

DÍAZ CASTRO POR DÍAZ CASTRO: (AUTO)POÉTICA E LECTURAS CRÍTICAS

Armando Requeixo
Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades

Resumo: Determinábase a autopoética de Xosé María Díaz Castro e elabórase un mapa de lecturas e influencias literarias da súa escrita, ao tempo que se achegan diversas claves da súa praxe como creador.

Abstract: The present paper intends to explore Xosé María Díaz Castro's autopoetic ideas by drawing a map of his readings and literary roots as well as it analyses various key aspects of his practice as a poet.

Palabras chave: autopoética, lecturas, influencias.

Key words: autopoetics, readings, influences.

Xosé María Díaz Castro non foi un “poeta inxenuo” ao modo en que describe este tipo de creador Friedrich Schiller. Nel habita o don da palabra, si, pero a súa obra non responde a unha sorte de xenialidade puramente intuitiva, non se dá manifestación ou emanación ningunha que debamos ao simple devir espiritual da natureza, a unha conexión cósmica do individuo cunha feliz Arcadia que se interpreta no verso. O de Guitiriz tiña, xaora, unha especial propensión á escrita, unha sensibilidade para a plasmación lírica das vivencias e pensamentos, pero nada diso tería callado sen o fondo coñecemento de múltiples tradicións literarias no que se cultivou dende novo, sen o exercicio constante de destrezas retóricas no que se formou mesmo escolarmente e na lectura constante, diversa, extensa de obras e autores de diferentes literaturas.

Por tanto, en Díaz Castro dáse un proceso de creación de todo consciente. É máis, os seus versos son, en non poucas ocasións, metapoéticos e revelan consideracións sobre a propia praxe e o papel conferido ao poeta que non deixan lugar a dúbidas e que axudan a debuxar o que foi a autopoética do escritor, particular ao

que contribúen tamén as consideracións verbo do sentido do exercicio creativo que deitou en entrevistas e cartas.

Alén desta autopoética formada e informada que, como se verá, caracteriza a estética diazcastriana, dáse no autor un amplo coñecemento do pasado literario e de moi complementarias voces de todas as latitudes. Trataréi, pois, de crear un retrato lector de Díaz Castro que axude a explicar o mapa de influencias e homenaxes que os seus versos e traducións revelan a miúdo, pois doutro xeito é moi difícil entender cabalmente o cosmos creativo do guitiricense.

Servireime para ir dando conta deste proceder autopoético e lector-creador tanto dos seus versos coma das súas traducións, tamén si da ocasional articulística, das poucas entrevistas que concedeu e do vizoso epistolario que nos legou, así como da consulta doutra documentación que obra no seu legado. A interpretación dos datos que ofrecen todas estas fontes axudará a compor o perfil poético integral de quen foi unha das figuras clave das nosas letras do pasado século.

AUTOPOÉTICA

Ao longo dos anos, Díaz Castro foi deitando en diferentes tipos de escritos toda unha teoría do fenómeno poético e da praxe lírica propia. En entrevistas, cartas ou conferencias emitiu opinións diversas que, postas por xunto, debuxan un pensamento orgánico de xorne autopoético.

A primeira gran cuestión á que se enfrontou o escritor respecto deste asunto foi a definición do termo “poesía”. No texto que lle serviu de introito ao recital que, no marco do “Agosto Cultural”, deu o día 9 de agosto de 1984 nunha aula do Instituto de Formación Profesional de Guitiriz deixou dito o seguinte:

Alá nos meus días de estudante, recordo ter lido unha definición da poesía como acto creador: “Pensar alto, sentir hondo y decir bello”. Estos tres elementos son, xa que logo, esenciais. Outura, profundidade e beleza de expresión. [...] tamén nos meus tempos de estudante vin nun artigo dunha revista francesa (non sei se no *Mercur de France* ou na *Nouvelle Revue Française*) unha definición tan representada coma ésta: “La poésie c’est une manière de voir”. [...] Resumindo: pra min a poesía é unha interpretación estética da realidade. Pra min a poesía é a máis alta expresión da comunicación humana.

Esta mesma opinión mantívoo aínda noutras ocasións, así na entrevista que concedeu a *El Progreso* (21/VI/1986) ou na que deu a *La Voz de Galicia* (25/II/1988), nas que reiterou, en esencia, idénticas consideracións.

Pero Díaz Castro non só se atreveu co asedio conceptual ao complexo e mudable termo “poesía”, senón que foi alén para engadir disquisicións sobre a oposición de fondo e forma nesta arte literaria. Nunha entrevista do *Faro de Vigo* (3/I/1988) expresouse así:

Fondo ou forma, pensamento ou a súa expresión, materia ou a súa conformación... Unha xa vella disxuntiva no eido da poesía. Nas artes a forma é determinante; é esencial para xulgar o valor; sendo a poesía unha arte –a arte máis noble e humá: a arte da expresión pola palabra– é evidente que a forma ten eiquí unha importancia capital. Moitos, hoxendía, afirman que as palabras son a esencia mesma da poesía. Eu penso que a expresión pola palabra é esencial pra a poesía; pero a palabra organizada de tal xeito que produza un efecto final característico: unha impresión de beleza, unha emoción estética. Malia a todo, creo que fondo e forma son necesarios en toda obra poética verdadeira: un vestido sen corpo non ten sentido. A beleza non está somentes nas palabras, senón nas ideas, nos pensamentos e nos sentementos. Hai pensamentos que son fermosos antes de seren traducidos en palabras. Un poema require palabras artelladas con arte, pero non pode ser un puro xogo de palabras. Detrás das palabras debe haber realidade e vida.

