictum mallarmeano, expresado por el poeta en su conocida carta a Cazalis el 30 de octubre de 1864. Véase S. Mallarmé, *Correspondance 1862-1871* (Paris: Gallimard, 1959), 137.

Otro ejemplo de tonalidad simbolista-mallarmeana lo encontramos en el disfrazado erotismo del poema «Después de todo» (44):

Trabajar en tu seda. Que los signos se callen.
Acallar la conciencia,
el blanco, los susurros
que tu huella describe, la constancia
del gemido, la tregua
bárbara, las palabras.

(«Después de todo», vs. 1-6)

Un acercamiento inicial permite entender este discurso como una invitación que el sujeto dirige a un interlocutor para liberarse por un momento del sometimiento al lenguaje, de la tiranía de las palabras: «Que los signos se callen» (v. 2). Víctima de su angustiante ejercicio, ahora el hablante busca una simple y espontánea relación con la naturaleza, con su mundo: el silencio considerado como fórmula de salvación.

Pero una segunda lectura, marcada enfáticamente por un sonido casi animal, le revela al lector la dimensión carnal que los signos encubren: la escritura como codificación de un deseo. Convocado sexualmente por la suavidad del cuerpo que contempla, el sujeto reclama silencio («Que los signos se callen», v. 1) para poder gozar del único sonido que en ese momento le parece importante: los susurros del objeto deseado, sus gemidos («... los susurros / que tu huella describe, la constancia / del gemido...», vs. 3-5). Hay espacio en el acto carnal para expresar esa inevitable nostalgia que en el hablante deja el paso del tiempo, su desgaste físico, pero esto no le impide aclarar lo buscado («Tan sólido tu hueco, tan sombrío», v. 9). El v. 10, «Tinta dulce tu voz» transforma metafóricamente los suaves sonidos apasionados del otro / otra en material que conduce a la escritura: el poema que el yo poético codifica y que el lector lee. Una *mise en abîme* con final apoteósico: penetración, eyaculación, reposo *post coitum*. La carnalidad del discurso es incuestionable. No hay

duda de que esta segunda lectura era la que conscientemente buscaba el autor.¹⁵

El erotismo tiene desde luego una importante presencia en este poemario, llegando a convertirse en espacio de ironía y humor que semánticamente le sirve al hablante para salvarse de la enajenación o extrañamiento frecuentemente experimentados ante su mundo. Casi todos los poemas de la segunda parte de este libro conducen a ello. «Física recreativa» (19) se convierte —por la extensión de sus versos, por su rima— en una cancioncilla en la cual lo erótico queda expresado por significantes que humorísticamente resaltan lo anti-metafísico del discurso. En efecto, «Abrir tus labios, ver / la gravedad suprema» (vs. 1-2), más que expresar un intento de trascendencia existencial señala la carnalidad del sujeto, el placer que siente al acariciar la vulva de la mujer deseada.¹⁶ «Silicon Hills» (20) es una irónica alusión que hace el hablante al contemplar dos senos femeninos amasados en silicona: la cirugía estética al servicio del engaño. En «Sur l'herbe» (21) —título con clara referencia verlainiana— el sujeto se transforma en *voyeur* que alude al espacio urbano en que vive, sometido a una rutinaria existencia que no excluye el entretenimiento sexual visto allí como «ameno intercambio / de virus sobre el césped» (vs. 8-9).

Otro encuentro claramente erotizado lo hallamos en esa breve estampa de los dos amantes en el poema «Veranillo» (24). En «El descreído» (25) el hablante lamenta la inevitable experiencia de verse obligado a rescatar en el recuerdo la imagen del objeto sexual deseado. Finalmente en «Rasguño» (26) lo erótico queda expresado desde una perspectiva que, en principio, no sublima

¹⁵ «Se trata de un juego íntimo, personal; un momento en que alguien le dice a otro: vamos a dejarnos de palabras y vamos a hacer el amor. Es sin duda mi homenaje de reconocimiento y despedida creativa de Mallarmé». (Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009).

¹⁶ La jocosidad implícita en el intento la resalta el autor al confesar que éste es un guiño que le hace a un texto de Pedro Salinas. (Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009). Se trataría en ese caso del poema «Vocación» (*Seguro azar*, 1929), cuyo primer verso señala la razón del eco: *Abrir los ojos. Y ver.* Véase, *Pedro Salinas. Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro.* Enric Bou Ed. (Madrid: Cátedra, 2007), 154.

las asperezas de la realidad. En este caso una uña partida adquiere la capacidad necesaria para destruir no solamente objetos y personas, sino también para impedir la comunicación entre los seres humanos. La transposición emotiva convierte a este simple apéndice corporal en un monstruoso enemigo «que todo lo desgarrar: / media, palabra y piel» (vs. 6-7). Pero es posible también captar en la lectura otra sonoridad, con significantes que dibujan una estampa explícitamente llena de sexualidad en la que el hablante, con una mano en la que aparece esa uña partida, explora libidinosamente el cuerpo de una mujer que se muestra inquieta.

Debo resaltar por último el significado especial que en *El retorno* tienen el sueño y la memoria, motivos recurrentes que señalan en el discurso del sujeto cierto inevitable sentimiento de angustia ante su mundo. En «Como los sueños» (16), por ejemplo, el sujeto crea una oposición día/noche, vigilia/sueño, por medio de la cual resalta el valor mitigante del espacio nocturno. Quizá sea esto lo que justifique el consejo que en tono pedagógico el hablante da a un interlocutor-discípulo en otro momento:¹⁷

Huye
de los poemas al amanecer.
En su escuálida luz algo te acecha
que no puedo anunciar sin un escalofrío.
Es la hora del suicida, de la bilis,
la macilenta hora en que tan sólo
si llevas en las venas la derrota
eres inmune.

(«El alba», 10, vs. 1-8)

En cuanto a la memoria, en el poema «Person I Know» (11), por ejemplo, como desdoblándose entre él mismo y su propia

¹⁷ Según explicación del autor, hay aquí un homenaje implícito al poeta Angel González. Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009

conciencia —o quizá dirigiéndose a otro—, el hablante se refiere a la pasajera y engañosa ilusión que representa alimentarse de recuerdos; o peor aún, soñar con un imaginado placer destinado a ser víctima del tiempo. Lo cual no implica que él decida renunciar a ellos. En efecto, bastante explícita a nivel de expresividad es la crisis expresada por el sujeto en «Con eso consuelan» (42), al descubrirse abandonado por los recuerdos. Frente al espejo, en actitud anti-narcisista, hace un esfuerzo por recuperar la imagen de su rostro, extraviada en el humo del cigarrillo que fuma. Su verdadera angustia, sin embargo, no está señalada por lo que pueda o no mostrarle allí el espejo; son los recuerdos —su refugio de siempre— los que en estos momentos se le escapan.

Semánticamente ligado al poema anterior, en «Lo que perdí» (43) este hablante se pregunta qué nombre adecuado puede darle a un pasado que se esfuma justamente al ir perdiendo él la capacidad de recordar: «No sé qué nombre darle / al montón monstruoso / ... de olvidos y de nombres, / de felices instantes / que sepulta el pasado.» (vs. 5-13). El poema que cierra este libro, y le da su título, constituye un importante discurso de reflexión:

Algo sí vuelve, inexorable.
Y poco importa, amigo, lo que hayamos creído,
como tampoco importan
aquellas ilusiones que escaparon,
las promesas que hicimos, los trabajos,
los días siempre esplendorosos,
este deseo material que dura.

(«El retorno», 46, vs. 1-7)

La lección aprendida por el hablante lírico, compartida ahora con su interlocutor —el lector/el «amigo»— señala que todo aquello que conforma la experiencia humana («los deseos, la vida, el desengaño», v. 11), queda irremediabilmente sometido a los avatares del tiempo. Difícilmente puede el individuo escapar a su destino, anclado como está en una realidad que lo supera en

fuerzas, que lo ata «entre los hombres, en la historia» (v. 13). Impotente ante todo aquello que la vida le va quitando, su único consuelo es mantener la ilusión de sentirse vivo. Se trata sin duda de un pesimismo existencial que, así expresado, facilita en este momento al yo poético la posibilidad de encontrar un nivel de expresividad mucho más personal, un sonido propio.¹⁸ El esfuerzo continuará en los poemarios siguientes.

EL MAPA DE LOS AÑOS (EMA)

La primera parte de este libro es un homenaje que el poeta rinde al recuerdo de Silvia, ahora muerta, lo que claramente explica el título de la sección: «Elegía por una isla».¹⁹ En este prolongado discurso *in memoriam* cada uno de sus componentes tiene una importancia capital. A manera de exordio, el poema que antecede a la elegía se presenta como expresión de renuncia:

Estos recuerdos
No pueden ser los míos.
Son recuerdos de otro,
de cualquiera. Han llegado
mezclados con el viento del otoño.
...
(«Nocturno», 9, vs. 1-5)

¹⁸ La versión revisada de este poema que aparece posteriormente en *Sol de niebla* (45) ofrece algunas variantes con relación a ésta de ER: «las promesas que hicimos, los trabajos / los días siempre esplendorosos,» de ER se convierte en «las promesas que hicimos, / los trabajos, las noches, / los días por venir, esplendorosos,» en el texto de la antología publicada en el año 2003. Son, como se ve, cambios que no tienen mayores consecuencias semánticas.

¹⁹ F. Díaz de Castro, *El mapa de los años* (Palma de Mallorca: Calima Ediciones, 1995). Contiene 35 poemas, entre ellos los doce de *Al paio* (1994), incorporados en diferentes secciones de este poemario. Dividido en cuatro partes, la primera es la única subtitulada. «Elegía por una isla», en efecto, nos hace pensar de inmediato en *Isla VI* —acrónimo de Silvia—, el largo poema de tono surrealista escrito y publicado por el autor en 1982.

Al considerar el hablante los recuerdos que constantemente le perturban, adopta una distancia aparentemente salvadora: «Son recuerdos de otro, / de cualquiera.» (vs. 3-4).²⁰ En tal actitud encuentra un vínculo común con otros que sin duda habrán tenido experiencias semejantes, sometidos también a la imprevisible condición humana. En su aparente distanciamiento o renuncia, el yo poético se auto-evalúa irónicamente:

El «Nocturno» sirve —como casi siempre hago en mis libros— como presentación del tono y del tema. En este caso, la sorpresa del recuerdo, cuando uno se pone a analizar con cierta distancia y cierta frialdad las cosas que le han sucedido y las que ha hecho; siempre con cierta conciencia de suerte y de culpa. Las dos cosas mezcladas. Por eso en el poema esa sorpresa lleva a una distancia a la hora de recordar. Mi experiencia íntima no la considero ni superior, ni inferior, ni diferente a la de los demás seres humanos. El yo es una persona cualquiera, no el poeta-sacerdote.²¹

Expresado así el valor de los recuerdos, los textos que siguen harán más evidente su dimensión humana enmarcada por la condición del sujeto. El discurso elegíaco de esta primera parte del libro no deja dudas sobre el sentimiento de abandono que el hablante experimenta:

Esta cinta gastada que conservo
entre fotos y cartas
y el olvido creciente de tu voz.

No volví la cabeza ni mis ojos lloraron
cuando te abandoné,
tú sin ti para siempre.
(«Contestador automático», 13, vs. 1-6)

²⁰ Los vs. 3-5 de la versión SN cambian a: «Son recuerdos de otro, de cualquiera. / Habrán llegado / mezclados con la brisa del otoño.» Tales cambios no alteran semánticamente el discurso.

²¹ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

Sentimiento que —como lo confirma el autor— en la segunda estrofa de este texto queda expresado mediante un doble guiño literario que la escritura hace, aclarando su vinculación orgánica con esa dimensión estética mayor conformada por la literatura. En este caso la intertextualidad remite a un verso del *Mío Cid* y a otro de Jorge Guillén.²² Tanto el dolor que sufre el héroe burgalés a causa del exilio, como el expresado por el yo poético de Guillén ante la pérdida del amigo, son absorbidos emocionalmente en el poema de Díaz de Castro por un hablante que se hace eco de tales sufrimientos al expresar el suyo.

Sometido al tormento de los inevitables recuerdos, el discurso del sujeto se desplaza a través de rápidas estampas recreadas allí por una memoria que aclara lo doloroso de su difícil ejercicio. En «Una fotografía» (19), por ejemplo, mientras contempla la foto de su amada el sujeto le reafirma la continuidad de su presencia en el mundo que le rodea. Es una presencia mortuoria, que al mismo tiempo resalta lo casi-esperpéntico de la amada en la memoria de quien habla: «Inerte, en jirones, deshecha, ya sin cuerpo, / semejante a la noche.» (vs. 9-10).²³

Si en «El viejo barrio» (15-16) el hablante se siente agradecido con un espacio urbano que le permite rescatar la presencia —recordada— de la amada («ahora es aquel lunes por la tarde, / la que pasa eres tú, y yo te espero.», vs. 28-29), en «Ático con vistas» (23) se hace evidente que su sentimiento de soledad no parece encontrar consuelo. En tono de reposada intimidad, desde la terraza de su casa el sujeto le describe a su amada la escena que

²² «No volví la cabeza ni mis ojos lloraron» (v. 4) remite a los conocidos versos del Cantar Primero del *Mío Cid* («El Destierro») cuando, obedeciendo la decisión del rey, el Cid abandona Vivar, camino del exilio: *De los sus ojos tan fuertementre llorando, / tornaba la cabeza i estávalos catando*. Véase Guillermo Díaz-Plaja, *Tesoro Breve de las Letras Hispánicas. Serie Castellana I* (Madrid: Editorial Magisterio Español, 1968), 32. El v. 6, «tú sin ti para siempre» es otro guiño relacionado con la elegía que escribe Jorge Guillén a la muerte de Pedro Salinas. Véase Jorge Guillén, «Pedro Salinas», en *Homenaje. Reunión de vidas*. Edición de Francisco Díaz de Castro (Madrid: Anaya & Muchnik, 1993), 198-203.

²³ Surge de nuevo aquí, en el verso final del poema («semejante a la noche») otro guiño literario, relacionado en este caso con el título de un cuento de Alejo Carpentier, «Semejante a la noche», que forma parte de su libro *Guerra del tiempo* (1956). El eco de una obra en la otra parece marcarlo la preocupación por el paso del tiempo y lo que esto conlleva.

ve: pájaros cuyo vuelo le traen su recuerdo: «Ya han vuelto los malditos estorninos / a dibujar tu rostro contra el cielo.» (vs. 1-2). El adjetivo «malditos» sugiere que se trata de un sentimiento ahora pesado, difícilmente sostenible; quizá sea esto lo que sin duda explica la tentación expresada por él al considerar arrojar desde ese octavo piso. Pero es sin duda en «Primavera» (21) donde el yo poético hace más evidente su dolorosa condición:

Soy un no muerto de momento,
un no muerto que aún no se despide
de una caja de música con medias,
de todos los recuerdos que dejaste (...)
(«Primavera», vs. 1-4)

Hay, desde luego, ironía —a nivel de discursividad— al aclararle él a su amada que es «Un no muerto feliz...» (v. 5); dramática constatación por parte de un hablante que, negándose a olvidar, prefiere vivir para seguir sufriendo. La verbalización de esa ausencia alcanza su punto máximo en «Epitafio» (25), poema que cierra esta sección, breve texto en que el hablante lírico comunica enfáticamente su sensación de total impotencia frente a la inexorable realidad: la muerte equivale a la negación total. Sobrecogido por la magnitud de este sentimiento, el hablante le expresa a la amada su angustia al constatar que ni siquiera en los restos que yacen en su tumba ella *está*. Como lo señala el autor, ese verso es un lapidario grito de dolor: «Es tener conciencia de que los muertos no están en ningún lado, ni en las tumbas ni en ningún otro sitio. Bécquer decía *¡Qué solos se quedan los muertos!*, pero no: los muertos no están. Nos dejan solos a nosotros».²⁴

Hay por último, en esta primera parte de *El mapa de los años*, un poema que actúa como puente entre el sufrimiento que obstinadamente convoca la memoria, y la ilusión de un posible alivio representado por el momento actual. Me refiero a «Es el pasado» (17-18), serie de consideraciones que el hablante hace a su

²⁴ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

interlocutor —el *tú* del discurso— en las que resume la cotidianidad de esa rutina urbana en medio de la cual vive, no libre de confusiones y olvidos. Temeroso de que en tan insegura situación el consuelo que *tú* le brinda —la mujer que le acompaña— también desaparezca («... el miedo irreprimible / a que te desvanecas en la noche, / tú, que ahora mismo duermes junto a mí.», vs. 25-27), el sujeto concluye con una afirmación que doblemente le sirve para tranquilizarla y tranquilizarse: «No hay nada que temer: / es el pasado.» (vs. 28-29). La memoria seguirá tirando de él, y el recuerdo de la amada muerta en particular será motivo recurrente en el resto del camino, pero ahora el presente le entrega un valioso consuelo: ese *tú* cuyo cuerpo reposa junto a él.

Los ocho textos de la segunda parte de este poemario pueden entenderse como un homenaje de reconocimiento que el poeta hace a la música popular, particularmente al *jazz* y al bolero, subgéneros que siempre ha admirado. El primero de ellos, «Laura» (29-30), es un doble homenaje a la famosa película de Otto Preminger, y a la canción que le sirve de tema y le da su nombre.²⁵ La relación orgánica del discurso poético y su intertexto aparece anunciada por el epígrafe, tomado del guión de la película. Algunos de los motivos centrales en la historia fílmica encuentran eco en la textualidad del poema: *un sueño* («De tantas noches queda / el recuerdo de un sueño.», vs. 1-2); *un retrato* («En cambio sólo supe / seguir buscando el día ante el retrato.», 7-8); *un tema musical* («Todo queda en relato, / y las versiones de este tema / que suenan por las noches en el piso de al lado», vs. 16-18); *un sentimiento problematizado* («cuando siento que llega, fatal, el taconeo / de una mujer sin nombre», vs. 19-20). No queda claro para el lector —como también le ocurre al espectador en determinado punto de

²⁵ El trabajo del director cinematográfico Otto Preminger (1906-1986) se inicia en los años treinta e incluye títulos como *Bonjour Tristesse* (1958), *Anatomy of a Murder* (1959), *The Human Factor* (1979), y muchos más. *Laura* (1944) —uno de los mejores logros del cine negro— cuenta la historia de un detective que termina enamorándose de la mujer cuyo asesinato investiga. Premiada con un Oscar, tenía como protagonistas a Gene Tierney (1920-1991) y Dana Andrews (1909-1992). La canción-tema de la película, «Laura», fue compuesta por David Raskin (1912-2004). Ha tenido entre sus más célebres intérpretes a músicos como Duke Ellington (1899-1972), Charlie Parker (1920-1955), y la vocalista Carly Simon (1945).

la película— si se trata aquí de un discurso que narra los acontecimientos de un sueño, o el recuerdo de ese sueño. Pero no hay duda de que el texto poético logra comunicar la idea de desaparición o muerte asociada con el tema fílmico, marcada eficazmente en el discurso por el anacoluto del v. 11: «—aquel rostro abolido que ya nunca.», donde la repentina pérdida de coherencia sintáctica en el verso equivale metafóricamente a la idea de desaparición aludida.

Los tres textos siguientes —«Aquello que sentías» (31), «Don't Explain» (33), «Círculo» (35)— señalan igualmente el referente musical como materia de fondo, expresado a nivel de discursividad y enfatizado por los nombres asociados con la música de *jazz* y *blues* que aparecen en los diferentes epígrafes: la compositora Lonette McKee (1954), el saxofonista Dexter Gordon (1923-1990), la legendaria Billie Holliday (1915-1959), el pianista y compositor Thelonius Monk (1917-1982). Junto a la admiración que Díaz de Castro expresa por el *jazz* como referente estético, está también la oportunidad que estos textos le dan para anotar a través de ellos algunos guiños muy personales, íntimos, relacionados con su vida sentimental.

Como lo confirma el autor, en «Laura» y «Aquello que sentías» está presente el recuerdo de Silvia. En el primer caso la discursividad hace rápidos saltos entre la historia de la película/canción de fondo y ciertas imágenes relacionadas directamente con ella. En el segundo, la referencia es a una canción de Dexter Gordon («Round Midnight») que a Silvia le gustaba. Más impactante resulta la letra de la canción «Don't Explain»: *Hush now, don't explain. Just say you'll remain. I'm glad you're back. Don't explain. Quiet, don't explain. What is there to gain... I know you cheat, right or wrong don't matter when you're with me, sweet.*²⁶ Si consideramos las circunstancias personales del poeta en esos momentos, resulta fácil entender el impacto emocional que adquiere para él lo que dice esa canción.

²⁶ «Tranquilízate, no me expliques nada. Dí simplemente que no te irás. Tu regreso me alegra. No me expliques nada. Cálmate, no me expliques. ¿Qué se gana con eso?... Yo sé que tú me engañas, pero —para bien o para mal— eso no importa cuando estás conmigo, cariño.» Canción «Don't Explain», interpretada por Billie Holiday. Mi traducción.

El homenaje de reconocimiento que orgánicamente rinde este poemario al bolero queda expresado en tres importantes textos de esta segunda parte. En «Canción de la mujer muerta» (37), el hablante lírico parece transponer su propio nivel de realidad para verbalizar el discurso de su amada muerta, quien se dirige a él diciéndole: no despiertes del sueño en que me sueñas; en los momentos más difíciles de tu existencia piensa que estoy allí contigo para darte fuerzas; cuando éstas falten y veas concluido tu camino, recuérdame. El hablante asume así la persona y voz de la otra, adquiriendo el discurso un significado especial en relación a diferentes momentos poéticos precedentes en los que el sujeto manifiesta el agotamiento que le producen los omnipresentes recuerdos. Es ella ahora quien explícitamente lo ata a ellos pidiéndole no olvidarla. Si bien el título del poema remite por una parte al texto de Vicente Aleixandre titulado «Canción a una muchacha muerta»,²⁷ la cadencia y disposición sintáctica en el caso del poeta valenciano está mucho más cerca de la discursividad de un bolero tropical como «Piensa en mí», del compositor mexicano Agustín Lara (1900-1970).

La tropicalización sonora continúa en «¿Quién se lo cuenta al corazón?» (41), confirmación de la capacidad sufriente-amatoria del hablante. Un discurso enfáticamente referido a «la noche» — la palabra aparece repetida siete veces—, donde el sujeto evalúa lo ilusorio de todo cuanto ésta promete, y el desengaño existencial que conlleva como inevitable consecuencia. De ritmo ágil, armoniosamente equilibrado, la repetición del verso de cierre en cada estrofa refuerza el grado de sonoridad.²⁸ El destinatario explícito en este poema parece ser la noche misma, interpelada por el hablante al cerrar su discurso: «Dime tú, noche amiga, noche rota, / dime quién se lo cuenta al corazón» (vs. 21-22). Por último, en «La letra del bolero» (43-44) el hablante se diri-

²⁷ Véase Vicente Aleixandre, «Canción a una muchacha muerta», *La destrucción o el amor (1932-1933)*, en *Obras Completas*, prólogo de C. Bousoño (Madrid: Aguilar, 1968), 369-370.

²⁸ El énfasis rítmico de este texto ha facilitado su transposición musical. Una de las versiones musicadas del mismo, en ritmo de *blues*, ha sido hecha al piano por Fátima Iturriarte Asín, tía de Almudena.

ge a un «Amigo» para recordarle que quien padece es el único que conoce con certeza la dimensión de su sufrimiento; se trata de una experiencia interior. El «bolero» en este caso equivale a la verbalización de esa experiencia —valor codificador de la escritura—, vista por el hablante como un ejercicio paradójico: «Sé tú mismo quien ponga / la letra verdadera a tu bolero / sabiendo bien que escribes al revés» (vs. 22-24). El sufrimiento —la vida— precede siempre a la escritura.

No están ausentes en la tercera y cuarta parte de este libro los poemas-homenajes que Díaz de Castro rinde a otras voces cuyos ecos siguen acompañándole. Según indica el escritor, «Aquellos días azules» (55), por ejemplo, es un gesto de reconocimiento a Antonio Machado, uno de los poetas españoles que más le ha impactado.²⁹ En un día todavía de invierno, el hablante lírico se siente atraído por la luz crepuscular que parece alargarse. En su rápido recorrido visual divisa también el rostro de otro hombre asomado por una ventana, conformando todo un cuadro armonioso. Súbitamente el sujeto sugiere una transposición de ese momento para alcanzar otro nivel oculto de esa realidad, revelándose la mentira que ella esconde; y es que al final, si algo prevalece son las cenizas —pérdidas, destrucciones— que va dejando el paso del tiempo. Irónicamente, son esas «cenizas» las que convergen ahora en la nueva visión, declarando su pertenencia. Como el color del mar en invierno, momentáneamente reflejando un azul-testimonio del verano, así también la vida humana, alimentándose de antiguos recuerdos: los restos del pasado. A la caza de otras emociones, el lenguaje le sirve al hablante para auscultar niveles escondidos de la realidad; la escritura lo redime.

Puede igualmente decirse que en «Final de una batalla» (59-60) hay un guiño de reconocimiento a un tema presente en la

²⁹ «Un homenaje al último verso que parece que él escribió. Lo llevaba escrito en un papel —en el bolsillo de su chaqueta— cuando murió, después de una larga caminata huyendo de los fascistas. Antonio Machado dice *estos días azules y este sol de la infancia*. Evocándolo yo ese día de febrero en que él muere, me imagino a alguien que contempla ese día azul, y llevo el poema a la conclusión de que la vida vale la pena. Es un poema esperanzador.» (Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009).

escritura de Jorge L. Borges y Julio Cortázar: el soñador soñado. En el caso de Borges, un ejemplo ya clásico de este soñador es el protagonista de su cuento «Las ruinas circulares», publicado por primera vez en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942), donde algunos estudiosos —como Jaime Alazraki— encuentran una relación implícita entre el tema de su fábula y la idea budista del universo como resultado del sueño de alguien o de nadie.³⁰ Cortázar, por su parte, es un artífice en la creación de sorprendentes saltos cualitativos que —ante la inevitable sorpresa del lector— transforman ontológicamente la realidad narrada. Dos buenos ejemplos de la confusión o amalgamamiento de planos arriba mencionados los encontramos en sus cuentos «La isla al mediodía» y «Todos los fuegos el fuego» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966). La obra de estos dos escritores ha sido esencial en la formación del poeta valenciano quien, como crítico, ha incursionado también en la escritura de ambos autores.³¹

En «Final de una batalla» el hablante relata los detalles de un sueño que ha tenido en el que se ha visto vestido de guerrero, participante en una batalla; la lucha ha concluido y él yace ahora en el suelo desangrándose. Impotente ante la muerte que se acerca, adquiere conciencia de que no está solo pues en ese momento otro hombre se le acerca. Los dos planos del referente se amalgaman y confunden en los versos finales del poema:

Ha llegado hasta mí. Ha tomado mis brazos
y a duras penas me levanta.
Reconozco mis armas, su derrota,
y escucho sus palabras y mi voz.
En el terror del sueño comprendo que ya nunca
alcanzaremos el confín del llano.
(«Final de una batalla», vs. 25-30)

³⁰ Véase J. Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid: Gredos, 1974), 65-73.

³¹ Véanse sus trabajos «Análisis estructural del relato ‘Continuidad de los parques’, de Julio Cortázar», *Mayurqa* (1974), XII, 21-54; «La mirada de Borges», *Latitud 39* (1982), 5, 18-20.

Se trata, como se ve, de un discurso en tono épico muy bien controlado, con una serie de secuencias casi cinematográficas que le permiten al lector seguir con nitidez la aventura soñada por el sujeto.

En «El poeta suscribe una hipoteca» (75) el guiño de reconocimiento guarda relación, por una parte, con unos versos de Ángel González,³² otro poeta admirado por el autor. Por otra, el tono marcadamente romántico del doble vocativo inicial («Amor, amor...», v.1), aparente retoricismo jocosos al hablar el sujeto de la «hipoteca» que le ofrecen los ojos de su amada, es una aguda referencia intertextual al notable poeta de origen valenciano, Ausiàs March.³³ Se hace evidente el tono irónico-sarcástico que este hablante utilizará cada vez más en su discurso al relacionarse con su mundo. Algo parecido ocurre en «Ars moriendi» (81), texto que tiene como referentes literarios a Manuel Machado y a Jaime Gil de Biedma.³⁴ Se trata aquí de un discurso de tono sarcástico-humorístico en el cual el hablante equipara vida/comedia; advirtiendo, no obstante, la importancia de recordar que la aventura amorosa, elemento esencial que

³² Se trata del poema «Inmortalidad de la nada», publicado en *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes que habitualmente comportan* (1977). Véase A. González, *Antología poética*, introducción de Luis Izquierdo (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 137.

³³ Considerado por muchos investigadores como el primer gran poeta que escribió en catalán, y situado en una zona fronteriza entre la Edad Media y el Renacimiento, gran parte de la poesía de Ausiàs March (1397-1459) expresa un conflicto entre su sensualidad y su apasionado idealismo. Muy conocida es su clasificación del amor en tres tipos o categorías: el amor celestial, el amor carnal, y uno intermedio que participa de las dos condiciones anteriores. La fórmula expresiva *Amor, amor...* es un recurso retórico de frecuente aparición en su discurso: *Amor, amor, jo só ver penident...* (Poema 63); *Amor, amor, un hàbit m'he tallat...* (Poema 76); *Amor, amor, temps és de penedir...* (Poema 91). Véase *Les poesies d'Ausiàs March*, Introducció i text revisat per Joan Ferraté (Barcelona: Quaderns Crema, 1979).

³⁴ «Remite al título de un poema de Manuel Machado, y también a un poema muy conocido de Jaime Gil de Biedma, que termina así: *envejecer, morir, es el único argumento de la obra.*» (Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009). El poema de Machado se titula, en efecto, «Ars moriendi», y aparece en Manuel Machado, *Poesías Completas*, edición de A. Fernández Ferrer (Sevilla: Renacimiento, 1993), 281-283. En el caso de Gil de Biedma, se trata de su poema «No volveré a ser joven» cuyo cuarteto final dice así: «Pero ha pasado el tiempo / y la verdad desagradable asoma: / envejecer, morir, / es el único argumento de la obra». Véase J. Gil de Biedma, *Las personas del verbo* (Barcelona: Seix Barral, 1982), 152.

añade valor a la vida, «no es comedia de santos» (v. 14). La faena cumplida, es conveniente encontrar un rápido y coherente final.

Importante también en la segunda mitad de este libro es la presencia de un mecanismo expresivo que se repite en la poesía de Díaz de Castro: la confrontación mundo exterior (naturaleza)/mundo interior (condición del hablante); herencia simbolista que sin duda mantiene su vigencia a lo largo de la obra del valenciano. En «La forma de la duna» (49), por ejemplo, el hablante expresa un profundo sentimiento de angustia existencial al comparar los constantes cambios que observa en las movilizadas arenas de la duna —siempre a merced de la fuerza del viento— con la inestabilidad de su propia vida, a merced de lo inescrutable del destino humano. En «Al paio» (85), se trata de un texto descriptivo, casi pictórico, que se desplaza entre lo exterior-objetivo (el paisaje que el sujeto contempla) y la interioridad del hablante (su condición anímica), su casi masoquista «...placer de ver morirse, / completamente míos, y sin pena ninguna, / unos cuantos minutos de mi vida.» (vs. 20-22). Congruente con el título del poema, la imagen del hablante revelada por su discurso es la de alguien reducido a cierto letargo existencial, a un evidente estado de abandono.

