

Trabajo Fin de Máster

LA POESÍA DE FÉLIX FRANCISCO CASANOVA
THE POETRY OF FÉLIX FRANCISCO CASANOVA

Autor

Julio del Pino Perales

Director

Antonio Pérez Lasheras

Facultad de Filosofía y Letras
2018

ÍNDICE

1. Introducción	5
2. Esbozo biográfico	7
3. La producción literaria de Casanova	13
4. La poesía de Casanova	17
4.1. <i>El Invernadero</i>	26
4.2. <i>La memoria olvidada y Una maleta llena de hojas</i>	35
4.3. <i>Agua negra</i>	54
5. Conclusiones	77
6. Bibliografía	79

1. INTRODUCCIÓN

El canon literario español podría contar entre sus filas con una gran cantidad de poetas que, por distintos motivos, no terminan de ser del todo descubiertos. La trabajada hondura ontológica de Fernando Ferreró o la inaccesibilidad del críptico verso de Eduardo Hervás pueden ser dos ejemplos de autores tan originales y valiosos como poco atendidos por la crítica. Dispuestos casi como islas desiertas, su obra está ahí; se leen, se citan, se admiran, pero no se los trabaja lo suficiente para incluirlos en la nómina de los grandes y enriquecer con ellos el patrimonio artístico y emocional que es la literatura. En esta cuestión entran en juego juicios, gustos y valoraciones personales, entre otros factores más pragmáticos y comerciales. Pero lo cierto es que uno puede sentirse cómodo en la holgura que ofrecen esas lagunas de la crítica cuando no se interesa por ciertos autores, dando la oportunidad de ser prácticamente el primero en decir una palabra, en poner el pie sobre la isla.

Félix Francisco Casanova no ha sido del todo ignorado porque cuenta con el punto a su favor de haber muerto muy joven. Esto ha contribuido sin duda a mitificar su figura hasta el punto de ser apodado el «Rimbaud canario».¹ Pero decir solo eso de él no es hacerle justicia. El gran punto a favor de Casanova es su obra, su poesía. No obstante, el gran dato anecdótico de su muerte no deja de ser en muchos casos, para los lectores actuales, el señuelo efectivo que lleva a entrar en contacto con su literatura. En la obra que le dio tiempo a dejar este joven poeta canario registró unas cotas de lucidez sorprendentes. Cuatro poemarios, un puñado de poemas sueltos, una novela, un diario y un manifiesto pueden llegar a bastar para dejar en nuestras manos el deber de mantener vivos su voz y su genio.

El objeto de este trabajo es profundizar en su poesía, analizar la arquitectura de sus símbolos y comprender así la evolución de una visión, una perspectiva del mundo y de la vida desde el sentir de un joven enigmático y brillante.

No quiero comenzar este trabajo sin mostrar mi agradecimiento a las personas que, con gran pasión y respeto por este poeta canario, han trabajado por llevar a cada vez más lectores la obra genial de este joven fascinante.

A Félix Casanova de Ayala y José Bernardo Casanova Martín, padre y hermano del poeta.

A Jesús Munárriz por la edición de Hiperión de 1990, una joya de referencia y lamentablemente descatalogada.

A Fernando Aramburu, Francisco José Irazoki y David Villanueva, director de Demipage, por realizar una reedición definitiva y completa.

A la revista *Disco Express*, por acercar a Casanova a Irazoki.

¹ Álvaro Cortina (2010), Peio Hernández Riaño (2010, citando a Fernando Aramburu), Elisa Fernández-Santos (2010, 2017 citando a Francisco Javier Irazoki), Fernando Aramburu (2014, citando Hernández Riaño, 2010), Elena Hevia (2017), La Vagueresse (2017), Antonio Puente (2017) o Nuria Azancot (2018).

2. ESBOZO BIOGRÁFICO

Casi todo lo referente a la biografía del joven poeta, tan apenas unos cuantos datos, se reitera en cada una de las introducciones que prologan todas las ediciones que se han hecho de su obra.

Félix Francisco Casanova Díaz nació en Santa Cruz de la Palma el 28 de septiembre de 1956, hijo de María Concepción Martín Díaz, pianista, y Félix Casanova de Ayala, poeta postista y médico. Desde muy pequeño daba ya muestras de una gran agudeza y capacidad, como asegura el padre en unas palabras que suelen ser citadas en prácticamente todas las ediciones: «Desde temprana edad —ya a los siete u ocho años— solía sorprenderme con frases insólitas que yo me preguntaba dónde podría haber leído. Eran giros sueltos, casi surrealistas y esotéricos, cuyas fuentes me era imposible inquirir en ninguno de los libros de mi biblioteca» (Casanova, 2017: 17).²

Ya en el instituto, el centro mixto Alonso Pérez Díaz, que era el único en la ciudad por aquellas fechas, en torno a los doce años, según su padre, el joven Casanova comienza a ser «consciente de su facultad de creación poética» (1990: 8) y compone sus primeros poemas y algunas letras de canciones propias, tanto en castellano como en inglés, rock y blues fundamentalmente. Junto a su amigo Ángel Mollá, toca música y funda el Equipo Hovno, que llegará a firmar un *Manifiesto* literario propio. Amante de la música rock y la literatura, Casanova era un joven alegre, vital y cercano, y junto a sus colegas escribía textos que a menudo terminaban publicados en las revistas y diarios de la isla. A juzgar por su propio diario, devoraba cualquier libro que cayera en sus manos, bebiendo de una amplia nómina de autores. Una profesora del instituto recordaría del poeta que «era distinto a todos. Atento, estudioso y tímido»; que «cada día llegaba a clase con un cuento o con un poema que no se parecía a ningún otro», puntualizando que sus versos y sus imágenes «no tenían nada de Disney» (Fernández-Santos, 2010). Para completar algo más el perfil del poeta, él mismo en su diario transcribiría un informe psicológico de 1972 que encontró por casa, y que daba cuenta de su carácter a través de un test que realizó:

Personalidad

«Manifiesta una actitud tranquila y sosegada. Su humor es bastante estable y generalmente alegre, manteniendo un gran control y autodominio de sus impulsos y sentimientos. Es constante y metódico, cuando trata de conseguir algo que le agrada y seduce, optimista, extravertido y sociable.»

Adaptación

«Perfectamente adaptado en todos los aspectos, especialmente en el sector familiar. Puede reaccionar de forma equilibrada y con un gran control de sí mismo, ante los obstáculos y en las situaciones difíciles o conflictivas.»

Todo es verdad. (669)

² Puesto que la totalidad de la obra de Casanova está reunida en la edición que tomo como referencia (2017), en adelante sus citas incluirán tan solo el número de página.

Es reseñable, por otra parte, que en ese mismo 1972 falleció su madre. Probablemente esta prueba de aptitud la realizara antes, porque sería de esperar encontrar alguna prueba, algún dato al respecto del duelo por el que el joven pasaría. Félix Francisco tenía quince años, y este temprano primer contacto con la realidad de la muerte, y una de las muertes más dolorosas, haría del chico un poeta con una prematura conciencia de la finitud de la vida y del hombre. Lo cierto es que a partir de esta triste fecha es más fácil encontrar en sus versos elementos relacionados con la muerte. No obstante, si el lector espera hallar en sus poemas una fuerte o constante presencia de la madre ausente tan solo dará con un único poema, conciso, hondo y de absoluta belleza, que bastó para inmortalizar a su madre.

SÍNDROME N° 7

Nada vale una vida
excepto otra vida,
así la luz de los ojos de madre
guiará mi balsa
serena y abismal.
(363)

Terminado el instituto, Casanova ingresa en la Universidad de La Laguna. De La Palma a Tenerife. Un dato muy interesante que aporta el diario, a este respecto, revela el contexto en el que estudió el Curso de Orientación Universitaria En la entrada del 11 de junio de 1974 el autor apunta las calificaciones que obtiene en los exámenes del C.O.U.: «3 sobresalientes, 2 notables y 2 aprobados. ¡A descansar!» (668 – 669). Y no son malas notas, sobre todo teniendo en cuenta el desfase organizativo que sufrieron los estudiantes de aquel entonces. La de Casanova era la tercera quinta que cursaba el nuevo C.O.U. de la Ley General de Educación de 1970, pero lo curioso es que este curso se implantó en el año académico del 71-72, antes que el B.U.P, que fue aplazado e implantándose progresivamente a partir del año 75-76. De tal forma que el poeta y sus compañeros se vieron en la paradoja de tener que afrontar el C.O.U. con la preparación y el plan de estudio del bachillerato de la ley educativa anterior.³ No obstante, todo tiene un lado bueno, y es que, con el caos del cambio de sistema en aquellos años, disfrutaron de dos ventajas importantes. Por un lado, el último curso de la enseñanza media, el reciente C.O.U., no lo realizaron en el instituto, sino ya en la misma Universidad de La Laguna, con su biblioteca y su ambiente; por otro lado, quizá lo que les supuso mayor alivio, es que por un curso se libraron de estrenar la primera Selectividad (1975), que tampoco estuvo exenta de polémica. A través de esta y otras entradas del diario, sabemos que a partir del curso académico del 73-74 Casanova ya estaba instalado en Tenerife, venido de La Palma. Algunas notas hablan de un Colegio Mayor, pero no parece que el poeta estuviera residiendo en uno, sino más bien que acudía a visitar a amigos y compañeros.

³ Cf. Muñoz Vitoria (1993: 116-125).