Outra cuestión controvertida verbo da cal non evitou manifestarse o escritor foi o espiñento tema do compromiso literario e como entendía el que debía ser a relación entre escrita e ideoloxía intervencionista. Na mesma entrevista apuntábaselle que “Arte e compromiso convértense moitas veces nunha parella mal ou ben avinda na nosa literatura” e, acto seguido, preguntábaselle “¿Que opinión ten o poeta sobre este particular?”, ao que respondía así:

Creo –e teño por principio– que a arte non se debe comprometer nunca con conviccións, doutrinas ou cousas continxentes e sin transparencia humá. É lexítimo que o poeta cante “ó home e ás armas”, as grandezas e miserias humáns, os mistérios da vida, o dilema tempo/eternidade, todo aquilo que atinxe ó destino do home no mundo. Non é lexítimo “utilizar” a poesía, usa-la para fins totalmente alleos á natureza desta arte.

O valor dunha obra literaria –especialmente a poética– non se pode xulgar utilizando como baremo as conviccións ideolóxicas, sociáis, poéticas ou relixiosas do autor. Penso que a arte comprometida adoita acadar menor altura e calidade que a poesía espontánea, libre e independente. O poeta debe desinhibirse de toda dependencia e compromiso externo (político, por exemplo).

Xa que logo, non hai dúbida ningunha de que Díaz Castro está nos antípodas da poesía nacionalitaria, do lirismo combativo socialrealista que emprega os versos como cóctel molotov, escrita incendiaria tantas veces de pulso panfletario que o que procura non son alturas estéticas, senón reaccións viscerais.

Agora ben, o anterior non significa que o guitiricense non teña versos inequivocamente sociais, dunha sensibilidade denunciatoria ou visibilizadora das problemáticas do seu tempo e do seu pobo. Poemas como “Penélope” ou “Borrallo” están moi lonxe de ser amables liricidades.

Sobre este tema do compromiso poético volveu de novo na aludida “Conversa arredor da poesía de Xosé María Díaz Castro” que se publicou parcialmente en *La Vox de Galicia* do 25 de febreiro de 1988. Precisamente unha das preguntas daquela entrevista escrita que non chegou a recollerse no xornal, pero que se conserva nas respostas manuscritas do poeta ao parlamento, versa sobre o asunto. Nela, o entrevistador, logo de Díaz Castro asegurar que a súa poesía “tentou de ser como un río por onde decórren as augas máis fondas da vida vivida, gozosa ou dorosa”, pregúntalle “¿É isto nunha fuxida da realidade, dos problemas sociáis e políticos cotidiáns?”, ao que o poeta retruca:

En min, creo que non se trata de fuxir da realidade hostil, dos problemas de todo xénero, senón de suliñar esa realidade, de “alumar as cousas”. Incluso como un xeito de amá-las. Inda que non se reflexa moito na miña poesía, son os problemas sociáis e os da cultura do pobo os que máis solicitan a miña atención. A miña poesía non é, no fondo, unha fuga, senón máis ben un repouso na corrente, un canto en voz baixa no medio do balbordo.

Un outro territorio de áreas movedizas sobre o que non refugou dar a súa opinión o escritor foi o da verdade ou falsidade do innatismo literario. Neste sentido, cando na entrevista do *Faro de Vigo* (3/1/1988) xa varias veces amentada é interrogado a propósito de se “¿O poeta nace ou faise? ¿Hai unha predisposición natural a ser poeta?”, as súas palabras son reveladoras:

Penso que en parte nace e en parte faise. Ámbalas cousas son necesarias para a creación poética. Fai falla primeiro unha base ou infraestrutura, unha predisposición innata: sensibilidade, facilidade de captación de realidade, capacidade de expresión verbal, un nivel de intelixencia...

Pero tamén fan falla outras cousas para que o poeta en potencia non se quede en proxecto: un ambiente propicio, experiencias que o impresionen, ricas vivencias, ter bastante cultura, moito estudo dos grandes escritores, moitas lecturas, etc. Hai que nacer, sí; pero hai que cultivar a fondo as aptitudes naturais. E ademais, un factor de importancia enorme: coñecer a fondo a lingua en que se escribe.

Por tanto, temos que para Díaz Castro a poesía é “unha interpretación estética da realidade”, que “fondo e forma son necesarios en toda obra poética verdadeira”, que respecto do compromiso literario a súa praxe “non é, no fondo, unha fuga, senón máis ben un repouso na corrente, un canto en voz baixa no medio do balbordo”. Pero, como define estilisticamente a súa poesía?, a que corrente(s) a adscribe?, como se vía como creador?

Está claro que o Díaz Castro de *Nimbos* non é un vangardista ao estilo dalgúns autores de Pregarra, o que non quere dicir que rexeite puntuais airexas deste xorne. Tampouco é un existencialista ao xeito dos escritores da Escola da Tebra, aínda que poida facerse unha lectura dalgúns dos seus versos en clave reflexiva sobre o ser, a súa circunstancia e a súa finitude que se preste a converxencias. Tampouco é, xaora, un socialrealista extremo, por máis que, como xa se advertiu, non falten nas súas composicións posicionamentos de inequívoca denuncia sobre inercias e procederes.

De todo o anterior foi ben consciente o poeta, quen, xa dende mozo, rexeitou os rupturismos epatantes, a escrita de laboratorio formal e atonía significativa que algúns experimentalistas propuñan. Neste sentido, é fundamental para comprender cal era o xuízo literario do primeiro Díaz Castro a polémica que sobre os modernistas e/ou vangardistas mantivo co seu grande amigo o tamén poeta Xosé Díaz Jácome na primavera do 36. Entrambos cruzaron cartas xulgando a produción que naquela altura estaban a desenvolver certos autores casteláns en conexión coa escrita dos grandes creadores franceses do tránsito do XIX ao XX e das primeiras décadas deste último século.