Pero es en la presencia reiterada de ese tono irónico-sarcástico, ya mencionado, donde el hablante lírico encuentra un especial punto de apoyo para expresar su discurso. Esto se observa, por ejemplo, en «Madrugada» (53); aquí el matiz de sarcasmo que define al poema se anuncia con la distancia asumida por el hablante al comenzar el discurso: «Se lo voy a decir de otra manera: » (v. 1). Ha desaparecido claramente en este caso el acostumbrado grado de familiaridad entre el sujeto y quien lo escucha (*usted* en vez de *tú*). Al expresar su falta de entusiasmo u optimismo en la vida ante el día que comienza, el hablante señala igualmente un fuerte sentimiento de frustración e impotencia, de agotamiento existencial: «Consuela poco el alba con su albur» (v. 2). Al final, aunque la engañosa luz matinal con su coro de pájaros prometa la posibilidad de un momento agradable, nada cambiará: «da lo mismo» (v. 16).

El tono irónico es evidente, como también lo es el que descubre el lector en «Lo que hay» (65-67), especie de rápido inventario que el hablante hace frente a su oyente («... tú sabes», v. 33), confesándose incapaz de racionalizar lo enigmático de la vida, aunque reconoce la inutilidad que tiene para él tal conocimiento. «Saber», según él, sirve solamente para tranquilizar la conciencia del ciudadano común, «del probo ciudadano, del votante» (v. 8). En su caso, por el contrario, cierta experiencia le abrió los ojos. Comparada su condición con la de un adicto a las drogas que se debate todavía en su lucha nocturna con «el mono», el sujeto resalta la valiosa lección que la vida le ha enseñado ayudándole a descubrir la mentira que se esconde «detrás de las palabras volanderas» (v. 19). Su listín de referencias se reduce ahora a muy poco: algunos nombres innombrables, libros, fotos, el número telefónico de algún amigo. De los que quedan pocos, pues como él mismo afirma: «Hay mucho hijo de puta, sin perdón» (v. 43). La afirmación de los vs. 46-47 señala, no obstante, un significativo consuelo a su condición: «Hay finalmente, cada noche, / este apagar la luz mirándola a los ojos». Una vez más el hablante encuentra su salvación en la presencia de la mujer que le acompaña. No hay ironía en esto, por supuesto, pero sí en el tono de reflexión utilizado por el sujeto al evaluar su mundo.

De la ironía a la hilaridad hay un breve paso, y éste lo da el hablante en «Frías consideraciones de futuro» (89-90), último poema de este libro, cuyo texto equivale nuevamente a un jocosos y rápido inventario que le permite al sujeto enjuiciar su vida, y al mismo tiempo prepararse para enfrentarse al futuro. Su discurso —con un receptor explícito— parodia el lenguaje impersonal y burocrático del mundo mercantil; una imagen de realidad ante la cual el individuo se ve a sí mismo como objeto de valor comercial, sometido a un constante proceso de intercambio. La jocosidad contamina ahora el nivel de expresividad del discurso, consecuencia directa de las transformaciones que a su vez ha venido experimentando el hablante lírico. Es justamente este tono lo que mejor define el poemario siguiente.

Así como *Inclencencias del tiempo* (1993) y *Al paio* (1994) son poemarios respectivamente asimilados por *El retorno* (1994) y *El mapa de los años* (1995), *Navegaciones*³⁵ es un poemario fundacional, ya que gran parte de su contenido —sin duda, los textos más significativos— es posteriormente revisada por el autor e incorporada al siguiente libro, *La canción del presente* (1999). Dividido en cuatro secciones, el conjunto responde en general al cuidadoso orden en que Díaz de Castro concibe el formato final de sus proyectos. En este caso, la primera parte, «Derivas», se inicia con un texto-exordio que señala el tono de angustia y desengaño presente en los cuatro poemas que siguen:

Los dones funestos te llegan un día.
Son dones de nadie que habitan el tiempo,
son pozos de vida, fragmentos podridos
de un siempre maldito que no se destruyen.

...

(«Los otros», 4, vs. 1-4)

La disposición rítmica del discurso conduce a una musicalidad casi solemne, marcada por los dodecasílabos con cesura (6+6), y los significantes remiten al lector u oyente a un campo semántico impregnado de un sentimiento de violencia que victimiza al hablante, impotente ante la cruda realidad. Hay de nuevo aquí un doble guiño intertextual que le permite al poema rescatar el eco de otras voces mayores: la afirmación sartreana de que el infierno son los otros, y la no menos impactante borgeana al sugerir que la mejor venganza es el olvido.

Si el eco de Sartre está presente en el título mismo del poema, el de Borges lo cierra. La resonancia sartreana guarda directa relación con el sentido de angustia existencial expresado por el

³⁵ F. Díaz de Castro, *Navegaciones* (Palma de Mallorca: Monograma Ediciones, 1997). Colección La Bolsa de Pipas, No. 14.

filósofo francés, como resultado —entre otras cosas— de la precaria condición del individuo sometido al condenatorio juicio de «los otros». Quizá sea en la situación dramática de *Huis Clos* (1944), pieza de un acto centrada en el encierro compartido por sus tres personajes claves, donde podemos encontrar dos afirmaciones esenciales que en este caso enmarcan semánticamente el poema del escritor valenciano: *Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres* —respuesta de Inés a una pregunta de Estelle—, y *l'enfer, c'est les Autres* —constatación final de Garcin expresada a sus dos acompañantes—. ³⁶ Los otros poemas de esta sección son asimilados por el libro siguiente y por lo mismo los comentaré después.

La segunda parte del poemario, «Epigramas», consta de quince textos, algunos muy cortos como corresponde a este tipo de composiciones. Definido como una composición poética breve que se caracteriza por su precisión enunciativa, la agudeza de ingenio del hablante, y un tono marcadamente satírico-festivo, el epigrama cuenta con una tradición que va de autores clásicos como Catulo (88-44 a. C.) o Marcial (40-104 Era Cristiana), a practicantes de nuestra modernidad literaria como el estadounidense Ezra Pound (1885-1972). La lista de epigramáticos españoles es larga e incluye a Baltasar del Alcázar, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Calderón, Tirso de Molina, y muchos más. En hispanoamérica sobresalen los aportes de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), en la época colonial, y del nicaragüense Ernesto Cardenal (1925), en la época contemporánea.

No hay duda de que se trata aquí de otro gesto de reconocimiento mediante el cual Díaz de Castro inserta su propia escri-

³⁶ Las dos frases aparecen en el quinto acto del drama de Sartre que, como sabemos, apareció inicialmente publicado con el título *Les autres*. Véase J.-P. Sartre, *Huis clos* en *Théâtre Complet*, M. Contat Edit. (Paris: Gallimard, 2005), 89-128. En cuanto a Borges, recordemos su poema «Soy», de *La rosa profunda* (1975), donde dice: *Soy, tácticos amigos, el que sabe / que no hay otra venganza que el olvido / ni otro perdón...* Idea que aparece de nuevo en «Fragmentos de un evangelio apócrifo», donde el hablante dice: *Yo no hablo de venganza ni de perdones; el olvido es la única venganza, y el único perdón.* (*Elogio de la sombra*, 1969). Véase, J. L. Borges, *Obra poética 1923-1985* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1989).

tura en una tradición mayor, que en este caso amplía claramente los límites de su experiencia literaria.³⁷ Resalta en estos breves textos de *Navegaciones* una muy especial agudeza de ingenio, donde la ironía, la burla explícita, la sátira y el doble sentido, abren camino a la jocosidad. Como cuando el sujeto indica que «Tiene esa muchachita tan tunante / un profuso pasado por delante» («Tunante», N 13, vs. 1-2); o cuando burlándose de algún colega-poeta le dice «¡Qué lectura nos diste, vate puro! / Si malos son tus versos, y de sordo, / resultan ser también de tartamudo.» («Lectura poética», N 18, vs. 1-3). Se trata, como se ve, de un tono poético muy diferente de la sobriedad que casi siempre caracteriza a este hablante cuya hilaridad, en el caso de «El conductor de la ambulancia» (17), cae en el terreno mismo del sadismo: fantasía de *divertimento* personal que le sirve al autor para vengarse jocosamente de alguien. De los quince poemas de esta parte, tres se integran al libro siguiente.

La tercera sección, «Mujeres», recoge cinco poemas cuyo contenido se centra directa o indirectamente en figuras femeninas. Dos de ellos pasarán a formar parte de *La canción del presente* (1999); de los tres restantes, vale la pena resaltar el equilibrio que la escritura logra en uno de ellos, «El cuerpo en el espejo» (22), muy acertadamente logrado:

Quando el recuerdo de la dicha es sólo
el reflejo obsesivo en los cristales
de una mueca metálica y vacía
cuando la luz del alba te sorprende despierta.

³⁷ Para mayor información sobre el epigrama véase, por ejemplo, Federico Carlos Saínz de Robles, *El epigrama español. Del siglo I al XX* (Madrid: Aguilar, 1946); un acercamiento de importante valor histórico. Interesante también es la recopilación hecha por José Esteban, Edit., *El epigrama español: antología* (Sevilla: Espuela de plata, 2008). El estudio del epigrama clásico sigue recibiendo la atención de los críticos, como lo demuestra el interesante ensayo de Gordon L. Fain, *Writing Epigrams. The Art of Composition in Catullus, Callimachus and Martial* (Bruxelles: Éditions Latomus, 2008), con amplia bibliografía sobre el tema.

Va devanando a solas, en su tiempo cerrado,
el humo matinal de la tibia penumbra.
Húndese hasta sí misma,
donde crece el silencio, su sola fantasía.
(«El cuerpo en el espejo», vs. 1-8)

En consonancia con la idea del *espejo* que el título señala, este poema puede leerse de dos maneras. 1ª: siguiendo el desplazamiento normal, condicionado por la secuencia del texto tal como aparece sobre la página (seis cuartetos, 24 versos). 2ª: alternando las estrofas, con lo que el nuevo orden revelaría la presencia de un texto enmarcado en otro. Así: cuartetos 1, 3, y 5 = primer texto; cuartetos 2, 4, y 6 = segundo texto. En los cuartetos impares (texto enmarcador) la conjunción temporal «cuando» imprime un ritmo repetitivo que proyecta en el discurso cierta sensación de algo que se desvanece: una imagen de realidad que no logra concretizarse y que, por lo mismo, conduce al agotamiento. El discurso equivale en este caso a una reflexión que el sujeto hablante hace sobre la condición de esa mujer cuyo cuerpo —reflejado en un espejo— evidencia el deterioro causado por el tiempo. En contraste, los cuartetos pares (texto enmarcado) imprimen plasticidad a una imagen que se recrea en un movimiento que va desde adentro hacia afuera; desde la intimidad anotada por «Húndese hasta sí misma, / donde crece el silencio, su sola fantasía.» (vs. 7-8), hasta los gestos exteriores de su mano buscando un anillo en uno de sus dedos (vs. 13-14), y la nota final de su quejido (v. 23). Las nubes reflejadas por el espejo mismo comunican lentitud al movimiento, pero la imagen que los significantes crean aparece nítida.

Esta doble lectura se ve puntualizada aún más por la posición misma del hablante en su discurso: en el texto enmarcador aparece indicada la presencia de un destinatario, un *tú* a quien él se dirige: «cuando la luz del alba te sorprende despierta.» (v. 4); en el texto enmarcado, sin embargo, este hablante toma distancia ante el objeto de su discurso: «Va devanando a solas, en su tiem-

po cerrado,» (v. 5), «Húndese hasta sí misma» (v. 7). Sin duda esta lectura o audición sugerida es poéticamente mucho más transparente, más comunicativa.

Pero existe también otra posibilidad, que en este caso añade un tono diferente a la dimensión semántica del poema: los cuartetos pares proyectan la imagen de una mujer que para redimir su soledad acude a la fantasía erótica, y se masturba (el «anillo» del v. 14 es la vagina); los cuartetos impares corresponden a la voz del testigo-*voyeur* que la contempla. En cualquier caso, se trata de dos perspectivas que funcionan simultáneamente en el plano de la discursividad; dos tonalidades mediante las cuales el texto logra proyectar, a nivel de verbalización o escritura, la imagen de ese cuerpo reflejado por el cristal: al igual que la realidad aludida, el discurso que la contiene también se espeja.

La sección final de *Navegaciones* está formada por cinco poemas de los cuales dos no pasan al libro siguiente. Uno de ellos, «Mecánica» (28) adquiere un significado especial en relación con el trabajo de *hacedor* al que se integra la conciencia que escribe. Aquí —tal es la anécdota que el hablante cuenta— los personajes de una obra de ficción, no contentos con su suerte, se sublevan con su creador quien los controla someténdolos a un nuevo destino: una nueva situación ficticia, en un mundo donde los actos de rebeldía no son tolerados. En su comportamiento, los personajes demuestran poca gratitud con la conciencia que los crea. Ilusoria intención, en todo caso, ésta de pretender alterar las leyes de su mundo, olvidando que el creador —escritor— mismo de la fábula donde ellos existen está, a su vez, sometido a las leyes del suyo.

Se trata, pues, de un texto metapoético; una reflexión que el hablante lírico hace sobre lo ilusorio de la tarea creadora. O, en palabras de Díaz de Castro, «una severa crítica al endiosamiento, al pobre Dios que hacemos cuando escribimos».³⁸ En este sentido, los tres últimos versos del texto son —una vez más—

³⁸ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

otro claro guiño borgeano.³⁹ Tampoco es gratuito o inocente que el poema haya sido dedicado a Juan Ramón Jiménez. En su papel fundacional, no hay duda de que este poemario añade una fresca y muy personal dimensión a la tonalidad del escritor valenciano; su producción posterior así lo confirma.

LA CANCIÓN DEL PRESENTE (CP)

Después de todo lo anterior, el título mismo de este libro⁴⁰ parece anunciar una celebración, una nueva etapa en un proyecto poético que intenta superar el sentimiento de angustia del pasado y enfrentarse al goce del presente. Dividido en tres partes no tituladas, el conjunto está precedido, como ya es costumbre, por un texto-exordio que sirve de mensaje explícitamente enviado por el hablante a sus amigos, y que constituye una irónica mirada autocrítica de aquél, un acto de reconocimiento personal expresado como espontáneo inventario de vida:

Durante muchos años anduve como loco
con esa irreflexión que alimenta la suerte.
Traté de adelantarme a la inminencia
que todos los relojes señalaban,
zanjé razonamientos razonables
y olvidé las ganancias de apuestas de ventaja;

...

(«El impaciente», 9, vs. 2-7)

³⁹ Hay, desde luego, en la obra de Borges numerosas referencias a este punto. Impactante de manera especial resulta su poema «Ajedrez» (*El hacedor*, 1960), excelente ejemplo de cómo esta idea básica en la cosmología del autor argentino se transforma en materia poética: «Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada / Reina, torre directa y peón ladino / ...No saben que la mano señalada / Del jugador gobierna su destino, / ... También el jugador es prisionero / (La sentencia es de Omar) de otro tablero / De negras noches y de blancos días. / Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. / ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza / De polvo y tiempo y sueño y agonías?» (J.L. Borges, *Obra Poética 1923-1985*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, 119).

⁴⁰ F. Díaz de Castro, *La canción del presente* (Valencia: Pre-Textos, 1999).

Apoyándose en las evidentes ventajas que le ofrece la experiencia adquirida, el sujeto se transforma aquí en su propio juez. Consciente de las imperfecciones que en el pasado moldearon su carácter (irreflexivo, egoísta, impaciente), la aparente soltura de su discurso se convierte en seria reflexión sobre un tema inseparable de la condición humana, el virgiliano *fugit irreparabile tempus*. Su impaciencia por lo tanto ha sido consecuencia del temor que tiene al incontenible transcurrir del tiempo; amenaza que por supuesto persiste, y que lapidariamente señala el verso final del poema: «hoy que mañana significa nunca» (v. 35).

A partir de esta confesión inicial, los poemas de este libro hacen evidente la presencia de sentimientos cruzados que se desplazan entre cierta condición melancólica del hablante, expresada por éste en relación con la naturaleza que le rodea, o los recuerdos que aún le acosan, y su actitud celebratoria frente a todo lo positivo que ahora le ofrece la vida. Algunos poemas de la primera parte resultan claves para ilustrar lo anterior. En «Jardín de invierno» (18), por ejemplo, el tono que percibe el lector u oyente es el de un discurso de reflexión. Ante una imagen característicamente invernal que observa mientras camina (agua congelada, aire frío, hojas caídas), el hablante piensa en esa inevitable melancolía a la que tal ambiente le conduce. Su conclusión es impactante: esa aparente tranquilidad del invierno es una trampa de la naturaleza, empeñada en remitirle al pasado, invitándole a recordar; un «sórdido chantaje» (v. 11). Siempre víctima de los recuerdos, el hablante expresa verlainianamente aquí su deseo de liberarse de ellos.

«Tarde de diciembre» (19-20), por su parte, es un discurso descriptivo donde el hablante recrea el apacible ambiente de una localidad marina —Bermeo, País Vasco— por cuyas calles se pasea en «una absorta tarde de diciembre» (v. 1). Sus sentidos parecen aprehenderlo todo; vista, oído, y olfato se agudizan estimulando la percepción que ahora tiene de encontrarse ante una imagen de realidad donde espacio y tiempo le son ajenos: «Yo me siento un intruso en tiempo aparte» (v.6). Los significantes que dan forma al texto funcionan orgánicamente como filtros para el

estado de ánimo del sujeto quien, sirviéndose de ellos, verbaliza su propia melancolía, de la cual el recuerdo de la amada parece rescatarlo. Un sentimiento o estado de ánimo característico del hablante, que le permite expresar su interioridad a través de la realidad exterior, en clara transferencia simbolista.

Inversamente, pero en la misma tonalidad simbolista, el poema «Nocturno» (22) proyecta otro discurso descriptivo donde la estampa, o escena urbana, se ve condicionada por la interioridad del hablante. En este caso la realidad exterior es percibida y verbalizada a través del estado de ánimo del sujeto: su melancolía.⁴¹ Sentimiento opresivo del que no logra liberarse el sujeto al entrar en contacto con la realidad exterior, como le ocurre en «A quemarropa» (21) donde -al escuchar la música de un bolero que habla de amor- acusa al contexto de la canción de no ser más que «una bella mentira» (v. 8), una edulcorante ilusión imposible de realizarse. A ese traicionero mensaje el hablante opone el evidente tono melancólico al que la melodía lo conduce:

tu canción me recuerda a quemarropa
cómo templa su pase el desamparo,
cómo todo confluye en el olvido ,
con qué inercia se impone
el orden inmutable de las cosas.
(«A quemarropa», vs. 15-18)

Junto a la melancolía, es importante resaltar también el significado especial que adquieren los sueños como referentes impregnados de múltiples posibilidades semánticas. No en vano

⁴¹ En todos estos casos utilizo el término *melancolía* tal como lo registra el *Diccionario de la Real Academia Española*: «Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que no encuentre el que la padece gusto ni diversión en ninguna cosa». Según indicación del autor, en este caso particular la escena le fue sugerida por el cuadro *Nighthawks* (1942) del pintor estadounidense Edward Hopper (1882-1967). Adscrito estéticamente a una línea realista, Hopper se hizo famoso por una acertada sensibilidad para captar tanto el espacio exterior (marino, rural) como el espacio urbano íntimamente ligado a la condición de los seres humanos que lo habitan. Su rica producción incluye cuadros como *The New York Restaurant* (1922), *Early Sunday Morning* (1930), *Office at Night* (1940), y muchos más.

las alusiones a ellos se convierten en motivo recurrente a lo largo del poemario: en «El tropel» (14) se trata de «sueños insumisos» (v. 21); la experiencia aludida por el sujeto en «Perros en la playa» (15) se define como «un sueño sin mareas» (v. 10); en «Estado de sitio»⁴² (24-25) el hablante identifica alegóricamente su espacio existencial como «teatro de mis sueños» (v. 1); en «Legado» (27) el sujeto generosamente otorga «a la caja de ébano, el rumor de mis sueños» (v. 7); en «Cuerpo» (34) la seducción que sobre el hablante ejerce la noche guarda relación con el ritmo interior que su llegada le impone, la «respiración de sueño» (v. 3); en el armonioso cuadro que pinta «Mundaka» (36) también el agua «sueña» (v. 4); en «Utilidad del humo» (53-54) el hablante reconoce el importante papel que los sueños han tenido en su vida al recordar aquella «Edad en que soñaba lo mismo que ahora sueño / con sueños diferentes...» (vs. 15-16); en su «Divagación ante el espejo» (69-70) identifica las marcas que el tiempo ha dejado sobre su rostro como señales causadas por «oscuros pobladores de sueños» (v. 8).

Sin duda es en «Vivido, soñado» (46-47) donde el referente alcanza una dimensión mayor, al construirse el discurso sobre tres proposiciones que el hablante hace a un destinatario: «Vive los sueños como sueños» (v.1), «Sueña los sueños como vida» (10), «Vive los sueños como vida» (v. 26). La primera conlleva el beneficio de la constante renovación; la segunda sugiere la posibilidad de sublimar las limitaciones de la cotidianidad con la libertad que conceden los sueños; la tercera conduce a la idea final de vivir la vida como si fuese un sueño interminable. Si bien, como ocurre en «Perros en la playa» (15), el motivo del sueño conduce a la creación de un poema-cuadro que acertada-

⁴² Se trata en este caso de una reflexión del hablante sobre circunstancias que le causan daño, comparando de nuevo su vida con una obra de teatro donde tales experiencias se ven representadas (recuérdese «Ars moriendi», EMA, 81). En este nuevo escenario su libertad se ve limitada por un condicionante externo: «un estado de sitio» (v.2). Asumiendo el ambiguo papel entre héroe y anti-héroe que le permite el sueño («Final de una batalla», EMA, 59), se ve aquí como un guerrero encargado de defender su vida, representada alegóricamente por la ciudad. Sus enemigos lo juzgan; es una guerra sin tregua.

mente crea un ambiente siniestro donde se esconde un peligro casi fantasmal, en «El tropel» (14) el sujeto exhibe un claro tono de madurez que le permite transmitir lo ya aprendido con la intención de ayudar a los otros: conviene olvidar; más importante aún, conviene controlar los sueños.

En contraste con el sentimiento de melancolía antes anotado, o con la presencia de sueños inquietantes, como en el caso de «Perros en la playa» (15), la primera parte de *Canción del presente* incluye textos de claro optimismo existencial. «La terraza» (13), por ejemplo, es un discurso descriptivo donde se reafirma la intensidad de la vida en el espacio doméstico:

La tarde que declina irrumpe en la terraza
absorta de macetas y silencio,
implica con el mundo esta siesta de junio
en que se vuelve impulso tanta vida.

(«La terraza», vs. 1-4)

El hablante comunica aquí un sentimiento de celebración ante la vida, resaltando la grata visión de una realidad aprehendida sensualmente; la vista, el tacto y el olfato conducen a la aparición del deseo carnal como respuesta del sujeto a la mirada que le llama. Situación que parece repetirse en «Instantánea» (23),⁴³ serie de imágenes que intentan rescatar la placidez experimentada por el hablante ante lo que mira (los colores de fuegos artificiales con la obscuridad de fondo, el rostro de ella), lo que oye (las notas de un piano, la risa de ella), y lo que siente (la felici-

⁴³ Nótese que se trata del mismo poema que en *Navegaciones* (1997) aparece con el título «El retrato» (30), con algunas importantes variantes. Los versos 2 y 3 de N aparecen en CP alterados en su orden, buscándose quizá un mejor ajuste rítmico. Más significativo es el cambio a nivel de discursividad en los versos 9-10. Compárese: «cada vez que resuena, melancólico, / ese vals que es la plata de tu risa.» (N), con «cuando suena esta música tan cierta, / esta alborada limpia de tu voz.» (CP). Con todo, tal cambio no conlleva una importante diferencia semántica. Sin duda, la adición del verso final en la nueva versión ajusta y cierra adecuadamente el cuadro que el discurso intenta proyectar: «Imagen instantánea de la dicha» (CP, v. 17); aclara que para el hablante es un momento de felicidad. Un estado de ánimo expresado por él pocas veces.

dad de ese instante de satisfacción o tregua que les da la vida). El momento culminante de celebración epicúrea en esta parte del libro lo encuentra el lector en «Sólo la vida» (26), texto en que el yo poético expresa un juicio sobre la vida y la muerte, concediéndole mucho más valor a la primera:

Si después de ese día ya no importan ni cábalas,
ni cálculos, ni afanes, ni prisas, ni embelecocos,
vamos al abordaje, que la muerte no existe.

Y si a veces existe la de algunos que importan
y surge como un barco fantasma entre la niebla,
que rompa nuestra nave contra su viejo casco,
que incendie nuestro brío su cubierta sin nadie,
porque es humo la muerte
y ese día una trampa.

(«Sólo la vida», vs. 1-9)

Utilizando acertadas y rápidas imágenes que comparan la existencia humana con un navío sometido a los embates del tiempo (la vida es un periplo mariner), el hablante invita a su interlocutor a enfrentar con coraje al enemigo, a no darle tregua a la muerte. Es la aventura de vivir lo que realmente importa; lo que ella da —sus ratos de placer y sus inevitables dolores— son el botín de guerra que sirve al individuo para aliviar su terrenal destino.

Así como la primera parte de este poemario se inicia con un despliegue de ironía («El impaciente», 9-10), la segunda se abre con «Del vicio» (31), una evaluación jocosa que el sujeto hace al elaborar lo que podría considerarse un autorretrato ético donde resaltan «la impaciencia y el despiste» (v. 3). El carácter celebratorio del libro parece verse momentáneamente suspendido con la inclusión de textos donde de nuevo surgen motivos reconocibles por el lector; es el caso de «El proverbio» (32), discurso reflexivo de un hablante que, metido en un sueño fantasmal, observa el deprimente paso de sus harapientos enemigos. La intertextuali-

dad le recuerda de inmediato al lector el célebre proverbio árabe, cuyo eco reconoce: *Siéntate a tu puerta y verás pasar el cadáver de tu enemigo*. También, por supuesto, lo remite a la ya mencionada idea borgeana de que la mejor venganza es el olvido.

Este breve poema es uno de los epigramas de Díaz de Castro inicialmente publicado en *Navegaciones* (1997). Vale la pena recordar el juicio de F.C. Saínz de Robles relacionado con esa sentencia para apreciar mejor el acierto del poeta valenciano:

El ingenio español —agudo, agresivo, burlón— fue siempre enemigo de consagraciones por la fama y de famas consagradas por el oficio. *Siéntate a tu puerta y verás pasar el cadáver de tu enemigo*, dice un viejo dicho musulmán. El español, que tiene de musulmán no poco, modifica dicho dicho así: ‘Si me siento a mi puerta y me pasan el cadáver de mi enemigo... que me dejen cantarle una copla a gusto...’ Esta copla sería el epigrama.⁴⁴

Es justamente lo que hace en este caso el sujeto hablante. «Iceberg» (33), texto que sigue de inmediato, parece aclarar la razón de tantas inquietudes que persisten en él. Al comparar la memoria humana con la imagen de un *iceberg* reflejada en el agua —engañosa y a la deriva—, reafirma que los recuerdos fluyen con inevitable confusión y penosas consecuencias para quien los vive. Intentando liberarse de esos desagradables recuerdos, el sujeto se lanza al mundo exterior en busca de equilibrio.

En «Cuerpo» (34), la apacible estampa matinal de un pequeño puerto se le revela al hablante como un subyugante ser vivo, un cuerpo que lo seduce. Su reacción frente al estímulo de la naturaleza es más evidente en «La mañana robada» (35), donde celebra la agradable sensación de vivir como si otra cosa no existiera, liberado momentáneamente de las habituales preocupaciones a las que la rutina cotidiana lo somete. Lo que celebra ahora

⁴⁴ F.C. Saínz de Robles, *El epigrama español. Del siglo I al XX* (Madrid: Aguilar, 1946), 24-25.

el yo poético es la posibilidad de vivir descuidadamente, suspendido en el espacio y en el tiempo, aliviado del peso de la memoria. Si tal es su reacción ante el paisaje marino de Laga, el espacio porteño de «Mundaka» (36) regocija también al hablante con la posibilidad de almacenar nuevos y reconfortantes recuerdos.

La intención celebratoria anunciada por el título del poemario se manifiesta también en dos textos-epitafios que huyen del falso humanismo. En el primero, «Los héroes» (42), el sujeto reflexiona sobre la exaltación que la sociedad hace de sus cuestionables héroes institucionales, a los que opone la autenticidad de otros que conscientes de las reglas que infringen, de los atropellos que cometen, renuncian a la posibilidad de una falsa gloria.

En el segundo, «Derivas de la noche» (43), el hablante rinde honor a la amistad, reforzada en este caso por la complicidad de una borrachera que el discurso recrea mediante un desplazamiento expresivo bien acompasado. Pero se trata en ambos casos de experiencias que dejan en el sujeto cierta sensación de abatimiento existencial del que no logra abstraerse.⁴⁵ Un sentimiento de soledad expresado por él inmediatamente después ante el espejo, en «Del vino» (44), cuando muy temprano en la mañana, todavía bajo los efectos del alcohol consumido la noche anterior, constata la razón de ese estado de ánimo al exclamar: «Ya son muchos los muertos» (v. 4).⁴⁶

De nuevo, una imagen alegórica le permitirá al hablante rescatarse y recuperar su optimismo ante la vida. En «La noche marina» (48), pasando de la premonición a la euforia, el sujeto compara su vida con una embarcación —recuérdese «Sólo la vida» (26)— destinada a un desventurado viaje con desastroso final. Esta noche, no obstante, el periplo conoce un momento de reposo al presentársele ella —la noche— «como amante que insiste en otras singladuras» (v. 7). Hay en este discurso un tono

⁴⁵ Son en efecto dos textos *in memoriam*, el primero dedicado a Nadal Batle y el segundo a Juan Antonio Valadés, amigos del poeta. El abatimiento aludido por lo tanto se justifica.