Además, la entrada del domingo 7 de abril el poeta habla del Colegio Mayor y de La Laguna como lugares situados a cierta distancia de su «casa», y desde los que luego tenía que volver a Santa Cruz. Vale la pena, por ilustrar con alguna pincelada de su vida cotidiana, citar en extenso las simpáticas entradas del 7 y del 10 de abril:

Dom. 7 – 4 – 74

Ayer sábado subí con Ángel [Mollá] y Aure a La Laguna. ¡OH! En un cuarto del Colegio Mayor nos tajamos (Aure y yo) con cubas libres. El aposento era de un tío godo muy cojonudo que se pasaba el tiempo mirando por un caleidoscopio (tuvo uno cuando tenía nueve años, pero lo rompió para ver los cristales). Yo también le dije que poseía tubos de pastillas que eran preciosos caleidoscopios. El cuarto estaba alumbrado por una luz roja y se oía a Donovan, Dylan, Santana. Ángel, el godo y Aure dibujaban, yo escribía poemas. Era la hora del «lupicán» (perrolobo), el más hermoso momento del día, hacia las siete de la tarde. Cogimos una así de grande.

Luego recuerdo que fuimos a un bar, entramos en un cuarto con una mesa y tres sillas, una melena de cristal en la puerta, oscuro. Yo mantenía los ojos cerrados y hablábamos en cantidad, tomamos café y pan con queso. Yo qué sé. Nos embarcamos en una guagua y les presté mi púa a unos tíos que cantaban folklore. Ya en Santa Cruz fuimos a casa de Jesús «el poeta» (no el «trompeta»). Su madre nos dio agua con azúcar, yo pensé que era té. Yo tenía una fuerza prodigiosa en las manos. Nos sentamos en el suelo largo rato. Fuimos a casa de Aure, que nos leyó sus poemas a su amada Olivia «la romana». Luis el pianista estaba con nosotros. Ángel me leyó algo escrito cuando Ana le dejó («De nuevo vea tu / rostro, soledad / ¿querrás tú llenar mis noches?»).

Ya muy noche, cuando regresaba a casa vi a Cari en su balcón, mirándome. Tenía un cigarrillo y estaba en pijama. Me clavaba los ojos, se reía y desde la calle veía perfectamente las volutas rosadas de humo que salían de su boca. Me siguió con la vista hasta que desaparecí.

Llegué a casa a las once y media y me dormí. ‘AAAAH, COÑO!

Y sigo soñando como nunca antes.

10 – 4 – 74

Ayer, otra vez, Ángel, Aure y yo estuvimos en La Laguna. Buscábamos a Ferdinando, el profesor de Arte, mas no lo encontramos. Compramos alcohol y fuimos a casa del godo del caleidoscopio. Oímos a BB King y JL Hooker. Había una perra dalmata llamada Yolanda, en celo. Se nos tiraba encima y si la encerrábamos lloraba justo como una chiquilla. Me volví loco, salí por las ventanas. Los grandes cristales del Colegio Mayor parecen los del «invernadero». Y me fugué por un agujero pequeño, a lo gato. El gran prado verde bajo la noche, y yo gritaba. En Santa Cruz paraba a las chicas por la calle y llamé «locos» a los habitantes de un ómnibus. (642-644)

Con estas pequeñas aventuras que se extendían hasta la noche, que casi recuerdan a las que Kerouac narra en sus novelas, junto a sus colegas, el poeta disfrutó sin duda de una alegre etapa universitaria, sin necesidad de residir en el mencionado Colegio Mayor o compartir un piso con otros estudiantes. A Tenerife se trasladó con su padre y su hermano, porque el 17 de marzo del 74, por ejemplo, dice: «Son las 12 de la noche. Papá comienza a recitar de memoria poemas de Rubén Darío» (623); o el 28 de marzo apunta: «Anoche, aguacero y viento, mi hermano dice que yo reía a carcajadas, ¿qué coño soñaría?» (638).

Félix Francisco contaba con la compañía de grandes amistades, muchos de ellos también escritores de poesía. Ángel Mollá, Jesús Cabrera Vidal, Aureliano o Alfonso sobre todo, pues son los más citados en el diario y con los que más tiempo pasa, los tiene

en gran consideración. Con Ángel Mollá crearía el Equipo Hovno y escribiría su *Manifiesto* artístico. A Jesús Cabrera, por ejemplo, quien solía ir y venir de Madrid, le llegaría a escribir un hermoso poema que más tarde formaría parte del poemario *Una maleta llena de hojas*:

(Este poema es una ayuda a Jesús; él, agradecido, hizo luego un poema a mi forma de ser agua).

EL POEMA DEL TÚNEL, a Jesús Cabrera

De más allá del mar
vienes a contarme tu derrota
y esperas que yo te arrulle
y te preste un poco de viento.
Hoy, día de la carne abierta,
con tu olor a subterráneo
y tu pálida huella en las cosas,
amigo, urge saltar del tren
y dejar un disfraz vacío
velando el asiento:
así verás que eres tú el túnel
por donde los demás corremos.

(616)

Junto a ellos pasó los días y las noches, hablando, viendo cine, escuchando mucha música o simplemente disfrutando de su buena compañía. Por su parte, a su hermano José Bernardo y a su padre, aparte de ser su familia, los consideraba también grandes amigos. Lo que sí desprenden las notas de su cuaderno personal es el cariño sincero que Casanova sintió por todos ellos.

Estuvieron en mi cuarto Luis, Ángel, Aure, Mingui, Frito, Pedro, Martín, Izquierdo, aparte de José y yo. Realmente con las únicas personas que logro comunicarme son la Voz y Alfonso (y Catherine)... y José y papá, por supuesto.

Ahora pienso que el sueño es lo maravilloso. Nos sueñan nuestros amigos y amigas, alguien sueña conmigo en la cama, arropado hasta el hocico. En su sueño es donde realmente vivo. (654)

Lo cierto es que como autor, como comunicador dotado con ese dominio de la palabra que revelan sus poemas, este sutil poeta también sabía apreciar las potencias del silencio: «Veo *Gritos* y *susurros*, de Bergman, y descubro que a veces el silencio es el máximo dolor, pero otras es la cima de la alegría» (616). Casanova también era un gran melómano, y un músico. Más allá de lo importante que puede resultar la música para conformar una identidad propia —y para más fortuna en una época tan novedosa, expansiva y rica como los años 60 y 70—, la sensibilidad del poeta canario podía excitarse hasta el arrobamiento con el universal lenguaje de la música, constituyendo para él un refugio, una forma de cura y de salvación a veces, y hasta una vía de comunicación en la que las palabras ni valen ni son necesarias. En su «Poema desde París», de *Agua negra*, unos versos magníficos recogen lo siguiente:

La música
es lo único que me importa,
ya sabes, me refiero a los
pozos individuales
en que cada día nos sumergimos
para autocomplacernos,
y de vez en cuando
llevamos a un amigo
a ver qué tal le sienta
nuestro clima.
Sólo se necesita
una máquina que produzca ese sonido
de doce compases
que revienta el corazón
y hace hervir la sangre.
Sientas a tu amigo
y le dices emocionado:
Ya no nos hace falta hablar.
¡Oh, es fantástico
ese momento
en que tu cabeza es tan inservible
como un teléfono roto!
(410 – 411)

Y la entrada de su diario del 31 de mayo del 74 da cuenta del sublime nivel al que su sensibilidad llegaba por medio de la música:

Estos días oigo mucha música, mucha. Siempre estoy naciendo en la música, es inagotable mi sed y también su fuente es inagotable. Y me amansa y me derrama como un cántaro de sangre de montaña, y su amor me toca y soy lo más vulnerable a sus palabras, y mis heridas, mis llagas revenan como un árbol cortado. (666)

En cuanto al amor, al poeta canario el apellido Casanova la verdad es que le vino al pelo. A lo largo de 1974 tuvo bastante éxito con las chicas. Fue novio de Inés. Más tarde mantiene una relación con Cari, a la que saca un parecido con su admirada actriz Catherine Deneuve —«Oh, Catherine; me doy cuenta de que Cari sólo me gusta porque se parece a ti» (650); también está Isabel, que se cabrea al enterarse de que Félix Francisco salió con Elena, aunque en este caso parece tratarse más bien de celos de amistad. Antes de esto, «una tal Pili me dijo que su amiga Mari Carmen —más tarde «su hermana Mari Carmen» (645)— está enamorada de mí» (644), que «está loca por mí, que necesita tenerme. Que me la quiere presentar» (646). Incluso alguna admiradora, tomando el nombre del personaje de Débora de su novela *El don de Vorace*, le llama por teléfono: «y pasamos ¡horas! hablando una especie de dadaísmo cachondo-metafísico-chistoso. No sé quién es ella, pero me conoce bien ¿?» (677). Pero hay otra chica, una en concreto que destaca entre todas las demás, a la que Casanova simplemente llama «la Voz», que sobrevuela con su misterio todo 1974. Nunca dice su nombre, nunca revela su identidad,

que jamás coincide con alguna de las otras chicas nombradas, pero quien quiera que fuese lo tuvo enamorado por completo. El 17 de mayo del 74, el joven apunta:

La Voz cada día me quiere más y yo a ella. Hace un siglo que no veo a Cari, ni me interesa, me conformo con mirar los retratos que tengo de Catherine. La Voz me dijo que Inés aún está enamorada de mí; esto me jode porque no sé de qué coño me siento culpable. Tengo muchas chorbas a ojo en cada esquina. Pero la Voz y Felix son muy felices. (660)

La historia de amor entre el poeta y esta misteriosa chica sigue adelante: «He vuelto a hablar con la Voz y me sigue queriendo cada vez más. Esto es tan extraño como natural» (673). Muy probablemente «la Voz» terminaría siendo María José, su última novia.