Evitarei aquí reproducir as opinións vertidas por Díaz Jácome na súa carta de resposta (2/IV/1936) para centrarme nos xuízos do propio Díaz Castro, quen lle escribiu en carta sen datar, pero que todo apunta a que debeu de redactarse a finais de marzo daquel ano.

A lectura dalgúns treitos desta longa misiva ao seu compañeiro mindoniense despeza dúbidas e confirma a Díaz Castro, xa dende os inicios, como un poeta de teor clásico, favorable á renovación poética, pero dende a asunción da tradición herdada para, liberándoa de vellos lastres, conseguir viño novo en odres parcialmente reaproveitados. Expresado noutras palabras: os temas debían ser substantivos, universais e transcendentales, evitando o azaroso ou inopinado dos autores da nova onda presos polas modas e, canto á forma, a rítmica e a musicalidade debían presidir a formulación do poema que non tiña por que seguir o metro ríxido dos poetas devanceiros, pero si ser quen de conseguir atrapar a súa sonoridade a partir doutros recursos como pautas acentuais, de dicción ou unha fonda elaboración do plano fónico e os seus tropos que conseguise revestir o texto desa música que el non vía nos máis furibundos vangardistas.

Destes últimos, Díaz Castro di que son unha “corriente –muy corriente en las novísimas generaciones– de poesía artificiosa y sutil, que es hija, en España, del simbolismo francés”, polo que cualifica moitos destes creadores como “autores atrevidos y esnobistas”, cheos de “complicación viciosa y una perversión del gusto”, “preconizadores de esa literatura algebraica y tanguista que va cristalizando por doquier y en Galicia sin duda alguna”. Entende que son dados aos “gritos” poéticos, pero que estes “no son las aspiraciones legítimas del Hombre hacia un bienestar eterno, sino más bien afán de buscar en el desorden el sumo objeto de la vida; es el modernismo mórbido, la anarquía de la lógica y del lenguaje en la mayoría de los casos. Poetas químicos, adivinos y nigromantes, teosofistas...”.

Non contento con tan severas afirmacións, aféalles o desprezo por outras fórmulas, pois está convencido de que o seu é:

Un furioso desprecio del arte tradicional, con el pretexto de que lo viejo da náuseas y de que las normas antiguas de los grandes *maestros* son para el poeta de hoy, para el artista a la moda, trabas despóticas que le paralizan las alas. Como consecuencia, la anarquía. La ley individual de cada artista se hace un puro capricho. De esto arranca el arte personalísimo, con pretensiones de profundo y sensacional, de los nuevos autores, que, poco a poco, va preparando el terreno del arte “vanguardista” y “futurista”. Y este arte, sin que yo quiera negarle el mérito que en muchos casos tiene y el genio que a veces supone en sus jefes, me parece –como futurista– un desatino. Este arte es el de los “iluminados”; un arte revolucionario, incomprensible, simbólico.

Conclusión? O poeta volve telo claro:

yo no soy partidario de la obra artística incomprensible, hermética, que necesita de intérpretes: prefiero que la obra de arte sea tan diáfana que deje pasar, a través de sí, el resplandor de la belleza.

Á vista de tan contundentes afirmacións, non estrañará que diga o que segue de Paul Valéry –a quen, porén, traduciu anos máis tarde e chegou a valorar altamente como poeta:

Su poesía me parece demasiado abstracta, oscura; tiene una sublimidad falsa, a mi juicio. Tiene todas las trazas de un poeta que hoy se dice “futurista” ese *Monsieur*. Pertenece a esa poesía pagana de Francia que profesan autores como André Fontainas, Gide, Garnier. Esta poesía es una idolatría: afán de divinizar los elementos, de personificarlo todo...

E tampouco se salvaron das súas pauliñas Juan Ramón Jiménez e Federico García Lorca, aos que encadraba nunha tendencia que, sen ser tan rexeitable, tampouco o convencía:

Pero, paralela a ésta, hay otra poesía modernística, más mansa y humilde, más sencilla en apariencia. Es la prosa lírica del autor del famoso libro *Platero y yo*, muy elogiado por la crítica. Jiménez es un poquitín pedante, lo cual no le priva de ser poeta [...].

Tiene una prosa demasiado acicalada y sutil. Esta sutileza, esta profundidad no es virtud generalmente de la idea, sino más bien de la *imaginación*. Estos poetas prosistas hubieran asegurado su inmortalidad si a sus habilidades de retórica y lenguaje uniesen la profundidad filosófica y una sincera visión y expresión de la vida. Jiménez es de la estirpe poética de los hermanos Machado y de García Lorca. Éste último (que aparece homenajear a Rolán) tiene una gran sensibilidad y talento poético. Mucho más valdría, a mi ver, si no se dejase llevar de su barroquismo caprichoso, preciosista...

