

La armonía de la realidad y su desorden



Estudios sobre la poesía de
Francisco Díaz de Castro

MARÍA PAYERAS GRAU
ANTONIO BERNAT VISTARINI
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
(EDS.)

ÍNDICE

Introducción a la poesía de Francisco Díaz de Castro	
MARÍA PAYERAS GRAU	13
El hedonismo melancólico de la poesía de Francisco Díaz de Castro	
JOSEFA ÁLVAREZ	37
Palabras antes de una lectura	
JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA	51
La poesía instantánea de Francisco Díaz de Castro: postales y fotografías	
LUIS BAGUÉ QUÍLEZ	57
<i>«Lo que soy, los que he sido... o las varias formas de escribir al revés»</i>	
JAVIER BLASCO	75
Francisco Díaz de Castro en sus días luminosos	
GUILLERMO CARNERO	93
Dos lugares comunes en la poesía de Francisco Díaz de Castro: el sueño y el teatro	
MARÍA PILAR CELMA VALERO	101
«El aire de los versos en que un amigo alienta»: la poética cómplice de Francisco Díaz de Castro	
ARACELI IRAVEDRA	115
Música cercana (en torno a la poesía de Francisco Díaz de Castro)	
ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN	135
El amor en la época de su reproductibilidad técnica (notas sobre un cancionero de Francisco Díaz de Castro, con Petrarca, Garcilaso y Benjamin)	
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ	151

El jazz en la poesía de Francisco Díaz de Castro TEOBALDO A. NORIEGA	167
La venganza contra el tiempo: la poesía de Francisco Díaz de Castro JUAN CARLOS RODRÍGUEZ	185
La poesía de Francisco Díaz de Castro ÁLVARO SALVADOR	197
Ficciones del presente en la poesía de Francisco Díaz de Castro LAURA SCARANO	207
Conciencia elegíaca en la poesía de Francisco Díaz de Castro: <i>El retorno y El mapa de los años</i> SAMUEL DEL VALLE GÓMEZ	219
En torno a «Canción de la mujer muerta» de Francisco Díaz de Castro (y alguna digresión sobre poesía y poemas) ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA	235
Sobre <i>El mapa de los años</i> PERE ROVIRA	251
<i>Hasta mañana, mar. Una despedida vitalista</i> JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO	257
Contra la edad del desaliento: <i>Hasta mañana, mar</i> (2005) JUAN JOSÉ LANZ	271
Un prestigioso premio de poesía: el xxvi <i>Ciudad de Melilla</i> JOSÉ ROMERA CASTILLO	289
Doce estancias para un reto (<i>Fotografías</i> de Francisco Díaz de Castro) FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA	297
Bibliografía	307
Tabula gratulatoria	311

«LO QUE SOY, LOS QUE HE SIDO...
O LAS VARIAS FORMAS DE *ESCRIBIR AL REVÉS*»

JAVIER BLASCO
Universidad de Valladolid

Celebremos tus días ahora mismo y luego ya veremos.

FDC

I. AL AMIGO

¿Cómo decirle a un amigo qué es lo que nos parecen sus versos, el sentido que tienen y lo que significan para nosotros? ¿Cómo vestirse la toga, ponerse académicamente estupendo y convertirse en crítico, pretendidamente imparcial, de esa palabra que tantas veces se ha mostrado «palabra necesaria» y que tantas otras has hecho tuya en la mesa compartida, en la lectura pausada de la clase, en el abrazo?

Imposible, para mí, esa aventura. Imposible hablar de la poesía de Francisco Díaz de Castro, sin acabar hablando, por tantas vivencias compartidas, de uno mismo, porque la amistad (esa palabra que vertebró —junto a la de amor, quizás— casi todos sus libros) es, en la vida, esa playa en que emisor y receptor se confunden desnudos de categorías. Las páginas de los libros que conservo de Paco Díaz de Castro llevan, todas ellas, la huella, las manchas, las señales, de una lectura cómplice que el pudor condena al silencio. Con todo, no me perdonaría hurtar mi nombre a la convocatoria, tan oportuna, de María Payeras.

¿Qué decir de unos poemas en los que tantas veces «he reconocido nuestras armas, nuestras derrotas»; en los que tantas veces «he escuchado tus palabras con mi voz»? ¿Cómo declarar en público que tus versos, en diferentes momentos, me han servido para explicarme periodos enteros de mi propia experiencia? ¿Cómo ser imparcial, entonces, al hablar de ellos? ¿De qué modo manifestarse sin caer en lo excesivo o, por el otro extremo, en vanas «palabras volanderas» y en la «retórica mendaz»? Para hablar de tus versos, mejor hacerlo, como antaño,

en amena conversación, junto a una chimenea en Valladolid o frente a las olas en Mallorca, con una pipa bien aculata y un 1866, gran reserva, en la mano.

Déjame, pues, que ahora me calle «las palabras inútiles», reservando lo que ellas podrían decir, para el abrazo, aunque esto suponga disentir de aquella afirmación (que tampoco me es ajena) de que «la vida es mentira más acá del lenguaje». Y recibe, a cambio, estas líneas, ayunas de cualquier subjetividad, ajenas de toda pretensión hermenéutica; léelas como una penúltima concesión (que me duele, tratándose de tu obra) a un ejercicio académico que tiene bastante de esa aventura profesional que al final nos ha traído, después de haber querido (y creído) mucho, al escepticismo.

Quede la efusión para el abrazo.

II. LA OBRA

Con la excepción de *Isla VI* (un libro «aislado»), componen la obra que lleva la firma de Francisco Díaz de Castro los siguientes títulos: *El retorno* (1994), *El mapa de los años* (1995), *Navegaciones* (1997), *La canción del presente* (1999), y *Hasta mañana, mar* (2005).¹

En los textos que forman el índice de todos estos libros se repiten algunos recursos (abundancia de frases nominales; predominio de enunciativas negativas; gusto por la aposición y la yuxtaposición; frases comparativas; y, sobre todo, debilidad por una construcción en torno a uno o varios términos claves con valor dilógico, que expanden y multiplican las posibilidades interpretativas de los poemas), lo que habla de una indiscutible unidad discursiva.

El siguiente cuadro, que da cuenta de las 25 palabras con mayor índice de frecuencia en la obra de Díaz de Castro, refleja bastante bien la unidad fundamental de la «obra» en su conjunto, manifestándose en él algunas de las constantes fundamentales de la escritura que la alumbró:

Subrayo alguna de las evidencias que se manifiestan en el cuadro apuntando indudables rasgos idiolectales: abundancia de marcadores negativos (*no, ni, nada*), predominio de ciertos campos léxicos que desde luego tienen la totalidad de la obra (*vida, noche, luz, ojos, día*), predominio de la segunda persona sobre la primera (*te, tu, tú, tus / me, mi*); uso peculiar de cuantificadores (*más, tan, sólo*); referencialidad temporal y espacial al aquí y ahora (*este, ya*). Y la unidad

¹ Dejo al margen ahora títulos como *Al paio* (1994) y *Envejecer* (2004), que quizás deberíamos contemplar como sendos anticipos de *El mapa de los años* (1995) y de *Hasta mañana, mar* (2005) y, por supuesto las antologías: *Utilidad del humo* (1997), *Sol de niebla* (2003) y *Material para nunca* (2011).



FIGURA 1

que nos revela el léxico también parece confirmarla el trasfondo estructural de la mayor parte de los textos: aunque no faltan los tonos líricos, lo habitual en los poemas es un hilo de anécdota (vista desde la distancia que imponen el humor, la ternura o el desengaño) o un escenario natural o urbano (descrito con técnica impresionista), que ata siempre lo escrito a una vivencia concreta, para acabar, en todas las escrituras de Francisco Díaz de Castro, haciendo derivar el discurso hacia lo meditativo.