Del año 1975 hay poca información, más allá de lo que pueda extraerse de los versos que en ese año escribiera, pocos en comparación con su efervescencia creativa inmediatamente anterior. Según su diario, y siempre según su diario, terminó 1974 bastante feliz, realizado y en paz. El invierno del 74-75 lo colma de un sentimiento de armonía, basado en la estabilidad emocional y familiar, y por su afinidad por la estación invernal, que no se luce en las islas con todo su esplendor, como gustaría al poeta. Al comienzo de diciembre Casanova afirma:

Estoy como pez en el agua. Esta es mi época. Todo es fenomenal. Los días están llenos de sorpresas. Vuelvo a soñar mucho, mucho. [...] Estoy all right.
[...]
Hablo mucho con Pa y con mi hermanito, el acojonante y genial José Bernardo. (678 – 679)

Y a finales de diciembre, en la nota que cierra el diario, todo parece seguir igual de bien, expresando también una idea ciertamente madura, como la del doble matiz, triste y alegre, y por tanto hermoso, de la vida en sí misma, y cuyo reconocimiento normalmente conlleva una reconciliación ponderada de las personas consigo mismas y con la existencia:

Todo bien, todo se desliza armónicamente. Se podría emplear la palabra perfección. Cada cosa en su lugar. El año se consume lentamente; llueve poco, pero las débiles gotas que alcanzo a tocar las gozo al máximo. No hace el frío necesario... pero es mi Invierno, un invierno más, lleno de sorpresa y de tristes alegrías que ni hacen daño ni dan placer (o las dos cosas a la vez). Mi papá y mi hermano están contentos, yo estoy contento. All right. (681 – 682).

Por los poemas compuestos en 1975, Casanova realizó un viaje a París durante los meses de julio y agosto, y mantuvo lo que parece una relación estable con María José, además de llevar sus estudios y su vida familiar con normalidad. Más adelante en este trabajo, a través de sus poemas, se verá el gran proceso de madurez emocional y existencial que el poeta vivió en este período.

Casanova estudiaba segundo curso de Filología Hispánica cuando murió, el miércoles 14 de enero de 1976. Hubo un escape de gas mientras se bañaba en casa por la mañana.

3. LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE CASANOVA

La obra de Casanova consiste fundamentalmente en poesía lírica, pero un diario que abarca todo 1974, al que terminaría titulado *Yo hubiera o hubiese amado*, y una novela, *El don de Vorace*, escrita en el verano del mismo año, completan su producción. La obra de Casanova más temprana que se ha editado (1990; 2017) está fechada en 1969, cuando el poeta contaba unos doce o trece años. Su poesía más representativa se distribuye en cuatro libros principales, aunque no es desdeñable el resto, que ha sido editada en grupos siguiendo criterios más o menos rigurosos. Por orden cronológico de escritura, los libros de poesía canónicos de Casanova son *El invernadero*, *La memoria olvidada*, *Una maleta llena de hojas* y *Agua negra*.

El invernadero, que fue escrito a lo largo del verano de 1973, le valió a finales de ese mismo año el premio Julio Tovar, de renombre en las Islas Canarias. Publicado en la primavera del 74, este año fue, sin lugar a duda, el año más activo del autor, y lo fue de una forma frenética y consciente. Las entradas de su diario, fechadas todas, se extienden exactamente desde año nuevo hasta unos ambiguos «últimos días de diciembre», del día 13 la entrada penúltima. Probablemente motivado por el más grande galardón poético de las islas, Casanova se dispara y en el mismo 1974, además de llevar su diario, escribe los poemas que más tarde integrarían *La memoria olvidada* y *Una maleta llena de hojas*, junto a otros seis poemas que se recogerían en *Once poemas sueltos*. *Una maleta llena de hojas*, por su parte, recibiría a finales del 75 el premio de poesía convocado por el diario *La Tarde*, que conllevaría la publicación del mismo por Ediciones JB. Por si fuera poco, todavía en 1974 Casanova redactaría en apenas un mes, en cuarenta días entre junio y julio según su diario, la novela breve *El don de Vorace*, que sería premiada a su vez en el otoño del 75 con el premio Benito Pérez Armas. A la tormenta de creatividad del 74 le seguiría una calma lírica que, como de alguna forma se intuirá a través de sus versos, emana de una serie de circunstancias emocionales y personales. En 1975, y en tan siquiera tres o cuatro momentos de inspirada lucidez a lo largo de ese año, Casanova escribirá *Agua negra*.

La obra lírica más representativa de Casanova se encerraría en esos cuatro volúmenes, pero no es la única. La poesía reunida en *Once poemas sueltos*, *Cuello de botella*, *Los botones de la piel* y *7 simios* fue compuesta toda entre 1969 y 1974, sin mayor precisión, y en su conjunto es tan numerosa como la parte canónica.⁴ Aunque parezca precipitado tildarla como tal, se podría establecer cierta división de su producción cuando de alguna forma el padre del joven poeta ya invita a ello. Afirma este, en su prólogo a *Cuello de botella*, que el premio y el reconocimiento que le otorgó *El invernadero* supuso un punto de inflexión, puesto que «a partir de aquí, mi hijo repudió toda su obra anterior,

⁴ Si bien la edición de Demipage (2017) reparte los poemas de esta forma, también es cierto que el padre del poeta, en el prólogo a la edición de Hiperión (1990), enumera los títulos bajo los cuales Casanova organizó este grupo de poemas: «*Espacio de hipnosis* (1971), *El sumidero* (1972), *Nueve suites y una antisuite* (1972), *Invalidez las reglas* (1973) y *Ocioso en los amaneceres* (1973)» (1990: 11).

inédita o publicada en páginas literarias de periódicos, salvando sólo de esa “quema” este libro [*Cuello de botella*]» (443). La salvedad de este volumen podría explicarse por el hecho de que fuera fruto de una colaboración a cuatro manos entre padre e hijo, lo que resulta bastante interesante y le otorga un doble valor añadido, sentimental y poético. El premio Julio Tovar inauguraría la entrada a una fase literaria más madura, al parecer, pero debido a una madurez seguramente también personal: «Era ya el espaldarazo al adolescente poeta, pues se trataba del más prestigioso premio de poesía convocado en Canarias» (606). Casanova adopta hacia su propia obra una autoconciencia creativa más seria.

Los *Once poemas sueltos* estarían más bien a caballo entre ambos grupos, porque cuatro de ellos están fechados antes del galardón, incluso antes de la creación de *El Invernadero*, mientras que el resto son posteriores, escritos en el diario de 1974.⁵ Uno queda en el aire, sin fechar, aunque por sus características parece escrito más bien junto a los cuatro primeros. Demipage es quien reúne los once de esta manera, mientras que Hiperión agrupó solo los seis últimos de forma aislada, obviando los otros, que no quedaron incluidos en el libro. Estos once poemas tuvieron distinta suerte. Algunos abrieron la antología poética de Casanova *Cuarenta contra el agua* (Demipage, 2010); otro fue citado en extenso por el padre en una obra propia (*Estampido del gato acorralado*, Ediciones Vascas, 1979), al igual que *7 simios*. Unos fueron enviados por el poeta y publicados en la revista musical *Disco Expres*, y otros, los seis de 1974 posteriores a *El Invernadero*, como ya se ha dicho, incluidos en la antología de Hiperión, como *Poemas inéditos*.

Así las cosas, tenemos que la obra de Félix Francisco Casanova se puede dividir básicamente en dos etapas. La impresión, la forma en que el lector lea y reciba ambas estará determinada tanto por su estilo y su fondo, la interpretación que de ellas se puede hacer como por la forma en que han ido siendo publicadas y presentadas en las diversas ediciones. La edición que Demipage ha realizado de las *Obras completas*, efectivamente, puede condicionar esta percepción. El volumen ordena la poesía del autor en los cuatro libros, primero —siguiendo su orden cronológico de composición—, y después el resto de los poemas agrupados y ordenados prácticamente en función de su cercanía temporal a los cuatro libros, es decir, yendo hacia atrás en el tiempo. Esto no tiene en absoluto un ánimo de crítica a la edición de 2017. Las palabras de su padre evidencian que el propio Casanova adoptó actitudes diferentes frente a ambos bloques de producción lírica. Conciencia, labor autocrítica y cierta continuidad en el segundo; juego, rebeldía y experimentación en el primero.

El análisis poético de este trabajo se centra en los cuatro volúmenes que fueron creados por Casanova con conciencia de libro. El motivo es que entre los cuatro construyen una suerte de continuidad, el relato de la progresiva expresión de una sensibilidad que va evolucionando conforme evoluciona en Casanova su visión, reflexión y experiencia de la vida y el mundo. No obstante, el resto de su obra, tanto poemas como

⁵ En el diario quedaron escritos hasta diecinueve poemas inéditos, que no vieron la luz hasta la publicación íntegra del mismo (Demipage, 2010; 2017).

novela y diario, no podrá dejar de ser un recurso en el que apoyarse para ilustrar esa continuidad.

Aun con todo, nada de lo dicho resta valor alguno a la primera etapa poética de Casanova. Como se verá, si en la segunda culmina su joven lucidez, en la primera es donde se incuba y comienza a germinar.

4. LA POESÍA DE CASANOVA

A pesar del reducido margen temporal en el que Félix Francisco Casanova escribió su obra, entre 1969 y 1975, su poesía muestra un evidente desarrollo, reflejo de una sensibilidad vitalista y jovial, pero encaminada hacia una madurez que conllevaría el padecimiento de un dolor profundo desde su propia lucidez. Ese sufrimiento asociado a la consecución de una cierta condición ontológica, al alcance de una perspectiva frente al mundo y la vida, no obstante, supuso la última y mayor fuente de creatividad lírica para Casanova.

Las décadas de los 60 y los 70 presenciaron un gran estallido de creatividad, cultura y pensamiento político y social que avanzó en múltiples direcciones, la primera gran pisada de la posmodernidad, o de lo que otros llaman restitución de la modernidad,⁶ que amplió el mundo, con la extensión de la cultura occidental —sobre todo anglosajona y francesa, pero también hispanoamericana— a un nivel mayor de masas y un reanálisis profundo de los valores y los principios de la mano del verano del amor del 67, el mayo del 68 o las oleadas de revueltas y liberaciones sociales. Un cambio revolucionario en el que se da una compleja confluencia de factores económicos (bonanza del capitalismo americano de posguerra) y filosóficos (desarrollo de las ideas y teorías del existencialismo, el posestructuralismo y la posmodernidad). España, afectada de cierto retraso en su condición política de régimen dictatorial, a pesar de la progresiva apertura a la que por entonces estaba cediendo, quería participar de las nuevas corrientes que revolucionaban un siglo tan sufrido como el XX y daban forma a un mundo nuevo y moderno.