Por último, non aforra diatribas contra Arthur Rimbaud, ao que ten como a raíz de innumerables males e estragos entre a colonia poética, tal como evidencia este longo parágrafo a el dedicado:

Prosas poemáticas de Jiménez; versos de García Lorca; “greguerías” de R. G. de la Serna: he aquí una literatura muy en boga; pero que por ser de un carácter excéntrico y estar desarrollada en un arte muy caprichoso y subjetivo, pasará –en gran parte– como pasa la moda. Porque yo entiendo que es un defecto lo que hay en esta corriente. Una “fantasía”, una forma de moda. Bajo una u outra forma viene cuajando entre nosotros, no ya el viejo modernismo de Rubén Darío, sino el más cerrado simbolismo de Rimbaud: en poesía, sobre todo. Rimbaud había escrito, después de Lamartine, Baudelaire y Hugo, su famoso libro o casi libro *Les illuminations*, que es la cosa más rara que puede leerse. Todo es símbolo, como el de Mallarmé, Moréas y otros. Un simbolismo apocalíptico; mejor: un juego de imágenes, un rompecabezas en verso. Esta droga extranjera recorrió el mundo, llegando a España para inyectarse a veces en buena sangre, a veces en sangre pobre. En ambos casos, la poesía simbólica, a fuer de original, resulta oscura, extravagante, preciosista. Ideas incoherentes, falta de elegancia, brevedad vertiginosa, rumor de misterio y aires de aparatosa sublimidad. Casi todo se funda en la *imaginación* caprichosa del artista; delirio interior; mundos sicológicos, de donde resulta que toda esa pléyade es ferozmente subjetivista... ¡Afán de originalidad! Esto es lo que, día a día, precipita a grandes talentos en una sima que

ellos ignoran. Afán de originalidad en fondo y forma, en todo. Algún poeta he leído cuyos poemas me parecían un epitafio etrusco o sencillamente una páxina de un libro de contas. La originalidad es frecuentemente signo de talento; el afán *abusivo* de ella y su efecto, la extravagancia, a mi xuício, son indicios de impotencia y de escasez.

Talvez para rebaixar un pouco o ton das súas afirmacións e, sobre todo, para deixar sentado cal era a súa coherente postura respecto da liña poética defendida, Díaz Castro despedíase de Díaz Jácome facéndolle a seguinte observación que confirma a liña clasicista da que veño falando para definir a súa creación:

Y ahora, para terminar esta interminable carta, una pequena nota final. Supuesto lo dicho, pudieras fácilmente considerarme como un enemigo cerrado del modernismo; enamorado, en cambio, de las viejas retóricas en desuso. ¡Nada de eso! Yo lo clásico, lo esencial, lo inalterable. Vino añejo aunque sea en vaso nuevo. El asirse material y servilmente a las normas de la retórica o de la lógica, no ata las manos al artista. Esto lo creo, y por eso pido para el poeta, dentro de un arte puro y un espíritu sano, la máxima libertad: libertad hasta en el ritmo, la rima y la métrica (a pesar de que es cierto que la poesía nació para estrofa rimada y musical); libertad en estilo y asunto; originalidad gallarda y creadora; elegancia, independencia, vuelo...

E se todo isto pensaba o autor de *Nascida d'un sono* respecto do modernismo e/ou a vangarda ás portas da Guerra Civil, non menos transparente foi o seu xuízo á hora de describir as liñas poéticas de Posguerra cando se lle preguntou por estas en 1969. Nunha resposta a un cuestionario dese tempo Díaz Castro deixou escrito:

Conviría aquí distinguir a poesía de autores que, sendo poetas conocidos antes da guerra, siguiron escribindo despóis dela, y a poesía dos que realmente escomezaron a escribir despóis do ano 1940. A dos primeiros sigue, en xeral, unha destas tres birtas: a tradición de Rosalía, a dos Canzoeiros ou o vanguardismo de Manuel Antonio. A dos segundos, máis dispar, sin deixar de amosar as dúas derradeiras influencias, leva, sobre todo, no fondo (quezáis sin o saberen eles) a i-alma perenne de Rosalía. Coido que a mellor poesía galega posterior á guerra presenta, en xeral, estas características: suxetivismo, individualismo; ouseción pol-os problemas trascendentes do home: o amor, a vida, a morte; a poesía desta época non canta ó *home*, canta *as cousas*, ou xúngueas ó carro do poema. Á resina "dor de vivir" de Rosalía sucede agora a anguria. Na poesía da posguerra a paisaxe tén agora máis importancia da que tivo nunca: o poema, ou avanza

apoiándose sobre a paisaxe, ou é a paisaxe mesma. Nos bos poetas novos ousérvase un meirande alonxamento da influencia castelá e un millor coñecemento da língoa galega, anque quezáis, tamén, menos unidade no poema e menos esforzo pol-a perfeición formal.

Rosaliofilia, neotrobadorismo e vangardismo de selo manuelantoniano para os autores de Pregarra activos despois do conflito e poesía subxectiva, individualista, transcendente e de singular paisaxismo para as xeracións xurdidas tras a Guerra. Ben. E como se vía el mesmo neste contexto? Cal foi a súa autocrítica? Vexámolo.

Cando na primavera de 1983 foi entrevistado coa intención de publicar unha “Conversa con Xosé María Díaz Castro”, que logo veu a luz no cuarto número de *Xermolos* en maio dese ano, houbo un momento da entrevista no que se lle formulou unha dúbida, “O home, a soidade, o seu destino... ¿son fibras vivas da súa poesía?”. O de Guitiriz aproveitou a interrogante para definirse:

Así é. O home a quen eu lle podería aplicar estas vellas palabras miñas “criatura de Dios non acariciada”; o home coa súa grandeza e a súa fragilidade, o drama da vida, de cada home, o drama da súa liberdade, o seu destino sempre imprevisto pra él, a aventura da súa historia persoal ou colectiva.... O home sempre nas mans e no amor premente da Grande Presencia Invisíbel. Os nenos con “ollos inda cheos da lus de Deus”; as “santas nais que cantan cando chóran...”. A soedade enfocada maiormente dende o anco psicolóxico, ou nun senso cuasi metafísico de “señardade”, de “singularidade” do que falou Ramón Piñeiro. O home só loitando con forzas hostís, cos inimigos da súa sobrevivencia, loitando consigo mesmo. O home, máis vencido que vencedor.