⁴⁶ Este poemita aparece como epigrama en *Navegaciones* (1997), con un cambio de orden textual: el cuarto verso en N pasa a ser el último en CP.

de melancolía resaltado por la comparación vida/barca que navega hacia la muerte, evidente motivo clásico. Pero hay también una exultación por parte del hablante frente a la naturaleza —representada aquí por la noche marina— como elemento que alimenta sus sueños y su imaginación, salvándolo momentáneamente de la caída final. Es aquí donde paganamente se manifiesta la presencia de un posible dios.⁴⁷

Si el sujeto logra rescatarse en la naturaleza, también puede redimirse a través de un sentimiento mucho más humano como el amor. Esto lo resalta el yo poético en las dos quintillas de «Al margen» (45), momento de reflexión en el que contrasta la diferencia que existe para él entre el odio y el amor, con evidente superioridad de este último. En la oposición discursiva que resalta el hecho de que «El odio lastra como plomo, es plomo,» (v. 1), frente a la afirmación de que «El peso del amor es muy liviano» (v. 6), el poema remite de inmediato —referencia intertextual— al pensamiento de San Agustín expresado por el epígrafe.

Tal vez es esto lo que permite finalmente que en «Cumpleaños» (37) el hablante se desprenda del sobrepeso existencial expresado en tantas ocasiones, y pueda ahora entregarse a la celebración del goce carnal que el amor permite: «Tantos libros y tantas invenciones. / Tantos años leyendo que la carne, ay, es triste, / que el deseo produce desengaño,» (vs. 4-6), versos donde resuena un claro acento mallarmeano.⁴⁸ En una reflexión explícitamente dirigida a un destinatario (*tú*), el discurso se reve-

⁴⁷ El autor es enfático al respecto, confirmando lo que el discurso sugiere: «Yo soy pagano, la divinidad para mí es lo natural. Siempre me entrego a la fuerza de la naturaleza» (Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009). Recuérdese que este poema aparece antes publicado en *Navegaciones* (1977), y al pasar a *La canción del presente* (1999) encontramos algunas variantes: el epígrafe de la versión N no aparece en CP; en el v. 2 de N el futuro verbal «zarpará» cambia a «acudirá» en CP; en el v. 3 de N, «última» cambiará a «extrema» al pasar a CP; el v. 14 de N, «en el viento, esa forma de ser real el dios», en CP queda: «a la merced del viento, esa forma del dios». Como en otros casos, los cambios parecen buscar una mejor sonoridad en el texto.

⁴⁸ La intertextualidad se da en este caso relacionada con el poema «Brise marine» de Mallarmé, cuyas primeras palabras repercuten aquí: *La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres*. Véase Anthony Hartley Edit., *Mallarmé* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1965), 29.

la como constatación —por parte del hablante— del engaño que había venido viviendo, sometido a una visión de realidad contaminada por el imparable desgaste corporal, las irrazonables reglas sociales, el engaño que esconde la literatura. Todo esto, sin embargo, queda momentáneamente en el pasado al reconocer el importante cambio experimentado por él y sus ideas en contacto con esta persona amada cuyo cumpleaños celebra.

Un renovado tono de hilaridad hace finalmente su aparición en el poema siguiente, «Las pipas» (38-39), divertida serie de observaciones que el hablante hace sobre los conocidos utensilios utilizados para fumar, en un discurso lleno de picarescas alusiones que semánticamente establecen un paralelo entre éstas y las mujeres. Compartiendo con el lector la lección aprendida, el sujeto señala el valor de aquellos artefactos, altamente apreciados por la sensualidad que despiertan, resaltando jocosamente en ellos su carácter femenino. Según él, aunque tenga muchas para escoger, el fumador-amante siempre estará más a gusto con una conocida, acostumbrada a sus labios; las nuevas son imprevisibles y nunca se sabe «cómo van a *tirar*» (v. 17, nótese el evidente valor polisémico del significante resaltado por mí en *itálicas*). Lo mejor en todo caso es «*aculotarlas bien*» (v. 22, en este caso la sugerencia semántica es creada fónicamente por el significante), hacer que se acostumbren a la presión de tu boca. No todas por supuesto están hechas de la misma manera; si las de brezo, por ejemplo, son excelentes para la intimidad, las de espuma impactan por su apariencia pero son frías. En todo caso, todo saldrá mejor con una que acepte tu promiscuidad, siempre y cuando la sepas tratar; acarícialas y te responderán: «En cuanto las enciendes cada una te pide / la fuerza de succión que necesita.» (vs. 40-41). Tan humanizados quedan estos utensilios que, en contacto con tu estímulo, logran una dimensión espiritual: «y cantan para ti sus almas que crepitan» (v. 38). Pero cuidado, no hay duda de que el hablante es consciente del juego semántico implícito en el discurso, de su *divertimento*. Su broma poética queda resaltada por los versos finales al afirmar: «...Y cuando tú te mueres / nadie te sustituye: / las pipas de los muertos no se fuman.» (vs. 42-44). Queda claro —parece decirle al lector— que te he esta-

do hablando de *pipas*, no de *mujeres*; y las viudas lo saben muy bien. El acierto en la disposición del discurso es incuestionable.⁴⁹

Ampliando semánticamente el alcance de su discurso, en la tercera parte de este libro el hablante lírico traza un espacio donde caben lo social y lo personal, confirmación de una sensibilidad alerta siempre a los accidentes de la condición humana. Un tono de crítica reflexión cívica se observa, por ejemplo, en «La pedigüeña» (60), donde los significantes enmarcan una deprimente escena urbana:

Se seca la belleza en su cara quemada
por el sol del semáforo.
Con lengua estropajosa y lenta
un soniquete estúpido repite.
(«La pedigüeña», vs. 5-8)

Aquí, mientras el sujeto conduce su coche por la ciudad, al parar frente a un semáforo se le acerca una mujer que le pide dinero. Aunque todavía ella está joven, su desgastado cuerpo, su penosa apariencia, señalan frente a él un deprimente estado de degradación que no anula del todo la insinuación carnal que allí se le le ofrece: «Por la camisa sin botones / los pechos se le aso-

⁴⁹ Recuérdese que este poema aparece antes en *Navegaciones* (1997), y pasa a *La canción del presente* (1999) con estas variantes: las cinco estrofas del poema en N, se reducen a cuatro en CP; «confiere» del v. 1 en N, cambia a «impone» en CP; «Por poner un ejemplo», v. 8 de N, cambia a «Por poner un ejemplo convincente», en CP; el v. 13 de N, «frecuenta mucho más las conocidas», cambia ahora en el v. 12 de CP a «es más asiduo de las conocidas»; los versos 14-15 de N no aparecen en la versión CP; el sustantivo «experiencia» del v. 21 en N, es substituido por «costumbre» en el v. 18 de CP; el v. 19 en CP no aparece en N; «centrarse en las de siempre, si son las suficientes», v. 23 de N, cambia a «centrarse en unas pocas que sean suficientes», v. 21 de CP; el v. 22 de CP no aparece en N; v. 28 de N, «y el aroma que emanan a la hora de usarlas», cambia a «y el aroma que emanan al usarlas», v. 27 de CP; los versos 29-31 de N han sido omitidos en la versión CP; el v. 35 de N, «Las pipas de a diario, en cambio, te permiten», cambia a «Las pipas bien tratadas te permiten», v. 31 de CP; el v. 37 de N, «si las alternas con un ritmo justo», cambia en el v. 33 de CP a «si sabes alternarlas con el ritmo adecuado»; finalmente, el v. 46 en N, «Y cuando tú te mueres», cambia en el v. 42 de CP a «para hacerte feliz. Y cuando tú te mueres». Son cambios que en su mayor parte no alteran la semántica del discurso, pero ayudan a obtener una mejor sonoridad; lo cual sin duda los justifica.

man, duros, blancos.» (vs. 11-12). Se trata en efecto de una escena definida por el poder de la mirada: la de ella sobre él, medio extraviada; la de él sobre ella, cámara fotográfica que con precisión y rapidez capta los detalles esenciales del degradado cuadro; y la de los testigos convocados por él al aclarar: «Me miran fijamente los políticos / desde las vallas alquiladas.» (vs. 18-19). Una clara referencia irónica a esas gigantescas imágenes de un supuesto orden social —es época de elecciones— donde la escena que él acaba de contemplar sigue siendo posible.

«La transeúnte» (59) recrea también un encuentro fortuito, pero de naturaleza diferente. En este caso, mientras camina por una calle de la ciudad, el sujeto se cruza con una atractiva mujer que le sonrío:

La sonrisa, esbozada al ver mis ojos,
de la mujer que acaba de pasar,
palpitante y precisa, entre el desorden
comercial de la acera,
ha abierto una fisura en el instante
(«La transeúnte», vs. 1-5)

Su gesto hace pensar al hablante en otros tiempos —el pasado— cuando una experiencia tal lo habría lanzado a la aventura. La lección aprendida con los años, sin embargo, parece alertarlo: esa sonrisa podría ocasionarle uno de esos dolorosos episodios de su vida, dominada por la incontrolada pasión, «La fiebre fantasmal de todas mis edades» (v. 15). Mientras la mujer —parada ante un escaparate— continúa su coqueteo, él percibe finalmente una señal que actúa allí como presagio, «un perfume insidioso de hojas muertas» (v. 18). Roto así el encanto de ese instante, el sujeto prosigue su camino en un gesto claramente baudelairiano.⁵⁰

⁵⁰ El epígrafe del poema señala su importante fuente: «A une passante» de Charles Baudelaire, publicado en *Les Fleurs du mal* (1857), cuyo texto concluye así: *Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais / O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!* Véase, Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal et autres poèmes*, préface par H. Lemaître (Paris: Garnier-Flammarion, 1964), 114.

Como lo demuestra «Tormenta de verano» (55-56), no ha desaparecido por completo la preocupación del yo poético por lo indescifrable del destino humano. Aquí, como su título lo indica, el discurso describe una tormenta veraniega, característicamente repentina y corta, marcada por el sonido de la lluvia y el viento, el olor de tierra mojada que va impregnando el ambiente, la interrupción momentánea que sufre la rutina de los turistas. Tal espectáculo conduce al hablante a pensar rápidamente en otras cosas; por ejemplo, en la muerte:

¿Cómo vendrá la muerte un día?
¿Súbita y compasiva, igual que esta tormenta,
o costosa, penosa, interminable
como el extenuante hastío que el verano
instituye en la isla, entre brumas y ardor,
y gentes abrazándose al sol indiferente?
(«Tormenta de verano», vs. 26-31)

Entregado al momentáneo placer que le brinda la transformación inesperada de la naturaleza, el hablante se confiesa indiferente ante lo uno o lo otro, pero en realidad no lo es. Sabe que después de estos «redobles de fiesta» (v. 35) volverá la monotonía del abrasador estío.⁵¹

No olvidemos, sin embargo, que el título de este libro sugiere un propósito celebratorio, recuperado de nuevo por el hablante lírico en la tercera parte. En «Utilidad del humo» (53-54)

⁵¹ Al pasar de *Navegaciones* (1997) a *La canción del presente* (1999), este texto también sufre importantes variantes: los dos versos iniciales de la versión N cambian de orden al pasar a CP; en el v. 6 de N, «compás penoso» cambia en CP a «compás monótono»; en v. 7 de N, el adjetivo «chillonas» es reemplazado por «estridentes» en CP; el v. 12 de N, «y las rachas repican en las piedras del muelle», en CP cambia a «y fulge el chaparrón en las piedras del muelle»; en el v. 29 de N, «este extenuante» cambia a «el extenuante» en la versión CP; en el v. 31 de N, «a un sol indiferente» se convierte en «al sol indiferente» en CP; el v. 32 de N, añade «de momento» en la versión CP. Finalmente, una transformación mayor sufren los tres versos de la última estrofa (vs. 37-39). Compárese: «Veremos luego al sol recobrando su espacio. / Se evadirá este aroma / y cesará el sonido de las gotas», versión N, con «Volverá el sol a calcinar el aire, / se evadirá el perfume de la tierra mojada, / y habré soñado el ritmo de la lluvia», nueva versión CP.

—texto formalmente muy equilibrado— éste aprovecha el momentáneo reposo que le brinda la caída de la tarde para entregarse al placer de fumar, sin preocuparse por lo que pueda traerle el futuro: «Ratos de humo de habano, azules, perfumados, / cuando ya no se piensa en lo que viene, / o, más bien, lo que viene importa poco.» (vs. 5-8). El recuerdo de los versos de un amigo lo conduce a su vez a otro recuerdo, a una edad más joven: «Edad en que soñaba lo mismo que ahora sueño / con sueños diferentes...» (vs. 15-16). Un tiempo en que la vida era asumida con inocencia e ingenuidad, lejos entonces de la inquietud y el desencanto que le traerían los años. Se trata sin duda de un cambio significativo, que el hablante resume en tres versos lapidarios: «poco de lo que ahora me sujeta a la vida / tiene que ver con algo de lo que en otra edad / me obstiné en alcanzar, y no valió la pena.» (vs. 40-42). Inventario y evaluación de su existencia, rescate de fragmentos del pasado a los que ahora accede en «Este rato de vida quemada en la terraza,» (v. 43), gracias a los aludidos versos del amigo, la complicidad de la noche, y la placidez del humo.

Tanto en «Déjame» (57) como en «Sólo esta flor» (58) el sujeto reafirma su deseo de olvidar las preocupaciones de orden temporal —pasado, futuro— para concentrarse en el presente. En el primer caso el hablante pide a su amada que le deje recrear en el cuerpo de ella la plenitud carnal que ese momento les permite. Su intención es disfrutar el instante —*carpe diem*—, entregándose al placer, y olvidando el sentimiento de finitud al que el tiempo les condena. En este sentido el cuarteto final es impactante:

Incendiamos el terco decorado del mundo,
que el placer apurado nos regale
simulación al menos
de inmortales cenizas abrazadas.

(«Déjame», vs. 13-16)

Como se ve, el sentimiento de finitud implícito en la condición humana continúa manifestándose en la visión de mundo expresada por el hablante lírico quien en el poema siguiente,

«Sólo esta flor», reitera su deseo de congelar el tiempo, reduciéndolo a un aquí y un ahora: «El ahora es el único escenario, / tú y yo somos el tiempo de la acción, / somos el tiempo.» (vs. 15-17).

No libre de esa sensación de melancolía que tantas veces ha expresado el sujeto con relación al inexorable paso del tiempo, en «Septiembre» (63-64) éste celebra el momentáneo consuelo que la vida le brinda en el cuerpo de su amante: «El cuerpo deseado en la penumbra, / dispuesto a que sirvamos al amor, / me hace sentir el mundo y su regalo,» (vs. 1-3). En este instante por lo menos el voluptuoso llamado lo rescata. Estampa de seducción doméstica que hábilmente se repite en «Vamos a perdernos» (65), donde la mirada del sujeto se extasía ante la imagen de su amada entregada a la lectura, mientras escucha la canción «Let's get lost» —interpretada por Chet Baker—, metadiscurso que le sirve de fondo.

La celebración del momento presente tiene su punto culminante en «Divagación ante el espejo» (69-70), texto que cierra el poemario. Frente al espejo, el hablante tiene la impresión de haber visto reflejado el rostro que tenía a los veinte años:

Por un instante he visto en el espejo
mi cara de veinte años. Sólo por un instante.
Luego he recuperado esta verdad incierta
que el uso deteriora y que soy yo.
Esta cara, la mía, recoge los vestigios
de secretas batallas con sonoros fracasos,
de alguna escaramuza bien ganada,
las señales que oscuros pobladores de sueños
inscribieron en ella subrepticios,
residuos de certezas ajenas que se imponen
(«Divagación ante el espejo», vs. 1-10)

Ha pasado mucho tiempo desde entonces. Los años han dejado huellas en el hombre maduro que ahora es: las imborrables marcas que la vida le ha regalado. Al comparar las dos etapas aludidas, se siente mejor en el presente estado; libre por fin de los

miedos e inseguridades que conlleva la falta de experiencia. No hay duda para él de que la juventud es una etapa sobrevalorada; un entreacto que, al igual que la vejez, permanece sometido a la inevitabilidad de la muerte. Tal como está ahora se siente mejor, respondiendo con entusiasmo al llamado de la vida. En esto le ayuda, por supuesto, el cuerpo de la joven mujer que le acompaña, motivo de alegría y de satisfacción: «La más alta ocasión que me brinda la vida» (v. 31). Como lo señala este verso final, en su espíritu celebratorio el discurso rinde también un homenaje a reconocibles íconos literarios rescatados por la intertextualidad: Robert Graves, José de Espronceda, y Miguel de Cervantes.

El homenaje a Graves aparece implícitamente señalado por los versos de apertura de este poema, que nos recuerdan aquella otra imagen del maduro, y físicamente maltratado, «héroe» en el texto del escritor inglés («The Face in the Mirror»), quien se examina —entre irónico e incrédulo— ante el espejo, mientras se ilusiona con la idea de ser un joven guerrero que se prepara para hacerle la corte a su reina: *Gray haunted eyes, absent-mindedly glaring / From wide, uneven orbits; one brow drooping...*⁵² En cuanto a Espronceda, el indicio aparece en el «No la doy por perdida» del v. 23 de «Divagación ante el espejo», expresión que de inmediato recuerda también al «héroe romántico» de su celebrada «La canción del pirata», quien —burlándose de la posibilidad de su muerte— antepone a ésta su grito de valor: *...Y si caigo, / ¿qué es la vida? / Por perdida ya la di / cuando el yugo del esclavo, / como un bravo, / sacudí.*⁵³ Finalmente, «La más alta ocasión que me brinda la vida» (v. 31) es un reconocible eco, por una parte, de lo tantas veces afirmado por Cervantes al recordar las heridas que honrosamente recibió en la batalla de Lepanto (1571), donde resultó gravemente herido; y por otra, es un eco también de una fórmula expresiva utilizada hiperbólicamente por don

⁵² R. Graves, «The Face in the Mirror», en *Collected Poems 1965* (London: Cassell & Company, 1965), 239.

⁵³ José de Espronceda, *Obras poéticas completas*, estudio preliminar y notas de Juan José Domenchina (Madrid: Aguilar, 1972), 213.

Quijote —ese otro incurable «héroe romántico»—, al referirse a alguna de sus valerosas experiencias.

De nuevo, el hablante en el poema de Díaz de Castro se enmascara en una imagen rescatada a través de la red intertextual que, en su caso, conduce a la exaltación vitalista que busca comunicar el poemario: como verdadero héroe romántico, también él ha logrado superar las pruebas del tiempo, y se consuela ahora en esa joven mujer en quien encuentra su trofeo de guerra. *La canción del presente* le confirma al lector que la visión de mundo del sujeto ha dado un importante salto cualitativo; la zona semántica del discurso se ha hecho más amplia.

HASTA MAÑANA, MAR (HMM)

Considerado en su totalidad, este poemario constituye un momento de especial significado en la escritura de Díaz de Castro;⁵⁴ un espacio verbal de madurada reflexión sobre su vida pasada, y una constatación del profundo valor que para él tiene su reconciliación existencial con el presente. La cita juanramoniana que abre el libro opera justamente como telón de apertura a una sonoridad discursiva que transita por el resistente laberinto del tiempo. El poema-exordio que viene a continuación, «Amanece» (11-12), proyecta la imagen de un hablante que mientras camina por la playa, en esa brumosa mañana septembrina, se descubre emocionalmente acosado por los imborrables recuerdos:

Mientras voy recorriendo esta playa sin nadie,
frente al día que estoy viendo nacer
la memoria deslumbra estos ojos gastados
con el destello inútil de sus apariciones.

(«Amanece», vs. 8-11)

⁵⁴ Francisco Díaz de Castro, *Hasta mañana, mar* (Madrid: Visor Libros, 2005). XXVI Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla. Tiene un poema-exordio y está dividido en tres secciones: «Sol de niebla», «Canción apenas», y «Caravana».

Ciertas unidades sintagmáticas señalan claramente esta condición, un sentimiento de melancolía manifestado en otras ocasiones por el yo poético como resultado de una percepción espacio-temporal que con frecuencia lo victimiza: «esta melancolía sin figuras / que susurra a mi oído sus presagios.» (vs. 14-15). Aquí, no obstante, el sujeto encuentra una salida al reconciliarse de inmediato con el consuelo material que la realidad le ofrece: la liviandad de la espuma marina que acaricia la arena, la claridad que se anuncia detrás de la bruma, el imaginado cuerpo femenino que en pocas horas se mostrará en el agua, la amorosa noche que le espera. Tono de optimismo que no logra liberarse por completo de cierto grado de desconfianza expresado antes frente a las aparentes bondades de la vida: vendrá la noche a hablarle de amor, pero esa noche es «engañosa» (v. 25).

La primera parte del poemario («Sol de niebla») contiene así una serie de textos-reflexiones sobre condicionantes humanos de incuestionable valor: la memoria, el envejecimiento, el amor, la muerte. Es el caso de «Envejecer» (16-17), discurso en el cual, utilizando su propia memoria como interlocutora, el hablante le pregunta a ésta dónde quedó el pasado: «¿Dónde tienes, memoria, los recursos, / dónde escondes los días engañosos?» (vs. 1-2). Los significantes revelan un sentimiento de inconformidad ante el mundo, de equilibrio perdido, de no plenitud. Existencialmente el sujeto se ve a sí mismo como víctima de cierta conspiración: el espacio que habita le comunica tristeza, su cuerpo le recuerda que el tiempo no pasa en vano, incluso sus relaciones personales empiezan a revelársele como la necesidad egoísta de refugiarse en los otros. Como antes, el hablante manifiesta una sensación de extravío en el tiempo: «La conciencia alarmante / de que mi tiempo es otro» (vs. 8-9), pero de nuevo es rescatado por la placidez que le brinda el amor: «la presencia alegre de la que borra el tiempo» (v. 20). Como lo insinúa el epígrafe de Verlaine, el discurso se convierte aquí en una descripción del estado de ánimo del sujeto con relación al tiempo y el espacio; un importante diálogo en el cual —en palabras del poeta valen-

ciano— «Me reafirmo y reclamo a la memoria me devuelva lo perdido». ⁵⁵

Si el inevitable peso de los recuerdos —vestigios de un pasado que sigue arrastrando— impide al hablante superar su condición, en «Tiempo» (21) el discurso identifica la naturaleza misma de tales recuerdos en los que se sintetiza la vida del sujeto: niñez, adolescencia-juventud, y madurez. En la primera etapa está la magia de la imaginación como un refugio, pero también apunta ya cierto sentimiento de soledad en «esas sombras de ausencias familiares» (v. 7). En la segunda, está la temprana atracción femenina a la que su cuerpo despierta, pero también una sensación de soledad alimentada por los libros que lee, de la que tampoco logra rescatarlo la camaradería de los amigos. Finalmente está la etapa más dolorosa, la de la edad adulta camino a la madurez, los años de mayores sobresaltos: la pasión amorosa con sus inevitables consecuencias, el desgaste de muchas ilusiones, los seres amados que le ha robado la muerte. El verso inicial del poema se convierte así en un cuestionamiento al falso beneficio de tales recuerdos: «¿Retroceder a dónde?» (v. 1). El hablante sabe que el ejercicio es contraproducente, que carece de sentido.

Hay, no obstante, un claro deseo del yo poético por compensar esa sensación de desengaño imponiéndose a sus circunstancias mediante la voluntad: liberarse de su angustia, del peso de los recuerdos, entregarse a vivir. El destinatario del discurso en «Niebla» (26) es precisamente la «Borrosa edad de límites confusos» (v. 1), la «ruinosa edad de la memoria inquieta» (v. 5) a la que el sujeto interroga acusatoriamente: «¿has de humillarme con tu confusión, / por la tierra de nadie has de extraviarme?» (vs. 9-10). Nótese cómo el hablante, a pesar de estar consciente

⁵⁵ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009. Las repetidas referencias a la memoria en diferentes textos de este libro revelan la importancia que el tema tiene para el poeta: «Escrúpulos» (18-19), «El muro» (20), «Tiempo» (21), «Niebla» (26), «Playa de primavera» (27-28), «Bienvenida» (48), «Mar de noche» (57), «Pino en jardín» (58), «Burleigh Falls, invierno» (60-61), «Barcelona, 1975», (66), «Málaga, brindis» (72).

de las limitadas posibilidades que tiene para superar su condición, reclama su derecho a liberarse:

Aunque sé lo que sé y se acortan los días
y el resto del camino es tan fragoso,
fuera de mí la realidad sin tiempo
vibra en la transparencia,
vocea su clamor de insurrección,
impone su barbarie de deseo,
me tira del vivir más instintivo,
me implica entre la gente.

(«Niebla», vs. 11-18)

Se impone así la voluntad al desaliento. Como ocurre también en «Playa de primavera» (27-28), estampa poco agradable en la que, sin embargo, el sujeto logra rescatarse. Aquí el hablante camina por una playa que paso a paso le muestra la resaca del largo invierno que acaba de concluir; al contemplar un trozo de madera empujado hasta allí por las olas, se ve a sí mismo como parte de los restos de un naufragio. Los versos de la segunda estrofa resaltan esta condición de deterioro y extrañamiento que expresa el yo poético ante la imagen de una naturaleza degradada:

Pero he llegado aquí y no me valen símbolos.
Infestado de nombres, de cadáveres,
de lugares sin vuelta,
de nostalgias negadas,
retenido por hojas amarillas,
por astillas de sueños,
por este tiempo mío que embarranca,
también yo albergo restos
que no comprendo bien.

(«Playa de primavera», vs. 12-20)

Es evidente, sin embargo, que el hablante no puede resistirse a la tentación —casi instintiva— de sentirse vivo, y así lo indi-

can los versos finales. Más adelante, en un tono que parece homenajear a Constantino Kavafis, «Abril» (31-32) nos entrega otra imagen de ese hablante caminando por la playa, extasiado esta vez ante un mar en calma. La tranquilidad del momento es rota por risas que provienen de unas rocas donde el sujeto imagina una apasionada escena de amor entre dos jóvenes. Como *voyeur* que responde al estímulo percibido, por un instante ese calor juvenil lo invade, lo hace sentirse vivo. Si antes los desechos dejados por el mar en la orilla lo hacían pensar en sus propios desechos, ahora el deseo lo convierte en participante de esa aventura amorosa: «Yo olvido y amo ahí, con esos cuerpos» (v. 16). La estrofa final del poema se transforma, sin embargo, en un lamento por el tiempo ya ido —el clásico *ubi sunt* o el *Juventud, divino tesoro* rubendariano—, y es aquí donde el discurso alcanza su más alto nivel de expresividad: «estallas, juventud. Estás conmigo, / te tengo porque fui, mas no me perteneces» (vs. 29-30). Ante la nostalgia por todo lo que el tiempo se ha llevado, el hablante celebra el valor de la experiencia y se reconcilia sensualmente con el momento presente.

Es esto lo que comunican los poemas «Vísperas» (30) y «Almudena en la lluvia» (33). En el primero de ellos el discurso adquiere un claro tono celebratorio del amor como experiencia redentora:

Días de amor, de generoso amor,
de alegre amor hasta sentirse últimos,
de amor más poderoso que el deseo,
de amor más fácil que la soledad.
(«Vísperas», vs. 1-4)

Aunque acosada, la vida reclama para el sujeto su derecho a ser vivida con plenitud, amparada en el refugio que le brinda la presencia de la mujer amada. Ésta aparece identificada claramente en el texto siguiente, dándole nombre al poema. En el apacible cuadro urbano, invadido por la emoción que le brinda la caída de la lluvia en esa temprana primavera, el hablante

expresa en este caso su regocijo al constatar la ausencia de melancolía en los recuerdos que el sonido del agua le entrega. Prevalece ahora el estado de embriaguez emocional que el cuadro le produce mientras contempla a Almudena bajo el chaparrón.

Por último, la presencia de la muerte en esta primera parte del poemario aparece en «Legado de la muerte» (24-25), profundo discurso de tono elegíaco en que el hablante lírico rinde homenaje al recuerdo de su madre muerta, aquí su interlocutora.⁵⁶ Objetivizado el dolor en la difícil experiencia de limpiar la casa materna, el sujeto reconstruye fragmentos de esa imagen a la que trata ahora de aferrarse:

Lo que me trae tu muerte es la intemperie
de una casa cerrada que mira hacia el pasado,
un sellado dolor que no redime
de la tarea lúgubre
de ir borrando tus huellas materiales.

(«Legado de la muerte», vs. 11-15)

Cierto sentimiento de culpa e impotencia lo acompañan en el ejercicio: la culpa de saber que ella conoció la soledad, la impotencia de reconocer que ahora es tarde para aliviarla. Ocupado en la dolorosa tarea de inventariar los objetos personales que ella ha dejado (papeles, cartas, fotografías), el hablante tiene la sensación de estar matando con sus propias manos lo que allí ha quedado de aquella vida. Su único consuelo posible es saber que la muerte misma no podrá manchar la pureza de su aflicción: «ni un hálito de daño en tu recuerdo, / ni un vestigio de muerte en tanto amor.» (vs. 32-33).

La segunda parte de *Hasta mañana, mar* reúne poemas que se caracterizan en su mayor parte por una aparente sencillez detrás de la cual se condensa la actitud contemplativa del hablante frente al enigma existencial. El título de la sección, «Canción ape-

⁵⁶ Doña Sagrario de Castro Flores —madre del poeta— era madrileña, y durante muchos años residió en Valencia. Murió en Palma de Mallorca el 27 de agosto de 2002.

nas», está tomado de un poema de Manuel Machado,⁵⁷ señalando adecuadamente el ligero tono de cancioncilla que el lector u oyente percibe en el discurso. Justamente «Albada» (37), breve poema que abre la sección, hace pensar al lector en una de esas melodías cantadas al amanecer, en ocasiones especiales. Lo que tradicionalmente se da como motivo musical relacionado con una fiesta, expresa aquí la temerosa inquietud del hablante ante la finitud de la vida: «Te despierta la vida, / la que va y viene. / Ese instante que dura / para que tiembles.» (vs. 1-4).

Casi todos los poemas que siguen a continuación retoman de alguna manera este importante tema. En «Son palabras» (38), detrás del aparente deleite en el juego verbal buscado por el texto, el discurso conduce a la visión de un mundo ya agotado donde «lo vivido se deshace / en ceniza de palabras.» (vs. 15-16). En «Hacia el olvido» (39) el sujeto parece identificar melancólicamente la pérdida de la memoria como posible tabla de salvación ante su dura realidad: «El más piadoso don / tal vez sea el olvido.» (vs. 1-2); afirmación que en «Valladolid, enero» (40) aclara el valor negativo de lo anteriormente elogiado al decir: «Mi sombra sin memoria / se va y regresa. / Su nada se adelanta / y me secuestra.» (vs. 13-16).