III. DE «LOS QUE HE SIDO» AL «LO QUE SOY»

Construyo este epígrafe a partir de unos versos del poema «Septiembre», de *La canción del presente*, y me sirvo de él para apuntar que, a pesar de las constantes verbales que evidencian todos los libros de Díaz de Castro (una enunciación que privilegia el nosotros colectivo o las formas impersonales, por encima de cualquier narcisismo verbal), no es difícil percibir cómo la esencial unidad discursiva se resuelve en una pluralidad formal y temática. La unidad de la escritura, en la realidad textual, se resuelve en una diversidad de sensibilidades, que un nuevo análisis de los poemas refleja de modo incuestionable.

En efecto, después de someter los distintos títulos a un proceso de «canonización»²) analizo con Stylo —herramienta que trabaja con la comparación

² Es decir, proceso de uniformación ortográfica (reduciendo las mayúsculas, eliminando los números de página y cualquier actuación de la imprenta sobre los textos), con el fin de eliminar aquellos rasgos diferenciales con los que el proceso de edición hubiera podido «enriquecer» el texto base.

de varios textos a partir de las (100, 500, 1000...) palabras más frecuentes³— el corpus textual que conforma la obra poética de Díaz de Castro (me atengo a lo dicho en la nota 1). Comienzo el análisis de la obra poética de Francisco Díaz de Castro con las 100 MFW (Most Frequent Words) calculando la distancia entre los distintos textos del corpus en función del algoritmo Delta Burrows:

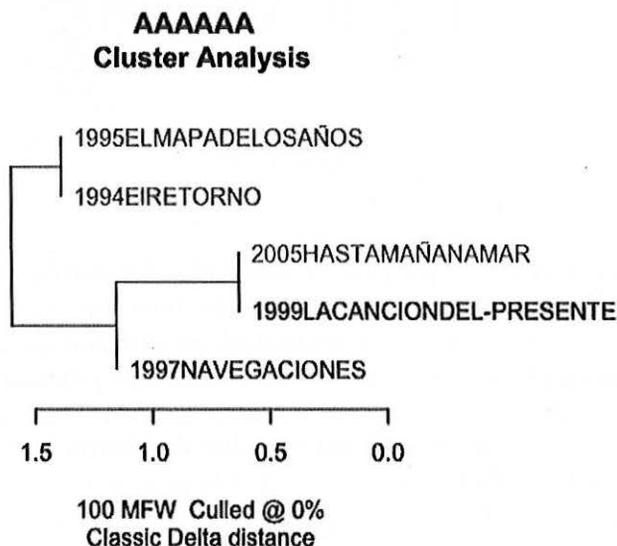


FIGURA 2: DENDROGRAMA DE 100 MOST FREQUENT WORDS

El dendrograma de las 100MFW no deja lugar a dudas: el análisis, considerando exclusivamente el léxico, ha asociado los poemarios emparejando cada título con aquel otro que cronológicamente era más próximo. Pero la lectura del dendrograma ofrece información bastante más compleja. Por ejemplo, divide el corpus analizado en dos grandes ramas, con los textos anteriores a 1997 en una de ellas; y los posteriores, en la otra. Nos informa, así mismo, de que la distancia entre *Hasta mañana, mar* y *La canción del presente* es mucho menor (el emparejamiento se produce ligeramente por encima del 0.5) que la distancia entre *El*

³ Se trata de un paquete, escrito en R, que trabajando con un número muy alto de palabras asocia los distintos textos de un corpus según afinidades de léxico y de distribución de palabras en el texto. Su índice de fiabilidad, según todas las pruebas empíricas a las que se ha sometido, es muy alto (cerca a 100%) al menos con la prosa.

AAAAAA
Cluster Analysis

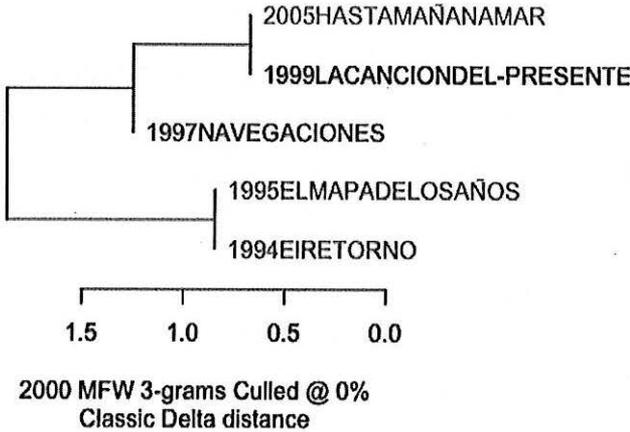


FIGURA 3: DENDROGRAMA 2000MFW

mapa de los años y *El retorno* (emparejamiento muy próximo al 1.5). Entre tanto, *Navegaciones*, en la misma rama de *Hasta mañana mar*, parece inclinarse (aunque por encima del 1.0 de distancia) a la asociación con los textos de la última época.

Si aumentamos a 2000⁴ el número de palabras que deseamos que Stylo tenga en cuenta en su análisis, obtenemos el siguiente resultado:

Al abrir el espectro léxico considerado en el análisis conseguimos un ajuste más fino en las asociaciones. Con las 2000MFW no varían ni las ramas detectadas, que siguen siendo dos, ni los emparejamientos ya comentados. Sin embargo, esos emparejamientos, aunque no se alteran, sí que se producen en una distancia que queda por debajo del 1.0, lo que hace que su parentesco resulte ciertamente más relevante para el analista.

Incluiré en una nueva prueba la consideración del léxico a partir de la división del texto en 3-grams de palabras:

⁴ Ni con las 500MFW ni con la 1000MFW se observa variación alguna de respecto al dendrograma de la figura 2.

AAAAAA
Cluster Analysis

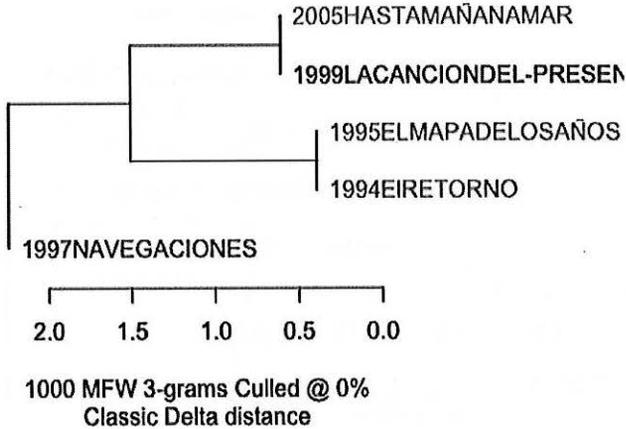


FIGURA 4: DENDROGRAMA 1000MFW 3-GRAMS

En lo esencial los emparejamientos que ya hemos visto se confirman, pero ahora *Navegaciones* se independiza radicalmente del resto del corpus (situándose más allá de 2.0 de distancia Delta Burrows), lo que denuncia que este libro ofrece indudables peculiaridades estilístico-temáticas respecto al resto de títulos.

Si intentamos sacar algunas conclusiones de lo observado hasta aquí, las más evidentes son las siguientes:

1. En el corpus analizado se observa una evolución estilística (esencialmente léxico y distribución de palabras en la frase) que sigue el sentido de la cronología.
2. Es posible, a partir de los análisis anteriores hablar de tres modos o maneras en la escritura de Díaz de Castro, que se corresponderían con *El retorno* y *El mapa de los años*, la primera; con *Navegaciones*, la segunda; y con *La canción del presente* y *Hasta mañana mar*, la tercera.