En la lírica española esta época supuso, ante todo, la adopción en los autores de un convencido anhelo —fuente de inspiración en sí mismo— de innovación y renovación respecto a la literatura de los años anteriores, encontrando en la experimentación y el esteticismo las mejores herramientas y en las vanguardias —el surrealismo sobre todo— el gran motor de creatividad. No hay que olvidar que buena parte de la inspiración literaria también venía de otras fuentes, como algunos admirados autores hispanos del otro lado del Atlántico (Darío, Borges, Octavio Paz, Lezama Lima), sector decisivo también allá por las vanguardias, tanto como de otros lugares (Saint-John Perse, Eliot, Pound), o incluso de otras formas de arte, como el cine y la música, las más rápidas en su distribución y recepción. Los grandes autores de la irreverencia mantienen la vigencia de su poesía: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont; y se sumaban ahora también los miembros de la generación beat (Ginsberg, Burroughs, Kerouac), germen del movimiento hippie. El lanzamiento a la palestra de los novísimos en 1970 supondría, con su empeño de oficialidad, el canto de triunfo de la ruptura de las nuevas poéticas con las anteriores. Aunque esto eclipsaría el hecho de que la ruptura renovadora la hubiesen emprendido ya poetas anteriores a los novísimos, en la década de los 60, como José Hierro, Jaime Gil de

⁶ Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011).

Biedma, José Ángel Valente, Antonio Colinas, Ignacio Prat o Jenaro Talens, entre muchos otros. Todas las nuevas corrientes, en su búsqueda de renovación lírica, de una u otra forma dejaban atrás la poesía social y su reducción del lenguaje a herramienta de transmisión de un mensaje que pretendiera cambiar el mundo, para tratar de devolver al lenguaje, al signo, su valor independiente y autónomo. La referencialidad del signo se difumina, la indeterminación impregna las posibilidades de la lectura del texto que, alambicado, enrarecido y surrealista, incita al lector a participar de forma más activa en la labor de otorgarle un sentido, que no podrá ser absoluto. Este alineamiento poético encontrará comodidad en el esteticismo modernista también, pero por otra parte abrirá los horizontes hacia la reflexión autoconsciente sobre el propio lenguaje y concebirá una primera etapa metapoética, lo que redundará en la concepción del poema más como un proceso creativo objetivable que como una representación infalible de la realidad. Otros autores experimentarán el proceso lingüístico de la creación poética como una forma de avanzar en las tentativas del conocimiento de la realidad, derivando hacia líneas que trabajan en la sencillez, el silencio y la abstracción. En definitiva, poesía a un tiempo indeterminada, confusa, experimental, lúdica, esteticista, distanciada, autoconsciente o filosófica para un mundo que se complica.

La primera fase poética de Casanova, de continua producción de textos desde al menos 1969 y que coincide con sus años de instituto, está caracterizada por rasgos propios de los años en que le tocó vivir: el juego, la renovación, la experimentación y el surrealismo, en ocasiones como meros instrumentos para dar forma a consignas políticas y protestas subversivas y libertarias. Es el caso de *Los botones de la piel*, y buenos ejemplos son los poemas «El sol de espaldas cae», «Papá, ponme el babero que tiene la foto de Lenin», «Polinomio español», «La confusión será vuestro epitafio» o «La superación del camuflaje (poema de Hovno)». Si bien es cierto que contó con el amparo de su padre, poeta postista, y junto a él escribió parte de esta obra, recibiendo sin duda algún influjo. Y aunque terminara calando el consejo paternal de revisar y pulir el poema, su genio, su originalidad y su talento, aun siendo tan joven, resultan fascinantes. Hacia el medio camino entre los años que delimitan su actividad creadora, en agosto del 72, escribió junto a su amigo Ángel Mollá el *Manifiesto* firmado por su colectivo artístico *Hovno*, un grupo de creación a la vez poética y musical. El texto sería publicado en el periódico *El Día* de Santa Cruz de Tenerife el 15 de octubre, y da elocuentes muestras de los principios e intenciones, y del temperamento originario de los mismos también, que guían su creación artística. Los siguientes fragmentos del manifiesto hablan por sí solos. Casanova y Mollá abanderan una clara rebeldía creativa basada en las maneras vanguardistas:

cortaremos aquello que sea necesario cercenaremos podaremos y castraremos todo aquello que impida el desarrollo de lo que nace las enredaderas nos gusta la postura dadá «destrucción por construcción» imposible construir sin apartar los escombros «crítica constructiva» suena en nuestros oídos a elogio y adulación. (687)

Declaran explícitamente la libertad como principio guía y liberador de los lugares comunes y lo ya hecho, afirmando la:

inutilidad de continuar caminos ya tan pisados... y sendas que no conducen sino al aburrimiento (aburrimiento dentro de lo permisible aburrimiento ortodoxo aburrimiento lícito aburrimiento reaccionario hastío) y la total parálisis mental y al raquitismo del alma y a la perfecta idiotez y a la alienación correcta e inconsciente hemos dado en hallar la puerta-libertad que nos abrirá las puertas-libertades de lo humano e inhumano en la experimentación. (687 – 688)

Una libertad de creación que, en última instancia, alimenta la percepción de «otras dimensiones» que poder «palpar» para «hacer correr por ellas tus tintas hasta secar el tintero y seguir pulsando notas con esos dolores que se nos han concedido» (689). Es curioso el tratamiento de esos dolores como si fueran dones al decir de ellos que «se nos han concedido». El dolor como síntoma de esa sensibilidad lúcida del hombre frente a la realidad —al que se aludía al comienzo de este epígrafe— es lo que sin embargo sustenta buena parte de su creatividad, por eso Casanova lo valora. Desde el lado más sufridor de esta condición, la humanidad puede resultar ser, como la terminará llamando el poeta años después, la «raza de los agonizantes» (418).

Más tarde, a partir de 1973, la obra de Casanova mantendrá rasgos de experimentación y surrealismo, sobre todo en lo que atañe a un vocabulario inusual y una imagería poética sorprendente, pero el fondo irá virando paulatinamente hacia una mayor expresión de un yo que siente, padece y tiene mucho que decir. Conforme la presencia de Casanova⁷ vaya cobrando mayor peso, irá emergiendo con él el mundo que le rodea y le conforma: las relaciones con su círculo social, su observación y experiencia de la realidad y el proceso de maduración emocional que estas le producen, junto a valoraciones ahora más serias como la conciencia del tiempo y la finitud. Todo se encaminará hacia una lucidez con la que el autor parece lidiar en su empeño por saber procesarla o gestionarla y que, en cambio, identifica como una enfermedad sin remedio.

No obstante, de las fases más tempranas de Casanova podemos rescatar dos poemas que por su valor lírico y su profundidad sobresalen por encima del resto.

7 simios es un poema extenso —siempre situado hacia el final en las ediciones del poeta canario— que entronca con la tradición de los textos sagrados sobre la creación de la especie humana, reescribiéndola y poetizándola en clave surrealista. Además, la elección de la cifra no puede resultar baladí, cuando el siete es históricamente uno de los más significativos en la numerología antigua y bíblica, en la alquimia, la astrología y el esoterismo. Al estilo surrealista y creacionista de las imágenes el poeta le añade un trasfondo cósmico que impide localizar los hechos que narra. Es de suponer que si se trata de la creación del hombre primigenio habrá de situarse en la tierra, pero ciertos versos desvinculan el contenido de un lugar concreto y a la vez lo mantienen en una ubicuidad cósmica, universal, en conformidad con lo universal de un texto alegórico. El texto puede leerse y ubicarse en el conjunto de la obra de Casanova como un *Génesis* personal, muy

⁷ Esta identificación entre el yo lírico y el autor se irá justificando a lo largo del trabajo.

logrado lírica y visualmente. La herencia de los grandes textos religiosos la llega a explicitar el poeta cuando advierte al lector:

Supongo que la historia
de los siete simios
nos resulte algo familiar,
su ancho tema:
continuos alumbramientos entre los escombros dorados del ángel.
(564)

Una serie de alumbramientos a modo de ensayo y error tras los cuales, se presume, el del hombre: el estadio final. La figura creadora en este caso es femenina, una madre que posee la forma de una «áurea camaleona».