La idea de una existencia percibida como oprimente cerrazón se reitera en «La vida» (41), vista ésta por el sujeto como un laberinto fabricado por los hombres para su propia perdición, incapaces de salvarse. Con evidente ironía el hablante lírico sintetiza el escaso valor de los insignificantes seres a los que duramente juzga: «Y qué valen los hombres, esos ruidos / arrogantes, grotescos, desvalidos.» (vs. 13-14). Reflexión que en «Sans merci» (42) permite al yo poético expresar nuevamente su cruda visión de la condición humana: «Desdeñoso el deleite, el deterioro / es la sola consorte entre el desorden / de nombres, antifaces, fingimientos.» (vs. 8-10). El hablante compara en su discurso la natu-

⁵⁷ El primer terceto del soneto «Domingo», de Manuel Machado (*Caprichos 1900-1905*), dice *Voces, gritos, canción apenas... Bulla. Locas / carcajadas... ¿Será que pasa la alegría? / Y yo aquí, solo, triste y lejos de las fiestas...* Véase M. Machado, *Poetas completas*, edición de Antonio Fernández Ferrer (Sevilla: Renacimiento, 1993), 97.

raleza —el mundo, la vida— con una mujer que fatalmente seduce al hombre con su belleza, sin que éste pueda realmente poseerla y dominarla. Al final todo pasa, y lo único que queda son los desordenados recuerdos; como consuelo, el sujeto sugiere que «sea el orgullo nuestra amante última / y hotel de lujo la melancolía.» (vs. 13-14). Lo primero expresa la necesidad de utilizar una buena dosis de amor propio contra los embates de la vida; lo segundo identifica claramente esa zona de sentimiento agonizante donde —como hemos observado antes— se refugia algunas veces el hablante.

No está libre esta sección del peso que —como siempre— comportan los inevitables recuerdos. «Playa con luna» (44) es una serie de rápidas imágenes que revelan la presencia de un hablante dedicado a contemplar el apacible cuadro que la naturaleza le ofrece en ese momento: la luna, la playa, la nocturna brisa de primavera. Su equilibrio emocional, sin embargo, dura muy poco; desaparece rápidamente al constatar la ausencia de alguien muy especial para él: «¿dónde mi niña?» (v. 6). La respuesta de los dos versos finales sugiere que ella está muerta. Se mantiene así, como se ve, la impactante preocupación del hablante por la fragilidad de la existencia humana.

En «La rosa» (45) el discurso —breve pero penetrante— sugiere la idea de un sujeto que, al contemplar la apagada belleza de una flor, ve en ella un trágico emblema de lo percedero de la vida. La imagen puede tomarse como un guiño que el poeta valenciano hace en este caso a Ronsard, representante de una larga tradición lírica preocupada por este tema, y su efecto es incuestionable.⁵⁸ Confirmando la tendencia que tiene el hablante lírico a utilizar la naturaleza como vehículo de expresividad intuitivo-emocional, en «Invierno» (47) su reflexión lo lleva finalmente a exaltar la también percedera belleza de la flor de

⁵⁸ Recuérdese la famosa Oda XVII del *Premier Livre*, de Pierre de Ronsard (1524-1585), que comienza: *Mignonne, allons voir si la rose, / Qui, ce matin, avait déclose / Sa robe de pourpre au soleil, / A point perdu, cette vêprée, / Les plis de sa robe pourprée / Et son teint au vôtre pareil.* Véase P. de Ronsard, *Les Odes*, Charles Guérin Edit., Paris: Les Editions du Cèdre, 1952), 90.

un almendro, en cuyo pasajero fulgor ve metafóricamente una imagen de su propia condición.

Los últimos textos de esta parte reiteran la idea de rescate que el sujeto sigue encontrando en la expresión de un deseo material donde los sentidos parecen absorberlo todo. La estampa nocturna que el lector percibe en «Bienvenida» (48), por ejemplo, le incita a extasiarse sensualmente ante la noche como un amante frente al cuerpo de una mujer: «Esta noche huele a mujer, / sabe a mujer, se mueve, incita / igual que una mujer ardiente.» (vs. 1-3). En «La señal» (49) el día termina y la luz rojiza del sol invade el espacio del hablante, pero en contraste con el repentino fastidio del sujeto está el placer material que le promete la complicidad nocturna: «Del fondo de la casa / la melodía oscura de tus muslos / despliega su compás, / trae un lucro de noche.» (vs. 6-9).

El siguiente poema, «Tú» (50), sin embargo, deja muy claro que a pesar de los dones que esa mujer le ofrece él no logra superar del todo su melancolía: «Todo lo engaña estar contigo: / conozco con tu piel lo más oculto, / el cielo es este azul, esta manzana / que me das en la boca / describe el universo con su zumo / como otra trasgresión...» (vs. 1-6). Un nuevo puente intertextual⁵⁹ le sirve aquí al poeta valenciano para mostrar a un hablante que sigue consolándose con la ilusión de rescatar algunos fragmentos importantes del pasado; en este caso la infancia, percibida en el recuerdo como una etapa libre aún del extravío que traerían los años.

En su brevedad, «Impura voz» (51) es un significativo poema del amor maduro. Aquí el hablante se dirige a un destinatario—su amada— ante quien parece justificarse; consciente del tono sombrío que parece marcar su vida, reconoce que el melancólico sonido de su voz es consecuencia de insalvables circunstancias.

⁵⁹ Según indicación del autor, la intertextualidad se da aquí relacionada con un poema de Bartolomé Juan Leonardo de Argensola (1562-1631), contemporáneo de Cervantes, Góngora, y Lope. Imitador y traductor de Horacio, Bartolomé practicó con su hermano, Lupercio, la sátira y el epigrama. La relación se da aquí con su soneto XLV —quizás escrito con la colaboración de su hermano—, que termina: *Porque ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul; y es menos grande, / por no ser realidad, tanta belleza?* (Edición de R. García González, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/servelet>).

Pero ella está allí, y el sentimiento de angustia experimentado por él no le impide verbalizarla: «No tengo más canción: / tiempo hecho broza, / impura voz. / Pero te nombra.» (vs. 4-7). En el amoroso acto de decir su nombre los dos se salvan.

«Caravana», tercera y última parte de este poemario, entrega al lector textos de contenido variado en los que resuena un tono de afirmación existencial. Se trata, en algunos casos, de episodios o experiencias rescatadas por el hablante como testimonio de vida. En «El último tango en París» (64-65) —título que remite de inmediato a la controvertida película dirigida en 1973 por Bernardo Bertolucci, protagonizada por Marlon Brando (Paul) y Maria Schneider (Jeanne), el hablante se transforma en su propio interlocutor para sintetizar el recuerdo de «aquella historia erótica: / un Brando cuarentón y una muchacha / en un piso sin muebles y sin nombres» (vs. 3-5). Una degradada aventura humana que simbólicamente el sujeto relaciona con su entrada en la madurez, joven aún y viviendo en una sociedad controlada por férreos dogmas moralizantes donde el erotismo del filme impactaba por su aire liberador.

En «Barcelona, 1975» (66), el hablante expresa un sentimiento de melancolía que deja en él el recuerdo de una mujer con quien tuvo una placentera aventura amorosa. Como en el poema anterior, el episodio es rescatado como señal importante de su inquieta juventud; el espacio es Barcelona, vista allí como anfitriona de aquella experiencia, y la fecha aludida enfatiza el espíritu de celebración asociado históricamente por muchos españoles con la muerte de Franco. Pero se trata de un episodio vivido hace ya muchos años, y la destinataria del discurso ahora está muerta. Motivo suficiente para que el hablante sufra el doloroso acoso de la memoria, que se recrea —casi de forma masoquista— en las aún ardientes imágenes de aquel encuentro: «esta imagen briosa de tu cuerpo / sentado sobre mí, aquella insurrección / de tus ancas frenéticas, el acre / perfume de las sábanas, los besos.» (vs. 18-21). Con cierto grado de patetismo, el hablante resume lo que queda de aquel momento: «Un tumulto de besos en el cuarto gastado / de la casa de citas del recuerdo.» (vs. 22-

23). Afirmación que para un lector nada inocente funde una doble línea de intertextualidad literaria, con ecos de Santa Teresa de Jesús y Gabriel García Márquez.

La relación con Santa Teresa de Jesús es explicada así por el autor: «Santa Teresa escribió *Las moradas del castillo interior*, una alegoría de los grados de la vida espiritual, yendo desde la ascética hasta la mística. Pero, claro, yo ironizo sobre esos grados, más acorde con lo que dice GGM, que seguro ironizaba sobre lo mismo. La memoria llena de casillas y de cuartos con mucho tra-siego de recuerdos, como las casas de putas». ⁶⁰ En cuanto al guiño relacionado con Gabriel García Márquez, recuérdese la afirmación de Florentino Ariza al recordar a todas sus amantes y reconocer que «El corazón tiene más cuartos que un hotel de putas». ⁶¹

En «Dos sombras» (69-71) el hablante narra una historia de amor con final infeliz. Como aclara el poeta mismo, el discurso alude a la experiencia personal de un amigo suyo que pudo haber sido feliz y no lo fue. Esto explica el alto grado de conocimiento que el sujeto exhibe al evaluar lo que cuenta desde una posición privilegiada; puede así afirmar que el fracaso de la pareja aludida resultó del mutuo engaño, «Se soñaban la vida y el amor» (v. 10). En ella prevaleció una infundada sensación de aventura; en él, una insuperable soledad que le dejaba el paso del tiempo. Ante los dos se impuso el peso de una realidad con deshumanizantes consecuencias, convirtiéndolos en «...dos fantasmas / que nadie puede ver / por las calles azules y desiertas.» (vs. 53-55).

El valor paliativo de la amistad lo reafirma el yo poético en «Málaga, brindis» (72) donde, frente a la agradable vista que le ofrece una playa malagueña, y con la calurosa presencia de algunos buenos amigos, el hablante hace un esfuerzo por no permitir que el inevitable recuerdo del pasado enturbie la plenitud de

⁶⁰ Mensaje electrónico del poeta a T.A. Noriega, 4-X-2009. Para una mejor idea del tratado ascético-místico escrito en 1577 por Santa Teresa, véase *Las moradas del castillo interior*, edición y estudio preliminar de D. Antonio Comas Pujol (Barcelona: Editorial Bruguera, 1969). El interesado en el tema encontrará también de mucha utilidad el ensayo de Ruth Burrows, *Interior Castle Explored* (London: Sheed and Ward, 1981).

⁶¹ G. García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera* (Barcelona: Editorial Bruguera, 1985), 394.

ese momento. Aunque expresa claramente su deseo de celebrar el instante («Quiero brindar de nuevo por la vida», v. 17), el hecho de que tenga que plantearse como un esfuerzo indica que sigue siendo víctima de la melancolía.

Sentimiento que no desaparece del todo en «Man With a Dog» (73-74), estampa de recogimiento doméstico que hábilmente junta música, pintura y poesía. Cae la tarde, en este caso, y el sujeto hablante se encuentra en su salón de trabajo donde contempla algunas fotos de amigos y otros objetos acumulados en los estantes, mientras escucha música de jazz interpretada por el trompetista americano Chet Baker (1929-1988). Todo parece conducirlo a la sensación de hallarse en un espacio exageradamente personal, suspendido en el tiempo. De pronto su mirada se fija en un cuadro de Bacon⁶² (*Dog*, 1952) cuya reproducción cuelga sobre la pared, y esto lo lleva a pensar en la profunda relación que se ha establecido entre su condición interior —ensimismamiento, soledad— y la aparente hostilidad que el cuadro le sugiere:

Con su amenaza inmóvil,
con su alarido mudo,
me va llevando
a estar sólo conmigo aquí, como de niño,
extrañando mi rostro en los espejos
y percibiendo el peso de lo que no se explica,
(«Man With a Dog», vs. 27-32)

No todo, por supuesto, conduce en estos poemas a sobrias reflexiones de tipo existencial; junto a éstas hay otros momentos en los cuales el discurso se transforma en simple exaltación mate-

⁶² Es conocida la admiración que Díaz de Castro tiene por la obra del pintor británico —de origen irlandés— Francis Bacon (1909-1992), cuya obra le ha impactado. Como homenaje de reconocimiento, el poeta valenciano ha escrito *Fotografías* (Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2008), una serie de poemas en prosa, de incuestionable valor, que las limitaciones del presente estudio no nos permiten comentar aquí.

rial que le permite al hablante seguir aferrándose epicúreamente a la vida. Es el caso de «Bye, Bye, Blackbird» (76-77), otra estampa doméstica en la que —faltando muy poco para que amanezca— el hablante despierta excitado con el recuerdo de su amada aportado por el reciente sueño. La erección viril es revelada claramente por el sujeto en un acto de autorreconocimiento, «cuando aún no amanece / y un movimiento alto me despierta» (vs. 5-6). Regodeándose en su estado de excitación, el hablante vuelve a cerrar los ojos para reconstruir mejor el cuadro erótico de ese sueño que acaba de tener, y que ahora se le presenta con mayores detalles (la piel que busca otra piel, los deseosos labios que se encuentran, la ardiente vulva abierta para ser penetrada), pero con un inevitable sabor a nostalgia. La realidad de la vigilia es otra: ella no está; aquella ardiente imagen de sensual ternura es sólo un momentáneo consuelo rescatado por el sueño. Más que un re-encuentro con la mujer deseada, esta experiencia puntualiza la distancia que los separa.

Será nuevamente la naturaleza el vehículo intuitivo-emocional que le permitirá al hablante lírico rescatarse. En «Mar de noche» (57), comparándose con un oscuro océano repleto de íntimos recuerdos, el sujeto se consuela con saber que a pesar del desgaste causado por los años sigue sintiéndose vivo: «Como una mar de noche / con su ebriedad secreta. / A punto de vejez / pero conmigo.» (vs. 18-21). El discurso adquiere así un claro tono de afirmación existencial. «Pino en jardín» (58) constituye un discurso de reflexión muy parecido, donde un espacio-imagen natural le sirve al sujeto para expresar su estado de ánimo interior. El hablante parece desdoblarse —habla consigo mismo— en una evaluación final de lo que la imagen de ese árbol le sugiere: el imparable paso del tiempo y lo que esto deja. El verso final, «tu adolescencia frágil enredada.» (v. 25), alude de igual manera al pino y al hablante mismo cuya existencia éste ve representada en aquél.

En el caso de «Mañana en Cáceres» (59), la imagen percibida —el paisaje que contempla— no conduce al hablante a una sensación de desconsuelo o melancolía; por el contrario, los significantes comunican un equilibrio emocional, libre el sujeto

—aunque sólo sea por un momento— de su constante preocupación con el tiempo: «Por un instante el mundo se equilibra / ...Pasado y porvenir no hieren / en esta claridad que es / tan cotidiana, sin embargo.» (vs. 13-18). El «bienvenido instante nuevo» (v. 21), celebrado al concluir el discurso, reafirma un voluntario retorno de la sensibilidad del yo poético al *carpe diem*.

Otros poemas en la tercera parte de *Hasta mañana, mar* se integran adecuadamente a la misma reflexión. En «Burleigh Falls, invierno» (60-61) el hablante regresa a un paisaje que le es familiar, cuya presencia lo invita al recuerdo:

Vuelvo junto a estas aguas presurosas.
dejo irse la mente con los rápidos
del Otonabee River.
Burleigh Falls,
donde el agua que escapa con estruendo
no ha borrado el fulgor de aquel septiembre
ni el desorden perdido de mis pasos.
(«Burleigh Falls, invierno», vs. 1-7)

En un nostálgico acto de autorreconocimiento frente al escenario natural que contempla, el fluir del agua le hace pensar en su propia vida, consciente de no ser el mismo ser humano que hace algunos años estuvo allí. La acción de recordar es expresada entonces como un regreso «al que sé que no soy hace ya mucho.» (v. 12); la memoria asumida metafóricamente como agua pasada. Al igual que la rápida y estruendosa corriente que contempla, también su vida ha seguido un imparable curso, quedándole en el fondo cierta sensación de fría nostalgia acumulada por el tiempo. La tendencia del hablante a utilizar el espacio exterior —un paisaje, un objeto de la naturaleza— como vehículo de su propia interioridad queda confirmada.

En «Espejos» (75), conmovido ante la magnitud inabarcable que le ofrece la bóveda celeste, el hablante fija su mirada en otro espacio cuya naturaleza le resulta más familiar: el mar, convertido en un espejo donde se reflejan el cielo y las estrellas. Como

ha ocurrido en otras ocasiones, los significantes verbales revelan aquí un proceso de espejeamiento —segundo nivel semántico del discurso— donde el sujeto no sólo se ve reflejado en la imagen de ese mar sino que se convierte en el mar mismo:

En esta gloria elemental me veo
sediento de color, rodeado de espumas,
fragante de salitre,
habitado por mí,
seguro de este estar en mi marea breve,
vuelto mar, aventura en declive
mientras cunde el azul y pájaros revuelan
y este mar
va lamiendo la arena y borrando mis pasos.
(«Espejos», vs. 15-23)

Como se ve, los espejos son múltiples; la intuición poética se desplaza entre lo interior y lo exterior de la realidad para realzar la dinámica y emotiva subjetividad del hablante. Finalmente, «Con el aire» (78) —subtitulado «Canción de otoño»— es un texto en que el hablante lírico alaba las bondades de esta estación del año, percibida por él como un espacio de renacimiento personal: «Otoño es luz de lluvia / mutación perceptible, / desorden otra vez de brillos y de aromas.» (vs. 15-17). En contraste con el optimismo que le ofrece el aire otoñal, el hablante señala también su repudio del verano, imagen degradada por el engaño que ofrece a los sentidos: «Con su orden implacable y engañoso, / con su facilidad, / sus pájaros cansados, / su erotismo aburrido, / su vida lenta y su belleza inmóvil.» (vs. 19-23).⁶³ El último texto de este libro, «Hasta mañana, mar» (80), es un apropiado

⁶³ Según me indica el autor, los «pájaros cansados» de la cita anterior es una imagen sugerida por el poema CII de Shakespeare donde, al comentar el amoroso canto de verano interpretado por Philomel, el hablante lírico dice *Therefore, like her, I sometime hold my tongue, / Because I would not dull you with my song*. Interesante revelación que confirma la ambición intertextual de su propio discurso. Puede leerse el soneto completo en *Shakespeare. Complete Works*, W.J. Craig, Edit. (Oxford: Oxford University Press, 1984), 1120.

punto de cierre. Como ocurre con el discurso que sirve de exordio a todo el poemario, el hablante transforma una vez más su nocturna contemplación del mar en una experiencia de afirmación vital y autorreconocimiento.

Sin ser exhaustivo, este recorrido por la poesía de Francisco Díaz de Castro permite identificar algunas zonas semánticas específicas a las que reiteradamente conducen los significantes verbales controlados por la sensibilidad e intuición del hablante. Son las coordenadas en las que a su vez se apoya el lector para desvelar el eje comunicativo del discurso, detrás del cual subyace cierta imagen de realidad. Espacio cargado de múltiples sonidos, el poema logra su valor como significante en la capacidad que este lector u oyente tiene para captar las distintas resonancias; las que le permitirán a su vez rechazar o hacerse cómplice de una visión de mundo determinada. Veamos a continuación algunos mecanismos formales que orgánicamente permiten a este discurso alcanzar un adecuado nivel de expresividad.

II. SENTIMIENTO Y ESCRITURA

TELÓN DE APERTURA⁶⁴

TAN: Si —como bien se ha dicho— la escritura guarda casi siempre una estrecha relación con la experiencia, me interesa saber cómo señalarías en tu caso esa relación.

FDC: Bueno, yo escribo frecuentemente los poemas a partir de un estímulo externo —una conversación, unas palabras, algo observado, una frase, un poema de otro—, pero en cuanto me pongo a escribir eso empieza a interrelacionarse con mi experiencia vivida. Quiero decir, con todo lo que forma conciencia, ideas, inconsciente, etc. Luego, el azar de la escritura genera el rumbo del poema. Pero creo que éstos siempre tienen que ver con una intuición, un recuerdo, un pensamiento.

TAN: ¿Hay por lo tanto una constante relación entre tu escritura y tu experiencia, no sólo vivida sino también aprehendida estéticamente?

FDC: Sí, lo leído, lo escuchado, lo visto.

TAN: Y todo esto puede transformarse en imágenes que luego te conducen al poema: el punto de partida.

FDC: Claro, el punto de partida. Y muchas veces es el punto de referencia a todo el texto, como sucede con «Una canción». Más la música que la pintura o la fotografía. En toda la obra mía los temas musicales han sido referencias especiales.

⁶⁴ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

TAN: Sí, esto se nota. En lo de la pintura está, por ejemplo, la influencia de Bacon. La fotografía es algo más reciente, pero impactante. Desde luego tu escritura logra a veces una nitidez fotográfica, una habilidad para plasmar un cuadro específico. Volviendo a lo vivido, puesto que —como tú mismo aclaras— para ti escribir se convierte en una constante recopilación de experiencias, sin caer necesariamente en los trajinados lugares comunes me gustaría señalar algunos momentos que consideras claves.

FDC: Yo nací y estudié en Valencia. En cuanto terminé la carrera me vine a Mallorca. De hecho, gran parte de mi vida tiene que ver con Mallorca aunque yo sigo aferrado a mis raíces valencianas. En la adolescencia, cuando empecé a leer poesía, se generó en mí el deseo de escribirla. Un deseo que naturalmente surgía por el cauce de la imitación. Creo que guardo casi todos mis poemas adolescentes; entre ellos algún soneto a Valencia, algún poema «social» escrito entre los 16-17 años. Lo que ocurre es que luego la profesión hizo que abandonara la creación poética, aunque no la lectura ni el estudio de la poesía, que es lo que siempre me ha interesado más. Como me vine a Mallorca y me puse a trabajar para consolidar mi sobrevivencia, durante muchos años no escribí, o escribí poemas muy flojos. Me puse a trabajar en serio en el momento en que mi vida se hizo más complicada a causa de las cuestiones afectivas (conflicto matrimonial, apasionado enamoramiento extraconyugal), lo que generó algunos poemas como *Isla VI*, experiencia surrealista, escrito en una noche. O sea, empecé a escribir un poco antes de que muriera Silvia, pero todo se puso en marcha a partir de ese momento. Es decir que son poemas nacidos de la confrontación del dolor, y la afirmación rebelde frente a ese dolor. Que es un poco —creo yo— mi poética.

TAN: Es entonces cuando empieza a solidificarse tu escritura.

FDC: Exactamente. Y a estudiar un poco más profundamente lo que estoy escribiendo y pensando sobre la poesía.

TAN: Has mencionado Isla VI, que a mí me gusta mucho, y me sorprende que haya quedado como algo «añadido» al resto de tu obra. ¿Obedece esto a razones sentimentales, o estéticas?

FDC: Obedece a razones estéticas. Considero que no es un poema que está a la altura de lo que he hecho después, y por lo mismo no lo incluyo como parte importante de mi obra. Es algo muy espontáneo.

TAN: Pero también es un «poema de aprendizaje», y como tal vale la pena considerarlo en cuanto representa un punto de partida importante.

FDC: Por supuesto, y así lo veo yo. Pero me parece un texto muy íntimo.

TAN: Desde luego. Yo he tenido el privilegio de ser testigo de esa experiencia —feliz y triste al mismo tiempo—, y justamente pensaba que a veces el dolor conduce a estas posiciones que asumimos ante ciertos acontecimientos que nos marcan. Dado que el poema fue escrito en 1982, y Silvia muere diez años después, yo veía aquí un texto premonitorio. Por desgracia, a veces la poesía tiene esa virtud.

FDC: Sí, quizá porque mientras lo escribía tenía esa sensación de imposibilidad de realización del amor. Por las ataduras matrimoniales, paternas.

TAN: Era otra forma de muerte.

FDC: Claro. Otra muerte: la muerte del amor. Y acabó siendo la muerte de la amada.

TAN: Pero es evidente que la presencia de ella sigue allí, en todo lo que escribes.

FDC: Sí, en todo lo que escribo. Siempre está allí.

TAN: En alguna ocasión te preguntaba si había en este poema influencia de Octavio Paz, y tú me declarabas que no, que más bien del surrealismo francés. Pero en este caso conduce a lo mismo. Lo que sí está claro es que, aún tratándose de un texto de aprendizaje, en el contexto de tu obra representa un comienzo sólido.

FDC: Lo que sucede es que después del paréntesis de diez años ocurrió en mí un cambio de estética: quise ser más realista, rechazar muchas cosas de la vanguardia por lo que tiene de gratuito, de mentiroso. Y además, no quería enseñarle ese texto a aquellos con quienes mantenía una relación personal o profesional. Todo esto, desde luego, creo que puede haber influido.

TAN: Retomando la idea de una experiencia aprehendida, ¿cuáles eran tus referentes literarios importantes cuando empezaste a escribir y publicar formalmente?

FDC: Para mí, uno de mis referentes inmediatos en esos años 90 —antes son muchos más— es Ángel González, un poeta realista, irónico, sentimental, social. Y a partir de ahí, otras lecturas —Gil de Biedma, por ejemplo— afianzan una poética de realismo crítico y autocrítico: la poesía entendida como un ejercicio moral, de autoanálisis. A medida que fui leyendo poesía en los años 80, 90, me chocaban esos poetas que se presentan como héroes que sienten más que nadie, y por lo mismo tienen que contarle a los demás algo que los otros no son capaces de conocer. Creo que eso es mentira. Todos somos capaces de sentir; otros no tienen quizá el arte, el oído.

TAN: Te refieres a esa voz poética que se coloca por encima del lector.

FDC: Claro. Octavio Paz, por ejemplo; Neruda, en algunos momentos. Aunque a mí me entusiasman las *Odas elementales*. Pero es una voz poética que encuentro falsa en ocasiones.

TAN: Y, en el contexto español, aquella poesía de corte social, más directamente política, ¿tampoco te llamó la atención?

FDC: Me llamó la atención, pero la encontraba muy prosaica. Ten en cuenta, sin embargo, que mi primer poema publicado formaba parte de un homenaje que se le hizo a Rafael Alberti con motivo de su regreso a España.

TAN: De ese grupo del 27, ¿quién más?

FDC: A mí el que más me interesa es Luis Cernuda; no es un poeta social, pero es moral. Reflexiona sobre la relación del hombre con el mundo. He trabajado mucho en Jorge Guillén por circunstancias especiales. Justamente empecé a trabajar en él en Canadá; se me ofreció la oportunidad de editar su poesía completa, y lo hice. Pero no es un poeta que me entusiasme. Es un poeta para profesores.

TAN: En otro momento has señalado un interés muy especial por la obra de Antonio Machado.

FDC: En efecto, mis primeros entusiasmos en serio fueron, a la vez, Machado, Blas de Otero, Pablo Neruda, y los surrealistas.

Eso empezó en el año 64 ó 65, cuando leí *Rayuela*. Justamente mi entrada en la modernidad viene de la mano de Julio Cortázar. El primer artículo que publiqué fue sobre Henry Miller, y el segundo sobre Cortázar. A partir de allí es una amalgama un poco rara pero que tiene que ver con la transgresión, con el enfrentamiento a la norma, el enfrentamiento al poder. Yo estudié muy en serio a los surrealistas y creo que los conozco muy bien. Mis primeras lecturas ensayísticas, filosóficas, fueron las obras de Sartre, Camus, y Freud. Los leí a los 17 ó 18 años. Todo eso me interesó mucho entonces.

TAN: Es interesante notar que a pesar de algunas de esas lecturas iniciales, claves en tu formación, tu escritura no refleja un sentido de «compromiso» político-social. Tú te salvas de eso porque, según me indicaste antes, lo veías como algo muy ligero.

FDC: Sí, muy trivial, panfletario, poco poético. Además, cuando yo me pongo a escribir poesía en serio —finales de los 80— ha pasado ya esa época en que era urgente tomar partido. Pero tengo poemas no publicados del 68 al 80 que son «comprometidos».

TAN: Todo esto por lo tanto forma parte de esa base o sedimento; una formación bastante completa. Has mencionado a Cortázar, y recuerdo que cuando te conocí mostrabas una euforia por su obra. ¿Sigue siendo para ti un punto de referencia importante?

FDC: Para mí sí. Es parte de la educación sentimental. Ahora estaría quizá un poco más distante, algunas cosas me parecerían gratuitas; siempre con mucho cariño hacia los cronopios, hacia Lucas, etc. Tratar de ir al otro lado de la realidad perceptible, y descubrir que es algo de origen surrealista, a mí me sigue resultando interesante.

TAN: Desde luego, todos en aquel momento compartíamos el entusiasmo; se trataba de una revelación muy especial para la escritura en nuestra lengua: la aventura de la escritura. Y creo que desde allí empezamos a mirar con ojos diferentes y a asumir nuestra responsabilidad de lectores. La gran enseñanza que recibimos de Cortázar fue ésa, y con justicia hoy se le está revalorando.

FDC: Me alegro mucho, es uno de mis mitos.

TAN: Hemos aclarado así algunos importantes elementos de base, y has hablado de un poema publicado en aquel homenaje que le hicieron a Rafel Alberti. ¿Recuerdas el título?

FDC: «Aún»

TAN: ¿Y a ese contexto político de fondo obedece que lo hubieras dejado como cosa aparte?

FDC: No. Es que yo en aquella época escribía muy poco. Había publicado —me acuerdo ahora— tres poemas en *Papeles de Son Armadans*, la revista de Cela, y por esto fui invitado a participar en el homenaje que se preparaba para Alberti. Una edición voluminosa —casi 200 poetas— en la que aparecían Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, y gente más joven.

TAN: Entraste por la puerta grande.

FDC: Sí, yo me alegro de haber participado. Lo que pasa es que para mí escribir era algo esporádico. Y no con deseos de publicar; simplemente como un ejercicio de desahogo. La voluntad de ponerme a escribir en serio vino después de la muerte de Silvia. Yo tenía un puñado de poemas que mostré a Antonio Jiménez Millán y a Pere Rovira, quienes me propusieron publicar *Inclemencias del tiempo*.

TAN: Podemos entonces, ahora sí, desplazarnos a tu obra escrita, tal como he llegado a conocerla yo. *Inclemencias del tiempo* contiene seis poemas ajustadísimos; una serie donde el discurso traza ese sentimiento de enajenación y ensimismamiento del hablante, consecuencia de la pérdida de su amada cuyo recuerdo le acecha. Una conclusión que parecería demasiado rápida, pero que apunta a una de las zonas semánticas de tu escritura, es que la enajenación y ensimismamiento señalados son consecuencia de la soledad. ¿Estarías de acuerdo en que éste es el comienzo? ¿Era éste el aire de fondo?

FDC: Por supuesto. En efecto, dentro del poemario hay un texto en particular que me sigue estremeciendo recordarlo. Porque es un poema que yo escribí estando en el hotel, en Murcia, la tarde antes de que Silvia se matara. Hay allí un verso final que dice: «y tu muslo está frío, y ya es el día». Lo cual quiere decir que la capacidad visionaria de la poesía está fuera de duda. El poema fue escrito *a priori*.

TAN: Yo encuentro que en estos tempranos poemas exhibes una madurez poco frecuente. ¿Estabas consciente de esto?

FDC: No, no. A mí me sorprendió la recepción que el poemario tuvo. Y esto me animó a seguir escribiendo; de lo contrario no habría pasado de ser un desahogo. Además, poco después llegó Almudena, y con ella todo cambió.

TN: Examinando la totalidad de tu producción, me doy cuenta de que eres un escritor que en todo momento busca el equilibrio formal de su discurso. Cualidad admirable en un mundo donde con frecuencia se impone la improvisación. ¿Asumes, por lo tanto, la escritura como una tarea disciplinada? ¿Ves en el acto creador un consciente ejercicio?