ESA VERDAD INCIERTA QUE EL USO DETERIORA

Pertenece este epígrafe (que hago mío) al poema «Divagación ante el espejo» que se publica en *La canción del presente* (1999) y que dice así

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 batalla 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.

Renuncio a proponer una interpretación, ni siquiera un comentario, del texto, bellísima meditación sobre el amor, sobre las necesarias mentiras del tiempo, sobre la no menos necesaria claudicación de los sueños y sobre la reivindicación de un presente en los justos límites de lo humano. Me limitaré a aprovechar los

versos del poeta para decir, con sus propias palabras, que sus versos, al igual que su cara, «recoge[n] los vestigios/ de secretas batalla 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».

El tema del otro (desdoblado en esos «sueños» que refieren algunos de los mejores poemas de Díaz de Castro⁵) y del espejo son frecuentes. Pero no es por el camino de la meta-sico-crítica por la que van a encaminarse estas líneas. Si he citado los versos que acabo de transcribir es porque ellos ponen letra, de modo muy preciso, a la música que visualizaban los dendrogramas de las figuras 2, 3 y 4: siendo una y la misma, la palabra del poeta se ha ido acendrando con *secretas batallas, sonoros fracasos, escaramuzas, sueños y residuos de certezas ajenas*, en una evolución que los análisis léxicos cifran en tres maneras de plantear el poema, que, apoyándome en una lectura «cercana»⁶ de los textos, identificaré con el predominio, en la primera, de un sentimiento de pérdida que se alimenta del pasado, del recuerdo; con la predilección de una compleja y vacilante meditación sobre el presente orientada a revisar los valores y convenciones heredadas, en la segunda; con la inclinación hacia el ajuste de cuentas (o hacia la reconciliación) con el presente, en la tercera.

Huellas de lo elegíaco, lo epigramático, lo confesional, o lo meditativo, se localizan en todos los títulos que analizamos, aunque lo hagan en una proporción muy diferente en cada uno de ellos. Por eso, no afirmaré que las tres maneras arriba mencionadas se correspondan exactamente con las tres etapas que revelan los análisis de «Stylo», pero sí que lo elegíaco (aunque no podamos hablar de que lo haga en exclusividad, pues convive en muchas ocasiones con lo meditativo) da el tono a los textos de *El retorno* (1994) y *El mapa de los años* (1995), en tanto que lo epigramático tiñe especialmente el texto de *Navegaciones* (1997) y lo confesional o lo meditativo se imponen en *La canción del presente* (1999) y en *Hasta mañana, mar* (2005).

En efecto, basta espigar unas pocas citas: en los libros de la que he llamado primera etapa lo que domina es el sentimiento de pérdida y ausencia (esa pérdida y ausencia que no se recuerdan con nostalgia, sino con angustia, como un descubrimiento de la fragilidad del paraíso, de la inconsistencia y finitud de los seres que amamos). Con lo que nos encontramos en los libros anteriores a 1997 es con esa «canción» que «te seca el corazón» y que «nos abre heridas», al «comprobar qué insensato» es «aquel sentir de entonces para siempre» («Aquello que sentías», en *El mapa de los años*); con los «signos de angustia» que, de pronto, guían los dedos

⁵ Por ejemplo, «Final de una batalla» (*El mapa de los años*) o «Estado de sitio» (*La canción del presente*).

⁶ En estilometría se distingue entre «lectura lejana», la realizada por herramientas informáticas y susceptible de cuantificación, y la «lectura cercana» que es la auténtica lectura.

del poeta en la escritura y que hablan de la total «ausencia de sentido» de todo («Este papel», en *El retorno*); con el alba, momento en el que «el perfil de las cosas se confirma y no deja lugar para la duda», hasta el punto de que puede nombrarse como «la hora del suicida» («El alba», en *El retorno*); con el descubrimiento de que «ese tacto ruidoso/ que llamamos amarse o como quieras,/ es sólo tiempo, / arena de nostalgias que se lleva una brisa» («Person I Know», en *El retorno*); o con tantos y tantos otros versos a los que no puedo referirme ahora para no extenderme demasiado (de «Noches de mayo», de «Pere Rovira. Bye, bye blackbird», de «El visitante» y de «Lo que perdí», en *El retorno*; o de «Primavera», de «Canción de la mujer muerta», de «Las marismas», de «Oración», y sobre todo «Ars moriendi», en *El mapa de los años*). Sólo reproduciré, a modo de cifra del resto, los versos de «Final de la batalla» (en *El mapa de los años*), donde lo elegíaco recurre a lo narrativo y, sirviéndose a la naturaleza especular del sueño, se resuelve en los últimos versos en un desdoblamiento en el que vencedor y vencido se superponen para profetizar que «ya nunca/ alcanzaremos el confín del llano»:

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.

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.

Si, en un primer momento, el poeta se complace en el «prohibido placer de ver morir, completamente míos, y sin pena ninguna, unos cuantos minutos de mi vida» («Al paio», en *El mapa de los años*), junto a lo elegíaco de la manera que acabo de comentar, son muy abundantes los poemas en los que, a través de epigramas, falsas descripciones o meditaciones,⁷ se deja constancia de cómo en el hueco que ha dejado el dolor de la pérdida ha hecho su nido el descreimiento y el escepticismo, modernas formas de un desengaño que dejan la vida sin asidero y sitúan al yo ante la evidencia de «el pasado imperfecto y el futuro imposible» («Los días luminosos»). Es lo que el poeta llamará «edad del desaliento» («Niebla»), tiempo en el que »lo vivido se deshace/ en ceniza de palabras» («Son palabras»). Remitiré, de nuevo a un texto clarificador:

Como los sueños

Cada mañana en punto irrumpe el día
 y nos despierta con sus pasos.
 En nuestros ojos indefensos
 borra la luz el velo del engaño
 que apenas nos cubrió un instante,
 igual que un sueño.

Entre ironías hábiles
 y noticias diversas, el roce de las horas
 y el sabor tan amargo de lo distinto y claro
 pueden volverse insoportables.
 La noche es otra cosa, si es que llega a su hora.

⁷ Etiqueto como «meditaciones» poemas en los que una escena o una leve anécdota colocan al poeta en el papel de «voyeur»; poemas en los que se percibe claramente el dominio de lo visual, aunque esto último sea sólo el trampolín que permite el salto a un revuelto mundo interior. Y hablo de «falsas» descripciones o «falsas» anécdotas, porque las mismas (paisajes del alma» o «momentos emblemáticos») son sólo un pretexto y un soporte para un significado que apunta al «mundo de dentro».

Como una gata sigilosa
 —para que no amanezca todavía—
 nos roza los cabellos y las sienas,
 pecho abajo nos va llegando al alma hasta que excita
 esa cosa menuda: la esperanza,
 y alguna vez soñamos.
 Luego se marcha y amanece.

Indicios claros de esta segunda manera los podrá hallar el lector ya en los primeros libros. Concretamente, el poema que acabo de copiar pertenece a *El retorno*. Y no es el único de los de la primera etapa que canta la pérdida de la inocencia que todavía se satisfacía «bailando con simulacros» en «Lo fatal». Pero es en poemas de los libros que siguieron a *Navegaciones* (1997) en los que esta manera alcanza formas más definidas, por ejemplo en «Escrúpulos», «El muro», «Tiempo», «Los días luminosos». Invoco de nuevo la elocuencia de un poema (ahora del libro *Hasta mañana, mar*) a modo de síntesis de todo lo que pretendo señalar:

Burleigh falls, invierno

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

[...]

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 arrebató
 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.