El símbolo del camaleón, con esa habilidad de camuflarse con el entorno, puede ser tomado como signo del ser en potencia, cambiante y contenedor de posibilidades. Chevalier, en su *Diccionario de símbolos*, recoge la condición del camaleón como uno de los atributos del dios supremo de los pigmeos del Ituri, un dios «demiurge, créateur des premiers hommes» (1982: 160). Asegura también Chevalier el arraigo desde la antigüedad, en algunas tradiciones europeas, de la consideración del camaleón como intermediario entre la divinidad, el sol y el hombre (ibid.), al igual que para los dogones, quienes lo tomarían como un «chemin du ciel et de la terre», al recibir, como el arco iris, la posibilidad de emular todos los colores en su piel (ibid.). Para otras tradiciones, el camaleón sería incluso uno de los primeros seres vivientes, creado del barro primordial y manteniendo una curiosa vinculación con la muerte del hombre:

Selon d'autres traditions, le caméléon serait un des premiers êtres vivants: *il serait apparu alors que la Terre n'était complètement dégagée des Eaux primordiales et c'est parce qu'il aurait appris à marcher dans la boue qu'il aurait acquis cette démarche lente et apparemment paresseuse qui a été à l'origine de l'apparition de la Mort. En effet le Caméléon avait été chargé par Oucoulouncoulou (demiurge et premier homme) d'aller dire que les hommes ne meurent pas. Mais il s'attarda et, fâché, Oucoulouncoulou envoya le lézard avec la parole mort et celui-ci arriva le premier* (MYTF, 233).⁸ La mort est ainsi l'effet de la paresse et d'une étourderie du caméléon. (Chevalier, 1982: 161)

Esta madre camaleónica engendra pues, en el poema de Casanova, una serie de simios, que encarnan el estadio pretérito al hombre. «Así, entre la ingravidez del plomo y las farsas de cada mañana, / es como empezaron a vivir los simios» (564), y la madre camaleona va concibiendo a sus criaturas, cada una de las cuales tendrá distinta suerte. Todos los simios marcados por una misma tara, cojeando «de la misma pata», todos también adoptando «idéntica postura a la hora de / cenar» (564); pero todos reducidos a la satisfacción de una misma necesidad básica, el comer, «porque esa era la finalidad de nuestros primos: / comer hasta la muerte» (565). Y emparenta así Casanova a estas criaturas con nosotros mismos, los humanos, como predecesores en la evolución de nuestra especie. Del poema cabe subrayar lo acertado de las imágenes —bien podrían

⁸ Cita Chevalier *Mythologies des Montagnes, des Forêts et des Iles*, P. Grimal (dir.), Paris, 1963.

decirse creacionistas—, que estimulan la imaginación del lector y potencian el aspecto visual del texto. «El primer simio nació muerto —errónea inauguración» (565), señala el poeta, lo cual denota una imperfección en la misma figura creadora desde el comienzo, que en otros versos llega a estar ebria o sufre jaqueca. El segundo simio es un extraño resultado híbrido:

Pero su madre la áurea camaleona no desesperó,
días después miróse al espejo,
lanzó su larga raya pegajosa y atrapó una mosca
ex habitante del cristal,
y susurros de luz cruzaron su mente.
Poco a poco la fue moldeando entre el velo de la astucia,
fue desunida su cola
le duplicó los ojos con certeza
luego un soplo de muerte en sus aún tibias uñas.
El segundo simio estaba creado.
(565 – 66)

Pero la mezcla no parece adecuada y la criatura no prospera:

La vida de esta criatura fue un tormento
pues sufría un enorme complejo de mosca
[...]
Angustiado se acercó a su madre muy borracha,
¿qué me ocurre, ma?
Eres una mosca, hi...
¡No!
Minutos después yacía muerto sobre su lecho
[...]
pero ya se sabe, las moscas son... no más.
(566)

El tercer simio nace a partir de un hermoso ejemplar vacuno, otro ejemplar extraño: «éste se había convertido en un delicado simio / de cabeza desproporcionada, / pero saludable». La macrocefalia trata de reflejar la naturaleza del nuevo simio, que resulta ser «un filósofo sin precedente / hervía en su camastro de leña / pensativo...». Pero el don de este simio especial parece ser su perdición, porque del pensar terminaría descubriendo algo que, en última instancia, le reduciría a una criatura desafortunada para el desempeño de alguna función que poder desarrollar en el escenario de la creación:

En un diablo minuto
el sabio marchó lejos
algo triste y emocionado...
(se desconoce su actual paradero).
(568)

Casi se puede percibir alguna analogía entre este simio y la fortuna que míticamente tuvo el hombre en el Edén. La mención del diablo y esa condición de sabio, ese minuto como

de decisión o acto breve, parecen relacionarse de tal forma que se pudiera deducir que el simio comió de algún fruto de algún árbol de la ciencia del bien y del mal, con la consecuencia de ser consciente hasta el punto de abrirse a la tristeza, pero a la vez de no cerrarse a la emoción y, finalmente, tener que marcharse.

La camaleona no se detiene en su empeño, y vuelve a engendrar con esas formas cósmicas suyas:

Y he aquí milagro: un buen día
los ojos de la madre fluorescente
se inflaron a más no poder
derramando bombillas de líquido
hematíes de todas las combinaciones posibles
un gas sin sabor
el anticonceptivo collar del miedo.
El todo unióse
las formas se elevaron
creando nuevos cuerpos
tres apagados simios
... trillizos.
(569 – 570)

Esta vez trillizos, pero al ser más de uno los simios terminan guerreando: «celos, / riñas, / gritos / y claro / la camaleona no los soportó», (570) y terminó matándolos. Casanova refuerza la naturaleza bíblica o sagrada del texto cuando da noticia de lo que sucedió con estos últimos tres simios a la manera de un versículo, citando incluso una fuente que juega a ser original:

Y SINTIERON, SEGÚN LAS PROFECÍAS,
LOS HORRORES DEL MÁS PURO BESO MORTAL.
(SAN CACTUS DE TEXAS, CAPÍTULO ÚNICO,
VERSÍCULO X DE LAS SOBRAS DEL TIGRE.)
(571)

Quedaría la última generación de la camaleona, sin la cual su obra sabía que «aún era inconclusa», y vuelve a ponerse en marcha. Ya con su último aliento vital, su gran acto de creación final consiste en depositar tan apenas una lágrima, de la que:

Creció hombre con olor a muralla
barata pero indestructible
sin defectos morales o físicos
hecho para realizarse
abordar otras longitudes
lejanas en el exterior.
(571)

Engendra finalmente al hombre, diferenciado de los simios en sus fines, en las posibilidades que encierran sus potencias, pero sobre todo en el mismo don creador que recibe de su madre creadora, lo que empalma al hombre con aquel origen divino y lejano

—«escombros dorados del ángel»— del que viene. No obstante, y a pesar de la procedencia divina, quien se perpetúa será el simio:

De repente mutó (camaleón de fuego)
para seguir gestando
la raza
de los eternos
simios...
(572)

El poema es digno de consideración. La longitud del mismo, para el tema que trata, ya es un logro en un poeta tan joven; juega a ser texto sagrado y para ello narra una fábula muy imaginativa con las claves que fundan la condición del hombre, revelando una conclusión sutil de Casanova respecto a la misma: la dualidad del hombre como un simio creador. Una doble naturaleza a la vez divina y humana. El poema, aparte de lo señalado, tiene material bastante para poder desentrañar.

El otro poema que merece la pena rescatar es mucho más breve. Fue escrito en algún momento entre 1969 y 1973, e incluido posteriormente en *Cuello de botella*. Dentro de este volumen se pueden diferenciar con claridad dos líneas líricas de Casanova —obviando las creaciones del padre—⁹ entre aquellos poemas más extensos, vanguardistas, despersonalizados, libertarios, y otros más breves, trabajados, subjetivos, concretos y reflexivos. Muy probablemente esta diferencia radica en una evolución poética en la que con el tiempo Casanova fue progresando, de la primera clase de poemas hacia los segundos. El poema en cuestión guarda mayor parecido con los segundos. De cualquier manera, el autor tendría trece años como muy joven y diecisiete a lo sumo, y la agudeza y la perspicacia que manifiesta son grandes. No necesita mucho comentario. Parece el antípoda de *7 simios*, y quizá ambos deban tenerse presentes a lo largo de la lectura de la obra del joven canario como los dos horizontes que la abrazan:

Dioses en el fin del silencio
te avisan de que el tiempo duerme
en sus bolsillos.
Ellos nunca te oirán
y sólo tú puedes saberlo
en sus islas vacías.
(511)

A partir de 1973 comienza a dibujarse la segunda etapa de la producción poética del autor. El equipaje vanguardista y experimental, la completa libertad en las formas —Casanova jamás recurre a rima o métrica alguna— la imagería surrealista y vanguardista y ese vocabulario atípico e inusual todavía están presentes en sus versos, ahora desde un segundo plano, como un conjunto de herramientas para otro fin creativo.

⁹ Quien especifica cuáles son exactamente en su prólogo al libro.

Siguiendo los postulados de las poéticas innovadoras de su tiempo, señaladas antes, los poetas trataban de desdeñar el utilitarismo al que el realismo social y comprometido había sometido el signo lingüístico para recuperar de distintas formas su valor intrínseco, su mismidad lingüística desligada de cualquier representatividad o significación extratextual y ajena al poema. Este planteamiento tiene una dinámica intensa, sí, pero breve; aporta una novedad necesaria, reinventa la expresión y amplía los límites creativos, estructurales, lingüísticos y expresivos del poema, pero el giro en sí no puede mantenerse en suspensión, tiene que derivar en algo, a riesgo de caer en la frivolidad esteticista, en la esterilidad metálica o en artificios de palabra superficiales. Lo que deba venir después todavía tiene que completar el giro de la novedad, pero evitando caer de nuevo en lo anterior, en aquello que se pretendía superar. En definitiva, el poeta y el mundo, en algún momento, tienen que regresar al poema, y es lo que sucede cuando la poesía española comienza a expresar las sensibilidades individuales de poetas que, sabiéndose ubicar en una realidad, un tiempo y una colectividad, conservan lo nuevo en el estilo del decir. Unos serán más coloquiales, directos o hasta brutos, abriendo la vía a lo que más tarde evolucionará y se conocerá como realismo sucio o urbano —marbete en el que intervienen también influencias anglosajonas; otros serán más metafóricos y sugerentes, en la línea de un neosimbolismo de objetivos ontológicos; en el mejor de los casos realizarán una combinación de ambas tendencias, pero todos con el mensaje de un yo que dice y comunica para aportar desde su subjetividad. De alguna manera se vuelve al mensaje, pero la renovación de la época sostiene el valor de la originalidad en las formas. Se dicen cosas nuevas de formas nuevas. Esto no se dio de golpe, sino que es fruto de un proceso. La sensibilidad individual de los autores que comenzó a dar visos en los 50 se desarrolló en los 60 con modos de decir más coloquiales, más del habla, momento a partir del cual comienzan a conjugarse nuevos rasgos como la búsqueda ontológica, el verso autoconsciente, el neorromanticismo, el nuevo simbolismo sugerente, la libertad experimental neovanguardista, las referencias a la cultura popular y el esteticismo.