FDC: Sí, a veces se rebaja el valor del poeta como artista. En todas las otras artes se habla siempre de la técnica, de la maestría, de la perfección, etc. En cambio parece que el poeta se pusiera a hablar o escribir sin preocuparse de las palabras. La poesía es un arte, y yo la asumo así.

Es una verdad axiomática que la palabra es para el poeta, lo que el sonido es para el músico, o los colores para el pintor; es decir, son elementos esenciales a su labor artística. Así como el músico señala en el pentagrama la nivelación de tonos y sobretonos que combinados constituyen una melodía, y el pintor dibuja un cuadro valiéndose del contraste cromático, también el poeta hace uso de elementos lingüísticos que le sirven para ordenar la verbalización de su pensamiento, guiado por el impulso emocional. Hablar de forma en el poema, por lo tanto, equivale a hablar de una estructura orgánica en la cual elementos secundarios —o menos significativos— se unen a otros —primarios o capitales— para dar como resultado la arquitectura del discurso. Un eje de codificación semántica que a su vez funciona sobre el espacio de la página en un doble plano, conformando lo que Dámaso Alonso llamó «cruce de relaciones verticales y horizontales».⁶⁵

Las revelaciones hechas por Francisco Díaz de Castro, en el diálogo arriba anotado, se convierten en un claro testimonio del autor no sólo sobre ciertas experiencias claves que dialécticamente enlazan en su caso la relación vida-escritura, sino también sobre algunos elementos que formalmente definen lo esencial de su trabajo: el poema como *arte factus*, elaborado estéticamente a partir de una intuición que va hilando los puntos claves del discurso. En este sentido es muy importante resaltar el celo que pone Díaz de Castro en su tarea, asumida como el ejercicio consciente de un poeta-constructor. En un plano externo, esto se hace evidente en su cuidado al ordenar los diferentes textos como unidades esenciales al proyecto semántico de cada poemario. Se observa así un deseo de simetría, o equilibrio, buscado en la disposición misma de las diferentes partes de cada libro, y en la distribución secuencial de los diferentes poemas al integrarse cada uno de ellos a la sección respectiva.

⁶⁵ Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5a ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1966), 409.

El retorno (1994) está dividido en cuatro partes: la primera, sin título, contiene ocho poemas; la segunda, titulada «Física recreativa», contiene ocho; la tercera, «Inclencias del tiempo», contiene siete; la última, sin título, contiene ocho. Importa añadir, en este caso, que aunque los seis poemas previamente publicados por el autor en *Inclencias del tiempo* (1993) son asimilados por *El retorno*, no todos ellos aparecen dentro de la tercera parte —homónima— de este poemario, sino repartidos entre ésta y la cuarta sección del mismo, en un orden determinado por el nuevo enfoque semántico del libro.

El mapa de los años (1995) consta a su vez de cuatro partes: la primera es la única que lleva título («Elegía por una isla») y tiene siete poemas; la segunda, ocho; la tercera, ocho; y la última —más extensa— tiene doce. Que la primera parte del poemario sea la única que lleva título lo justifica el claro propósito del poeta al homenajear así el recuerdo de Silvia, algo que de inmediato lleva al lector a pensar en *Isla VI* (1982). *Navegaciones* (1997) también está dividido en cuatro partes, todas con título: la primera, «Derivas» contiene cinco poemas; la segunda, «Epigramas», contiene quince; la tercera, «Mujeres», contiene cinco; la cuarta, «A bordo», contiene cinco. *La canción del presente* (1999) consta de tres partes, no tituladas: la primera tiene doce poemas; la segunda, diecisiete; la tercera, doce.

Por último, *Hasta mañana, mar* (2005) está dividido en tres partes, todas tituladas: la primera, «Sol de niebla», contiene catorce poemas; la segunda, «Canción apenas», contiene quince; la tercera, «Caravana», contiene quince. A lo anterior se añade el hecho de que cada libro se inicia con un texto-exordio, que sirve de entrada al tono y tema general del poemario, cuyos componentes —así lo demuestra la experiencia del lector en el capítulo anterior— tienden a funcionar en cada caso como piezas de un ensamblaje semántico. El deseo por parte del autor de lograr un equilibrio es evidente.

A lo formal externo corresponde también la importancia que el poeta valenciano da a la disposición métrica de sus versos, consecuencia en cada caso del ritmo buscado. La acertada com-

binación de versos heptasílabos, endecasílabos, y alejandrinos en el poema «Vals» (ER), por ejemplo, responde evidentemente al intento de crear en el texto la musicalidad sugerida por el título:

Como el dulce veneno de la vida,	(11)
un vals viene en las sombras, se hace tacto,	(11)
arrebata las últimas señales	(11)
y con ellas se lleva,	(7)
en su canción difusas,	(7)
las alas que batieron la ilusión de una luz.	(13+1=14)

(«Vals», ER, 8)

El equilibrio se refuerza en este caso con el número de versos en sus cuatro estrofas: 1ª = 6, 2ª = 10, 3ª = 10, 4ª = 6. Un equilibrio llevado aún más lejos en otro poema como «¿Quién se lo cuenta al corazón?» (EMA), donde la perfecta secuencia de endecasílabos condiciona el proceso de lectura a una particular cadencia reforzada en cada una de las cinco estrofas (las primeras cuatro de 5 versos cada una, la última de 2) por el estribillo final:

Después de malgastar las ilusiones	(11)
comprando una respuesta en cada esquina	(11)
ya has visto que la noche nada guarda	(11)
que no tenga que ver con despedidas,	(11)
pero quién se lo cuenta al corazón.	(10+1= 11)

(«¿Quién se lo cuenta al corazón?», EMA, 41)

Sonoridad que —en un tono diferente— marca el ritmo de reflexión que orgánicamente sujeta los componentes del discurso en «Utilidad del humo» (CP), secuencia de siete estrofas, cada una con 7 versos, donde los alejandrinos se combinan estratégicamente con los endecasílabos, logrando con esto una pausada cadencia al discurrir verbalizado:

Son siempre imprevisibles estos ratos de tregua, (14)
 a solas en la casa, cuando nadie nos llama, (14)
 cuando hemos decidido que no será esta tarde (14)
 la que malgastaremos haciendo cosas útiles. (15-1= 14)
 Ratos de humo de habano, azules, perfumados, (14)
 cuando ya no se piensa en lo que viene (11)
 o, más bien, lo que viene importa poco. (11)

(«Utilidad del humo», CP, 53)

Si bien la musicalidad del discurso se da como consciente preocupación del poeta a lo largo de su obra, la segunda parte de *Hasta mañana, mar*, «Canción apenas», constituye un verdadero despliegue de sonoridad, marcada por el particular ritmo de lectura que impone cada poema: «Albada» (37) combina una secuencia de heptasílabo/pentasílabo en dos estrofas bimembres, adecuadas en su medida a la rapidez de la imagen que proyectan los significantes; combinación presente también en «La rosa» (45), ampliada en «Playa con luna» (44) con el añadido de dos estrofas. La misma secuencia heptasílabo/pentasílabo se da en «Valladolid, enero» (40), a lo largo de sus cuatro cuartetos. En otro poema como «Son palabras» (38), el ritmo lo marca la secuencia de octosílabos en sus cuatro estrofas, en tanto que «Hacia el olvido» (39), señala un acompasamiento como claro resultado de los heptasílabos en sus cuatro grupos estróficos.

Como se ve, el ritmo juega en esta escritura un papel determinante, y responde a lo que acertadamente Edward Hirsch considera un elemento esencial para la vitalidad del texto poético:

El ritmo crea una estructura de anhelo y espera, de repetición y diferencia. Está relacionado con el pulso, los latidos del corazón, la forma en que respiramos. Nos transporta al interior de nosotros mismos; nos une al universo... En el ritmo todo tiene que ver con reiteración y cambio. Es la manera en que la poesía se enfrenta al vacío, se acerca a lo incomprensible. Es oceánico. Siguiendo a Robert Graves, diría que existe un ritmo de las emociones que condiciona los ritmos musicales; ese esfuerzo y

relajamiento mental que nos llega a través de nuestras impresiones sensoriales. Es la emoción —el ritmo mismo de la emoción— que determina la textura de los sonidos.⁶⁶

Utilizado adecuadamente, el ritmo crea una apoyatura al sistema morfosintáctico del discurso que le permite al lector apreciar mejor el nivel semántico del mismo, a partir de su sonoridad. Esto explica, sin duda, la tendencia del autor a modificar el texto de algunos poemas en sus ediciones posteriores. Como lo demuestran algunos casos anotados en el capítulo precedente,⁶⁷ las versiones revisadas señalan casi siempre cambios con consecuencias en el sonido del texto más que en su significado, y podemos añadir otros ejemplos.

En el poema «Vivido, soñado», publicado primero en *Navegaciones* (1997) y luego en *Canción del presente* (1999), es posible señalar estas variantes: el v. 12 de N, «Que resulta posible, viejo niño», cambia a «Que resulta posible todavía» en la versión CP; el v. 13 de N, «disponerse, cualquiera de estas noches», cambia su orden sintagmático al pasar a CP: «esta noche cualquiera, disponerse»; el v. 15 de N, «por senda de prodigio», al pasar a CP se transforma en «por golpe de fortuna»; el v. 16 en N, «Por senda de memoria», pasa a CP como «Por pacto de presente»; el v. 22 de N, «Este cuerpo, esta urgente sinrazón», cambia en CP a «Y tu cuerpo, tu sola realidad»; finalmente entre los vs. 25-25 de la versión N se inserta en CP este nuevo verso: «Olvida los engaños del futuro». Los cambios parecen estar determinados principalmente por la búsqueda de una mejor sonoridad.

Otro poema como «Estado de sitio», publicado también primero en *Navegaciones* y luego en *Canción del presente*, muestra estas variantes: N, v. 1, «En el inevitable teatro de mis sueños»,

⁶⁶ Edward Hirsch, *How to Read a Poem* (Harcourt: San Diego, CA, 1999), 21. Mi traducción.

⁶⁷ Véanse en el Cap. I las notas correspondientes en el caso de «Hotel» (ER), «El retorno» (ER), «Nocturno» (EMA), «El retrato» (N) que aparece en CP con el nuevo título de «Instantánea», «Del vino» (CP), «La noche marina» (CP), «Las pipas» (CP), y «Tormenta de verano» (CP).

cambia en CP a «En el irremediable teatro de mis sueños»; N, v.2: «un estado de sitio es cuanto tengo», cambia en CP a «un estado de sitio es cuanto hay»; la conjunción adversativa «sino» de los versos 6-7 en N, pasa en CP a ser «si no»; «soñando» del verso 8 en N, cambia a «luchando» en la versión de CP; «un poco de perdón» del verso 10 en N, se transforma en «misericordia» al pasar a CP; «pasada» del verso 14 en N, cambia a «vivida» en CP; «las noches de los cuerpos, probada la amistad», v.18 de N, se transforma en «las noches compartidas, y si estuvo / probada la amistad», vs. 18-19 de CP; el v. 25, que en N encabeza la tercera estrofa, en CP aparece integrado a la cuarta estrofa; «esperando» del v. 32 en N, se convierte en «a la espera» en CP; finalmente los tres versos de cierre del poema en N: «a que yo los cometa. Es necesario / temer para seguir representando. / Y habrá que contentarse con la guerra», al pasar a CP quedan: «de que yo los cometa. / Se me impone / el temer y el seguir representando, / y habré de contentarme con la guerra». Se trata de muchos cambios, algunos de ellos muy significativos. En este caso, aunque las variantes tienen evidentemente un impacto en el campo semántico, resalta sobre todo la intención de dotar al texto de mejor ritmo y sonoridad.

Un excelente ejemplo de cómo justifica el autor lo esencial de esos cambios nos lo da el poema «Oración», publicado inicialmente en *El mapa de los años* (1995), y después en la antología *Sol de niebla* (2003), con pocas pero importantísimas variantes. La brevedad del texto permite indicar aquí sus dos versiones:

Dame tu mano de cansada arcilla,
madre, cierra los ojos sin temor,
que no vas a estar sola nunca más.

En este adiós sereno te acompaño
de la mano al silencio, confiada.
Vete tranquila, madre, hacia la mar.
(«Oración», EMA, 39)

Dame tu mano de cansada arcilla,
madre, cierra los ojos sin temor,
que no vas a estar sola nunca más.

Yo te acompaño en este adiós sereno,
apriétame la mano, sueña, sal,
vete tranquila, madre, hacia la nada.
(«Oración», SN, 66)

El poema, dotado de seis versos que se reparten equitativamente en dos tercetos, mantiene en ambos casos un equilibrio rítmico apoyado en la secuencia de endecasílabos. Una cadencia que se ajusta adecuadamente aquí al solemne tono de dolor que capta el lector u oyente en la expresividad del hablante lírico. El discurso no altera su textualidad en el primer terceto al pasar a la nueva versión. Pero en el segundo terceto aparecen cambios importantes, tanto a nivel morfosintáctico y fónico como en el plano semántico de la verbalización.

Refiriéndose directamente a estos cambios, el testimonio del autor complementa con mucho acierto esta observación:

En la primera versión (1994) mi madre aún no había muerto —muere mucho después—, pero me imaginaba ese momento. Viéndola ya anciana, yo pensaba mucho en el día en que muriera. En la segunda versión (2003), posterior a su muerte, he tenido la experiencia que antes sólo había imaginado. Al tenerla, era muy importante contarle; ese contar era *su mano, que me apretaba*: la conciencia de estar medio dormida por la droga. Y esa conciencia, en el momento de morir, era como salir de sí misma; por eso, «sueña, sal». Para mí es clave, porque la situación es muy diferente: aquí he vivido ese momento. Antes, en la versión de 1994, el final era muy literario: «Vete tranquila, madre, hacia la mar». Diferente a «Vete tranquila, madre, hacia la nada», en la versión posterior. Ahora me daba cuenta de que todo se acababa y que los muertos no existen ya. Quise darle un poco de énfasis a esas palabras, «sal» y «nada», igual que el *nunca*

más/nevermore —ahí está Poe— mediante la rima aguda en *a* («más», «sal»), y llana («nada»). Fíjate que normalmente yo no rimo mis poemas, pero aquí he querido que los versos rimaran. La construcción es distinta. Escribí la primera versión porque veía a mi madre ya envejecida, decrepita, y sabía que en algún momento moriría. Tenía esa sensación. Pero en la versión revisada, los cambios hechos, apoyados en la experiencia, le dan al poema otra dimensión.⁶⁸

La declaración anterior confirma el consciente esfuerzo del poeta-constructor por equilibrar los elementos que dan forma al discurso. Como acabamos de señalar, la presencia de ese principio ordenador se apoya tanto en el orden asignado por Díaz de Castro a los diferentes textos que conforman la totalidad de un libro, como en las combinaciones métricas, fónicas, y morfosintácticas que en cada caso sirven de vehículos hacia el plano de la significación.

Debo añadir que la *sonoridad* no sólo es consecuencia de las combinaciones anteriores, sino que aparece también en muchos casos como explícito referente de contenido; el recorrido hecho por el lector en el capítulo anterior revela de diferentes maneras lo que he identificado como los sonidos del camino. En *El retorno*, por ejemplo, el poema «Vals» (8-9) invita a pensar no sólo en el conocido aire musical vienés sino en la relación intertextual que el texto tiene con otros discursos donde la música y su proyección metafórica aparecen como elemento esencial. Mientras en «Bar Niza», el hablante lírico se refiere a las «palabras» como «Música / que viene de los bultos y que no es más que viento» (vs. 3-4), en «Después de todo» el hablante expresa la voluptuosidad del momento refiriéndose a «los susurros / que tu huella describe, la constancia / del gemido...» (vs. 3-5).

La segunda parte de *El mapa de los años* es un homenaje al jazz y al bolero. Nombres como los de Lonette McKee, Dexter Gordon, Billie Holiday, y Thelonius Monk —anotados en algu-

⁶⁸ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

nos epígrafes— señalan la relación orgánica buscada por el discurso con el significante aludido. En otros casos el autor utiliza los títulos de algunas canciones o composiciones jazzísticas para sus poemas. Díaz de Castro es bastante claro al reconocer su afición por este género musical, iniciada hace ya muchos años, en cuya estructura abierta encuentra una directa relación con la libertad estética que tanto admira en escritores como Julio Cortázar. Su afición por el bolero —particularmente el bolero tropical— es desde luego más visceral que intelectual, y se nota en textos como «Canción de la mujer muerta» (37), «¿Quién se lo cuenta al corazón?» (41), y «La letra del bolero» (43-44), este último con clara resonancia metapoética.⁶⁹

El título mismo de *La canción del presente* anuncia musicalidad, y en un poema como «A quemarropa» (21) el hablante expresa el desencanto que le produce la mentira acompasada del bolero que escucha: «Con palabras de amor / me cuentas otro tiempo, / melodía que sueñas a traición / al final de la noche» (vs. 1-4). Si en este caso el yo poético enfatiza su rechazo al cadencioso engaño de la melodía que le trae la noche, en «Vamos a perdernos» (65), por el contrario, el éxtasis que le produce esa escena doméstica de su amada entregada al placer de la lectura tiene precisamente como fondo, o metadiscurso, la letra de la canción «Let's get lost», cantada por Chet Baker. Incluso en el texto que cierra este poemario, «Divagación ante el espejo» (69-70), el hablante apoya su reflexión en el sonido, al expresar en gesto de autoreconocimiento: «Esta cara, la mía, recoge los vestigios / de secretas batallas con sonoros fracasos» (vs. 5-6).

La segunda parte de *Hasta mañana, mar* está formada por una serie de textos en los que, con aparente sencillez, el yo poético verbaliza su actitud ante el enigma de la vida. Los diferentes componentes funcionan como cancioncillas, cada uno con un tono que lo individualiza. Resalta en «La señal» (49) la sinestesia

⁶⁹ Recuerdo el ambiente nocturno de *Índigo*, conocido bar-con-pista-de baile que existía en la Palma de entonces, donde en compañía de otros amigos Paco y yo solíamos disfrutar los preciosos boleros interpretados allí por un animado combo. Eran los años 80 y la ciudad se abría a todos los sonidos; nos queda la nostalgia.

utilizada por el discurso para revelar su erotismo: «Del fondo de la casa / la melodía oscura de tus muslos / despliega su compás, / trae un lucro de noche» (vs. 6-9); para concluir la sección con «Impura voz» (51), breve poema donde ontológicamente se rescata el valor redentor del sonido: «No tengo más canción: / tiempo hecho broza, / impura voz. / Pero te nombra» (vs. 4-7). El papel del *jazz* como referente importante en la obra de Díaz de Castro se hará presente de nuevo en el poema «Man With a Dog» (73-74), donde la estampa doméstica que crea el texto combina eficazmente lo musical, lo pictórico, y lo poético. La melodía que en este caso escucha el sujeto corresponde a una pieza de *jazz* interpretada por el trompetista Chet Baker. No hay duda de que para el poeta valenciano la música tiene un valor importante.

No es exagerado suponer que la preocupación del autor por dotar de sonoridad a su escritura es consecuencia de una filiación simbolista que deja claras huellas a lo largo de su obra. Resulta inevitable recordar los conocidos versos de Verlaine en el primer cuarteto de su «Art Poétique»: *De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'Impair; / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*⁷⁰, principio que sin duda señala una de las ambiciosas direcciones tomadas por el discurso lírico europeo en la segunda mitad del siglo XIX, heredado de manera especial por el credo modernista-rubendariano: *Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos; / eres un universo de universos, / y tu alma una fuente de canciones.*⁷¹ Tanto Verlaine como Darío aconsejan así el sometimiento total del poeta a la diosa armonía, sustentadora de un ritmo clave que le permite al creador aprehender y comunicar estéticamente su mundo.

⁷⁰ El texto completo de «Art poétique» puede verse en Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques* (París: Éditions Garnier Frères, 1969), 261-262.

⁷¹ Rubén Darío, *Páginas escogidas*, Ricardo Gullón Ed. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1979), 84. El poema aparece en *Prosas profanas* (1896). Ampliando en parte ideas expuestas por Noé Jitrik en *Las contradicciones del Modernismo* (1978), el comentario de Álvaro Salvador sobre la musicalidad rubendariana resulta muy interesante. Véase A. Salvador Jofre, *Rubén Darío y la moral estética* (Granada: Universidad de Granada, 1986); en especial el apartado «¡Adelante la música!» 71-84.

Una experiencia, sin embargo, que en ambos casos se diluye gradualmente al encontrarse el poeta-artífice con lo inevitable de la condición humana. Muy aclarador en este sentido es el juicio de Anna Balakian al sugerir que:

El simbolismo, llegado en un siglo envejecido y desilusionado, no aspiraba a la trascendentalidad de los románticos. Buscaba lo inmanente de las cosas mudas, de los fenómenos invisibles sugeridos por el lenguaje de la diferencia y la ambigüedad. El simbolismo establece un diálogo entre el hombre y su sombra; no aspira a una ascensión hacia una esfera superior, sino a un descenso abismal. La ambigüedad de la expresión poética sugiere la ambivalencia del ser humano y de su lugar efímero, pasajero, insostenible en el universo. Aquello que distingue a un ser humano del otro desaparece ante ciertas verdades colectivas: la futilidad de la vida humana, la presencia cotidiana de la muerte, el abismo de la ignorancia humana, donde el artista busca un equilibrio entre la purificación que desea y la putrefacción que le espera.⁷²

En el caso de Rubén Darío, tal constatación queda claramente registrada en su célebre texto-confesión *Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana*, con que se inicia *Cantos de vida y esperanza* (1905), y concluye con ese lapidario poema «Lo fatal», del mismo libro, donde el yo poético revela su impotencia ante lo trágico inherente a la naturaleza humana. El intento verlainiano aplicado al texto poético tiene que ver más con la sonoridad discursiva que con una aplicación estructural de la composición musical, pero dentro de sus limitaciones libera el verso dotándolo de una incuestionable riqueza tonal.

Conviene por lo tanto entender la «musicalidad» verlainiana con todo lo que este complejo intento implica; recordando la importante observación que al respecto hace Laurence Porter:

⁷² Anna Balakian, «Evolution de la poétique symboliste», *Histoire des poétiques*, J. Bessière, E. Kushner, et al. eds. (Paris: Presses Universitaires de France, 1997), 368. Mi traducción.

Puesto que Verlaine, como el resto de los simbolistas, no poseía talento musical y estaba en efecto poco familiarizado con la música, la inspiración que sus versos podían encontrar en ésta tenía que ser necesariamente limitada. Pero su fascinación con la musicalidad representó una respuesta positiva a la experiencia del vacío lingüístico, al sugerir que uno puede desplazarse de un sistema de comunicación poco fiable a otro sistema contenido en sí mismo... El pesimismo con que Verlaine asalta el tema de la significación —el que le acompaña al final— fue el espejeante cortocircuito narcisista mediante el cual todos los significantes verbalizados por el poeta se refieren al poeta mismo. Si no puedes comunicarte con los demás, debes entonces entrar en comunicación con tu propio sentimiento de vacío.⁷³

Palabras que invitan a reflexionar sobre la otra cara de una poética que pone en tela de juicio la estabilidad del significante. Desacreditado el poder de las palabras para «significar», éstas son metafóricamente desplazadas por la musicalidad; surge así el ritmo poético como un elemento que se integra a la discursividad y la refuerza. Como seguiremos constatando en nuestro análisis, se trata de un legado que sin duda deja una importante huella en la obra de Francisco Díaz de Castro.

DONDE NACE EL POEMA

El juicio emitido por Anna Balakian sobre el simbolismo propone una doble manera de considerar la influencia que esa poética pudo tener en la formación, y posteriores prácticas discursivas, del poeta valenciano. Musicalidad sí, cadencia en el encadenamiento de los diferentes significantes, pero también una necesidad y un deseo de verbalizar todo aquello que conduce a lo trascendental y enigmático de la existencia humana. El simbolismo y el modernismo tienen por supuesto otro importante punto de

⁷³ Laurence M. Porter, *The Crisis of French Symbolism* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990), 112. Mi traducción.

contacto: una intuición poética apoyada en la experiencia que ofrecen los sentidos. En el primer caso, como señala M. Fernando Varela:

El simbolismo, que siempre defendió el misterio y la imposibilidad de comunicar este misterio por medio del lenguaje racional, hizo uso de las *sensaciones* como vehículos expresivos de lo que en realidad es sentido como inexpresable... No es raro entre los poemas simbolistas encontrar un ambiente enrarecido, producto de la abundancia de aromas, colores y formas. El poeta simbolista pretende liberarse del corset racional que prescribía el mundo burgués y se refugia en un ambiente sofisticado donde reina la hiperestesia.⁷⁴

En cuanto al modernismo, queda claro que la exaltación de la percepción sensorial, o el celebrado *sensualismo*, es también un componente esencial en su poética. El supuesto refugio que ofrece la torre de marfil se apoya en un constante recurso a los sentidos.

En la escritura de Díaz de Castro este sensualismo se manifiesta de diferentes maneras. En un poema como «Tarde de diciembre» (CP), por ejemplo, la vista, el oído, y el olfato agudizan la percepción de la realidad que tiene el hablante, llegando así a un estado de reconocimiento de su propia enajenación y melancolía. En contraste, «El retrato» (N) revela la satisfacción que experimenta el sujeto ante lo que mira, lo que escucha, y lo que siente. Los sentidos de la vista, el tacto, y el olfato, resaltan igualmente en el discurso del hablante en «La terraza» (CP) una positiva visión de la realidad aprehendida; sentimiento que se repite en «Instantánea» (CP), celebración por parte del sujeto ante lo que ve, lo que oye, y lo que siente. La vista y el olfato son también centrales al contenido semántico de «Son palabras» (HMM). Un texto como «Las pipas» (CP), basa su jocosidad seudoerótica

⁷⁴ M. Fernando Varela Iglesias, *Poesía e imagen* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), 192.

precisamente en el desplazamiento de significantes que guardan relación con los sentidos, juego polisémico al que contribuye la complicidad del lector. Sin duda es en este terreno sensualista donde mejor operan las imágenes de carnalidad que van delineando el contenido erótico del discurso en los diferentes poemarios: «Física recreativa» (ER), «Rasguño» (ER), «Material para nunca» (EMA), «El cuerpo en el espejo» (EMA), «Barcelona, 1975» (HMM), «Bye, Bye, Blackbird» (HMM), entre otros.

Hay por supuesto en la discursividad de Díaz de Castro ese otro procedimiento de filiación simbolista, representado en la tendencia del hablante lírico a expresar frecuentemente su interioridad impulsado por una condición exterior, como respuesta al estímulo de sensaciones o imágenes que percibe y que alimentan su intuición poética. En textos como «La forma de la duna» (EMA) y «Al paio» (EMA), por ejemplo, el sentimiento se desplaza rápidamente de lo exterior-objetivo (arenas de la duna, paisaje contemplado) a la condición anímica del sujeto. Algo parecido ocurre en «Jardín de invierno» (CP), «La noche marina» (CP), «Playa de primavera» (HMM), «Playa con luna» (HMM), «La rosa» (HMM), «Invierno» (HMM), «Man With a Dog» (HMM), «Mar de noche» (HMM), «Pino en jardín» (HMM), «Burleigh Falls, invierno» (HMM), y «Espejos» (HMM). En el caso de este último poema, el desplazamiento de la intuición ilustra muy bien los dos niveles de referencialidad en los que se apoyan las implicaciones semánticas del texto.

El discurso se ordena en cuatro grupos estróficos de 4, 6, 4, y 9 versos cada uno respectivamente. La estrofa de apertura sirve al hablante lírico para muy rápidamente dejar constancia de la impresión que le causa la inmensidad de la bóveda celeste: un infinito espacio azul, poblado de astros que en ese momento —se supone que es de día— no puede ver. En la segunda estrofa un tono irónico le sirve para sobreponerse a esa magnitud, en la que desde luego constata la grandiosidad cósmica; sin caer en la exaltación del posible milagro divino, y aferrándose a esa imagen como emblema de materialidad: «inmensidad concreta como espejo / en que mirarme yo» (vs. 9-10). Anunciada así la

imagen del «espejo», en la tercera estrofa el significante actúa como vehículo que permite a la intuición desplazarse desde el espacio de arriba —el cielo— al espacio de abajo —el mar—, nivel donde se materializa y se hace accesible para el hablante una dimensión más concreta o inteligible del universo. La cuarta estrofa registra finalmente el proceso de transformación:

En esta gloria elemental me veo
sediento de color, rodeado de espumas,
fragante de salitre,
habitado por mí,
seguro de estar en mi marea breve,
vuelto mar, aventura en declive
mientras cunde el azul y pájaros revuelan
y este mar
va lamiendo la arena y borrando mis pasos.
(«Espejos», HMM, vs. 15-23)

A la magnitud del espacio celeste el hablante opone la «gloria elemental» del mar, con el cual se iguala: un mar dentro de otro mar, ligados por un mecanismo discursivo de espejeamiento. La contaminación semántica, no obstante, encuentra también su rápida salida en los versos finales, donde el hablante vuelve a ser el simple y terrenal ser humano, visto por él mismo como una «aventura en declive» que camina por una playa, mientras el mar —el otro mar— borra sus huellas sobre la arena. La intuición poética ha completado su recorrido. Más adelante, en ese momento de cierre representado por el poema «Hasta mañana, mar» (HMM), la contemplación de la naturaleza se convierte en un acto de positivo autorreconocimiento.

Llegamos así a esa importante pregunta relacionada con la experiencia estética, sugerida en la introducción de este estudio: ¿cuál es la imagen que sirve de punto de partida al poeta-constructor, y que verbalizada formalmente conduce al poema? El recorrido hecho a lo largo de la obra de Díaz de Castro sugiere, sin duda, una primera respuesta en el rico cruce de relaciones

intertextuales que generan y alimentan ese discurso. Nada sorprendente, si aceptamos que toda obra literaria está construida sobre un sistema de codificación previamente establecido por otras obras —literarias o no—, archivos de una tradición artística y cultural dentro de la que ella se inserta y adquiere significado: todo libro nos habla de otros libros, sin intertextualidad no hay textualidad. Por una necesidad inherente a la naturaleza misma de su oficio, el *hacedor* está siempre rescatando el material heredado. Como sugiere Barthes, el texto es un tejido de citas, y es allí justamente donde más dinámico se hace el encuentro emisor-receptor propiciado por el discurso.⁷⁵

El poema «Vals» (8-9), de *El retorno*, establece un vínculo de referencias tanto con «El Vals» de Vicente Aleixandre, como con «La Valse», de Maurice Ravel. En «Como los sueños» (16) el poeta valenciano hace un guiño a Ángel González; gesto que se repite en «Física recreativa» (19) con relación a Pedro Salinas; y en «Después de todo» (44) como homenaje de reconocimiento a Stéphane Mallarmé. Los poemas «Leaking Away» (39) y «All Too Late» (36), son en este libro buenos ejemplos de cómo se manifiesta esa intertextualidad en la poesía de Díaz de Castro. En el primer caso, como guiño al realismo sucio de Raymond Carver; en el segundo, como verdadero acto de reconocimiento a una codificación canalizada a través de la traducción. La intertextualidad se convierte en interdiscursividad.