Pero es sobre todo *Navegaciones*, como claramente revelaban los dendrogramas analizados en el punto anterior, donde se agrupan los textos de transición entre la primera y la tercera manera.

En los poemas de lo que llamo «segunda manera», la palabra toma aire de confesión, pero de una confesión alejada de toda voluntad religiosa: es la confesión del cómplice para el cómplice, del libertino, del ingenuo que, en última instancia, sabe que todo es nada y que el sentido de culpa, en definitiva, es anterior al pecado, y posterior y simultáneo, en las almas sensibles. Entonces ¿confesarse de qué o por qué? Y la respuesta a ambas preguntas es la misma: confesarse por haber descubierto (y no poder callarlo) el sinsentido de todo, por «saber lo que hay».

Pero no es extraño tampoco, en estos poemas, el ajuste de cuentas con una realidad que, una vez destruidos los sueños que le otorgaban una imagen decorosa, deja al desnudo la vanidad, la falsedad, la mala baba, la hijoputez... la colección de escombros y basura que, a veces, invade nuestro entorno, como refleja la magistralmente referida pesadilla de «Estado de sitio», poema de *Navegaciones*, del que copio unos pocos versos:

En el inevitable teatro de mis sueños
un estado de sitio es cuanto tengo
y no puedo exiliarme de mí mismo,
ni declarar la guerra terminada.
La paz debe aplazarse.

[...] Si fueron, ciertamente,
fastuosos los días, exhaustivas
las noches de los cuerpos probada la amistad,
¿quién desencadenó el resentimiento,
qué personaje encama la envidia y la traición?
¿Cuándo voy a vengarme?
Debería mi mano
verter sangre enemiga en esta escena
y aún no lo permite el argumento.

No, «no lo permite el argumento» y, sobre todo, en el mundo ya de la vigilia, no lo permite la profunda dimensión ética que rige la totalidad de la escritura de Díaz de Castro. Porque ni el odio ni la venganza son capaces de rescatar al

descreído para volverlo a «engancha» a la vida, algo que, sin embargo, sí que parece atisbarse en la amistad (que cantan poemas como «Andrés», «Maestro») o en la complicidad de ciertas formas de coleccionismo que encubren, quizás, la búsqueda de «atarse al presente» en pos de renovadas «nutrientes ilusiones» (en «Pipas»). Y, así, si es verdad que «hay mucho hijo de puta, sin perdón», también lo es que «hay fotos, viajes, número/ de unos pocos teléfonos de amigo («Lo que hay», *El mapa de los años*).

En la tercera manera, que es la que domina en los libros más tardíos, lo meditativo se impone como una forma de zanjar las grietas del pasado; superar el descreimiento (social, profesional, pero sobre todo personal y metafísico) que sigue al sentimiento de pérdida de la etapa inicial. Si en «Lo que hay», el poeta confesaba «haberse desenganchado» del «cuelgue» que supone «querer saber» el significado de las cosas, en poemas como «Vamos a perdernos» (*Navegaciones*) la palabra del poeta aprende a convertir la belleza del aquí y el ahora en tabla de salvación, porque «Así vence la vida al desengaño», como más explícitamente cuentan los versos de «Niebla» (*Hasta mañana, mar*): «Aunque sé lo que sé y se acortan los día/ 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./ Puede contigo, edad del desaliento».. Vencimiento de ese «desaliento», que es «suficiente botín» para justificar la epifanía que celebra «Sólo la vida»:

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 vieja quilla,
que incendie nuestro afán su cubierta sin nadie,
porque es humo la muerte
y ese día un honor.

Privilegio la vida, en cualquier caso.
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.

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

IV. EL SENTIDO DE LOS SIGNOS

El recorrido que he realizado en el punto anterior no pretende otra cosa que poner en orden viejas notas de lectura y, a su amparo, señalar cómo la poesía de Díaz de Castro traza un camino que (con técnica, voz y modulaciones muy semejantes siempre) enlaza el sentimiento de pérdida con el descreimiento en que tal sentimiento desemboca, para acabar transformándose en un modo de resignación (renuncia también) que sienta las bases para una reconciliación con la realidad.

Pero no es el contenido de los textos lo que me interesa comentar aquí, sino la pura discursividad y las claves que pueden extraerse de la cuantificación de dicha discursividad. Las etapas del camino de esta poesía las detectaba muy bien Stylo, como queda reflejado en los dendrogamas ya comentados. Pero hay otros indicadores estilométricos que ahora conviene revisar, por ejemplo la densidad léxica⁸:

Vocabulary Density: 

- Highest: 1997NAVEGACIONES (0.430); 1994EIRETORNO (0.400)
- Lowest: 2005HASTAMAÑANAMAR (0.221); 1999LACANCIONDEL-PRESENTE (0.353)

FIGURA 5

Como bien puede observarse, desde *El retorno* (0.400) a *Hasta mañana, mar* (0.221), la densidad léxica ha reducido los valores casi a la mitad. Los primeros libros nos ofrecen una densidad léxica mucho más alta que los últimos, lo que bien puede relacionarse con el oficio y, consecuentemente, con la posesión de un idiolecto mucho más definido en los libros más tardíos; con la utilización de un lenguaje más directo, menos artificioso, más auténtico, si se quiere decir así.

Independientemente de los contenidos de los poemas o de la sensibilidad poética a la que responda cada uno de ellos, la pura textualidad muestra cómo la voz va madurando con el paso de los años y con la progresiva adquisición de una palabra que, sin prescindir de su *literariedad* (el gusto por los guiños intertextuales, así lo confirma), busca en lo cotidiano la palabra cómplice. El sentido que orienta la

⁸ Para el concepto de *densidad léxica* y su significado textual, véase Bradac, J. L., et al. (1977). «The role of prior message context in evaluative judgments of high- and low-diversity messages». *Language and Speech*, 20/4, pp. 295-307 y Halliday, M. A. K. (1985). *Spoken and Written Language*. Oxford: Oxford University Press.

evolución de la poesía de Francisco Díaz de Castro y que todos los índices detectan debe ser interpretado como un proceso de desnudamiento (a la vez literario y personal) que persigue la autenticidad. El poema «Cumpleaños» (*La canción del presente*)

Mira por dónde
tuviste que ser tú, quien me desengañase
de la literatura.

Tantos libros y tantas invenciones.
Tantos años leyendo que la carne, ay, es triste;
que el deseo produce desengaño,
que hay una edad del odio,
la amargura del cuerpo que zozobra,
las norma de la vida, en fin.

Me lo decían todos, y resulta
que vienes tú a robarme
las escasas certezas que tenía,
tantas mentiras, tanto miedo.

Celebremos tus días ahora mismo
y luego ya veremos.

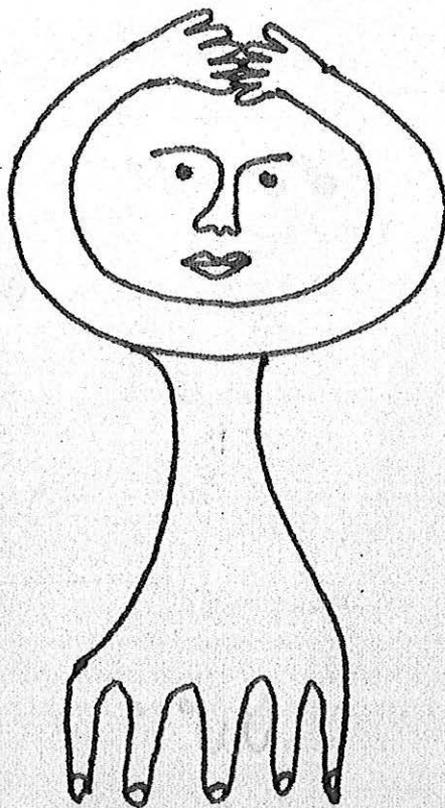
La distancia que media entre las consignas heredadas («residuos de certezas ajenas que se imponen», en «Divagación ante el espejo» de *La canción del presente*) y la epifanía de esa verdad propia que grita el «Celebremos tus días ahora mismo y luego ya veremos», viene marcada por la diversidad con que «se siente, con los años, lo que no cambia», dicha unas veces en tonos de elegía; en otras, en aires populares (epigrama, copla o aforismo); en otras, en forma de falso relato o falsa pintura al servicio de la meditación o del ajuste de cuentas (ajuste cuentas consigo mismo, primero, y con ciertas formas de estar en el mundo, después: «Los otros»). Pero esta diversidad es sólo un trampantojo que apenas vela un sentido evolutivo muy preciso que lo verbal refleja puntualmente: el desnudamiento de todos los accidentes que ocultaban o falseaban «lo que soy» en la accidentalidad de «los que he sido».