Esta mesma idea da súa poesía como un gran canto ao ser humano e a súa complexa existencia volveu reiterala na “Conversa arredor da poesía de Xosé María Díaz Castro” (*La Voz de Galicia*, 25/II/1988), onde, inquirido verbo da carga humanista que nos seus versos puídesen haber, concluíu:

Si, o home. Eu escribín sobre o home e o seu drama no mundo. Penso que sempre me apasionou o destino humano. Penso que a miña poesía, preferiblemente simbólica sempre, fai referencia, directa ou indirectamente, ó home como ser característicamente dramático; o home é o ser máis meu que ningunha outra realidade.

É máis, el mesmo deixou tamén feita a súa lectura contextual e autopoética do que supuxera no pasado e o que supuña no presente “Penélope” dende esa óptica

“humanística”. Por iso, cando nunha desas cuestións da entrevista que acabo de citar e que non chegaron a ver a luz se lle fala de que “a Galicia de Díaz Castro chámase «Penélope»” e logo se lle pregunta “¿que lectura faría á xente da Galicia de sempre?”, o do Vilariño puntualiza con admirable perspicacia:

Como xa dixen ou escribín nalgunha ocasión, hai que ter en conta a data en que foi escrito o poema “Penélope”. Dende entón ata hoxe, a situación social, económica e cultural de Galiza mellorou bastante, afortunadamente, gracias á escolarización dos nenos e da xuventude, e, porriba de todo, ás comunicacións que fixeron que a nosa terra deixara de ser un triste archipélago de chousas humáns. A pesares desta circunstancia, “Penélope” conserva a súa vixencia, especialmente no que atinxe á mentalidade da xente galega e ó seu destino, exemplificado na perpetua emigración. Se hoxe tivera que re-crear a “Penélope”, quezáis eu me amosaría máis duro, pois dóeme e detesto a emigración forzosa e certas formas de conformismo fatalista da nosa xente.

A claridade e a firmeza das palabras de Díaz Castro afórranme maiores comentarios, pois é máis que patente a consciencia plena coa que o escritor autoanalizou a súa obra, comprendendo fondamente o alcance da mesma e as posibles interpretacións e variacións que esta puidese chegar a ter. Un exemplo máis de que Díaz Castro foi un creador único, singularmente reflexivo a propósito da súa contribución literaria e do que esta pretendía e achegaba á historia da literatura galega.

LECTURAS E INFLUENCIAS

Díaz Castro foi un lector voraz dende a primeira hora. A súa poesía de mocidade revela xa unha notable variedade de influencias, froito do admirable coñecemento que aquel adolescente alumno do Seminario de Mondoñedo tiña dos clásicos grecolatinos por formación e, por devoción, dos doutras literaturas como a galega ou a francesa.

No tempo do Seminario o guitiricense subscribiuse a *La Croix*, mercou *Le Figaro* e recibiu a *Revue de Lectures* e mais *La Muse Française* e traduciu a Alphonse de Lamartine. Ata aquí todo máis ou menos esperable, pois é sabido que hai cen anos a lingua francesa funcionaba como vehículo internacional de cultura e en España a súa aprendizaxe formaba parte do ensino regrado. O que xa é máis sorprendente é o interese por ampliar horizontes idiomáticos daquel rapaz que entón era Díaz Castro e que, andando os anos, o había levar á excelencia na súa profesión de tradutor.

En efecto, como ten testemuñado o seu compañeiro seminarista Díaz Campos no especial que lle dedicou a revista *Amencer* en 1990 (nº 82, p. 22):

Era un gran estudioso de idiomas. Dominaba e falaba perfectamente o francés, lingua na que escribía e aínda facía versos. Cando se foi do Seminario traducía ben o inglés e xa comezaba a falalo con bastante soltura. Tamén andaba a voltas co alemán que xa lía e empezaba a traducir.

Á vista do exposto, é evidente a súa francofilia, pois mesmo se molestara en solicitar á Librairie Garnier Frères de París as *Méditations Poétiques* de Lamartine, que se conservaron entre os seus efectos.

Doutra parte, ese tempo do Seminario vai ver nacer tamén o poeta Díaz Castro, quen publica entón os primeiros versos en revistas e xornais e escribe os poemarios *Follas verdes* (1934) e *Follas ô aire* (1935), inéditos ata hai pouco e hoxe recollidos na *Poesía galega completa* que editei para Galaxia en 2014.

Estes libros evidencian xa as lecturas e influencias dese Díaz Castro que andaba aínda á procura da súa voz. En esquema, as poesías desa altura revelan:

1) O maxisterio rosaliano: que se fai palpable tanto nos títulos dos poemarios coma en moitos dos textos. Así, por poñer só un par de exemplos, é moi ostensible na composición “¡Adiòs...!” de *Follas verdes*, tan próxima a “Adios, rios; adios, fontes” de *Cantares gallegos*, ou no poema “XII” da sección “Aurora” de *Follas ô aire*, no que latexa de fondo o modelo de “Unha vez tiver un cravo” das “Vaguedás” de *Follas novas*.

2) A pegada do paisaxismo humanista mindoniense: refírome, claro está, á influencia de Noriega Varela, a quen Díaz Castro chegou mesmo a coñecer en 1928 en Mondoñedo, pois presentoullo o seu fraterno amigo e compañeiro de tantas anegueiras Aquilino Iglesia Alvariño. Hai moito de noriegano en *Follas verdes* e *Follas ô aire* (franciscanismo, relixiosidade popular, gusto pola lírica narrativa que describe anécdotas do eido rústico etcétera). É mais, nunha listaxe de lecturas preferidas que gardaba nun caderno do seu tempo de seminarista o primeiro título anotado é, precisamente, *Do ermo*.