En *El mapa de los años* estas relaciones se dan también de diferentes maneras. El segundo terceto de «Contestador automático» (13) se hace eco de versos del *Mío Cid* y Jorge Guillén. El poema «Laura» (29-30) remite a la película homónima dirigida por Otto Preminger; una comparación con ese ícono del cine negro revela que el poema de Díaz de Castro rescata los motivos centrales de la historia fílmica: un sueño, un retrato, un tema musi-

⁷⁵ Véase Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Traducción de S. Heath (New York: Hill and Wang, 1977). Queda claro que en líneas generales la *intertextualidad* corresponde a lo que Gérard Genette llama también *transtextualidad*; véase G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982). Para un acertado planteamiento de este tema y sus diferentes enfoques puede consultarse el informativo ensayo de Graham Allen, *Intertextuality* (London: Routledge, 2000).

cal, un sentimiento de amor o deseo problematizado. En textos como «Aquello que sentías» (31), «Don't Explain» (33), y «Círculo» (35), la música de *jazz* y *blues* afecta de diferentes maneras la discursividad respectiva; lo mismo puede decirse sobre la relación orgánica establecida por «Canción de la mujer muerta» (37), o «¿Quién se lo cuenta al corazón?» (41) con relación al bolero. Como revela el autor, con frecuencia el eco intertextual obedece a un gesto de reconocimiento con el cual intenta homenajear la escritura de otros cuyas voces le acompañan. En «Aquellos días azules» (55) el gesto va dirigido a Antonio Machado; en «Final de una batalla» (59-60) se trata de Jorge L. Borges y Julio Cortázar; en «El poeta suscribe una hipoteca» (75) se repite un guiño a la obra de Ángel González, y se rescata un claro eco discursivo relacionado con Ausiàs March; en el tono de humor y sarcasmo proyectado por «Ars moriendi» (81) se advierte un marco de referencias relacionado con Manuel Machado y Jaime Gil de Biedma.

El poema que sirve de apertura a *Navegaciones*, «Los otros» (4), establece un importante vínculo intertextual con Jean-Paul Sartre y Jorge Luis Borges. En el siguiente libro, *La canción del presente*, la discursividad de «Nocturno» (22) se ve impregnada del impacto visual que en el poeta tiene el cuadro *Nighthawks* del pintor Edward Hopper. La intertextualidad le permite a Díaz de Castro rescatar en «El proverbio» (32) una vieja sentencia árabe, amalgamada allí con una conocida idea borgeana. En «Cumpleaños» (37) el gesto de reconocimiento está dirigido a Mallarmé. Un poema como «Al margen» (45) remite al lector a San Agustín. «La transeúnte» (59) hace pensar en Charles Baudelaire y el tema de *la passante* como motivo literario contemporáneo.⁷⁶ Finalmente, «Divagación ante el espejo» (69-70) establece rápidos vínculos con escritores tan separados en el tiempo como Miguel de Cervantes, José Espronceda, y Robert Graves.

⁷⁶ Véase, por ejemplo, Claude Leroy, *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues* (Paris: Presses Universitaires de France, 1999).

Mientras el título de la segunda parte de *Hasta mañana, mar* —«Canción apenas»— guarda relación con un poema de Manuel Machado, y el penetrante discurso de «La rosa» (45) establece vínculos con una oda de Pierre de Ronsard, la intertextualidad en «Tú» (50) está relacionada con un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola. Gesto que se repite en «Barcelona, 1975» (66), donde el tejido de referentes aporta ecos de Santa Teresa de Jesús y Gabriel García Márquez. Los *pájaros cansados* de «Con el aire» (78-79) insinúan un puente intertextual con un poema de Shakespeare. Por último, en «Man With a Dog» (73-74) el campo de referencias se amplía con el aporte de la música y la pintura: el cuadro *Dog*, de Francis Bacon, y la trompeta jazzística de Chet Baker.

Como se ve, no hay duda de que la intertextualidad juega un papel clave en el proceso creativo de Francisco Díaz de Castro. No se trata, por supuesto, de un recurso basado en la simple citación o apropiación de significantes de un discurso seminal, sino de un proceso re-codificador que a su vez genera un nuevo espacio semántico orgánicamente asumido por el texto resultante, mecanismo que le permite al texto «rescatador» participar estéticamente en el discurso mayor de una cultura. Como acertadamente señala Culler, definida así, «la intertextualidad no solamente se refiere a la relación de una obra con los textos que en particular la preceden, y pasa a designar la participación de esa obra dentro del espacio discursivo de una cultura: la relación entre un texto y los diferentes lenguajes o prácticas de significación en una cultura, y su vínculo con aquellos textos que la articulan y la hacen posible».⁷⁷

Sin duda, la forma más espontánea de contaminación intertextual se produce al penetrar en el discurso del escritor valenciano un acento claramente determinado por el tono de otro poeta; como ocurre, por ejemplo, en la quinta estrofa del poema «Lo que hay»:

⁷⁷ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2001), 103. Mi traducción.

Hay ratos que vendrán, con copas o sin copas,
con música o palabras, con miradas y tacto,
por estar juntos como un don
que no me importa mucho de quién venga.
Hay unos pocos libros
que nunca tiraré a la basura
hay basura que nunca sacaré-.
Hay mucho hijo de puta, sin perdón,
pero también hay fotos, viejos números
de unos pocos teléfonos de amigo.
Hay, finalmente, cada noche,
este apagar la luz mirándola a los ojos.
(«Lo que hay», EMA, vs. 36-47)

Texto donde resuenan nítidos ecos de un conocido poema borgeano:

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar.
Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,
Hay un espejo que me ha visto por última vez,
Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)
Hay alguno que ya nunca abriré.
Este verano cumpliré cincuenta años;
La muerte me desgasta, incesante.
(J. L. Borges, «Límites», *El hacedor*)⁷⁸

Pero quizá sean nuevamente las propias palabras del autor las que señalen más espontáneamente cómo comienza su tarea creadora: «yo escribo frecuentemente los poemas a partir de un estímulo externo —una conversación, unas palabras, algo observado, una frase, un poema de otro—, pero en cuanto me pongo a escribir eso empieza a interrelacionarse con mi experiencia vivi-

⁷⁸ Jorge L. Borges, *Obra poética 1923-1985* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1992), 160.

da. Quiero decir, con todo lo que forma conciencia, ideas, inconsciente, etc. Luego, el azar de la escritura genera el rumbo del poema. Pero creo que éstos siempre tienen que ver con una intuición, un recuerdo, un pensamiento». ⁷⁹ Palabras que sin lugar a dudas remiten a la intertextualidad antes aludida; advirtiéndonos, además, que en este caso la escritura guarda una importante relación no solamente con el discurso mayor de la literatura y la cultura, sino —en un sentido totalizador— con la experiencia.

Puede así el poema resultar de *una fotografía, o un cuadro* que el poeta ve («Una fotografía», EMA; «La forma de la duna», EMA —resultado de un reportaje que el autor lee en *National Geographic*—; «Man With a Dog», HMM; «Una fotografía», HMM); de *una película* que ha visto («Laura», EMA, responde a la película homónima dirigida por Preminger; «El último tango en París», HMM, a la de Bertolucci); de *una canción, o composición musical* que escucha («Aquello que sentías», EMA; «Don't Explain», EMA; «Círculo», EMA; «A quemarropa», CP); de *una experiencia física personal* («Este papel», y «Leaking Away», ER, se refieren a actos fisiológicos; «Días», EMA, se origina en una visita del poeta al dentista); de *un sueño* que realmente tiene o inventa («Final de una batalla», EMA; «Perros en la playa», CP; «Bye, Bye, Blackbird», HMM); de *una estampa, o paisaje natural* que el poeta contempla, con clara preferencia por el espacio marino («Tarde de diciembre», CP; «Mundaka», CP; «Kresala», HMM; «Playa con luna», HMM); de *una expresión de su estado de ánimo* o condición interior («El retorno», ER; «Envejecer», HMM; «Espejos», HMM); de *una reflexión personal que conduce a lo ético* («Lo que hay», EMA; «El impaciente», CP; «Del vicio», CP; «Divagación ante el espejo», CP); de *una reflexión personal que toca lo social* («Los héroes», CP; «La pedigüeña», CP; «Las muchachas», CP); de *una reflexión ante la naturaleza, que define lo subjetivo* («Un árbol junto a un río», CP; «La

⁷⁹ Véase arriba «Telón de apertura», conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

forma de la duna», EMA; «Pino en jardín», HMM; «Hasta mañana, mar», HMM); de *una escena doméstica* («Vamos a perdernos», CP; «La terraza», CP; «Instantánea», CP; «Utilidad del humo», CP); de *una escena urbana* («Sur l'herbe», ER; «El viejo barrio», EMA; «Del natural», EMA; «Nocturno», EMA; «Volver a Bilbao», HMM); de *los omnipresentes recuerdos* («Nocturno», EMA; «Amanece», HMM; «Tiempo», HMM); de *un divertimento* («El conductor de la ambulancia»,⁸⁰ N; «La presa», N; «Es sólo una canción», CP; «Las pipas», CP); del *llamado de la carne* («Déjame», CP; «Septiembre», CP; «Vísperas», HMM; «Abril», HMM; «Bienvenida», HMM; «La señal», HMM); de *la simple invención* («Barcelona, 1975», HMM). El poema por lo tanto se hace a partir de todo un engranaje de referentes generadores, a los que se añade un significativo componente intertextual que confiere a la escritura del poeta valenciano una considerable riqueza semántica, y define su discurso lírico como objeto estético insertado en importantes experiencias que van cartografiando su vida.

Como acertadamente señala Antonio Jiménez Millán, «En la poesía de Francisco Díaz de Castro hay signos, nombres, huellas que permanecen entre la fugacidad. Hay, sobre todo, impresión de vida. Puede ser como el mapa de aquel personaje de Borges que, al trazar una geografía imaginaria, dejó en el papel su propio rostro».⁸¹ Por su parte Álvaro Salvador, en su introducción a la antología *Utilidad del humo*, hace una afirmación aplicable a toda esta obra: «Con discreción y sabiduría, pero también con

⁸⁰ El toque humorístico en esta situación lo dan las propias palabras del autor al revelar que el objeto de este discurso es alguien con quien él mantenía en esos momentos una relación profesional muy problemática: «Yo estaba en casa de una tía de Almudena, Gloria, que es psiquiatra, y me puse a leer libros de psiquiatría, algo que siempre me ha interesado mucho. En uno de ellos, en el capítulo dedicado al sadismo, leí que muchos sádicos tienen fantasías de conducir a moribundos en una ambulancia. Decidí entonces imaginar ese *divertimento* en el que yo soy el sádico conductor, y alguien cuyo nombre prefiero no mencionar que va en la ambulancia». Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

⁸¹ A. Jiménez Millán, «Y la vida, tan cerca», prólogo a F. Díaz de Castro, *Sol de niebla* (Lucena, Córdoba: Excmo. Ayuntamiento de Lucena, 2003), XXI.

un exultante vitalismo... Díaz de Castro nos presenta a su protagonista poético y nos deja a solas con él para que dialoguemos, para que conozcamos a través de su voz las 'cosas de esa vida' que quiere mostrarnos, la batalla que libra cada día contra el verdadero, el único, argumento de la historia en pos de la felicidad y la alegría...». ⁸² Veamos, a continuación, las señales de identidad que semánticamente definen la visión de ese mundo.

⁸² Álvaro Salvador, prólogo a F. Díaz de Castro, *Utilidad del humo. Antología 1987-1997* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1997), 17.

III. VISIÓN DE MUNDO Y POÉTICA

TELÓN DE CIERRE⁸³

TAN: Considerando de nuevo lo pluridimensional del acto estético, y recordando que, en el caso que nos ocupa, detrás del hablante lírico está inevitablemente el hombre que escribe, ¿hay alguna actitud específica de Francisco Díaz de Castro ante la vida, que repercuta en su obra?

FDC: Para valorar mi poesía, puedes tener en cuenta algo que cada vez está más claro: yo soy un escéptico, y los valores —incluso los más positivos, como el amor— los tengo siempre relativizados. Es una mierda nacer para la muerte. Y eso es lo que hay. Los mejores sentimientos se pudren, incluso antes de que muramos. Todo es muy precario.

TAN: ¿Te definirías, en ese sentido, como un cínico en el sentido clásico, o incluso en el sentido postmoderno?

FDC: Sí, claramente. Y a partir de allí hay para mí un voluntarismo afirmativo que me permite sobrevivir con más alegría, y dejar sobrevivir a los que están a mi lado sin tenerme que aguantar lo que de verdad pienso. Mi poesía es muy voluntarista; y esta es una declaración que parece contradecir muchas de las cosas que están escritas en mis versos. Pero es la verdad.

⁸³ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009

TAN: Está claro que uno también se sublima a través de la escritura, y sabemos que así como la escritura puede conducir a una verdad en el fondo es una mentira.

FDC: Sí. Lo cierto es que todo esto es muy paradójico. Me pongo a pensar que todo es un asco, que todo es un cuento. Pero ante la posibilidad de un rato de placer, por ejemplo, dejo aparte esos sentimientos y me entrego a la ocasión. Y eso también es cierto; nada es absoluto. Como afirmación general sobre mi vida y mi escritura, soy un escéptico muy cínico —como tú dices—, pero también soy un epicúreo. Por eso en algún lugar digo que la muerte no existe. En la *Canción del presente* justamente asumo ese pensamiento.

TAN: ¿Hay algún poema tuyo en particular que, desde tu punto de vista, pueda conducir a una posible aclaración de tu poética?

FDC: Pienso en el poema «Volver a Bilbao» (HMM, 67-68). A mí me importa mucho la segunda parte de este poema. Las contradicciones que me sugiere la ciudad me hacen adquirir conciencia sobre las mías. No soy alguien que tenga las ideas perfectamente claras; como todos los humanos, soy contradictorio. Por eso el hablante lírico afirma: «me implican y me dejan sin respuestas». Confieso que no sé qué decir ante ciertas realidades; y más en un sitio tan conflictivo como el espacio al que alude el poema. Pero digo también que esa ciudad me compromete «a desconfiar de normas y armonías / porque sólo el desorden es real». Afirmación que para mí es esencial. Desde pequeños nos enseñaron —los curas, las madres— a pensar que la realidad tiene un orden, que hay una armonía. Y no es verdad: somos hijos de la entropía, del desorden del universo. Para mí esta afirmación constituye una verdadera poética, que arrastra toda una manera de pensar y escribir poesía. Es lo que creo que hay en mis poemas: una lucha entre la voluntad y la constatación de la realidad; entre conciencia del deterioro, de la pérdida de los sentimientos, de la muerte, y al mismo tiempo resistencia voluntarista a sentir y gozar.

* * *

Utilizado inicialmente por Immanuel Kant (1724-1804) en su *Crítica del juicio* (1790), el término *Weltanschauung* ha sido central en el discurso occidental de las ciencias naturales, las ciencias sociales, las humanidades, la filosofía, y la teología. Su importancia obedece, sin duda, al hecho de constituirse epistemológicamente en una adecuada vía de conocimiento sobre el hombre y su universo, convirtiéndose así en punto de referencia central al pensamiento y la experiencia del ser humano. La definición que aporta al respecto David Keith Naugle en su imprescindible estudio sobre el tema resulta relevante:

Una visión de mundo es el código semiótico que sirve de base a una cultura, debajo del cual es imposible transitar. En cuanto criaturas que crean y manipulan signos, los seres humanos son naturalmente dados a la tarea de formular narrativas explicativas que proporcionen respuestas a las preguntas más básicas sobre el enigma de la vida y la existencia. Una visión de mundo construida semióticamente, por lo tanto, responde a una de las más profundas necesidades del ser humano: la necesidad de explicar el universo y proporcionar una base sobre la cual unificar pensamiento y experiencia. Las visiones de mundo establecen un centro en la vida, y como tales relacionan a los seres humanos con el cosmos. Como interpretación de la naturaleza final de las cosas, las visiones de mundo son sistemas de significación que explican lo que es verdad, bueno, y bello. Constituyen así el fundamento definitivo para la vida y el comportamiento; un marco dentro del cual un individuo o una cultura vive, se mueve, y existe.⁸⁴

Queda claro que el desmantelamiento logocéntrico aportado por la postmodernidad pone en tela de juicio un concepto que servía de base al proyecto modernista: la capacidad de la mente

⁸⁴ David Keith Naugle, «A History and Theory of the Concept of *Weltanschauung* (Worlview)», tesis doctoral presentada en la Universidad de Texas, Arlington (1998), 553-554. Mi traducción. El interesante estudio de Naugle ofrece un enfoque histórico — desde Kant a la postmodernidad— que permite valorar las bases teóricas de este concepto en relación directa con ciertas preocupaciones fundamentales en la existencia humana.

para acceder a una posible verdad inscrita en una serie de discursos mayores ahora desprestigiados, según la evaluación llevada a cabo por Jean-Francois Lyotard.⁸⁵ Del concepto clásico, tradicional, de esa visión de mundo hemos pasado culturalmente a un contexto caracterizado por la pluralidad, donde —como acertadamente indica Naugle— nuevas y abundantes teorías coexisten sin que ninguna pueda reclamar el privilegio metafísico, epistemológico, o ético que las anteriores alcanzaban.

Lo que se ha cuestionado, en síntesis, es el valor del signo lingüístico, y un caso paradigmático de ese desmantelamiento postmoderno estaría representado, por ejemplo, por el proyecto deconstruccionista de Jacques Derrida al negar la habilidad del lenguaje para representar la realidad. Como apunta enfáticamente el teórico francés, un texto no puede llevarnos a una realidad —metafísica, histórica, psicobiográfica— diferente del texto mismo: fuera del texto no existe nada.⁸⁶ Interesante discusión que sigue ocupando un espacio capital en el terreno de los estudios literarios, pero que en este trabajo sobre la obra de Díaz de Castro me ayuda simplemente a señalar una inquietud relacionada con la escritura poética en su nivel semántico.

Me interesa aclarar que en el presente estudio utilizo el término *visión de mundo* de doble manera. En un primer nivel, como el sistema de signos y símbolos que aprehendidos culturalmente proporcionan al escritor (hombre-o-mujer-que-escribe) una armazón ideológica que le ayuda a conceptualizar su propia realidad. Constituye el arsenal heredado, a partir del cual él/ella explica su propia existencia como parte de una unidad mayor: el universo dentro del cual se inscribe. En un segundo nivel, como el sistema semántico creado por los significantes de su discurso (su verbalización o escritura), capaces de proyectar una imagen de realidad que se genera y se sostiene poéticamente. Estos dos niveles mantienen

⁸⁵ Véase el importante ensayo de Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, nota introductoria de F. Jameson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

⁸⁶ Para una mejor idea del planteamiento deconstruccionista véase Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976).

en la experiencia estética —en el caso que nos ocupa, el poema— una relación orgánica que se define dialógicamente,⁸⁷ y que encuentra su correspondiente ontológico en la relación que el *artefactus* establece entre el yo poético y el lector. Porque el poema —reiterémoslo— se concretiza en ese diálogo que a través de los significantes sostienen el emisor y el receptor.

En cuanto acto de lenguaje, el discurso verbalizado en el texto del poema por un hablante (sujeto lírico/yo poético) existe en relación directa con el discurso internalizado por la recepción del lector u oyente. Es en ese punto de convergencia dialógica donde el poema se realiza. Se excluye por lo tanto la posibilidad de que el punto emisor esté «monologando». Como señala Bakhtin, la existencia humana es dialógica por naturaleza; vivir significa participar constantemente en un interminable diálogo, ser parte de un simposio universal. Idea que sin duda está relacionada con la de Borges, al sugerir éste que «la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro».⁸⁸ Pero es tal vez Todorov uno de los que más enfáticamente ha llamado la atención sobre este importante vínculo:

Toda obra es re-escrita por su lector, quien le impone un nuevo sistema de interpretación del cual generalmente no es responsable, pero que él recibe de su cultura, de su tiempo; en breve, de otro discurso. Toda comprensión es el encuentro de dos discursos: un diálogo. Es vano e ingenuo [para el lector] dejar de ser lo que es para convertirse en otro; de lograrlo con éxito, el resultado no tendría ningún interés (sería una reproducción fiel del discurso inicial). Con su propia existencia, la etnología nos demuestra que científicamente *ganamos* al ser diferentes de aquello que intentamos entender. Esta interpretación (en el necesario doble sentido de traducción y comprensión) es la con-

⁸⁷ Para este importante concepto véase Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, M. Holquist, Ed. (Austin: University of Texas Press, 1981). También, G. S. Morson y C. Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics* (Stanford: Stanford University Press, 1990), 49-62.

⁸⁸ J. L. Borges, *Obra poética 1923-1964* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1964), 11. El «comercio» al que alude se acerca conceptualmente al «dialogismo» de Bakhtin.

dición para que sobreviva el texto-antecedente; y debo decir que esto es aplicable también al discurso contemporáneo.⁸⁹

Todo poema, por lo tanto, constituye orgánicamente un sistema de significación que sirve para proyectar cierta imagen de «verdad», entendida ésta como la versión o visión de mundo generada por el texto. La sintaxis del poema no pertenece sólo al campo de la lógica o la gramática, es algo que está siempre mucho más cerca de una posible ontología que el texto crea para camuflar la naturaleza arbitraria del lenguaje. Descontadas las múltiples máscaras que la escritura adopta para convertirse en acto (en la situación comunicativa del discurso, por ejemplo, no habla el poeta sino un hablante lírico que asume la voz del yo poético; los significantes verbales son sólo señales de una intuición creadora que construye metafóricamente una posible imagen de realidad; etc.), tal enmascaramiento conduce inevitablemente a algo relacionado con la condición humana. Es aquí donde el nivel semántico del discurso adquiere un valor incuestionable. Tiene razón en este sentido Antonio Colinas al definir la poesía como «un modo de ser y de estar' en el mundo... la experiencia de escribir va profundamente unida a la experiencia de ser. En consecuencia, la poesía sería, sobre todo, un medio de conocimiento, un medio ideal para valorar e interpretar la realidad».⁹⁰

En una de sus —casi siempre— afirmaciones reveladoras, Jorge Luis Borges observa cómo la historia de la literatura occidental se reduce fácilmente a un limitado número de metáforas;⁹¹ puede especularse, de la misma manera, que toda visión de mundo construida poéticamente se alimenta de unos cuantos

⁸⁹ Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1981), XXX. Mi traducción.

⁹⁰ Antonio Colinas, *El sentido primero de la palabra poética* (Madrid: Ediciones Siruela, 2008), 136.

⁹¹ «El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcetera), fueron advertidas y escritas alguna vez.» (J. L. Borges, *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, 384).

El discurso se inicia con una afirmación que apunta al sentido de separación o extrañamiento del sujeto con relación a la realidad, tanto exterior (los coches) como interior (sus pensamientos). La siguiente estrofa se abre en dos direcciones: el trabajo o actividad que espera al hablante (presentar a un poeta), con la acostumbrada actividad que le sigue (copas en un bar, acompañarle de regreso al hotel), y un rápido anuncio de esa condición subjetiva que queda allí anunciada: la angustia que le espera. El «tú no entrabas» del verso 10 abre al mismo tiempo un espacio comunicativo entre el sujeto pensante y el objeto pensado; reiterado en «tus tacones» del verso 13. Pero es una posibilidad que no alcanza a redimir al hablante de esa distancia existencial desde la cual surgen los significantes. Esto es lo que sugieren los versos 11 y 12; «sin ganas de volver» refuerza su actitud de distanciamiento, que incrementa la idea de meterse en la cama sin pensar en nada. La afirmación final del verso 13 apunta a una negación total de la realidad; la isla —el espacio que habita— no existe, y esto es así como directa consecuencia de la incapacidad que él tiene para integrarse física y emocionalmente a esa realidad. Existen sí «tus tacones», ambigüamente metaforizados en objetos de dolor o placer, según la orientación semántica que pueda tomar el texto.⁹²

Se trata de un sentimiento que no desaparece del todo en momentos posteriores de esta obra, como lo demuestra «Man With a Dog» en *Hasta mañana, mar* (2005), último poemario publicado hasta ahora por el autor:

⁹² En nuestra conversación sobre este poema no logramos, el autor y yo, estar de acuerdo en su significado. Para mí, siguiendo la lectura arriba indicada, «tus tacones, tiros» señala el dolor (violencia, disparos) que los tacones pueden representar para el sujeto como sinécdoque de la amada: él regresa a casa, y ella no está. Opuesto a esta interpretación, el autor sugiere que si bien el significante apunta a cierta imagen de violencia, se trata aquí de una violencia dulce, causada por el amor (como cuando le decimos a una mujer que sus ojos nos matan). Aunque esto último me resulta aceptable, en relación al texto del poema sigue pareciéndome incongruente. Respeto por supuesto la intención del autor, y su explicación, pero debo dejar aquí constancia de mi propia lectura.

El resplandor del sol en la ventana y en las hojas inmóviles del pino. Suena una música de jazz, un tema del más secreto Chet: <i>She was too good to me</i>	5
Pero no opera el tiempo ahora en el cubil doméstico de papeles y libros. La tarde me acompaña de otra forma: sosegados el mundo y el sentir, en declive la hora, camaradas la nada y la armonía en la que lo no humano se resuelve.	10
Doy la espalda a los sitios, a los gestos de instantes viejos de amistad durando con la presencia triste que en las casas inocula cualquier fotografía. Objetos de escritorio, fieles pipas pacientes, un óleo de un amigo que me cuenta la bruma de estar solo en una calle y una reproducción: un <i>Dog</i> de Bacon ladrando silencioso en la pared con terror y con rabia más que humanos.	15 20
Es curioso que cuanto más lo miro este perro sangriento, en apariencia tan hostil, me acompaña mejor. Con su amenaza inmóvil, con alarido mudo, me va llevando a estar sólo conmigo aquí, como de niño, extrañando mi rostro en los espejos y percibiendo el peso de lo que no se explica, igual, exactamente igual que ahora	25 30

que trato de apresar este sentir
frente al perro constante y al sol rojo que muere. 35
(«Man With a Dog», HMM, 73-74)

El discurso en este caso se apoya en dos intertextos —una canción y un cuadro— que funcionan respectivamente como signos referenciales para las dos partes en que se estructura el poema. En la primera (vs. 1-12), el íntimo ambiente doméstico del hablante se ve contaminado de la melancolía que allí crea el tema de *jazz* que sirve de fondo. Suspendido emocionalmente por el impacto de la canción, el hablante se revela ajeno al tiempo y el espacio de esa realidad, integrándose a *otra* donde la armonía musical es lo único que existe, desplazando todo lo demás hacia una «nada» deshumanizante. En la segunda parte (vs. 13-35), el hablante manifiesta la distancia que asume ante los objetos que le rodean (fotos, material de escritorio, pipas), resaltando la relación orgánica que cree descubrir entre su propia condición emocional y el cuadro de Bacon. Metaforizándose en la imagen que la pintura le sugiere, su existencia se descubre marcada por esa acostumbrada práctica que, desde su niñez, le impide reconocer su propio rostro en los espejos. Un sentimiento de extrañamiento total.⁹³

Otro elemento determinante de la *angustia existencial* en la obra de Díaz de Castro es la constante preocupación del yo poético por el transcurrir del tiempo, y sus irreparables consecuencias. Un buen ejemplo nos lo da «Déjame», en *La canción del presente* (1999):

Déjame que esta tarde te improvise,
que componga en tu cuerpo este momento.
Déjame que me calle las palabras inútiles,
déjame provocar entre tus labios.

⁹³ Otros poemas que en la obra de Díaz de Castro expresan enajenación o extrañamiento: «Leaking Away» (ER), «Bar Niza» (ER), «Hotel» (ER), «Noche de mayo» (ER), «Ahora ya no hago nada» (ER), «Escrúpulos» (HMM), «Playa de primavera» (HMM).

Y luego,	5
antes de que la tarde nos devuelva	
a la insegura orilla de las constataciones,	
antes de que los pies nos hiele el agua	
de la cronología,	
te pintaré en el pecho un corazón,	10
te contaré una historia que suene a verdadera,	
mentiré una vez más con la palabra siempre.	
Incendemos el terco decorado del mundo,	
que el placer apurado nos regale	
simulación al menos	15
de inmortales cenizas abrazadas.	
(«Déjame», CP, 57)	

El discurso se abre (vs. 1-4) con una clara invitación que el hablante hace a otra persona, objeto de su deseo, para entregarse los dos al goce carnal y superar así el límite que les impone el tiempo. Su intención es convertir la temporalidad en un acto de placer en el cual la única comunicación necesaria la imponen los sentidos. En la estrofa intermedia (vs. 5-12), consciente de que el transcurso de las horas inevitablemente destruirá tal ilusión, el sujeto acude en busca de otros signos: un corazón dibujado, emblema del amor, y una historia donde el lenguaje les proporciona una fórmula de redención mediante el engaño. De ahí el valor negativo que en ese contexto adquiere la palabra «siempre». El cuarteto final (vs. 13-16) reafirma la fuerza del deseo como posible salvación, pero se impone nuevamente ante el hablante la trágica constatación de que en el mejor de los casos ellos sólo serían «cenizas abrazadas», víctimas del tiempo.

En otro poema posterior, «La vida prometida», publicado en *Hasta mañana, mar* (2005), el tiempo se percibe en su dimensión escatológica:

La vida prometida, ese enunciado
que tiene aire de fiesta en Nochevieja
y que vendrá de pronto, inoportuna,
o se hará desear como un don último
de la naturaleza, 5
todo lo negará.

Dicha y desdicha
se mirarán idénticas las caras,
porque ya los espejos no opondrán
al hombre y su reflejo, vanos ambos. 10

Quien se sabía ciego, y sin coraje,
en el último instante de conciencia
habrá de descender a sus infiernos
en brazos del espanto
y tender su garganta a la mellada, 15
vieja navaja de afeitar del Tiempo.
(«La vida prometida», HMM, 22)

Aquí el discurso se abre con un enunciado de valor negativo: la «vida prometida» (v. 1) no lo es tal, sino todo lo contrario. El significante se convierte en imagen de engaño, falsa ilusión creada por la celebración ambigua del año que comienza. En el calendario se abre un nuevo ciclo, pero su razón de ser es el resultado de otro que se da por terminado; comienzo y final resultan de esta forma entidades inseparables. El rostro jánico de esa experiencia aparece claramente expresado en la segunda estrofa, donde el juego de oposiciones dicha/desdicha (v. 7), hombre/reflejo (v. 10), reafirman la imposibilidad de acceder a una verdad distinta de la imagen trágica que sugiere la intuición emisora. Finalmente (vs. 11-16) ésta conduce a una visión apocalíptica en el poema donde, desposeído de toda posibilidad de redención, el ser humano se descubre como protagonista de esa tormentosa caída infernal, la falsa vida prometida por el inexorable

Tiempo; con esa mayúscula que de inmediato nos recuerda a Baudelaire y a Vallejo.⁹⁴

El sentimiento de *angustia existencial* reflejado por la visión de mundo en esta obra se da también marcado por significantes de nostalgia, melancolía, y soledad. Como se observa en «A quemarropa», poema que aparece en la primera parte de *La canción del presente* (1999):

Con palabras de amor
me cuentas otro tiempo,
melodía que suenas a traición
al final de la noche.
Ya sé que lo que canta 5
tu bolero sarcástico es de nadie,
ensueños de cualquiera,
una bella mentira que a estas horas
no parece improbable.