En Casanova se percibe este cambio. Después de la experimentación y del estallido imaginativo, tras el manifiesto expreso de sus intenciones, el canto a la libertad por la libertad, el adolescente romántico descubre el yo, o mejor sería decir que lo redescubre, porque en el fondo esa voz que reclamaba libertad y originalidad era la suya. El poeta canario se reencuentra en sus versos desde la perspectiva del joven que comienza a adentrarse en la edad adulta y deja ya algo atrás la pubertad. No hay que olvidar que si el poeta canario gozó de la oportunidad de vivir en primera persona el cambio de esta época literaria es porque contaba con su padre, Félix Casanova de Ayala, que además de médico también fue poeta, como se ha dicho, y con toda seguridad tuviera a su disposición una biblioteca bien surtida desde la comodidad de su casa. Además, si ambos escribieron juntos, el padre habría de tener algún ascendiente sobre el hijo, a modo de mentor —como se advierte en algunas recomendaciones—, y complementando así de forma bastante eficiente su natural curiosidad y su afortunada iniciativa propia. El diario es sin duda una

prueba que revela el ambicioso y perseverante hábito de lectura que Casanova había adquirido.

El diario de Félix Francisco de 1974 es un recurso muy valioso no solo en su aspecto biográfico, sino para comprenderle a él y a su creación, y descubrir además la riqueza cultural de ese ambiente histórico y doméstico en el que creció. No solo registra en las páginas cuadriculadas de ese cuadernillo cada poema que concibe durante ese tiempo, sino que también anota prácticamente todas sus lecturas, dando cuenta especial de aquellas que más le marcan. En lo que respecta a la poesía, Casanova está abastecido del todo. Hunde sus lecturas en raíces tan lejanas en el tiempo y el espacio como Lao-Tse, y también en algunas no tan antiguas como Basho o John Donne.

En cuanto a poesía española los leyó a casi todos, si bien parece haber centrado sus lecturas prácticamente en su tiempo histórico, ya posterior a la guerra, e incluso muy avanzada la posguerra: Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Jorge Guillén, Pere Quart, Pedro García Cabrera, José Ángel Valente, Ángel González, Gil de Biedma, Rafael Soto Vergés o Antonio Fernández Molina; y, por supuesto, los poetas de la generación inmediatamente anterior a la suya propia. A comienzos de abril, por ejemplo, Casanova cita en su diario una recopilación capital de aquel entonces y que lee y disfruta «lentamente». Se trata de «la *Nueva poesía española*, antología de Batlló [1968]: Barral, Brines, Caballero Bonald, Cabañero, Fuertes, Gil de Biedma, Gimferrer, González, Goytisolo, Grande, Marco, Rodríguez, Sahagún, Soto Vergés, Ullán, Valente, Montalbán» (641). Su padre, por supuesto, tampoco falta entre sus lecturas. Se pueden notar ciertas ausencias como los clásicos, Bécquer, Rosalía de Castro, Machado, la Generación del 27 o los poetas sociales. No obstante, que falten en un diario que abarca un solo año no quiere decir que no fueran leídos y conocidos por el autor. Viendo los nombres que llega a citar, a los clásicos y canónicos los conocería de buena mano, y con toda seguridad la mayoría de ellos formasen parte de sus lecturas obligatorias en el instituto y, ya en la universidad, del plan de Filología Hispánica que estaba estudiando. Lo mismo se puede decir con respecto a la narrativa española, de la que tampoco dice nada, aunque cite los cuentos de Baroja.

No deja de lado la poesía hispana de la otra orilla del Atlántico, como Rubén Darío, Octavio Paz, Vicente Huidobro, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Palés Matos o Neruda, que parece conocer más a través de su padre que por lecturas propias; a los que sí leyó fue a narradores como Borges, Bioy Casares, García Márquez, Cortázar, Ernesto Sábato o Vargas Llosa, integrantes la mayoría del *Boom* cuyo estallido editorial vivió el poeta canario en el momento.

Los narradores que lee el poeta tienen muchas nacionalidades: junto a los hispanoamericanos ya citados están Kafka o James Joyce, André Gide o Stendhal, pero sobre todo Albert Camus y Herman Hesse. Es relevante la forma en que le impresiona Camus, cuya novela *La Caída* asegura el joven poeta que lo mantiene «estremecido durante varias noches» (641). También es notable para él casi todo Herman Hesse, de quien dice:

He releído la obra de Hesse. Todo lo que yo pensaba e intuía en términos abstractos y confusos, viene perfectamente modelado y concreto en sus obras: *Bajos las ruedas*, *Demian*, *El lobo estepario*, *Sidharta* [sic] y *Pequeño mundo*. ¡Todo! Mi gozo es increíble, lo comprendo y puedo identificarme; ¡oh, Abraxas! He notado el estigma de Caín sobre mi frente. (674)

De otros países son también otros autores que lee, algunos ya imperecederos. Franceses malditos y simbolistas (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry) y también casi todo el surrealismo (Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Hans Arp, Benjamin Peret, Tzara); italianos como Ferraroti o Ungaretti, además de Lord Byron, E. E. Cummings, Pär Lagerkvist, Fernando Pessoa, Nazim Hikmet, Leonard Cohen y Tagore.

Félix Francisco Casanova bien podía considerarse afortunado de poder leer tantísimo y con tal facilidad durante un tiempo en el que la censura todavía entorpecía el flujo en el mercado editorial de ciertos textos y autores.

Con un bagaje literario y cultural como este no es de extrañar que un autor sea capaz de tomar plena conciencia del lugar que ocupa él como poeta y el que ha de ocupar su obra en el tiempo. Pero en Casanova sí sorprende, y mucho, porque en septiembre del 74 cumplía los dieciocho. Leyendo todo lo que leía, estando tan al corriente de su momento histórico, este joven poeta era conocedor de lo que ya se había hecho, de lo que se hacía, y por tanto de todo aquello que debía evitar —como apunta en su *Manifiesto*— para no caer en la repetición, en el lugar común y pecar de falta de libertad y originalidad. De la misma forma, también podía saber a partir de qué umbral y hacia qué nuevos horizontes debían apuntar sus ideas y sus creaciones poéticas. Félix Francisco era hijo de su padre poeta, pero también lo era de su tiempo, un tiempo cuya modernidad global ya permitía a los autores crear con gran libertad sus propias tradiciones y filiaciones literarias y culturales,¹⁰ pero a esto se le suman la constancia en las lecturas, la intuición, la habilidad y el talento de un joven fuera de lo común.

4.1. *El invernadero*, gestando la madurez del yo (1973)

El primer libro de Casanova, concebido y publicado como tal, escrito a lo largo del verano de 1973, está compuesto por cinco extensos poemas, divididos en varias partes numeradas, a veces tituladas. Estas creaciones contienen elementos de ambas etapas poéticas mencionadas, de forma que supone una suerte de gozne. Por una parte, los modos experimentales e innovadores que venía cultivando desde sus inicios siguen dejando una marca personal en sus versos. Por otra, su voz poética ya da indicios de comenzar a transformarse. La continuidad y cierta coherencia entre los poemas de este volumen muestran un trabajo más consciente y elaborado, ya que estos rasgos no se encuentran en

¹⁰ No solo literarias, el poeta recoge en el diario el influyente peso de la cultura que absorbe, de la música que escucha (desde Vivaldi, Bach, Haydn, Mozart, Wagner, Strauss o Stravinsky hasta el jazz, el blues y el rock de sus años) y del cine que ve (Charlot, Bergman, Losey, Orson Welles, Richard Lester, Florinda Bolkan, Oja Kadar o una Catherine Deneuve que lo tiene enamorado).

la poesía anterior, donde cada poema se bastaba a sí mismo, sin relacionarse con los demás. La hondura de los temas que aborda revela también compromiso y adecuación con la expresión certera de su propia sensibilidad. Es decir, va dejando a un lado el juego del lenguaje, ese ejercicio díscolo de libertad de la mayoría de su poesía anterior, para expresar sentimientos y pensamientos personales. A veces son intuiciones que percibe de la realidad o de más allá de esta. Pero lo relevante es que si antes sus poemas resultaban ser más expositivos o descriptivos, de personajes y escenarios que en último término eran —y siguen siendo aquí también— correlatos de emociones personales del autor, ahora empieza a tener cabida, sin abandonar del todo lo anterior, la anécdota personal, entrando en escena un yo que flexiona los verbos en primera persona del singular. Y se trata de verbos psicológicos, que expresan el sentir y el pensar de ese yo que se implica y habla en los poemas. La expresión poética de una interioridad individual acorta esas distancias con el lector que establecían las poéticas que Debicki (1994) llamaría de la indeterminación, y que repuntaban en los 60 y 70. Lo que puede parecer contradictorio en *El Invernadero* resulta en realidad una exteriorización de un momento de tránsito poético para el autor.

En *El Invernadero* prima, desde el propio título, la naturaleza. Plantas, bosques, mares y multitud de animales pueblan los versos de Casanova. Cuanto más protagonismo cobren, más tiende el poema a ser expositivo, donde los elementos, personificados, obligan a poner los verbos en una distante tercera persona que aparta a un lado el yo. Pero estos mismos elementos naturales resultan participar de una dimensión emocional, de tal forma que terminan siendo una analogía de lo que siente y piensa el autor. Transposición del paisaje interior al exterior, que sin embargo añade un grado de distancia con la subjetividad, de dificultad a la hora de interpretar lo que nos expresa el poeta. A esta dificultad contribuye también un potente surrealismo, que enriquece lo visual del poema y da pie a un léxico del todo inusual y enrarecido, pero también alambica lo semántico. Los siguientes versos pueden representar esta clase de poemas.

La ceremonia bajo el mar
se hincha con púrpura
de sable de jifia, los hervideros
con bolas de jilgueros muertos
y hebillas del cinturón del jarrero
que sangra en la lumbré arrebolada,
con gamos y duraznos, con
horquillas de rubí. Oh, gaviotas
de fondo de agua, traedme las anclas
que lanzan los barcos fantasmas y el
muérdago de aurora y el
venéreo pez de doble sexo y sus
escamas
de carmín sérico.