Porque la poesía de Francisco Díaz de Castro es la palabra que dice el yo esencial que subyace (y que subsiste) bajo todos los trajes que el personaje se ve obligado a vestir a lo largo de los días. Y ese decir el yo esencial, aunque aparentemente y en lo que al contenido se refiere conduce hacia las circunstancias (escenarios, anécdotas vividas, objetos emblemáticos), en el plano verbal es siempre una «escritura al revés» («La letra del bolero» en *El mapa de los años*), un despojamiento de lastre literario, en paralelo al descreimiento ideológico (convicciones, apuestas vitales) del plano del contenido.

V. AL AMIGO

Dicho todo lo anterior, amigo, necesito manifestarte todavía, a modo de conclusión, despojado de la pose de crítico, que la existencia que anida en tus palabras retrata, sin duda, tu yo o, si se quiere, los varios yo que has sido. Pero se equivoca quien, al leer tus versos, se quede en la anécdota, en las instantáneas concretas, que sirven de lanzadera a tus confesiones y meditaciones. En ese yo que emerge de tus versos somos muchos los que nos reconocemos, y eso ocurre no sólo por haber vivido unas mismas experiencias, por pertenecer a un tiempo compartido. Ocurre porque tu palabra habla, más allá de nuestra circunstancia, de la condición humana. ¿Acaso el recorrido que tus versos cantan no es, además del tuyo, el mío, el nuestro, el de todo aquel que una vez se ha preguntado sobre el (sin)*sentido* de la existencia?

com un abraç



20

Artista

ALFREDO MARGARIDO

Sin título, [1954]

Tinta china sobre papel

14 x 7,4 cm

Donación Cruzeiro Seixas,
colección Fundação Cupertino de Miranda

DOS LUGARES COMUNES EN LA POESÍA DE FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO: EL SUEÑO Y EL TEATRO

MARÍA PILAR CELMA VALERO

Universidad de Valladolid

El *sueño* y el *mundo* como *teatro* son dos tópicos diferentes, que confluyen en muchas ocasiones, como también lo hacen en la poesía de Francisco Díaz de Castro. Con una larga tradición —bien documentada por Robert Ernest Curtius—, que se remonta casi a los orígenes mismos de la literatura, se podría pensar que poco puede haber de novedoso y original en su utilización. Pero precisamente por su recurrencia a lo largo de los siglos, volver sobre ellos implica un reto mayor. ¿Siguen siendo actuales? ¿No han perdido efectividad? ¿Siguen diciéndonos algo a los lectores del nuevo fin de siglo? En caso de respuesta afirmativa, habría que valorar incluso más la originalidad de un autor por atreverse a actualizar y remozar lo que ya podía considerarse tópico.

No puedo detenerme en repasar ni siquiera los momentos clave en la evolución de cada uno de estos elementos. Sabemos que el *sueño* hunde sus raíces en la literatura bíblica (los de Adán, de Jacob, de José...), en la tradición árabe (con varios sueños en *Las mil y una noches*), en la literatura clásica grecolatina, en la que hay incluso un dios específico, Himnos. En general, en estas tradiciones, el sueño es una especie de iluminación derivada de la intervención divina y a menudo tiene un carácter revelador o profético. Ya en el siglo IV, ante la profusión de sueños literarios y al hilo del comentario de *El sueño de Escipión* de Cicerón, Macrobio ensaya una tipología de los sueños y los clasifica en enigmáticos, proféticos, oraculares, insomnios (visiones oníricas de hechos de la vigilia) y fantasmas (lo que hoy llamamos ensoñación o duermevela). En las literaturas occidentales, el sueño ha seguido siendo un recurso sumamente fecundo, hasta constituirse como género literario específico.¹

¹ Para ver su evolución en la literatura española, me remito al magnífico trabajo de Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género* (1999).

El *theatrum mundi* también hunde sus raíces en la literatura clásica. En la base de este tópico, además de ciertas ideas de los pitagóricos, está el mito de la caverna de Platón, pues los humanos somos como marionetas, con un conocimiento y un acceso a la realidad muy limitado, idea desarrollada también en el *Filebo*.² En su diálogo *El banquete*, Sócrates discute sobre el género al que más se aproxima la vida misma y, entre la comedia y la tragedia, se decanta por esta última. En la literatura latina, la idea del mundo como escenario en el que —comedia o tragedia— se representa la vida aparece expuesta en *El satiricón* de Petronio.³ En las literaturas occidentales, será sobre todo en el Barroco cuando esta idea se desarrolle y se imponga. Cabe a la literatura española el honor de haber «cristianizado» el tópico, con la gran obra de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*.

En la poesía de Francisco Díaz de Castro encontramos varios poemas en los que uno u otro de estos tópicos se convierten en leitmotiv. Así, vemos dos poemas que giran en torno al tema del sueño; otro en torno al tópico del teatro; y uno más en el que confluyen ambas ideas.

El primer poema es suficientemente explícito desde su mismo título: «Como los sueños» y pertenece a su libro *El retorno*, de 1994.

COMO LOS SUEÑOS

Cada mañana en punto irrumpe el día
y nos despierta con sus pasos.
En nuestros ojos indefensos
borra la luz el velo del engaño
que apenas nos cubrió un instante,
igual que un sueño.

Entre ironías hábiles
y noticias diversas, el roce de las horas
y el sabor tan amargo de lo distinto y claro
pueden volverse insoportables.

² En el *Filebo*, Platón habla de la «tragedia y comedia de la vida». Estas profundas ideas, que en Platón tienen todavía el esmalte de la primera creación, contienen en germen la idea de que el mundo es como un teatro en que cada hombre, movido por Dios, desempeña su papel». Cfr. Robert E. Curtius, «Metáforas del teatro» en *Literatura europea y Edad Media Latina*, Vol. 1 (203-211).

³ Para no extenderme en este tópico, véase su historia y tradición en Curtius (203).

La noche es otra cosa, si es que llega a su hora.
 Como una gata sigilosa
 —para que no amanezca todavía—
 nos roza los cabellos y las sienes,
 pecho abajo nos va llegando al alma hasta que excita
 esa cosa menuda: la esperanza,
 y alguna vez soñamos.
 Luego se marcha y amanece.

El poema se estructura mediante una antítesis, entre la mañana y la noche.⁴ Los primeros seis versos se refieren a la mañana, que se presenta como el ámbito de la claridad, del choque con la cruda realidad. Lo llamativo es que, a pesar de que la luz suele ser un símbolo marcado positivamente, aquí no ocurre así. La luz nos revela una realidad que desearíamos que no existiera y para la que no estamos preparados, de ahí el calificativo de *indefensos* aplicado a nuestros ojos.