Por tras (ou a canda, se se prefire) destas presenzas de Noriega e mesmo do primeiro Aquilino, o de *Señardá* (1930), van filtrándose na poesía diazcastriana de entón unhas influencias de segundo grao, mediatas, pois chegan pola vía destes dous autores. Refírome a certos ecos do saudosismo de Teixeira de Pascoaes ou á poética de Antero de Quental, que aparecen aquí e acolá como decorado de fondo.

3) O influxo dos líricos franceses: no que sobrancean dous nomes, Alphonse de Lamartine e Alfred de Musset, e, en menor medida, aínda que tamén, Francis James.

A Lamartine, como dixen, non só o tiña ben lido nas súas *Méditations poétiques*, senón mesmo traducido, o que explica por que versos como, por exemplo os de “Señor”, son tan imitantes aos de “Dieu” de Lamartine.

Musset foi outro referente inescusable tanto para Díaz Castro como para Iglesia Alvariño e unha lectura compartida daquela altura, como chegou a confesar o de Seivane nunhas declaracións que hoxe poden lerse na edición do volume de Xosé Filgueira Valverde *Os poetas galegos (1936). Antoloxía consultada*, editada en 2008 polos profesores Ana Acuña e Xesús Alonso Montero (251):

Paséi en Mondoñedo dez anos, interno no seminario. Gardaréi sempre na memoria [...] as pisadas solermiñas do meu profesor de Lugares teolóxicos, a espíame por un furado da porta a ver si lía versos ou novelas. Qué disgustos me trougueron o *Fausto*, as *Noites* de Musset e a *Lóxica* de Hegel.

A querenza das célebres *Noites* dá a pista do nome e concepción da sección “As noites” de *Follas verdes*, onde non se explican composicións como “Ferida e bálsamo (Romance da media noite)” ou “Noite d’inverno” sen os paralelos franceses: ese laúde tanxido de “La nuit de mai” xemelgo do violín que soa en “Ferida e bálsamo”, ese ambiente espectral e avesío de “La nuit de décembre” tan parello a “Noite d’inverno” (modelo francés este que tamén foi paradigma para o “Entre sombras” dos *Sonetos completos* de Antero de Quental ou “De noite”, das *Elegias* de Teixeira de Pascoaes, que tamén aquí resoan). É mais, un poema como “A canción do dolor” confirma esa pegada de Musset dende a primeira liña, pois non en van vai encabezado por unha cita do autor que di: “L’homme est un apprenti, la douleur est son maître”, versos tirados, precisamente, de “La nuit d’octobre”.

Do mesmo xeito, o poema “VI” de “Perversidade” de *Follas ô aire* conecta coa “Mors Liberatrix” dos *Sonetos completos* de Antero de Quental, pero, sobre todo, coas *Noites* de Musset, coas que comparte escenario sombrío, alusións arrepiantes, personaxes ao bordo da loucura e un mesmo ambiente nocturno e lunático. Da súa banda, Lamartine para sobre a composición “XVI” de “Ceguedade”, un outro texto descritivo sobre a dor de vivir no que “L’Automne” das *Méditations poétiques* se deixa oír na recreación de lugares e, antes de nada, na caracterización maldita dos seres asexantes que consegue transmitir unha sensación estarrecedora e atafegante.

Todo o ata aquí exposto retrata o substrato lector e o mapa de influencias do Díaz Castro poeta dos tempos da República, mais as coordenadas van ensanchar coa aparición de *Nimbos*.

En efecto, este libro –que se publica en xullo de 1961, mais que foi redactándose dende 1956 con materiais, fundamentalmente, desa e da anterior década– revela tamén o pouso puntual da escola neovirxilianista e os ecos rosalianos, pero incorpora, sobre todo, os acentos dos místicos da tradición hispana, a ascendencia dalgún dos grandes líricos da literatura anglófona e a familiar voz de Rainer Maria Rilke.

A pegada de Noriega permanece principalmente en poemas como “Esmeralda”, moi próximo ao costumismo franciscano e ruralizante do Noriega Varela de “Pasa un vermeño”, “As froliñas dos toxos” ou “É unha breve pucharquiña...”, mais tamén é detectable nun texto como “Vísperas”, poema festivo que deixa voar airexas lúdicas concomitantes con “Do San Juan de Romariz”.

Seguindo cos autores desta escola, tampouco ha custar decatarse de que algún dos poemas introdutores de *Nimbos* que se despregan neste a modo de *captatio benevolentiae* –no máis puro estilo de apóstrofe conmiserativa ás divindades, tal como era costume entre os latinos– achega de novo a Díaz Castro e Aquilino, como pode comprobarse se se poñen ao pé “Coma ventos fuxidos” do de Guitiriz e mais “Ite, leves elegi” do abadinense.

De igual maneira, non fai falla forzar moito para se decatar da proximidade na denuncia migratoria que paira, poño por caso, en “Terra achaiada” con esa “nena coa mazá nos dentes/ que perdeu o seu nome trálo Atlántico” e tantas das pasaxes de “As viudas dos vivos e as viudas dos mortos” de *Follas novas*.

Agora ben, maior relevo cobra aínda a parentela coa mística hispánica. Non debe perderse de vista que un dos símbolos máis poderosos de *Nimbos* é o da luz. Pois ben, as fontes deste simbolismo hai que buscalas, en primeiro lugar, na Biblia. As antíteses luz/sombra, vida/morte, Deus/Mal forman parte da armazón que sustenta todos os Evanxeos. Pero é que, ademais, no dos Vilares esta dualidade vén reformulada por unha visión platónica do símbolo, que confire ao poeta o papel de iluminado, de demiúrgo mediador entre as persoas e a divindade do mundo superior ou *cosmos noetós*. O mito da caverna plana sobre as páxinas de *Nimbos*; por veces ostensiblemente, como no poema “Cova iluminada”, de título revelador. Ese Deus platónico de Díaz Castro é un Deus-Ben un Deus-Ser e, polo tanto, un Deus-Luz, Sol do cal emana, por irradiación lumínico-divina, a realidade enteira e ao que volve o ser humano máis alá do mundo empírico do non ser e da sombra. Precisamente por este motivo, o único xeito de regresar á luz infinda, isto é, a Deus, é morrer, derrubarse en luz, na Luz-Deus que todo o enche. É aí, xustamente, onde a identidade con Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús e, moi acusadamente, San Juan de la Cruz se fai visible.