Como una mano intrusa que arrebatada de golpe 10
las rosas de una suerte inesperada,
esta noche indefensa,
apasionadamente,
tu canción me recuerda a quemarropa
cómo templada su pase el desamparo, 15
cómo todo confluye en el olvido,
con qué inercia se impone
el orden inmutable de las cosas.

(«A quemarropa», CP, 21)

⁹⁴ No se trata de seguir buscando huellas, pero es inevitable en este caso pensar, por ejemplo, en los versos 17-18 del poema «L'horloge», de Baudelaire, que dicen *Souviens-toi que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi*; o en el poema II de *Trilce* (1922), que comienza justamente con el verso bímembre *Tiempo Tiempo*. Véanse respectivamente Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, préface par H. Lemaître (Paris: Garnier-Flammarion, 1964), 102; y César Vallejo, *Obras Poéticas Completas*, prólogo de A. Ferrari (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968), 144. Otros poemas de Díaz de Castro donde se manifiesta esta preocupación: «Person I Know» (ER), «Crisálida» (ER), «Material para nunca» (EMA), «El obstinado» (EMA), «El impaciente» (CP), «Sólo esta flor» (CP), «Un árbol junto a un río» (CP), «Tiempo» (HMM), «Los días luminosos» (HMM), «La hiedra» (HMM), «Vísperas» (HMM), «Abril» (HMM), «La rosa» (HMM), «Una fotografía» (HMM).

El discurso se inicia con un aparente oxímoron («ardiente y fría», v. 1) con el cual el hablante se refiere a la naturaleza, comparándola con una mujer cuya belleza causa daño a quien busca poseerla. La intuición se mueve así en un plano semántico referido al deseo y la imposibilidad de satisfacerlo. El posible ardor ofrecido se ve obstaculizado por la frialdad con que ella (mujer-naturaleza) se muestra distante, convirtiéndose en una peligrosa obsesión. Los versos 5-7 sintetizan las huellas que el rápido transcurrir del tiempo va dejando en la condición interior de ese sujeto, engañado en el cómputo de sus logros. Los tres sustantivos del verso 10 («nombres, antifaces, fingimientos») puntualizan la crisis existencial causada por el fraude vivido. El cuarteto final señala la conclusión a la que llega el hablante, expresada en significantes que condensan lo esencial del planteamiento hecho antes por el discurso. Los tres sustantivos del verso 11 («intemperie, dolor y desengaño») refuerzan la idea de abandono y traición como resultado de aquel deseo; la oposición «calcinan y congelan» (v. 12), está en directa relación con el oxímoron del verso 1 («ardiente y fría»), es su lógica consecuencia. Por último, los versos 13-14 señalan la salida o redención nihilista que el yo poético propone.⁹⁵

Todo lo anteriormente anotado (las inevitables señales de enajenación o extrañamiento; la desastrosa percepción del transcurrir del tiempo; los agobiantes sentimientos de nostalgia, melancolía, y soledad) contribuye a una visión pesimista de la existencia humana, cuestionada en sus atributos esenciales. El poema «La vida», de *Hasta mañana, mar* (2005) da testimonio de ello:

⁹⁵ Esta sensación de angustia marcada por la nostalgia, la melancolía, y la soledad en la poesía de Díaz de Castro se observa igualmente en «Bar Niza» (ER), «Hotel» (ER), «Noche de mayo» (ER), «Ahora ya no hago nada» (ER), «Este papel» (ER), «Vals» (ER), «El visitante» (ER), «Eterna» (ER), «Lo que hay» (EMA), «Una fotografía» (EMA), «Primavera» (EMA), «Ático con vistas» (EMA), «Oración» (EMA), «La forma de la duna» (EMA), «La noche marina» (CP), «Kresala» (HMM), «Envejecer» (HMM), «Escrúpulos» (HMM), «Tiempo» (HMM), «La vida prometida» (HMM), «Legado de la muerte» (HMM), «Abril» (HMM), «Son palabras» (HMM), «Hacia el olvido» (HMM), «Valladolid, enero» (HMM), «La vida» (HMM), «Playa con luna» (HMM), «Tú» (HMM), «Impura voz» (HMM), «Barcelona 1975» (HMM), «Dos sombras» (HMM).

Laberinto de caras y de nombres
la vida, hecha para andar perdidos.
Laberinto inconcluso de pronombres
que dicen yo, tú, él, malentendidos

fraguados con arena por los hombres 5
y sus afanes, siempre parecidos.
Dédalo de la nada, los pronombres
abruman como sueños repetidos.

Cunde una broza cerrada de olvidos,
funde los restos que dejan los nombres. 10
La vida con sus arduos recorridos
no salva la andadura de los hombres.

Y qué valen los hombres, esos ruidos
arrogantes, grotescos, desvalidos.
(«La vida», HMM, 41)

El significante de apertura indica claramente la orientación semántica del discurso al equiparar vida-laberinto, imagen que alude a la conflictiva condición humana. En la percepción del hablante no sólo se trata de un laberinto sin terminar —lo cual presumiblemente aportaría un sentido de concreción al dilema—, sino de un estado de confusión natural que el hombre mismo crea como quien garabatea signos en la arena. El «yo, tú, él» del verso 4 aclara que el posible triángulo comunicativo-referencial está en el centro de la crisis; sus ángulos se borran con rapidez, convirtiéndose finalmente (vs. 7-8) en categorías gramaticales desposeídas de toda personalización. El desplazamiento de sentido se da por proximidad de los significantes, estableciendo que al desaparecer los «pronombres» desaparecen los «nombres», con lo cual la existencia de los «hombres» sufre el mismo fin. La metáfora del verso 7 («Dédalo de la nada») reitera la idea de que se trata de un laberinto construido por el ser humano para su propia perdición. La imagen de los versos 9-12

y dentro de unas horas un cuerpo de mujer
 se erizará despacio al contacto del agua
 y luego irá cayendo la tarde tras el monte
 y otra vez las estrellas, y otra vez
 una engañosa noche nos hablará de amor. 25
 («Amanece», HMM, 11-12)

En este texto, que podríamos llamar de transición, los significantes demarcan dos espacios semánticos que dan forma al poema. En la primera estrofa (vs. 1-7), la intuición se desplaza de un plano exterior —el paisaje que contempla el hablante— a otro de subjetividad, donde el sujeto se revela contagiado emocionalmente de la bruma que observa. Los versos 8-15 ayudan a precisar el estado de ánimo que éste experimenta, sometido al impacto de los imparables recuerdos, víctima de la melancolía. La tercera estrofa, no obstante, representa una puerta de salida. El verso 16 anuncia que la atención del hablante da un significativo salto cualitativo, celebrando ahora la otra cara —hasta ese momento escondida— de la naturaleza que le rodea. Desaparecida la niebla, vuelve entonces la luz, la claridad, y con ella las promesas que ofrece ese día que comienza: el cuerpo femenino que se unirá más tarde al cuadro, materializándolo con su carnalidad, y lo que al final él piensa que puede traerle la noche. Aunque ésta siga siendo «engañosa» (v. 25), el tono con que se anuncia es de optimismo vital. El hablante se ha liberado de su melancolía.

Mucho más determinante es, desde luego, «Sólo la vida» en *La canción del presente* (1999), poema al que ya he aludido en el Capítulo I, cuyo texto completo merece ahora una segunda consideración:

Si después de ese día ya no importan ni cábalas,
 ni cálculos, ni afanes, ni prisas, ni embelecocos,
 vamos al abordaje, que la muerte no existe.

Y si a veces existe la de algunos que importan
 y surge como un barco fantasma entre la niebla, 5

que rompa nuestra nave contra su viejo casco,
que incendie nuestro brío su cubierta sin nadie,
porque es humo la muerte
y ese día una trampa.

Privilegio la vida, en cualquier caso. 10
Mientras llega ese día nos regala
mareas y derivas, lentas navegaciones,

la ocasión renovada de sus puertos,
la suerte de unas noches,
y el haber conocido, ya sabéis. 15

Suficiente botín, que esplende entre cenizas
y desafía al cielo, al deterioro.

(«Sólo la vida», CP, 26)

La intuición se desplaza a partir de una metaforizada imagen de la existencia humana, vista como una embarcación sometida a los imprevisibles embates que su destino le tiene reservado. Central a esta idea es la oposición dialéctica muerte/vida. El «día» al que se refiere el verso 1 es el día de la muerte, concebido como un trágico final; llegado éste, todo se desintegra. Rápidamente, sin embargo, la intuición poética acude a una imagen de piratería («vamos al abordaje», v. 3) como una treta para superar ese límite, negándole a la muerte su posible significado. A tono con la imagen de marinería ya sugerida, los versos 4-8 dramatizan el posible encuentro violento de esas dos embarcaciones («un barco fantasma» = la muerte; «nuestra nave» = la vida), y reiteran la disposición del hablante a no aceptar el final. Negada esencialmente la primera («la muerte no existe», v. 3; «es humo la muerte», v. 8), se rescata el transcendental valor de la segunda («Privilegio la vida», v. 10). Aunque el yo poético está consciente de que en la relación dialéctica vida/muerte no se puede afirmar la una sin reconocer la otra, concede mucha más importancia a la acción de vivir, con todo lo que esta experien-

cia implica; único ardid de que dispone el ser humano para enfrentarse a los límites de su condición. El sujeto ha soltado las amarras que lo sujetaban, la visión de mundo proyectada por el discurso sugiere una voluntad de celebración, una actitud hedonista que se aferra a la vida.⁹⁶

Una visión de mundo es la propuesta que un escritor ofrece como base ontológica de lo que su construcción verbal comunica, o quiere comunicar; equivale a lo que podemos llamar también, la semántica del sonido que emiten sus significantes. Si consideramos ahora la declaración del autor en el «Telón de cierre» con el que comienza este capítulo, constataremos que Díaz de Castro acierta al transponer estéticamente a su obra el principio que la define y singulariza: «...somos hijos de la entropía, del desorden del universo. Para mí esta afirmación constituye una verdadera poética, que arrastra toda una manera de pensar y escribir poesía. Es lo que creo que hay en mis poemas: una lucha entre la voluntad y la constatación de la realidad; entre conciencia del deterioro, de la pérdida de los sentimientos, de la muerte, y al mismo tiempo resistencia voluntarista a sentir y gozar».⁹⁷ No creo equivocarme al sugerir que el análisis aquí desarrollado así lo demuestra.

En su persuasivo acercamiento a la experiencia estética como mimesis, comunicación, y expresión del ser-en-el-mundo, M. Fernando Varela Iglesias señala que «El dominio de la poética es el del esfuerzo por trascender: es un planteamiento estético que aspira a ser ontológico, es una noticia del ser concreto que pretende tener valor universal y una noción categorial que tiene vocación existencial... La poética será siempre el dominio de la inestabilidad, de una tensión o esfuerzo casi imposible por supe-

⁹⁶ Otros poemas que en la obra de Díaz de Castro expresan la idea de autoafirmación, epicureísmo, o de optimismo existencial: «El retorno» (ER), «La terraza» (CP), «La noche marina» (CP), «Sólo la vida» (CP), «La mañana robada» (CP), «Las muchachas» (CP), «Septiembre» (CP), «Divagación ante el espejo» (CP), «Días» (EMA), «La edad roja» (EMA), «Don» (EMA), «Amanece» (HMM), «Almudena en la lluvia» (HMM), «Mañana en Cáceres» (HMM), «Bye, Bye, Blackbird» (HMM), «Con el aire» (HMM).

⁹⁷ Conversaciones con F. Díaz de Castro, Palma de Mallorca, 13-19 de abril, 2009.

rar los condicionamientos del lenguaje». ⁹⁸ Aunque no tenemos un poema de Díaz de Castro donde el discurso despliegue explícitamente las señales de su *ars poetica*, contamos con la observación del propio autor sobre «Volver a Bilbao» («Telón de cierre», arriba), texto emblemático que nos permite llegar así a esta última consideración:

Al azar de un amor que aquí me trae
contemplo con mis ojos extranjeros
esta luz movediza de metales
que da forma inestable a la ciudad,
el transcurrir revuelto de las cosas, 5
la sierpe de la ría que conduce
al teatro abolido de las máquinas.
En su lugar refulge misterioso,
instaurando ficciones del presente,
el monstruo fascinante del museo. 10

Pero el gris laboral de las paredes
en las antiguas calles salvaguarda
un vivir obstinado que no extinguen
la explotación sin patria, ni la sangre,
ni el pretexto de todas las discordias, 15
ni el peso muerto de las tradiciones.

Ciudad de la protesta y la algazara,
energía y conflicto me convocan,
me implican y me dejan sin respuestas
en este contraluz a todas horas. 20
Afilada ciudad, me comprometes
a desconfiar de normas y armonías
porque sólo el desorden es real.
Queriéndote decir me desconozco,

⁹⁸ M. Fernando Varela Iglesias, *Poesía e imagen* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), 290.

me descubro a mí mismo en mi extrañeza 25
y no sé qué verdad me solivianta.
Por eso siempre vuelvo.
(«Volver a Bilbao», HMM, 67-68)

No es gratuito que el yo poético aluda a un posible nivel de significación al compararse con la ciudad,⁹⁹ buscando encontrar su propio rostro o identidad a través de ella. Ha llegado hasta allí, movido por un sentimiento amoroso que, no obstante, resulta incapaz de superar las limitaciones naturales de su percepción ante una realidad que se muestra inaprehensible, de la que sólo capta «esta luz movediza de metales / que da forma inestable a la ciudad» (vs. 3-4). Su atención se fija en un ícono del falso progreso urbano, «el monstruo fascinante del museo» (v. 10). Así considerado, el espacio de la ciudad se transforma en objeto palimpsestico donde la arquitectura ultramoderna del museo es percibida por la sensibilidad del hablante como una de esas «ficciones del presente» (v. 9), con que se enmascara la *otra* ciudad —la ciudad vieja— cuya existencia se ve salvaguardada por la energía de una forma de vida que, sobreponiéndose al descalabro de su descomposición, se niega a aceptar su final.

Los tres últimos versos de esa primera parte del poema resaltan la singularidad histórica, política y socio-cultural de ese espacio humanizado intensamente por el discurso codificador. Sometido a una experiencia emocional ante la cual se descubre inseguro, el hablante lírico acude a cuatro significantes claves para aclarar su relación con la ciudad: «la protesta y la algazara» (v. 17) encuentran su complemento en la «energía y conflicto» (v. 18) con los cuales se identifica racionalmente el yo poético.

⁹⁹ Desde sus primeros poemas, y a lo largo de su producción posterior, Francisco Díaz de Castro se define como un poeta esencialmente urbano. Recuérdese la afirmación que hace el hablante en los versos 20-24 del poema «Días» (EMA): *Hay días en que sé / qué debo hacer para orientarme, / cómo venderme, cómo / buscar la vida por las calles, / pues la ciudad soy yo*. Un sujeto al que finalmente se le considera en una posición zigzagueante, entre el *flâneur* y el testigo social. El escrutador alcance de la mirada del autor se prolonga en estos últimos años con la precisión de esa cámara fotográfica que siempre le acompaña. Importante consideración, que de inmediato apunta a esa serie de poemas en prosa publicados por él con el título *Fotografías* (2008).

El eje de significantes queda entonces así: *protesta/conflicto* alude a la problemática social; *algazara/energía* es la otra cara de esa moneda, la celebración de la vida que obstinadamente se opone al eje anterior e impide la caída final. Observado en sus aparentes oposiciones, se trata de un caos que reclama la virtud de un nuevo orden, impuesto por la necesidad de sobrevivir, ante cuya evidencia se rinde el sujeto. Como frente a un espejo, incapaz de romper el vínculo que lo ata a esa conflictiva realidad, el yo poético reconoce que su propia actitud responde a las mismas contradicciones. Son éstas las que lo comprometen y emparentan con la imagen de la ciudad.

Si una poética es el paradigma o modelo de escritura que el texto sugiere en los significantes que lo inscriben, «Volver a Bilbao» nos ofrece un espacio de autorreferencialidad en cuyo centro se sitúan el hombre-que-escrive y sus signos. Al afirmar que las contradicciones que ve materializadas en la ciudad le permiten reconocer las propias, el poeta utiliza semiológicamente esa imagen de incoherencia urbana para expresar la paradójica condición humana que lo define y limita. Como la ciudad, también en él subyace una contradicción aparente entre el proceso de desgaste que el tiempo aporta y ese espíritu de sobrevivencia que actúa como fuerza de rescate. Una relación palimpséstica que se traslada directamente a la visión de mundo que su escritura codifica. La más evidente polaridad implícita en este planteamiento se manifiesta, sin duda, en un doble impulso aparentemente contradictorio: el intento de acercarse a ese conflictivo paisaje urbano para rescatarlo, en un claro gesto humanizador, y la necesidad de salvarse personalmente de esa confusión a través del controlado orden estético que la escritura le permite.

La ciudad, como la escritura, es un doble espacio de afirmación y de renuncia. El poeta reafirma su condición social al integrarse a un espacio problematizado, frente al cual su sensibilidad reacciona empáticamente: protesta y conflicto, algazara y energía son al mismo tiempo sus emblemas, y los de la ciudad. Pero al registrar esta condición en un acto de construcción verbal, el poeta renuncia al aparente caos percibido y se refugia en el orden

de sus signos. Expresado, por lo tanto, como manifestación de una poética, «sólo el desorden es real» (v. 23) apunta a una percepción problematizada de la materialidad cósmica, resalta su inestabilidad; en contraste, y para sobrevivir a esa anarquía, el poeta convierte la palabra en vehículo restaurador. Como lo confirma Díaz de Castro en nuestras reveladoras conversaciones, escribir implica para él una rigurosa disposición de los elementos necesarios; todos los componentes del discurso —incluidos los signos de puntuación— se integran al diseño que exige el plan de construcción. Una importante declaración, ratificada aquí por el acercamiento crítico aplicado: de la entropía de la realidad, al orden que restablece la escritura. Una redención estética difícilmente superable.

CONCLUSIÓN

EL PROPÓSITO DE este estudio ha sido establecer un diálogo entre los significantes que dan sentido y forma a la expresión poética de Francisco Díaz de Castro, a través de diferentes textos, y mi sensibilidad de lector entregado a una tarea de descodificación nada inocente. Leer —tal como lo entendemos aquí— es someternos a la posibilidad de un encuentro con la verdad inscrita en el eje semántico de un discurso que pugna por conformar cierta imagen de realidad, estéticamente equilibrada y sostenible, capaz de proponer ontológicamente una visión de mundo a la cual nos conduce la escritura. Un enmascaramiento poético que puede trascender, por el camino de los signos, hasta tocar los límites de la condición humana. Todo esto he querido señalar a lo largo de mi análisis.

Definido el poema como un espacio verbal repleto de sonidos, el Capítulo I constituye un atento recorrido que le permite al lector u oyente hacer contacto con esa sonoridad. Cada uno de los poemarios estudiados es una verdadera galería semántica donde, polifónicamente, confluyen el homenaje explícito que Díaz de Castro rinde a otras voces de especial significado en su propia formación, junto a la profunda incursión subjetiva que da cuenta de la constante lucha del yo poético por testimoniar, y sobreponerse, a su condición. El extrañamiento, la melancolía, el desengaño, la soledad, el constante acecho de los recuerdos, el nada reparador fantasma de los sueños, la constancia del envejecimiento, la

presencia de la muerte, etc., son algunos de los motivos recurrentes que definen su estado interior. Todo esto enfrentado con ironía y sarcasmo, dejando, sin embargo, espacio para el amor y el deseo; un erotismo reconciliador que le permite al hablante lírico rescatarse a través de los sentidos. Se trata, evidentemente, de un acercamiento que no pretende de ninguna manera ser excluyente o exhaustivo. Intenta sólo dejar constancia de una posibilidad; la que permite en cada caso ese fortuito encuentro de dos sensibilidades —la emisora y la receptora—, en una experiencia que se convierte así en acto de comunicación.

La intención del Capítulo II es resaltar la cuidadosa tarea de Díaz de Castro en la elaboración del *arte factus*, unidad de significación integrada orgánicamente en cada poemario como pieza de un ensamblaje semántico mayor. Existe de esta manera un equilibrio formal determinado externamente en cada texto por su disposición métrica, e internamente reforzado por el ritmo que imponen los significantes en su encadenamiento morfosintáctico; haciéndose evidente el importante papel que en el discurso juega su musicalidad. Las variantes señaladas, al contrastar diferentes versiones de algunos poemas, son el resultado del equilibrio formal que busca el poeta-constructor.

Junto a la musicalidad y sensualismo expresados por el discurso, elementos de clara filiación simbolista, la escritura del poeta valenciano establece una red de relaciones intertextuales que sitúan su propio discurso como parte de un sistema literario de múltiples ramificaciones, en el cual se inserta para reafirmar estéticamente la singularidad de su mundo. Es justamente su relación con esa red estética mayor, de referencias literarias y culturales, lo que confiere a la obra de Díaz de Castro su nivel de historicidad. Reclama de esta manera sus señas de identidad junto al arsenal heredado.

Esta es la evaluación totalizadora que propongo finalmente en el Capítulo III, al explorar la transformación del pluridimensional campo semántico de esta escritura, que nos enfrenta a una visión de mundo —*Weltanschauung*— dentro de la cual se inscriben, ontológicamente, tanto los signos emitidos como el yo poé-

tico que los emite. Se trata de un doble sistema de significación: el aprehendido culturalmente por el escritor, y otro que a su vez él crea en la versión de realidad que poéticamente propone. El poema se realiza, por lo tanto, en un múltiple punto de convergencia dialógica. Internamente, en el discurso dialogan las dos visiones de mundo antes mencionadas (la heredada por el escritor, y la que construye en su *arte factus*). Externamente, el diálogo se establece también entre los significantes emitidos por ese discurso y su receptor.

A pesar del cuestionamiento que sufre el signo lingüístico, según lo plantea cierto concepto de la postmodernidad, la poesía de Díaz de Castro reclama su valor logocéntrico al proponernos una cosmovisión donde la intuición creadora se apoya en los necesarios enmascaramientos de la escritura para enfrentarnos a la trascendente verdad de la condición humana. Espacio de afirmación y de renuncia, la escritura le sirve al poeta para confirmar su pertenencia a un universo definido por un doble impulso de angustia existencial y celebración epicúrea. Aparente contradicción de la que se redime, paradójicamente, al renunciar a ese caos cósmico mediante el riguroso orden de sus signos.

Todo proceso de lectura crítica supone una serie de estrategias que hacen posible alcanzar un suficiente grado de inteligibilidad —emotiva y racional— entre nuestro acercamiento evaluativo y el objeto de estudio. En este caso, mi aproximación a la poesía de Paco Díaz de Castro se ampara en un reconocimiento de su escritura como codificación-de-vida y recuperación-de-mundo. Experiencia en principio estética, he tratado de ver en ella la condensación de ciertos valores que le dan valor de testimonio; registro de los inevitables avatares a los que, con pasión y con miedo, se enfrenta constantemente el ser humano tratando de redimirse. En el método aplicado he tratado de reconciliar algunos planteamientos teóricos en los cuales necesariamente me apoyo, a caballo entre lo semiótico y lo mimético,¹⁰⁰ convenci-

¹⁰⁰ Para los límites y aciertos de posibles modelos teóricos aplicables al estudio del texto poético, véase, por ejemplo, David Buchbinder, *Contemporary Literary Theory and the Reading of Poetry* (South Melbourne: The MacMillan Company of Australia, 1991).

do de que es posible reclamar para el poema un renovado espacio de evaluación ateniéndonos a su discursividad.

He tratado igualmente de impedir que la singularidad de los diferentes textos comentados se extravíe, como ocurre con frecuencia, en la telaraña hermenéutica. Resulta evidente que concibo el poema como un sistema de significantes (*semiosis*) que le permiten al autor contruir una posible versión de realidad (*mimesis*), a la que accede a su vez el lector, determinada por la visión de mundo dentro de la cual se genera. Insisto en la importancia que tiene considerar que el discurso poético se sostiene, y se completa, gracias a una múltiple relación dialógica —interna y externa— que le sirve de base. Para terminar, reitero que mi propósito no ha sido agotar las posibilidades de acercamiento a esta importante obra. No obstante, del análisis desarrollado surge, por una parte, la imagen de una tarea creadora que se define por su solidez como experiencia literaria; y por otra, la de un hombre empeñado en rescatar el aquí y el ahora de su propia existencia mediante ese obstinado comercio con las palabras.

MUESTRA ANTOLÓGICA

DE *EL RETORNO*

ESTE PAPEL

Este papel es dulce y es amargo.
Tal vez nos limpie de cualquier consuelo
la cifra de mañana y la nostalgia.
Tal vez nos arrebate suavemente
las palabras que ahora
podrían ser hermosas.

Lo que es cierto es que hiera
en la piel más sensible
de esta nocturna despedida.

Aunque yo lo quisiera
no querrían detenerse mis dedos:
trazan signos de angustia
cuyo sentido ignoro y que desbordan
el papel, las paredes
y todo lo que abarcas.

Yo sé de dónde vienen esos signos,
de qué remota ausencia de sentido.

Sólo voy a decirte que duele estar seguro,
puesto que son de amor,
mi amor,
de su destino.

VALS

Como el dulce veneno de la vida,
un vals viene en las sombras, se hace tacto,
arrebata las últimas señales
y con ellas se lleva,
en su canción difusas,
las alas que batieron la ilusión de una luz.

En esta tarde involuntaria y quieta
el vals que escucho ronda por la luz que se evade.
Notoriedad menor,
húmeda y dulce,
destello de pupila venciendo sin victoria.

Indiscreta materia se desliza
cuando cierro los ojos: es la rosa,
en desafío prieto y solitario.
Vibrante, abierta. Disuelta ya, sin bordes,
como música en hilos, en la brisa.

El vals se hace a sí mismo,
ceremonia y designio de otra ausencia,
sabio conato que dibuja un hueco.
Así viene la sombra,
verde reflejo de esta tarde quieta:
en un ciego girar y deslizarse
hacia el espacio ajeno en que ya ni la música,
ilusión de un instante,
por su perfecta realidad me salva.

Vestigio de la sombra,
el vals arranca todas las señales,
los urgentes latidos,
el dulce engaño en que el vivir se anega.
Sola queda la noche, destilando
su nácar más profundo hacia el olvido.

BAR NIZA

Sólo una confesión, nada que importe.
Son palabras que apenas podría haber previsto
hace tan sólo unos instantes. Música
que viene de los bultos y que no es más que viento.
Son carne de delirio esas manos que intentan
encontrarle una forma a la verdad,
que te ofrecen, envuelta entre la gente,
la más áspera rosa que las calles, estrechas
como sueños, inscriben en sus ondas de olvido.
Como entreabrir la puerta del desván
y forzar la memoria entre los trastos mudos
que uno sabe que están, acariciarlos
como a la propia mano que palpa la dureza
de un saco de deseo hecho de piedras.
Cuerpos, ¿entiendes?, cuerpos. Cuerpos que se reiteran
en aceras con sol, como temblores
de carne prometida, como luz para siempre.
Y cabellos traidores, como ese amanecer
en lo alto del tiempo, como nubes
que nada significan.

NOCTURNO

Estos recuerdos
no pueden ser los míos.
Son recuerdos de otro, de cualquiera.
Habrán llegado
mezclados con la brisa del otoño.
Esto que pienso ahora
habrá turbado sueños en otros dormitorios.
Yo no fui tan mezquino
ni traicioné por cosas tan triviales.
No es mío este rencor
que me roba los sueños verdaderos.
No puede ser verdad tanto fracaso.
Yo sé que este pasado no es el mío.

ES EL PASADO

El impremeditado paso atrás
para reconocer una mirada,
el latido punzante
en medio de una frase rutinaria,
el error al seguir por la avenida
en lugar de doblar hacia la iglesia
y dejar a la izquierda el malecón.

El ademán fugaz que alguien usurpa
siempre a lo lejos, al alzar los ojos
entre la muchedumbre,
que se sabe que es gesto de otro cuerpo,
como el reflejo en un escaparate
de un pájaro que cruza.

Una lluvia que arrecia en los cristales,
como nombre que asoma hecho jirones,
podrido, pertinaz,
entre el rumor prolijo de los días;
como las secas hojas que levanta,
en la esquina de un patio, en remolino,
el viento cotidiano de las doce.

Cualquier vacilación que desciframos,
los vistazos secretos al espejo
que brilla en la penumbra
o la letra final de una matrícula.
Y, sobre todo, el miedo irreprimible
a que te desvanezcas en la noche,
tú, que ahora mismo duermes junto a mí.

No hay nada que temer:
es el pasado.

LAURA

*I shall never forget this weekend,
the weekend Laura died.*

Mercer & Raskin

De tantas noches queda
el recuerdo de un sueño.

Quisiera haber sabido, desde entonces,
ser más astuto que la vida,
salirme de las cuerdas y bailarle,
y ganarle terreno, estar al contragolpe.
En cambio sólo supe
seguir buscando el día ante el retrato,
oponer débilmente unas palabras
para hallarles el rostro que solían
—aquel rostro abolido que ya nunca.

Alguien llamó preguntando por Laura
cuando yo estaba ausente pero ya lo sabía,
y lo tenía escrito en un sobre de hotel.

Todo queda en relato,
y las versiones de este tema
que suenan por las noches en el piso de al lado,
cuando siento que llega, fatal, el taconeo
de una mujer sin nombre,
vienen como fragmentos, se propagan
por todos los rincones,
y la memoria apenas reconstruye
los ecos desvaídos de suspiros,
y de apagadas risas, y mi nombre de entonces.

DON'T EXPLAIN

Billie Holiday

Canción imaginada, tú
sí sabes ocultar las evidencias
del hálito ceniza de un suspiro,
el reverbero hiriente de una voz
a solas en el cuarto de un hotel.
Tú callas la certeza innecesaria,
sólo tú arrebatas el rencor,
la vergüenza y el asco de recordar la usura
—esa usura feroz del sentimiento—
ejercida a conciencia ante unos ojos
entrecortadamente incrédulos
y con amor aún.

 Sigue sonando,
que dure un poco más este fantasma
mientras impartes tu caricia
como brisa de octubre entre las hojas.

CANCIÓN DE LA MUJER MUERTA

Si alguna vez vacilas, justo al borde
de un abismo del sueño, no despiertes,
acuérdate de mí.

Si alguna vez consientes en ceder
al testigo que acecha por las sombras,
acuérdate de mí.

Si alguna vez te falta el soplo leve
que te eriza la carne y te decide,
acuérdate de mí.

Si alguna vez te sientes un despojo
y nada te retiene en ese mundo,
acuérdate de mí.