Los últimos ocho versos están referidos a la noche, que era el ámbito de la esperanza, del engaño, de la ilusión; en suma, del sueño. La noche, frente a la mañana, nos ofrece una esperanza.

Entre estos dos elementos antitéticos, cuatro versos nos sitúan en el terreno no sólo de la realidad, sino de la consciencia: la evidencia, el paso del tiempo, puede llegar a ser insoportable.

Cabría plantearse qué elementos permiten insertar este poema en la larga tradición de la literatura en torno al *sueño* y qué elementos lo separan de ella o implican un tratamiento novedoso del tópico.

En torno al motivo de la vida como sueño laten siempre dos temas eternos: el tiempo y el conocimiento. Ambos temas están presentes como elementos fundamentales en este poema: a pesar de la aparente importancia de las partes del día (mañana, día, noche), estas partes resultan ser elementos externos, conmensurables, ajenos al individuo. Y quedan eclipsadas, y sobre todo interiorizadas, ante la contundencia de otras expresiones, como «un instante» y «el roce de las horas». Todo habla del paso del tiempo, también la noche amiga, que «luego se marcha». Pero, además, todo habla de la conciencia de ese paso del tiempo. Ante esa conciencia, aparecemos como vulnerables, «indefensos», heridos por una claridad que resulta «insoportable».

⁴ Sería muy interesante leer estos poemas a la luz de las tesis de G. Bachelard [especialmente DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: PUF, 1960. Traducción de Mauro Armíño: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1982]

Paco Díaz de Castro ha utilizado en este poema el tópico del *sueño*, asociado a dos grandes temas, que desde lo antiguo venían vinculados a él. Y, sin embargo, tenemos la sensación de que el poema es muy distinto, muy personal, moderno y actual. ¿Por qué? Sin duda por los recursos de los que se sirve.⁵

En primer lugar, es obvia la efectividad de una ruptura que aleja el texto de la lógica: ni el día ni la mañana llegan «en punto». «En punto» implica instantaneidad, y por eso se utiliza junto a una exacta referencia, nunca para grandes espacios de tiempo. De forma paralela, en la tercera parte del poema se plantea la posibilidad de que la noche llegue o no «a su hora», condición absurda, que lleva a cuestionar el carácter absoluto y externo del tiempo (Einstein y Bergson en la base).

La interiorización del tema está marcada también por elementos cargados de afectividad, como «ojos indefensos», «cosa menuda» o acciones como «nos roza los cabellos y las sienes». Todo ello incide en el sentimiento de vulnerabilidad del hombre. Pero toda afectividad es rota por la evidencia: el tiempo y el conocimiento hacen que todo se derrumbe y resulte insufrible. ¿En qué queda entonces el sueño? El sueño se presenta como la necesaria toma de postura ante una evidencia ineludible y por ello insoportable. El sueño es la rebeldía del ángel caído.

En suma, en «Como los sueños», el tiempo supone la misma amenaza que ha sentido el hombre desde sus orígenes, pero aquí el tema está mucho más interiorizado. En el tratamiento del *sueño* se rompe el tópico, porque no toda la vida es sueño; el sueño es una parte de la vida, por lo que se convierte —parcialmente al menos— en una opción que el poeta elige libremente para afrontar la realidad. Hay realidades inexorables, pero el hombre puede zafarse de la claridad y refugiarse en el sueño que ofrece la noche. Es una opción, aunque no sea una solución definitiva.

El segundo poema en el que aparece el tópico del *sueño* es «Final de una batalla», de *El mapa de los años* (1995).

FINAL DE UNA BATALLA

Todos han muerto o lo parece.
El viento desordena los reflejos,
esparce las cenizas,
reaviva los restos de la hoguera

⁵ BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Breviarios Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1965, pero sobre todo *La terre et les rêveries de la volonté*. París: Corti, 1948, especialmente el capítulo xii «La psychologie de la pesanteur», págs. 341 y ss.

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.
 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.

El poema se estructura también en dos espacios temporales diferentes: aunque no se haga referencia explícitamente a la mañana, todo gravita en torno a dos marcadores temporales, «ahora» y «anoche». Se alude a la noche amiga, a esa especie de *paraiso artificial*, que «acalló las razones y los miedos». Lamentablemente, el sueño deriva en pesadilla y no sólo con la llegada de la mañana, sino con la consciencia en un determinado momento de que «había que salir» del sueño. Acabado el sueño-ensañación, el sueño engaño y consuelo, queda el sueño-pesadilla, que ocupa casi todo el poema.

Lo que reproduce el poema es el «Final de una batalla», el paisaje desolado producto de una derrota ineludible. El primer verso es muy significativo: «Todos han muerto o lo parece». De entrada, sugiere ese campo de batalla al que alude el título; pero lo importante es que nos enfrenta al efecto último del paso del tiempo, la muerte. Curiosamente, la evidencia de la muerte se abre al tema barroco de la apariencia y realidad. Es posible que todos no hayan muerto, que solo sea

una apariencia, pero la realidad es que el yo está absolutamente solo, enfrentado a sí mismo, «en guerra con sus entrañas», como decía Antonio Machado. El poema se abre también a otro efecto del paso del tiempo, el olvido. El tema de la memoria, tan importante para tantos poetas modernos, empezando por Antonio Machado, solo sirve aquí para lo mismo: para descartar una vía de recuperación del tiempo pasado, consuelo que también se niega al poeta.

El paisaje es desolador: términos como *páramo*, *estepa* o *llano* sugieren la magnitud de ese campo de batalla, casi sin límites. La climatología tampoco ayuda, pues el viento barre todo resto humano, incluso la memoria. En la batalla se dejan oír los versos de otro poeta-soldado, Garcilaso: en su soneto sentíamos cómo «el viento mueve, esparce y desordena», aquí el fenómeno atmosférico «desordena los reflejos», sugiriendo nuevamente efectos devastadores en los que la apariencia no tiene la más mínima cabida; «esparce las cenizas», sugiriéndonos los terribles efectos de la muerte; y «reaviva los restos de la hoguera /y descubre los cuerpos olvidados». En suma, el viento, que en el soneto de Garcilaso todavía era una brisa acariciadora cargada de vitalismo, aquí se transforma en olvido y muerte.

La pesadilla del *ahora* se centra en esa batalla en que el yo, en soledad, en silencio, se rinde ante una derrota evidente. ¿En qué consiste esa derrota? El enemigo no es un ejército, es «un solo hombre con los pies de plomo», es el propio yo del poeta: «Reconozco mis armas, su derrota, /y escucho sus palabras y mi voz». ¿Por qué el enemigo está en uno mismo? Porque el yo se rinde a una evidencia doble: su fragilidad, su disgregación, su vulnerabilidad, por una parte; y, por otra, la constatación de que «nunca alcanzaremos el confín del llano», de que nuestro límite está marcado por el tiempo y por la muerte.

A los dos temas fundamentales que veíamos en «Como los sueños», el tiempo y la consciencia, aquí también presentes, se añaden ahora otros dos: la negación de la memoria como permanencia y consuelo; y la inseguridad que conlleva un yo disgregado. El «Final de la batalla» tiene un resultado catastrófico: la derrota absoluta.

El siguiente poema objeto de este estudio se titula «Ars moriendi» y pertenece a *El mapa de los años* (1995). Sin duda, es éste uno de los poemas más conocidos y celebrados de Francisco Díaz de Castro. En él, se recrea y actualiza el viejo tema del *theatrum mundi*.

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.