Non son o único que pensa así, pois tamén Román Raña no ensaio de 1996 *A noite nas palabras. Unha aproximación á poesía galega de posguerra* fixo notar a presenza dos arrebatos ou escintileos místicos de San Juan de la Cruz nos versos do guitiricense (180) e non dubidou en aseverar que o derradeiro verso de “Terra do Tempo” (“e a morte que me mata non é miña”), enxergado con maior atención, “autoriza a pensar nunha morte que non é tal, a morte dos místicos, de Santa Teresa de Xesús”.

Nesta mesma liña, se un analiza como é tratado o símbolo das esferas do universo en *Nimbos* percibirá tamén esta proximidade. Así, cando no poema “Coma

unha escada” o eu lírico interroga o protagonista, faino retoricamente nos seguintes termos:

Pro ti, ¿pra que estás morto?
Antre a esfera onde estás e a miña sombra
unha oración que no esperabas tira
unha canle de lus coma unha escada.

A visión que Díaz Castro ten aquí do símbolo é, daquela, plenamente medieval, pois ofrécenos a súa imaxe do mundo como composta de esferas cósmicas formando capas superpostas en proxección circular, imaxe esta que tivo o seu máximo expoñente na *Commedia* de Dante, pero que en Díaz Castro procede de Fray Luis de León e o seu emprego do sistema tolemaico como construto cósmico, autor ao que moito lera nos tempos do Mondoñedo da Pregarra.

Canto á filiación anglófona dalgúns dos versos de *Nimbos* esta non debe estrañar, pois Díaz Castro estudou pronto o idioma e, cos anos, foi un asiduo tradutor do mesmo.

Conservamos exemplares do londiniense *Daily Mail* e mais o *The Cornhill Magazine* (editado na City por Lord Gorell) do seu tempo de seminarista e tamén unha carta de resposta do Departamento de Subscricións do *The Daily Telegraph* a unha súa petición de envío desta publicación datada en setembro de 1935. Xa que logo, dende moi cedo fíxose coa lingua, que despois impartiu como docente no Colexio León XIII de Vilagarcía, traducindo dela a Chesterton –velaí a versión do poema “The Return of Eve” do libro *The Queen of the Seven Swords* (1926) aparecida en *Alba*, 5, 1950– e deixando traducións de Campoamor ou Victor Hugo á mesma, versións todas que poden lerse agora na miña edición *Cartafol de traducións e outros poemas*, publicada no 2014 polo Consello da Cultura Galega.

Un caso paradigmático deste influxo da literatura en lingua inglesa en *Nimbos* constitúeo o poema “Ai, capitán”, todo el moi próximo a “Oh captain, my captain” das *Leaves of Grass* (1855) de Walt Whitman, unha obra, por certo, da que o propio Díaz Castro dixo ter realizado unha tradución que, porén, non apareceu nunca entre os seus papeis, como tampouco o fixeron as dos *Four Quartets* de T. S. Eliot ou algunhas composicións de Núñez de Arce que tamén aseguraba ter feito, tal como revelan as cartas que enviou aos compoñentes de *Dorna* reproducidas no artigo de Xosé Manuel Salgado, “Díaz Castro e *Dorna*. A creba dun silencio”, publicado no número 17 desta revista alá por xaneiro de 1991.

Deliberadamente deixei para o remate o tratamento da presenza e o influxo de Rilke en Díaz Castro. Non é este o lugar para afondar na cuestión, sobre a que cumpriría elaborar un estudo máis pormenorizado, así que terei que conformarme

con indicar algunhas notas sobre o coñecemento da lingua e a literatura xermanas por parte do guitiricense e amentar, sequera brevemente, algunha pegada rilkeana nas páxinas de *Nimbos*.

O do Vilariño coñecía ben a literatura en lingua alemá, pois aprendera o idioma dende noviño e, ao final dos seus días, mesmo chegou a escribir nel. Sendo seminarista comezara a estudalo, tal como confirman as palabras de Díaz Campos que citei máis arriba. Logo, perfeccionouno en Vilagarcía e impartiu esa materia (entre outras) nas aulas do Colexio León XIII. Estando na vila arousá hai constancia de que traballou na adquisición do idioma de Goethe por vía bibliográfica e que, co seu confrade literario e profesional Iglesia Alvariño, asistiu ás clases particulares que lles impartía Charles Lessner, enxeñeiro de minas que era, por máis sinais, afillado de Karl Marx.

Non detallarei aquí as diferentes traducións tanto éditas coma inéditas que Díaz Castro fixo dos versos de Rilke ao longo de máis de trinta anos, pois xa me ocupei do asunto no amentado *Cartafol de traducións e outros poemas*. Abondará con dicir que coñecía ben a súa poética, que sentía pola mesma gran consideración e que interiorizara o particular universo do autor de Praga, que gravitou sobre del na hora da escrita de *Nimbos*.