(309)

Quizá resultara aún sencillo para el poeta lanzar el torrente de imágenes subconscientes que daban forma a sus impresiones, emociones e ideas conforme los visualizaba, o puede que haya un ejercicio de revestimiento, pero los pasajes que resultan más comprensibles al lector son aquellos donde el yo habla con una subjetividad más explícita, cuando desde su pronunciar personal determina un poco más la realidad del poema, en lugar de erigirlo sobre exposiciones concatenadas de imágenes. De cualquier forma, el padre del poeta afirmaría:

Félix Francisco escribía a borbotones, manaba como una fuente y, de pronto, se cerraba. Ya era inútil insistir, no volvería al mismo poema, no retocaría lo hecho. Y si yo insistía, me dejaba el poema a mí y él se iba a tocar la guitarra o de paseo. *El invernadero* fue al premio sin correcciones ni retoques, con toda la imperfección y espontaneidad caudalosa con que nació. Y de ahí la frescura que conserva. (1990: 9)

En realidad, el volumen se abre con un poema, homónimo al libro, que presenta la descripción de un escenario natural, un «invernadero apagado» en la noche donde se respira calma y silencio. Pronto la hiedra, que cubre varias páginas, el coral, el helecho y la yerba nos revelan la naturaleza mortuoria del lugar, un cementerio en el que sin embargo «los huesecillos cobran vida». Se trata de una pareja, unos «esposos centenarios» cuyo amor «es de piedra / y de luz su caricia subterránea». Su despertar coincide con el amanecer, cuando despunta «ya el alba en cada párpado amante» (307). El autor da testimonio de una observación que lo maravilla, y cierra el poema con nada menos que una declaración de amor:

Amo el estado de entrega, las palabras
que gotean de la cima del mundo
a médulas de agua para borrar los tristes mares
del rostro,
amo a cada uno de mis días y
los hiero con profunda pena y alguna
alegría deshilachada, el museo de frío y miedo.
Amo esta lluvia que me cala con pétalos
de mujer,
el olor a moho y mirar cómo limpia las
vidrieras el ujier en las noches de invierno
con el barro en los guantes.
(308)

Una declaración de amor quizá doble, a esa condición de observador y al mundo, lo que se traduce en una disposición plena de apertura al mismo, a su maravilla. El primer poema introduce bien pronto en el libro un yo poético que se abre a la realidad para descubrir en ella sus grandezas, sus bellezas, lo mismo lo grande que lo pequeño, «las palabras que gotean de la cima del mundo» y «el ujier»; y también, por qué no, lo imaginado y soñado. Esta postura no la mostraba Casanova en su poesía anterior. Tiempo después, en la entrada de su diario del 28 de marzo del 74, el poeta anotaría que estos últimos versos citados, como algunos otros, fueron concebido en un estado de sensibilidad muy concreto:

«con ese mismo aire frío que acude a mí muy pocas veces. Se me enrojecen los ojos y ellos son las únicas bolas de calor que me alimentan mientras escribo» (639).

A lo largo del libro, los enrarecidos ambientes naturales sirven como escenarios que participan, a través de su personificación, de su caracterización y su expresionismo, de los procesos emocionales internos del yo lírico. Se mantiene ese recurso correlativo entre el paisaje exterior y el interior. Este yo poético de diecisiete años, que en los versos del volumen *Los botones de la piel* ya comenzaba a asomar, aunque de forma más bien ocasional, ahora cobra mayor peso, resulta más personal e íntimo, y lo que expresa son grandes reflexiones, planteamientos muy profundos que demuestran una capacidad de trascenderse a sí mismo y un anhelo de comunión con el mundo. La naturaleza surrealista y creacionista de las imágenes potencian la hondura de los siguientes versos de «Ceremonia bajo el mar».

Quiero morirme
en una playa del espacio
con los cuervos marinos refractados
en mis ojos, con el más hermoso
Tantum Ergo prolongándose
hasta el amanecer.
Ser un ave fúnebre
para alcanzar los cielos del
fondo del mar, dejar huella oscura
y longevos hoyos, el tejadillo
de anochecer besado por las lluvias
como un jardín sonámbulo
trepador de balcones de doncellas
silueteadas. Oh, jazmín,
el chapaletéo del bosque y
sus ríos sigilosos...
(310)

Termina Casanova, en esta parte del poema, suavizando la insuflada ansia de fusionarse hacia ese suspiro final que se limita a enumerar sencillamente los elementos que sí forman parte de la totalidad. Pero los versos continúan y el poeta parece tratar de demostrar su disposición: «prometo susurrar en la / piel del viento, gruta de sargazos, con mi / nueva boca, ya amante de la fruta de metal» (ibíd.). A la vez que revela algo así como un principio de conocimiento que pueda dar la pauta para escudriñar, para iluminar los secretos que sacien su apetito de entrega y de unión.

Soy el título del libro de la luz más oculta,
centelleo de buzos con lámparas de aceite,
la constelación austral bañada por el aleteo
de la corola de fango,
flósculos en el embarazo del mar.
(310 – 311)

Véanse los símbolos acuáticos, esos buzos, buscadores en el agua como el poeta busca en el mundo, «el olor a pesca y su vello secreto...» (ibíd.). Pero parte de la grandeza de los misterios reside precisamente en su secreta condición. Casanova guarda un respeto al misterio, no quiere tampoco que el desvelo suponga una profanación, y el mismo acto de búsqueda, de «pesca», cobra sentido en sí mismo, como lo cobra el poema en una poética que lo concibe, junto al lenguaje, como medio de (auto)conocimiento. Quizá por el cuidado que el poeta pone respecto al proceso en sí la luz exprese en sus versos un doble valor. Por una parte, la pequeña luz del misterio, huidiza y sutil —«Reflectante destello, vuelves a rozar / mi labio» (316)— que brilla mientras esté oculta:

Siempre el corazón enterrado
en la nieve,
late la luz interna.
(314)

Desentierra el corazón,
cesa la luz.
(316)

Y, de otra parte, la luz solar, la ordinaria podría decirse, desveladora de todo y que refulge siempre ajena al deseo, indiferente al sentir del hombre. Lo que podría explicar la caracterización a veces negativa que Casanova hace del sol, «daga mansa / que mata con amor» (322); «con el callista a mis pies / arrancándome la costra de sol» (315).

No obstante, cabe la posibilidad de que en la búsqueda metafísica que el autor pretende no sea oro todo lo que reluzca. Si esas dimensiones que intuye —y que citaba en su *Manifiesto Hovno*— trascienden la realidad y el plano en que se encuentra el poeta, quizá estas se sitúen más allá de la vida, más cerca de la muerte. Todo el libro está salpicado de un léxico y de una serie de referencias que evocan constantemente la presencia real de la muerte, y que el poeta tiene bien asumida, y advierte con estilo bíblico: «por eso os digo: / no busquéis mi dolor en las auroras, / escudriñadlo en los hilos de mi osamenta» (315). No obstante, de su tratamiento de la muerte, Casanova parece saber diferenciar dos caras, dos valores diferentes: la muerte espiritual y la material. La primera será la muerte que eleva y sublima:

Vejedad, ven,
repta por mi piel, me esperan
ángeles de microscopio,
adolescentes de tres senos
columpiándose.
(316)

Y la segunda, la muerte que corrompe el cuerpo: «¿qué hay en mi final? / serás rumiaco de fondo de pozo» (316). El pozo como símbolo del hombre individual, como porción aislada de agua estanca, dentro de la totalidad de las aguas que fluyen formando la vida, volverá a aparecer en otros versos, de este y de otros poemarios.

La conciencia de la muerte conlleva la conciencia de la finitud del individuo concreto que está ligado a la temporalidad, a una caducidad de su existencia, y esto instaura en el tercer poema, «Los viejos bosques», un punto de inflexión. Ante una perspectiva vital condicionada por la temporalidad, el yo poético despliega su pasado, un tiempo frente al que adopta quizá, para la edad real del autor, una distancia pretendida, lo que contribuye a incrementar ese orgullo melancólico de las hazañas realizadas:

Oye, cuántos mares ahondé
[...]
Devoré ciudades de niños
meditabundos, los jardines con cuernos negros,
aún me veo en los espejos
sombra desdibujándose,
[...]
Dónde están las piceas que trepé.
(318)

Y en la estrofa siguiente, enmarcada en un fondo de paz otoñal, sentencia: «Es tiempo / para recordar qué hermoso fue / todo» (319). El poema continúa como un ejercicio de nostalgia, como si el autor sufriera desde ya el dolor de la finitud anticipada:

Melancolízate con el espacio
roto ante tus ojos,
el placer de llorar la noche entera,
engarfado a los recuerdos que no has vivido aún.
(320)

Para potenciar después una apremiante invitación a la vida, al riesgo de experimentarla y disfrutarla antes de que acabe, habiendo uno sido un «vencido». Lo cual refuerza con otra metáfora de agua:

Un puñado de charcos es el olvido y
en sus reflejos las horas como ametralladas
o heridas por un mal amor.
Los charcos sucios con brotes de flor de mañana
son la memoria del vencido.
Vencido por el miedo a las lunas,
a las hachas que siegan corazones,
[...]
Vencido por un tigre de los bosques del alma
[...]
¡Corre, pisa la mano, hiérete con besos
de loco amante, calumnias al amigo!
(321)

La sección siguiente del poema, titulada «Reo», realiza una cuenta desde uno, alternándola en los versos, como un recurso para generar en el lector una expectación, e introduce la bíblica figura del profeta Jeremías, a la sazón desdoblamiento del autor, que

habla con su voz y a la vez se dirige a él. El poema da cuenta de la visión de un hallazgo en el misterio de la existencia —de la cual ambos, Jeremías y el yo lírico, serían los presuntos reos—, o una parte del mismo, que tiene algo de inquietante, de maravilloso y de rimbaldiano:

yo vi los monstruos del cielo
descender hasta mí y hablarme
del polen del sol,
las estancias del vidrio,
los secretos de la alquimia.
[...]
Ellos moran aquí, son pequeños y enormes,
están en el agua, en el coito,
en los relojes.
(324)

Es decir: en la vida, en el amor y en el tiempo. La visión de una fuerza que lo impregna todo. Pero al mismo tiempo insta a Jeremías a renunciar a ese conocimiento, en una especie de advertencia: «declárate loco, / renuncia a tu visión» (ibíd.). Quizá por la consecución de aquello que deseaba, en la última parte del poema el yo lírico acusa un cambio padecido, y desde el ámbito familiar de su propia casa.