En este poema se parte de una evidencia a la que ya se había llegado en poemas anteriores: tiempo y muerte; nada más puede esperarse de la vida. Se evita el término *muerte* con una perífrasis («lo que sigue») y una metáfora («el desenlace»). Se parte, pues, del viejo tópico de la vida como teatro, pero nada más en este poema recuerda el tratamiento calderoniano del tema. Nada hay aquí de papeles distribuidos por el gran creador; nada, de responsabilidad por el decoro en la actuación según el papel otorgado; nada, de trascendentalismo, de rendición de cuentas, de premios y castigos. Mucho hay, en cambio, de enfoques posteriores, como el aportado al tópico por el dandismo, y, obviamente, todo lo relacionado con la ficcionalización del yo poético.

El dandismo aporta la idea de la sociedad como escenario en el que el dandy se realiza y se exhibe. Si la principal obra artística del dandy es su propia persona, su atractiva, seductora y creativa personalidad, necesita un lugar en el que mostrar esa obra artística. Así está recogido por los primeros tratadistas de este fenómeno cultural, como Barbey d'Aurevilly, y así se hereda y trasmite la idea. No se trata del viejo tema de la vida como teatro, sino del ámbito social como escenario, como lugar de realización del yo. Y aún hay otra particularidad más que debe tenerse en cuenta: la ausencia de toda consideración moral; lo que prevalece en el dandy es la búsqueda de la belleza, el arte, la originalidad, más allá del bien y del mal. No es mi intención asociar a Francisco Díaz de Castro con la figura del dandy. No estoy afirmando que él sea o pretenda ser un dandy; en absoluto.

Pero sí que para un estudioso que conoce bien esta tradición, que ha estudiado sus efectos en la literatura modernista, que Díaz de Castro tan bien conoce, es inevitable la asociación, aunque sea en el nivel del subconsciente. Y lo mismo ocurre con la idea de la ficcionalización del yo poético, tan fecunda en los poetas de la poesía de la experiencia. Si *el poeta es un fingidor*, le será propio en su vida y en su obra saber *impostar*.

El poema «Ars moriendi» establece un paralelismo entre la vida y la representación teatral. Y desde el principio el protagonismo recae en el propio individuo. El poema parte también de la constatación de que nada podemos esperar más allá de la muerte, pero ahora no prevalece la angustia por el paso del tiempo o el sentimiento de derrota. A ese acto de la consciencia le sigue una toma de postura, un acto de voluntad: aun conscientes de nuestro final («poco se puede hacer para ignorarlo»), somos dueños de nuestra vida y podemos elegir cómo vivirla.

En este poema no se cargan las tintas en la adecuación entre la actuación y el papel asignado, sino en el desarrollo de la propia obra-vida, para lo que se establece un proceso paralelo a lo que ocurre en una obra dramática: el campo léxico del teatro se adueña del poema: existe un *argumento*, una *trama* y un *asunto*; la *obra* —que no es *comedia de santos*— se divide en tres *actos* aunque debe mantener la *unidad*; una vez iniciada, se llegará al *nudo* y luego al *desenlace*. Los *personajes* están representados por *actores* que deben saber *impostar* convenientemente y a veces incluso *improvisar*; para ello se requieren los *buenos oficios* propios de la *troupe*. Todo se desarrolla en un pequeño *escenario*, ante un *público* también reducido. Así pues, la vida es pura representación, pero ¿cuál es la propuesta concreta, esa toma de postura que propone el poeta y que da sentido al poema?

Lo que puede salvar la vida es: primero, la actitud del protagonista, actitud marcada por la coherencia, la voluntad y la dignidad de actuación; segundo, un «asunto» que dé interés y sentido: el amor. Tercero, *diálogos amenos*, entre amigos, con una copa de «vino denso» que acalle «las razones y los miedos», como sugería en «Final de una batalla». En suma, voluntad, dignidad, amistad y amor.

Por último, centraré mi aproximación a la poesía de Francisco Díaz de Castro en un poema en el que ambos tópicos, el sueño y la vida como teatro, confluyen. Se trata del poema titulado «Estado de sitio». De este poema tenemos dos versiones: una primera perteneciente a su libro *Navegaciones*, de 1997, y una segunda inserta en *La canción del presente*, de 1999. La verdad es que las variaciones entre uno y otro son importantes y merecerían ser objeto de un estudio desde la crítica genética. Pero centrarme ahora en este aspecto me desviaría del objeto prioritario de este artículo. Así pues, me centraré en la versión posterior, la de 1999:

ESTADO DE SITIO

En el irremediable teatro de mis sueños
 un estado de sitio es cuanto hay,
 y no puedo exiliarme de mí mismo
 ni declarar la guerra terminada.
 La paz debe aplazarse.
 ¿Qué puedo llamar mío sino a este aplazamiento,
 sino a esta interminable resistencia
 que no conduce a nada más que a seguir luchando?
 No hay ni siquiera olvido en esta pesadilla
 ni me es dado sentir misericordia.

Y sin embargo,
 en este desarrollo falta un acto ,
 hay un bucle de tiempo que se salta
 como un trozo de vida ya vivida
 y no representada.

Si fueron, ciertamente,
 fastuosos los días, exhaustivas
 las noches compartidas, y si estuvo
 probada la amistad,
 ¿quién desencadenó el resentimiento?,
 ¿qué personaje encarna la envidia y la traición?
 ¿Cuándo voy a vengarme?

Debería mi mano
 verter sangre enemiga en esta escena
 y aún no lo permite el argumento.
 Toda normalidad resulta inútil.
 No puedo defender esta ciudad.
 Tengo sólo una lucha de palabras
 con sueños y deseos enemigos
 en la sala vacía en que me juzgan.
 El resto de la obra es un sinnúmero
 de imprecisos errores a la espera
 de que yo los cometa.

Se me impone
 el temer y el seguir representando
 y habré de contentarme con la guerra.

Desde el primer verso, se desvela la confluencia de los dos temas que venimos comentando: el sueño y el teatro. Ahora no es la vida la que se asimila a una representación teatral, sino los sueños, asociados aquí a una pesadilla, en la que emerge enseguida la imagen de la guerra, que había resultado tan sugerente en «Final de una batalla». El sentimiento que prevalece en todo este texto es el de angustia por una realidad que se impone al poeta: es un «estado de sitio», en el que el poeta se siente acosado y en el que él no puede tomar ninguna iniciativa. La razón, la voluntad, no prevalecen; al contrario, se ven relegadas en el mundo de los sueños y, en consecuencia, la guerra interior es lo que se impone.

Lo que deja al descubierto esta pesadilla es el tema de la disgregación del yo y la constatación de que «no puedo exiliarme de mí mismo». El yo consciente es vencido por el yo subconsciente. El verso «¿Qué puedo llamar mío sino a este aplazamiento [...]» recuerda el cuestionamiento de Manuel Machado en «El mal poema» cuando, al replantearse el alcance de cada una de las palabras del verso «grabado en el alma mía» (con ecos también garcilasistas), afirma: «¿Mío? No sabemos nada». En efecto, también aquí el poeta constata que no somos dueños de nuestro ser; que nada sabemos de nosotros mismos; que no podemos controlar nuestro subconsciente, no podemos controlar el mundo de los sueños, la pesadilla que implica esa lucha entre yoes diversos. El yo protagonista contempla su lucha como ve una escena teatral, con su yo disgregado entre el yo protagonista y el yo espectador.

La pesadilla no deja lugar ni siquiera a dos de los componentes más naturalmente humanos: la facultad de la memoria y el sentimiento de conmiseración. Precisamente ante esa sensación de olvido y de rencor dominantes, el poeta tiene un instante de plena consciencia y de razonamiento en el que se plantea qué falta en esa pesadilla, por qué nada parecen contar los buenos momentos y los buenos sentimientos. Hay «un bucle de tiempo que se salta»; en él, se representaron, se vivieron, la amistad, el placer de la vida. ¿Por qué se ignoran esos momentos?