Se un le con atención o poemario diazcastriano descubrirá axiña a decisiva importancia que, como motivos simbólicos, teñen nos seus versos as presenzas da noite e do anxo. Xa se dixo que a primeira desas manifestacións metafóricas entronca ao tempo coa tradición mística, mais a singular visión que da mesma se dá nos poemas de Rilke é tamén parella á observable nalgunhas composicións do de Guitiriz. E nisto tampouco estou só, pois xa o fixo notar no seu día Manuel Xosé Neira no artigo “Os «anxos» de Díaz Castro”, que publicara o desaparecido *O Correo Galego* (3/VII/1996).

Os *Poemas á noite* (*Gedichte an die Nacht*, escritos por Rilke en 1913 durante a súa estancia en España, pero nunca editados en vida do autor, pois apareceron postumamente en 1956 na edición das súas obras completas), así como outros moitos versos, demostran unha visión mixtizante e dialóxica da noite paralela á diazcastriana dos *Nimbos*. Tamén neles se constitúe en territorio de tránsito, en espazo polo que deambulan os vivos e dende o que nos acenan os mortos. Hai nos dous escritores o mesmo desposuimento, idéntica orfandade ante a noite infinda no medio da cal apenas algúns vagalumes de luz fosen ardoras escintilantes: os anxos, que vagan elixiacamente elevándose dende as sombras, como os humanos nos soerguemos co único instrumento que está ao noso alcance, a lira.

E velaquí unha outra presenza simbólica determinante tanto en *Nimbos* coma nos libros maiores de Rilke, así os *Sonetos a Orfeo*, pero, sobre todo, as *Elexías de Duino*. En efecto, os anxos, esas “tebras de luz” como os denominaba o praguense,

anuncian a vertixe do sagrado, representan a perfección inalcanzable polo humano, o seu ideal proxectante, a transición do visible ao invisible, do aquén continxente ao alén metahumano. E sendo certo que os matices poden diferir nun e noutro autor (hai en Rilke un hieratismo anxélico, unha visión terrible da presenza dos anxos que non hai no de Guitiriz, onde estes responden máis claramente na súa magnificencia á pauta relixional e transcendente), non pode negarse que estes mensaxeiros da divindade, personificacións da súa dimensión volitiva, presiden o oficio dos poetas, velan a súa escrita, ata o punto de que o propio Díaz Castro se confesa, no poema “Coma ventos fuxidos”, salvado por un deles:

Díaz Castro perdido no traxeito
 dun recordo moi longo, recolleito
 por un anxo e salvado
 nalgún intre de amor desesperado!

Recapitulando: tanto o Díaz Castro poeta dos tempos da República coma o escritor na madurez que produce *Nimbos* en plena Posguerra (tamén, evidentemente, o creador que recupera os folgos nos anos 80 con textos que, no esencial, prolongan camiños líricos xa andados por el previamente) amosan unha comunidade de lecturas cerne que amalgaman a tradición propia (na que señorean Rosalía, Noriega e certo Iglesia Alvariño) coas achegas dos clásicos grecolatinos, os místicos hispanos (San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús), os grandes poetas franceses do último cuarto do XIX e primeiras décadas do XX (sobre todo Lamartine, Musset e, noutro sentido, Valéry ou Claudel), as voces maiores da poesía en lingua inglesa (de cabezaleiro Whitman, Eliot atrás) e, por riba de todos, o inmenso Rilke.

O propio Díaz Castro, preguntado en 1988 polas súas posibles influencias nunha entrevista á que xa me referín e que apareceu no *Faro de Vigo* do 3 de xaneiro, aclaraba:

É psicoloxicamente inevitable que os autores da nosa preferencia exerzan sobre nós unha maior ou menor influencia. Noutros termos: sempre propendemos a imitar os nosos ídolos. Isto val tamén no campo da arte e dos costumes. É certo que os autores gregos, latinos e, sobre todo, os modernos autores españois e estranxeiros tiveron ó principio un certo grao de influencia no meu modo de pensar e de expresarme; pero sempre me esforcei por desfacerme deste influxo, porque sempre busquéi a independencia e a orixinalidade nos meus escritos. Rilke, Valéry, os simbolistas franceses e outros autores estranxeiros (ingleses, alemáns, italianos, árabes, etc.) foron pra min máis lidos e preferidos cós clásicos latinos e gregos ou doutras épocas e países.

Así pois, foron moitas e diversas as influencias que se filtraron na poética diaz-castriana. Fixen referencias ás que considero máis determinantes, pero, para rematar, quero deixar constancia aquí de que unha radiografía completa e exhaustiva das mesmas tería de contemplar aínda outros nomes, como os de diversos autores dos que reproduce citas en *Follas verdes* e *Follas ô aire* (Rabindranath Tagore, Paul Harel, Louis Lefebvre, Amado Nervo, Heinrich Heine, André Lamandé, etcétera), os de escritores aos que dedica textos en diferentes lugares (Kipling, Cervantes, Francis Jammes) ou o dalgún dos poetas que traduciu (Victor Hugo, Fermín Bouza-Brey).

CODA

Gustaríame pensar que, logo do dito, a poesía de Díaz Castro consegue verse con algo máis de profundidade de campo. O guitiricense foi non só un excelente poeta, senón tamén un autor consciente da súa ferramenta, magnífico coñecedor das literaturas clásicas e do seu tempo, pois non en van era un moi competente profesional da tradución e foi quen de ler, na lingua orixinal, moitos dos grandes creadores da súa época. Sería un tanto inxenuo pensar que todo ese caudal de lecturas, de asisadas reflexións autopoéticas que deitou aquí e acolá, non revelasen logo un delicado e moi elaborado palimpsesto versal no que, capa sobre capa, é posible ir descubrindo a epifanía de voces irmás que acompañaron a Díaz Castro no vieiro creativo. Aledaríame saber que as miñas palabras axudaron a transparentar ese celmoso universo polifónico que latexa nos poemas do de Guitiriz.