Si en el último instante de tu vida
tienes valor para decir un nombre,
acuérdate de mí.

¿QUIÉN SE LO CUENTA AL CORAZÓN?

Para Fátima Iturriarte

Después de malgastar las ilusiones
comprando una respuesta en cada esquina
ya has visto que la noche nada guarda
que no tenga que ver con despedidas,
pero quién se lo cuenta al corazón.

Después de haber buscado en cada noche
por ver si existe noche sin aurora
no has logrado encontrar lo que dejaste:
la noche es siempre demasiado corta,
pero quién se lo cuenta al corazón.

Cuando corre la noche por tus venas
como un licor de olvido y de rutina
es cuando has aprendido a conocer
en tu sed la derrota de la vida,
pero quién se lo cuenta al corazón.

Ya sabes, para siempre, que no llega
aquello que esperabas de las sombras,
que no hay Hotel Edén de madrugada
ni existe amor eterno de una copa,
pero quién se lo cuenta al corazón.

Dime tú, noche amiga, noche rota,
dime quién se lo cuenta al corazón.

FINAL DE LA BATALLA

Todos han muerto o lo parece.
El viento desordena los reflejos,
esparce las cenizas,
reaviva los restos de la hoguera
y descubre los cuerpos olvidados.
Se han borrado los rostros en la estepa sin tiempo.

Miro hacia atrás, hacia los barracones
en los que anoche un vino
denso como una despedida
puso fulgor en las miradas
y acalló las razones y los miedos.
Hasta que nuestro sueño fue turbado
cuando la noche era más oscura
y supimos que había que salir.

Ahora me desangro entre cascotes.
El polvo levantado por el viento
va cegando mis ojos. Sólo percibo sombras
y el silencio del páramo.
El rencor me abandona con la vida.
No puedo defender esta muralla.
Ha llegado el momento. Se oyen pasos.
Imagino una risa desolada.

Avanza el enemigo, lentamente,
un solo hombre con los pies de plomo.
Se detiene ante mí, toma mis brazos
y a duras penas me levanta.
Reconozco mis armas, su derrota,
y escucho sus palabras y mi voz.
En el terror del sueño comprendo que ya nunca
alcanzaremos el confín del llano.

ARS MORIENDI

Si envejecer y lo que sigue son
el único argumento de la obra,
como tantos repiten,
y si poco se puede hacer para ignorarlo
y si, por último,
como en juego de azar, es tan sólo uno mismo
quien urde ese argumento,
no está de más que en el segundo acto,
sin pensar demasiado en un tercero,
compliquemos la trama,
nos hagamos los nudos necesarios
y demos acogida a personajes
que aporten interés al verdadero asunto:
amigos, el amor —no es comedia de santos.
Diálogos amenos,
actores ya curtidos que sepan impostar
y que improvisen
las veces que haga falta, siempre a tiempo.
Mantener la unidad es lo que importa.
Un escenario limitado,
público reducido,
y, ya en marcha la obra, procurar,
con los buenos oficios de la *troupe*,
que el desenlace salve la coherencia
y sea lo más rápido posible.

EL IMPACIENTE

Toda mi vida he sido un impaciente.

Durante muchos años anduve como loco
con esa irreflexión que alimenta la suerte.
Traté de adelantarme a la inminencia
que todos los relojes señalaban,
zanjé razonamientos razonables
y olvidé las ganancias de apuestas de ventaja;
entré sin llamar adonde pude,
atravesé ventanas para marcharme antes
y, por no detenerme, fui cargando
a cuenta de inventario ciertos síntomas
acerca de la cría de rapaces.
En cuanto a las faenas que importaban,
daba mis cuatro pases, y a matar recibiendo.
(Destrocé algunas cosas respetables,
claro está.)

Y no deploro ahora tanto atolondramiento:
sin saberlo, sabía lo que hacía.
Aunque no valoraba en lo que vale
tomarse con sosiego

el deseo, el placer y el sentimiento,
esas cosas fugaces
que apenas se avizoran ya son nada,
sus mejores trofeos me acompañan
como una balada que nos daña lo justo.

Vosotros, mis mejores amigos de esta edad,
que me habéis conocido más bien tarde,
que sabéis lo que hay,
hasta qué punto
la vida se desvela en el amor tardío,
cuánto me importa
apurar los momentos, perderme con vosotros,
seguro que entendéis
estas formas que traza la impaciencia
hoy que mañana significa nunca.

LEGADO

Para Maricarmen Iturriarte

Al verde de la hiedra una lluvia muy lenta,
al mar cuando anochece mi mejor homenaje.
A la calma del sur la paz de mis cenizas,
al ritmo de las noches mi rutina feliz,
a las rosas mañanas y rocío.

A los años perdidos un trozo de balada,
a la caja de ébano el rumor de mis sueños.
Al que quiso engañarnos un año de mentira,
al que duda en la noche la justa dignidad,
a los que alimentó la ira nada.

Al que alentó el rencor telarañas de olvido,
a quien deseó mi muerte larga decrepitud,
a aquel que nos envidia un saco de razones,
al dueño del tesoro mi desprecio.

A los gloriosos cuerpos de las calles mil gracias,
a mis pocos amigos el brillo de un espejo,
a ti mi aliento fiel sin que lo notes.

Yo me llevo tus ojos para incendiar la nada.

DIVAGACIÓN ANTE EL ESPEJO

Para Antonio Jiménez Millán y a Laura

Por un instante he visto en el espejo
mi cara de veinte años. Sólo por un instante.
Luego he recuperado esta verdad incierta
que el uso deteriora y que soy yo.
Esta cara, la mía, recoge los vestigios
de secretas batallas con sonoros fracasos,
de alguna escaramuza bien ganada,
las señales que oscuros pobladores de sueños
inscribieron en ella subrepticios,
residuos de certezas ajenas que se imponen.

Mis caras superpuestas me desengañan hoy
del valor excesivo que se otorga a ser joven.
No se merece tanto esa edad del demonio
por más que nos excite contemplarla.
El mundo viene grande,
nos hipoteca el tiempo y la conciencia.
Todo proyectos, tantos esfuerzos por delante,
tanto tiempo inseguro,
inexperiencia, equívocos y fuerzas malgastadas,
tantos aprendizajes, miedo.
Y la muerte tan cerca entonces como ahora.

Y la vida tan cerca.

No la doy por perdida.

Me confirman mis ojos el ardor que perdura,
aunque en verdad resulten algo fatuos sus fuegos
y algo decepcionantes sus recuentos.
Respecto al viento helado de la edad,
como lo llaman,
me protege la casa del recuerdo,
lo desafía el fuego de esta mujer tan joven.
La más alta ocasión que me brinda la vida.

LA NOCHE MARINA

Para Aurora Luque

Me atraparé la noche sin piedad una noche
y acudirá mi barca a estrellarse en la costa
extrema de la nada en la que zarandean
marejadas sin tiempo los restos de los muertos,
y las gaviotas ciegas comerán mis entrañas.

Pero esta noche no: esta noche me acoge
como amante que insiste en otras singladuras,
y su vientre ornamenta con salitres de vida
este bajel en fiesta que surca sus oscuros
rincones con sirenas que prenden en su canto.

Salve, noche marina, que como cortesana
sabes nutrir las ansias que alargan el periplo,
los sueños que despliegan sus velámenes blancos
a la merced del viento, esa forma del dios.
El dios que nos otorga arrojo y desvarío.

LAS PIPAS

Para Javier Blasco

Con el paso del tiempo impone la experiencia
la creciente y extraña sensación
de que es sólo presente cuanto ansías.
No nutres ilusiones y asustan cualquier cambio
y cualquier novedad que el futuro proponga.
Basta con dominar las situaciones.

Hasta dejas de ser coleccionista.
Por poner un ejemplo convincente,
la colección de pipas la das por terminada.
Todo el que fuma en pipa,
aunque vaya ampliando el repertorio,
es más asiduo de las conocidas.
Las pipas nuevas de barniz intacto
son siempre imprevisibles
a la hora de atacarlas:
ni dimensión, ni forma ni dibujo
permiten que calcules cómo van a tirar.
Por eso la costumbre recomienda,
para que no te amargue su sabor,
no prodigar esfuerzos,
centrarse en unas pocas que sean suficientes,
aculotarlas bien, hacerlas a tu boca.

Se ha pactado con ellas en silencio.
Ellas dejan pensar mientras van consumiendo
la mezcla que se aviene a cada una.
Sabes cómo respiran, conoces sus caprichos
y el aroma que emanan al usarlas.
Para la intimidad prefiere el brezo:

las de espuma deslumbran a la gente
pero son más bien frías y tienden a apagarse.
Las pipas bien tratadas te permiten
una promiscuidad que no las daña
si sabes alternarlas con el ritmo adecuado.
Acaricias tranquilo sus curvas conocidas,
responden a tus manos con calor,
te miran con sus ojos
quemados por el fuego que alimentas,
y cantan para ti sus almas que crepitan.

Están todas marcadas por tus dientes.
En cuanto las enciendes cada una te pide
la fuerza de succión que necesita
para hacerte feliz. Y cuando tú te mueres
nadie te sustituye:
las pipas de los muertos no se fuman.

LA ALHAMBRA, PUERTA DEL VINO

... *gran escultor*

M. YOURCENAR

Para Luis García Montero

Cruzas bajo los arcos que te acogen,
tan cálidas sus piedras, su luz rosa,
que parece que estaban esperándote.
El tiempo ha ido grabando su canción:
un buril emboscado en resplandores,
en rendijas de azul, desmoronando
la materia sobrante de los muros
para que afloren musgos e intemperie.

Pasas entre arrayanes e inscripciones:
“*Mármol y agua parece que se funden*”.
Tú ya has estado aquí aunque no recuerdes.
Y no preguntas nada, ya conoces
en la luz de los muros carcomidos
que cuanto permanece es erosión.

LA PEDIGÜEÑA

Para Pere Pena

Son hermosos aún esos ojos azules,
perdidos en su niebla, que apenas si me ven
cuando me solicitan,
no sé con qué pretexto, unas monedas.

Se seca la belleza en su cara quemada
por el sol del semáforo.
Con lengua estropajosa y lenta
un soniquete estúpido repite.

Ropas de basurero, roña, llagas
en el brazo que apoya contra la ventanilla.
Por la camisa sin botones
los pechos se le asoman, duros, blancos.

Advierte mi mirada, y me sonrío
bobamente, con una boca gris
que me ofrece una chapa o cualquier otra cosa,
por lo que quiera darle.

Arranco muy despacio y no sé lo que pienso.
Me miran fijamente los políticos
desde las vallas alquiladas.
Agita las palmeras un viento repentino.

VAMOS A PERDERNOS

Para Álvaro Salvador y Pepa Merlo

Mi amante está leyendo. Yo miraba
la roja floración de los geranios,
el perfil azulado de los montes,
el techo de azafranes poderosos.

Mientras canta Chet Baker *Let's get lost*
la tarde que se incendia en la ventana
me asiste en el despojo decisivo
de todo lo que sobra en esta isla.

Tendré que prescindir de muchos nombres,
de tanta selva humana que conozco.
Vengaré con olvido el resultado
de tantas certidumbres indebidas.

La metálica luz de este crepúsculo
perfila un horizonte sin estafas.
De este lugar, tan sólo su belleza:
así vence la vida al desengaño.

VOLVER A BILBAO

Para Jon Kortázar

Al azar de un amor que aquí me trae
contemplo con mis ojos extranjeros
esta luz movediza de metales
que da forma inestable a la ciudad,
el transcurrir revuelto de las cosas,
la sierpe de la ría que conduce
al teatro abolido de las máquinas.
En su lugar refulge misterioso,
instaurando ficciones del presente,
el monstruo fascinante del museo.
Pero el gris laboral de las paredes
en las antiguas calles salvaguarda
un vivir obstinado que no extinguen
la explotación sin patria, ni la sangre,
ni el pretexto de todas las discordias,
ni el peso muerto de las tradiciones.

Ciudad de la protesta y la algazara,
energía y conflicto me convocan,
me implican y me dejan sin respuestas
en este contraluz a todas horas.
Afilada ciudad, me comprometes
a desconfiar de normas y armonías
porque sólo el desorden es real.
Queriéndote decir me desconozco,
me descubro a mí mismo en mi extrañeza
y no sé qué verdad me solivianta.
Por eso siempre vuelvo.

LEGADO DE LA MUERTE

Es algo más palpable que el recuerdo
que conserva a los muertos en nosotros;
o que los angustiosos entresueños
en los que nuestra mente confundida los trata,
saltándose los tiempos,
entre oscuros sucesos irreales,
con diálogos extraños que al despertar se borran
o nos dejan estrecha la garganta
y el corazón helado,
madre.

Lo que me trae tu muerte es la intemperie
de una casa cerrada que mira hacia el pasado,
un sellado dolor que no redime
de la tarea lúgubre
de ir borrando tus huellas materiales.

Dejo perchas vacías, abro puertas.
Remuevo tus papeles, tu posguerra,
viejas cartas de pésame, de amor, de mil afanes,
fotografías ya borrosas,

objetos inservibles que guardabas
(quién sabe qué recuerdos
o qué fidelidades).

Abarroto las bolsas de basura
con tus años a solas, con murmullos
que sólo yo descifro, todavía diciéndome
tu amor sin un reproche,
todavía mirándome con tus sentidos ciegos,
entre pliegues, fragmentos,

ocasiones perdidas,
muerte muriendo en vivo por mis manos.

Y el corazón dispuesto a que no quede
ni un hálito de daño en tu recuerdo,
ni un vestigio de muerte en tanto amor.

ABRIL

Para Álvaro y Pepa

Flotan unas gaviotas por el aire.
No suena el mar, se brinda
sosegado a mis pies, como inocente,
en su momento de mejor presencia,
ese que en superficie y resplandores
apacigua certezas y recuerda a quien mira
que son uno vivir y haber vivido,
conocimiento y cuerpo.

Llegan desde las rocas unas risas,
suenan a juventud confiada,
como si fuera eterna
su eternidad. Siento, imagino,
las caricias, los labios,
la porfía de manos y de muslos.
Y no existe el instante porque ellos nada saben.

Yo olvido y amo ahí, con esos cuerpos.
Me rozan sus cabellos, o es la brisa,
como un escalofrío del placer
que contagia este aroma de ansia joven.
Y nuevamente soy el que espiaba.

Bebo con la mirada
la paciencia del mar ajeno al tiempo,
el turquesa imposible de la hora,
estos ruidos de amor, esta luz limpia,
la plenitud hiriente de los cuerpos.

Y tú estás junto a mí, y a mi lado caminas.
En el olor salobre de estas piedras,
en la humedad dorada del ocaso
estallas, juventud. Estás conmigo,
te tengo porque fui, mas no me perteneces,
y ya no sé buscarme en tu promesa
si no es para encontrarme en extravío
por tu propia belleza hacia mi sombra.

ALMUDENA EN LA LLUVIA

El chaparrón de abril, que no respeta nada,
pone una plata fría en el ambiente urbano.
Brillan los verdes nuevos en los árboles,
y en el anochecer traslúcido
un quieto cielo gris reluce leve.
El tráfico y la gente chapotean.

Suena alegre la lluvia, como hace mucho tiempo
en primaveras rosas que no alcanzo
apenas a entrever, y no hay melancolía,
y voy calamocano con este alcohol de abril.

Hay cosas que espejean un instante.
confusas pero ciertas, como este olor a tierra
que me une a la tarde como un vértigo
a punto de nacer, y que me pone
ingrávidas las manos, ingenuo el corazón,
ignorante la piel, este momento
en que Almudena ríe, empapada de lluvia.

BARCELONA, 1975

Para Antonio Jiménez Millán

Como nieve impaciente era tu risa,
como un alud tu desnudez ruidosa,
perdida la vergüenza.

Tiritabas
clandestina en el cuarto del hotel,
escapada de hijas y consorte.

Era diciembre del setenta y cinco.
Anfitriona estrellada,
Barcelona la golfa, de par en par abierta,
pasó la noche en fiesta con nosotros,
locos de libertad por las calles más libres,
y tan despreocupados
de las complicaciones del amor.

Han pasado los años y te has muerto.
Mientras la vida marcha con su niebla
entre espinas, con otras sediciones
y otras fiestas, sacude mi memoria
esta imagen briosa de tu cuerpo
sentado sobre mí, aquella insurrección
de tus ancas frenéticas, el acre
perfume de las sábanas, los besos.

Un tumulto de besos en el cuarto gastado
de la casa de citas del recuerdo.

BURLEIGH FALLS, INVIERNO

Para Teo Noriega y Peggy Ellis

Vuelvo junto a estas aguas presurosas.
Dejo irse la mente con los rápidos
del Otonabee River.

Burleigh Falls,
donde el agua que escapa con estruendo
no ha borrado el fulgor de aquel septiembre
ni el desorden perdido de mis pasos.

A la luz variable de este día
acometen las ráfagas heladas
—como el agua las rocas esplendentes—
la sensación extraña de volver
al que sé que no soy hace ya mucho.
Antaño y hoy se ignoran en la espuma
que salpica y diluye formas y pensamientos.
El agua que pasaba ya pasó. Suena igual
el fragor de su música, igual se desenlazan
la viva piel del río y sus colores,
el blanco, el verde, el rojo, el amarillo.

La corriente arrebata
el superfluo ritual de la memoria,
y en mí no hallo inquietud. Sólo el frío estremece
la piedra, el limo,
el hielo,
la realidad vivaz que no se para,
como el amor, que arrolla cuando pasa.

El Otonabee River se entrega en algún sitio
pero su fuerza permanece aquí.

BYE, BYE, BLACKBIRD

Para Pere Rovira, Celina y Emilia

Alguien me espera, como en la canción,
alguien me espera fuera,
en otra parte, lejos,
y tú silbas aquí
cuando aún no amanece
y un movimiento alto me despierta.

Sombra de amanecer
con propia luz de párpados cerrados
ensancha el universo entre las sábanas.

Realidad solitaria de los sueños,
otra vez el verano solicita
—¿aquí o entonces, tan remota
o urgente ahora, como tu silbar?—
para su ardor el tacto necesario,
bajo la piel, la delicada piel,
el fruto tibio,
el labio que despierta en otro labio,
el latido de fuego en el umbral oscuro,
la flor mejor, abierta para mí,
para la noche inmóvil, destilando
la sal lenta azabache de sus pétalos.

¿Me despierta tu música cercana
o estás silbando ahora en otra parte?
No lo puedo saber, sólo que estabas,
mirlo de siempre, antes de amanecer,
cuando aún no era otoño, y que silbabas.

ESPEJOS

Para Vicente Gallego

Un cielo azul muy alto,
sin nubes, sin intermediarios,
tan sólo el infinito en que gravitan
los astros invisibles.

Difícil aguantar esa mirada,
me mira el universo, nada menos.
Ni nada más tampoco: claridad y silencio
que ni admiten plegarias ni precisan de cánticos,
inmensidad concreta como espejo
en que mirarme yo.

Un espejo sonoro es este mar
que rezuma en su calma tanto azul
y mece en sus reflujos el fulgor,
la viva vibración de la materia.

En esta gloria elemental me veo
sediento de color, rodeado de espumas,
fragante de salitre,
habitado por mí,
seguro de este estar en mi marea breve,
vuelto mar, aventura en declive
mientras cunde el azul y pájaros revuelan
y este mar
va lamiendo la arena y borrando mis pasos.

MAR DE NOCHE

Para Aurora Luque

A punto de vejez, la vida verdadera.
De retorno, con sus incrustaciones,
sus luces relativas, su silencio mayor.

Una mar de noche parece,
abarcable, semidesnuda,
íntima, entregada.

Recibo como nunca su movimiento oculto,
sus secretas memorias
de sabor a mujeres,
de canciones de fiesta que termina,
de iluminadas nubes,
de aromas de tabaco y marihuana,
de caricias salobres sobre la arena fría.

La vida vive aquí.
Gastada, sí, pero presente.
Lasciva, franca, fastuosa,
como ella es en su incesante olvido.

Como una mar de noche
con su ebriedad secreta.
A punto de vejez
pero conmigo.

HASTA MAÑANA, MAR

Para Carlos Marzal

¿Cómo seguir pensando en despedidas
en este instante de quietud nocturna?

Brilla una luna blanca tan cercana
que borra la infinita oscuridad.
La palabra del agua entre las rocas
y la brisa tan fría de la noche
hacen salir de mí la estremecida
soledad, la rutina del temor.

No se lamenta el mar, refluye
como mi corazón en esta luz
que no deja lugar a ambigüedades.
Del fondo de la noche abierta viene
el régimen preciso de la nada.

El mar es una puerta familiar,
nada extraño me inquieta, estoy aquí.

BIBLIOGRAFÍA

OBRA POÉTICA DE FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

Isla VI (Plaquette). Palma de Mallorca: Edición del autor, 1982.

Inclencias del tiempo. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1993.

El retorno. Valladolid: Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1994.

Al pairo. Palma de Mallorca: Monograma Ediciones, 1994.

Es un decir (Plaquette). Eivissa: Caixa de Balears 'Sa Nostra' i l'Institut d'Estudis Eivissencs, 1994.

Noches de hotel (Antología). Palma de Mallorca: Caixa de Balears 'Sa Nostra' i Universitat de les Illes Balears, 1995.

El mapa de los años. Palma de Mallorca: Calima Ediciones, 1995.

Utilidad del humo (Antología). Granada: Diputación Provincial de Granada, 1997.

Francisco Díaz de Castro. Poemas (Antología). Lleida: Universitat de Lleida, 1997.

Navegaciones. Palma de Mallorca: Monograma Ediciones, 1997.

La canción del presente. Valencia: Pre-Textos, 1999.

Francisco Díaz de Castro. Poemas (Plaquette). Alicante: Universitat d'Alacant, 2001.

Francisco Díaz de Castro. Poemas (Plaquette). s. c: Máquina y Poesía, 2003.

Sol de niebla (Antología). Lucena: Excmo. Ayuntamiento de Lucena, 2003.

Envejecer (Antología). Sevilla: Renacimiento 2004.
Hasta mañana, mar. Madrid: Visor Libros, 2005. XXVI Premio
Internacional de Poesía Ciudad de Melilla.
Fotografías. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2008.

ARTÍCULOS Y RESEÑAS SOBRE SU POESÍA

- BARRERA, José M^a. «*El retorno*». *ABC Cultural* (27-I-1995), 8.
—— «La verdad del instante». Sobre *La canción del presente*.
ABC Cultural (10-IV-1999), 12.
- CARNERO, Guillermo. Sobre *La canción del presente*. *Bellver*.
Diario de Mallorca (18-III-1999), III. También en
Cuadernos del Sur. *Córdoba* (8-IV-1999), 34.
- DE ARCO, Jorge. «Versos soleados». Sobre *Sol de niebla*. *Cádiz*
Información (11-III-2004), s. p.
- DE VILLENA, Luis Antonio. «*Sol de niebla*. Antología poética». *El*
Cultural (18-IX-2003), s. p.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. Sobre *La canción del presente*.
La Opinión (2-V-1999), s. p.
- GALLEGO, Vicente. «A pesar de todo». Sobre *Utilidad del humo*.
Clarín, nº 11 (1997), 79-80.
—— «Del odio y del amor». Sobre *La canción del presente*. *La*
Esfera. *El mundo de los libros* (10-IV-1999), 18.
- GARCÍA, Álvaro. «Lo que hay». Sobre *Inclemencias del tiempo*.
Hélice, nº 2 (1994), 44.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis. Sobre *La canción del presente*. *El*
Cultural, *La Razón* (7-III-1999), 12.
- JAURALDE POU, Pablo. «Yo me llevo tus ojos para incendiar la
nada. La poesía de Francisco Díaz de Castro». *Voz y letra*.
Revista de Literatura, XIV, 2 (2003), 3-15.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. «La constancia de los días». Sobre *El*
mapa de los años. *Diario de Mallorca* (27-X-95), IV.
—— «El muelle de la bahía». Sobre *El Mapa de los años*. *Hélice*,
nº 6 (1996), s. p.
—— «Y la vida tan cerca». Prólogo a *Sol de niebla*. *Antología*.
Lucena, Córdoba: Colección Las Cuatro Estaciones,
2003, I-XXI.

- LÓPEZ VEGA, Martín. «La Tregua». Sobre *La canción del presente*. *Clarín*, nº 20 (1999), 79.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. «La venganza contra el tiempo: la poesía de Francisco Díaz de Castro». *Renacimiento* (2006), 121-126.
- ROVIRA, Pere. «El realismo de Francisco Díaz de Castro». Sobre *El Mapa de los años. Poesía, por ejemplo*, nº 5, (1996), 82-86.
- SALVADOR, Álvaro. Prólogo a *Utilidad del humo*, Granada, Col. El Maillot Amarillo, nº 29 (1997), 9-17.
- TÚA, Blesa. «Hasta mañana, mar». *El Cultural* (19-I-2006), s. p.
- VELÁZQUEZ, Ana M^a. «Francisco Díaz de Castro en el mapa de estos años». *La Página*, nº 25-26 (1996), 53-56.
- WAHNÓN, Sultana. «Física recreativa». Sobre *El retorno. Hélice*, nº 5 (1995), 58-59.

OBRAS CONSULTADAS

- ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.
- ALEIXANDRE, Vicente. *Obras Completas*. Prólogo de Carlos Bousoño. Madrid: Aguilar, 1968.
- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- ARGENSOLA, Bartolomé Juan L. (de). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/servelet>
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist, Ed. Austin: University of Texas Press. 1981.
- BALAKIAN, Anna. «Evolution de la poétique symboliste», *Histoire des poétiques*. J. Bessière, E. Kushner, et al. Eds. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, 368.
- BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. Translated by S. Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal et autres poems*. Préface par H. Lemaître. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

- BORGES, Jorge Luis. *Obra poética 1923-1985*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BUCHBINDER, David. *Contemporary Literary Theory and the Reading of Poetry*. South Melbourne: The MacMillan Company of Australia, 1991.
- BURROWS, Ruth. *Interior Castle Explored*. London: Sheed and Ward, 1981.
- CARVER, Raymond. *A New Path to the Waterfall*. Introduction by Tess Gallagher. New York: The Atlantic Monthly Press, 1989.
- COLINAS, Antonio. *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.
- COYNÉ, André. «Trilce I», *Aproximaciones a César Vallejo II*. Ángel Flores, Ed. New York: Las Américas Publishing Company, 1971.
- CULLER, Jonathan. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2001.
- DARÍO, Rubén. *Páginas escogidas*. Ricardo Gullón, Ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Tesoro Breve de las Letras Hispánicas. Serie Castellana I*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1968.
- ESPRONCEDA, José (de). *Obras poéticas completas*. Estudio preliminar y notas de Juan José Domenchina. Madrid: Aguilar, 1972.
- ESTEBAN, José, Edit. *El epigrama español: antología*. Sevilla: Espuela de plata, 2008.
- FAIN, Gordon L. *Writing Epigrams. The Art of Composition in Catullus, Callimachus and Martial*. Bruxelles: Éditions Latomus, 2008.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1985

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- GONZÁLEZ, Ángel. *Antología poética*. Introducción de Luis Izquierdo. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- GRAVES, Robert. *Collected Poems 1965*. London: Cassell & Company, 1965.
- GUILLÉN, Jorge. *Homenaje. Reunión de vidas*. Edición a cargo de Francisco Díaz de Castro. Madrid: Anaya & Muchnik, 1993.
- HARTLEY, Anthony, Edit. *Mallarmé*. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1965.
- HIRSCH, Edward. *How to Read a Poem*. Harcourt: San Diego, CA, 1999.
- JESÚS, Santa Teresa (de). *Las moradas del castillo interior*. Edición y estudio preliminar de D. Antonio Comas Pujol. Barcelona: Editorial Bruguera, 1969.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. «Y la vida, tan cerca». Prólogo a F. Díaz de Castro, *Sol de niebla*. Lucena, Córdoba: Excmo. Ayuntamiento de Lucena, 2003, I-XXI.
- LEROY, Claude. *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- LYOTARD, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- MACHADO, Manuel. *Poesías Completas*. Edición de A. Fernández Ferrer. Sevilla: Renacimiento, 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance 1862-1871*. Paris: Gallimard, 1959.
- MARCH, Ausiàs. *Les poesies d'Ausiàs March*. Introducció i text revisat per Joan Ferraté. Barcelona: Quaderns Crema, 1979.
- MAWER, Deborah. *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 2006.

- MCDUFFIE, Keith E. «Trilce I», *Aproximaciones a César Vallejo II*. Ángel Flores Ed. New York: Las Américas Publishing Company, 1971, 113-120.
- MORSON, G. S. & EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Standford: Standford University Press, 1990.
- NAUGLE, David Keith. «A History and Theory of the Concept of *Weltanschauung* (Worlview)». Doctoral Dissertation. University of Texas, Arlington. 1998.
- PORTER, Laurence M. *The Crisis of French Symbolism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.
- RONCARD, Pierre (de). *Les Odes*, Charles Guérin Edit. Paris: Les Editions du Cèdre, 1952.
- SALINAS, Pedro. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*. Enric Bou Ed. Madrid: Cátedra, 2007.
- SALVADOR JOFRE, Álvaro. *Rubén Darío y la moral estética*. Granada: Universidad de Granada, 1986.
- Prólogo a F. Díaz de Castro, *Utilidad del humo. Antología 1987-1997*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1997, 9-17.
- SAÍNZ DE ROBLES, Federico C. *El epigrama español. Del siglo I al XX*. Madrid: Aguilar, 1946.
- SARTRE, Jean Paul. *Huis clos. Théâtre Complet*. M. Contat Edit. Paris: Gallimard, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. W.J. Craig, Edit. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction to Poetics*. Translated from the French by R. Howard. Introduction by P. Brooks. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1981.
- VALLEJO, César. *Obra Poética Completa*. Prólogo de Americo Ferrari. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968.
- VARELA IGLESIAS, M. Fernando. *Poesía e imagen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
- VERLAINE, Paul. *Oeuvres poétiques*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1969.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I. LA SONORIDAD DEL CAMINO	17
<i>El retorno</i>	17
<i>El mapa de los años</i>	29
<i>Navigaciones</i>	41
<i>La canción del presente</i>	46
<i>Hasta mañana, mar</i>	62
II. SENTIMIENTO Y ESCRITURA	79
Telón de apertura	79
La forma del sonido	86
Donde nace el poema	97
III. VISIÓN DE MUNDO Y POÉTICA.	109
Telón de cierre	109
CONCLUSION	133
MUESTRA ANTOLÓGICA	
De <i>El retorno</i>	139
De <i>El mapa de los años</i>	143
De <i>La canción del presente</i>	151
BIBLIOGRAFÍA	173

ESTA PRIMERA EDICIÓN DE *FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO: DE LA VIDA AL POEMA*, ORIGINAL DEL ESCRITOR TEOBALDO A. NORIEGA, CONSTITUYE EL VOLUMEN DIECIOCHO DE LA COLECCIÓN

A T A N O R

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LA CIUDAD DE PALMA (MALLORCA), DÍA 6 DE ABRIL DE MMX.