Pero la respuesta se mantiene en el terreno de lo desconocido, de lo ajeno a la consciencia del poeta, en el ámbito de los sueños. La lucha continúa: la lucha consigo mismo, la lucha con la palabra, la lucha con la no consciencia. Y la batalla no es sólo en el presente, sino que apunta también hacia el futuro («de imprecisos errores a la espera/ de que yo los cometa»). La sensación final es de derrotismo absoluto, no solo de lucha:

Se me impone
el temer y el seguir representando
y habré de contentarme con la guerra.

Ante esa sensación de impotencia ante algo que se le impone, como es el mundo onírico, el dominio del subconsciente, no es de extrañar que el poeta

sienta como «irremediable» el teatro de sus sueños y se sienta cercado, sin *poder exiliarse de sí mismo*. No puede huir de sí mismo, pero ¿de qué sí mismo?, ¿de qué yo? Justo del que no puede controlar con su razón y su voluntad.

Hemos visto cuatro poemas de Francisco Díaz de Castro en los que los viejos temas del sueño y el teatro cobran un protagonismo absoluto, pero en los que se actualizan esos temas con enfoques sumamente modernos. La intertextualidad más o menos explícita con Garcilaso, con los Machado..., pone al descubierto la necesaria fusión de tradición y modernidad. La originalidad en el tratamiento del sueño y el mundo como teatro queda fuera de toda duda, porque distinto es el hombre que los escribe y distinto es el hombre que hoy lee estos poemas. Muy lejos queda de nuestra sensibilidad la preocupación por si sabremos representar bien el papel que Dios nos ha asignado. El problema ahora es si seremos capaces de representarlo cuando no somos dueños de nosotros mismos, cuando no disponemos de valores absolutos a los que aferrarnos, cuando carecemos de esperanzas en premios futuros.

Según Gilbert Durand (1960) hay ciertos tópicos que, convertidos en imágenes mentales, marcan la manera con que el individuo se relaciona con el entorno. Díaz de Castro, buen degustador (además de estudioso) de nuestra tradición literaria, convoca a Garcilaso y Manuel Machado para, a través de los temas del *sueño* y del *mundo como teatro*, en la clave de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), mostrar cómo el territorio de lo imaginario va individualmente redefiniendo el bagaje de ficciones, mitos y tópicos que posee cada comunidad y que son las que expresan simbólicamente su ubicación en el espacio y en el tiempo. El motor que lo mueve todo, siempre, es el que se deriva de la primera contingencia: la conciencia de la muerte como desenlace de tiempo cronológico o *devorador*.

Aun sitiado por una realidad amenazante, aun con sus inseguridades, su vulnerabilidad, su extraordinaria sensibilidad, el profesor y poeta Paco Díaz de Castro nos enseñó, hace ya muchos años, que sí, que en el teatro de nuestros sueños, la amistad y el amor siguen teniendo cabida y siguen *acallando las razones y los miedos*.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*. París: Corti.
 —(1965). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. México D. F.: Breviarios Fondo de Cultura Económica.
 CURTIUS, Robert Ernest (1955). *Literatura europea y Edad Media Latina* Vol. 1, España, Fondo de Cultura Económica.
 DÍAZ DE CASTRO, Francisco (1994). *El retorno*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.

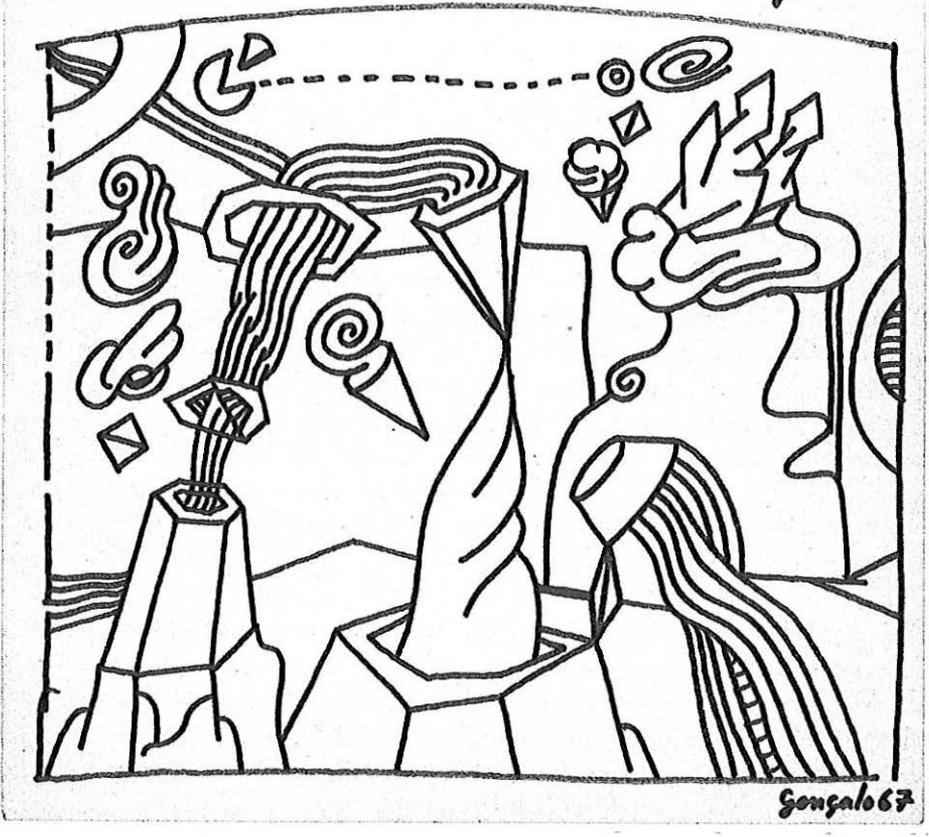
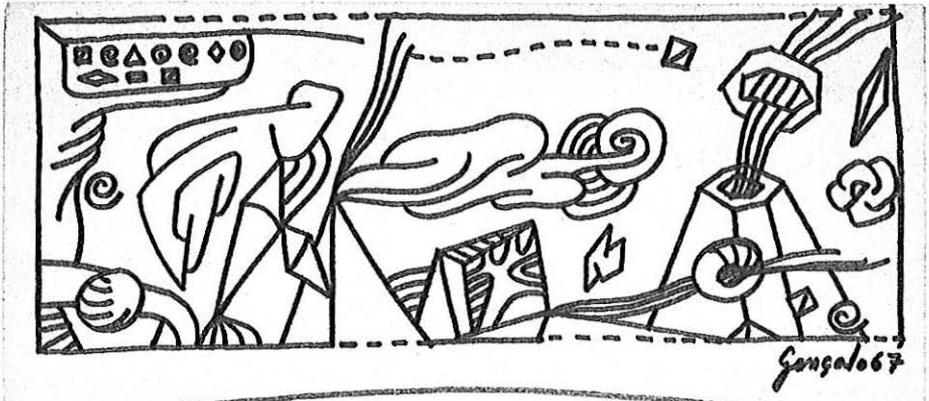
—(1995). *El mapa de los años*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones.

—(1997). *Navegaciones*. La bolsa de pipas.

—(1999). *La canción del presente*. Valencia: Pre-Textos.

DURAND, G. (1960). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: PUF.
[*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Traducción de Mauro Armíño.
Madrid: Taurus, 1982].

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (1999). *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Madrid, Cátedra.



GONÇALO DUARTE

Sin título, 1967

Rotulador sobre papel

26,7 x 20,6 cm

Donación Eurico Gonçalves,
colección Fundação Cupertino de Miranda