[...] el sitiador
me rodea con brazos tiernos,
asciende a lo que fue mi techo,
donde los pájaros chocan locos
al oler mi humo y desazón.
Elixir del tiempo, has sido duro
conmigo, fantasmas
no afloréis de mi mal.
(325)

Habría que añadir que Jeremías, conocido como el profeta llorón, resistió a sus acusaciones de loco y a los castigos que recibió, y lo que transmitió fueron las visiones de una futura e implacable justicia de Dios sobre su pueblo rebelde. El poeta podría estar atribuyendo el pecado, la decadencia y la corrupción de la Judá que habrá de caer con la sociedad, la humanidad de su propio tiempo. Al mismo tiempo, se identificaría con la figura de un profeta que, en posesión de conocimientos e ideas de difícil acceso, advierte las posibilidades y las adversidades futuras.

«Flor de arlequín» es el poema que cierra *El Invernadero*. En él, Casanova dedica cada parte a tres figuras arquetípicas del ser humano: el niño, la mujer y el hombre. A este último lo resignifica como «el Fecundador». Una interesante propuesta de lectura del poema puede ser la de entenderlo como un intento del poeta de cifrar el esquema del conjunto de la especie humana dentro de su cosmogonía poética. Cada figura, entonces, ocupa un lugar y está representada de acuerdo con la visión del autor. Al Niño, cuyo

«cuerpo es de alorza¹¹ y de agua», lo caracteriza como un «monstruo enano» que, por su bruta ingenuidad:

de calle
en calle mata y roe al héroe cacique,
al cursi figurín y a sí mismo, como
viejo arcabucero en el zaguán de
un infierno.
(326 – 327)

El tema principal y eterno del niño, más allá de su inocencia, su disposición para la maravilla y su capacidad de asombro es el del crecimiento, lo cual simboliza Casanova a través del pozo:

De repente ha salido del pozo,
abajo en el agua su cara de niño
le dice adiós irónicamente.
(327)

La Mujer encarna en su figura a la amante y a la madre. Y de la misma forma que el poeta clama por «ver / la sonrisa del amor. [...] Su vientre/ lleno de peces» (328), también interfieren en los versos el deseo y la pasión, en este caso una pasión violenta y que entraña un peligro:

Deseo heredarte y palpar el espín
en su danza de lodo y escamar el agua,
batir tu sangre con guadaña azul,
[...]
Quiero el flujo de la crin, la redaya
con tus labios, cintura y ropaje
de trenzas, en fin, un acre del corazón.
[...] orlo con música de delfín
y tu voz serena como un río
se tiñe de salmón, de ruina de menstroo
ardiente, de cerda de violín mortal.
(327)

La figura del Hombre, o el «Fecundador» como él la llama, encierra mayor profundidad, y a ella le dedica más versos. Se intuye de alguna forma una síntesis entre la figura del padre y la figura de Dios —cuya existencia afirma desde el comienzo—, ambos como creadores, como dadores de vida:

El Fecundador existe.

¹¹ Quizá quiso decir alhorza, alforza (*pliegue, doblez*; pero también *cicatriz o grieta*, según el *Diccionario de la Lengua Española*).

La ínfima brizna de luz
hácese intensa en lo Oscuro.
(328)

Estos versos, además, contienen un elevado número de rasgos del lenguaje bíblico, e incluso referencias directas al texto sagrado, que refuerzan el rasgo divino de esta figura. Esto explica que el yo poético también se dirija a él desde una posición que evidencia una condición de inferioridad, desde donde le apela y le solicita, ante un silencio ausente y que no deja de ser también característico de lo divino:

Hiélame de consejos bíblicos,
brotan tus palabras como diapreas
en la carlanca de mi cuello, con
regocijo y llanto, ayúdame
a estirar la noche, que no llegue
el día de mi muerte.
[...]
Fecundador, ¿qué fue de tus manos?
las escalas que invitaban a trepar
me abandonan hoy.
(330 – 331)

Finalmente, la voz lírica da muestra de agradecimiento a esas manos de las que han salido la creación y la vida que tanto le maravillan y a la que poetiza, y con las que tanto quiere comulgar:

Fecundador,
gracias por la piel
del mar, las alturas
definitivas,
[...] el croquis
del mundo en una pequeña
hoja, [...].

Doquiera que pise
tu voz recordaré,
Fecundador.
(331 – 332)

Es de notar la posición desde la que trata a cada una de estas tres figuras. Si al niño parece verlo desde arriba, con ternura y entrañabilidad, desde lo alto del pozo, a la mujer la tiene enfrente, en pie de igualdad, como al otro integrante de una relación. Al Fecundador, en cambio, siempre en mayúscula, lo sitúa por encima, alzando la vista para pedir su ayuda y darle muestras de agradecimiento y conmemoración. Si se toma este último poema como una especie de esquema lírico de arquetipos sociales o roles de la humanidad, el yo poético, cuya presencia ya ha cobrado un peso considerable en los versos, ahora descubre su situación en el «croquis» por la forma en que se relaciona con cada otro, lo cual se trata de un proceso de especial importancia en el crecimiento y el desarrollo psicosocial del

individuo. Ha dejado la infancia atrás, su madurez le permite relacionarse con la mujer, en quien reconoce a la madre, pero también a la amante. Sin embargo, esa madurez aún está por consumarlo como hombre. La figura mentora de su padre, en lo familiar y en lo literario, y también Dios en el plano espiritual, pueden constituir grandes referentes situados en un nivel por encima del suyo. Casanova, aun con todo, avanza rápido en su proceso de madurez, y su poesía lo demuestra.

Comienzan a confundirse efectivamente la voz del yo poético con la del autor, y no de forma arbitraria. La progresiva presencia de un yo en los poemas responde a una necesidad de expresión de una interioridad que crece, madura e incide en sí misma, y tiene algo que decir y que quiere registrar, sobre todo si emprende la reflexión de su propia identidad, toma conciencia del propio potencial y experimenta la capacidad de expandirse más allá de sus propios límites individuales. Como decía Paul Valéry, en su *Estudios literarios* (1995: 63), el signo de un alma grande es la debilidad de sacar algo de sí más puro, duradero y necesario que ella misma. La consecución de algo así sería digna de registrar. Con una búsqueda ontológica y espiritual del ser como guía de creación poética, ¿desde dónde habría de hablar la voz de estos poemas sino fielmente desde la sensibilidad, la subjetividad y la individualidad del autor que escribe? El poeta canario, como veremos en sus siguientes libros, se hace cada vez más concreto en sus poemas, afianzando la identidad entre autor y voz poética.

Para cuando *El Invernadero* sea editado por Ediciones Nuestro Aire como poemario premiado por el Julio Tovar, para la feria del libro en mayo del 74, Casanova, aunque contento por el logro, establecerá cierta distancia con él, y así lo recoge en la entrada de su diario del mismo día: «Vale, macho. Es mi primer libro y que me ahorquen si lo entiendo» (658). Ya estaba inmerso en la expresión de una nueva poesía: «Me gusta, sí, pero lo que realmente me convence es lo que hago ahora» (ibíd.).

4.2. La memoria olvidada y Una maleta llena de hojas, o cómo hacer de todo un misterio (1974)

«Aquí comienzo el modelaje de una serie de poemas del agua, cuyo fin no intuyo. Es la primera poesía que escribo tras *El Invernadero*, fabricado en el verano pasado» (2017: 611). Así dice el joven poeta en la entrada que inaugura su diario de 1974, el mismo día de año nuevo. Si se aúnan ambos poemarios en el mismo epígrafe es porque los poemas que componen estos dos libros fueron creados a lo largo del mismo año, y por tanto el autor los concibió en el mismo seno emocional y desde un solo, cohesionado y progresivo ámbito creativo. Por tanto, el análisis de estos poemas en este capítulo atenderá más al orden cronológico en que fueron compuestos o a su temática que a su inclusión en uno u otro libro, y su ordenación final, por mucho que *Una maleta de hojas* constituya una

segunda parte o continuación de *La memoria olvidada*. Todos los poemas forman un mismo grupo, pero el orden en que han sido editados la verdad es que dificulta la valoración del progreso emocional que encierran.

El diario, en el cual el poeta va registrando los poemas conforme los crea, con frecuencia da testimonio de experiencias, sentimientos, pensamientos y estados mentales que inspiran e influyen en el proceso creativo. La suerte de que así cada composición quede fechada con precisión da una idea de la actividad creadora de Casanova a lo largo de todo 1974. Esto permite ordenar los poemas en el tiempo conforme los escribió, apreciar la evolución del autor a través de la progresión de sus versos y descubrir así que fueron distribuidos entre los dos libros sin que el criterio cronológico fuera decisivo. Según el cuaderno, el poeta fue prolífico, sobre todo, en los primeros cinco meses del año, especialmente marzo y mayo. No consta ningún poema escrito en junio, mientras que en julio escribió el más breve de todos. Junio y julio ocuparon al autor en la escritura fugaz, cuarenta días tan apenas, de su única novela, *El don de Vorace*. En agosto parece escribir tan solo un poema y el comienzo del curso alumbra apenas media docena, en una temporada en que se encuentra más inspirado por la música y ocupado por los estudios.

Ese verano del 74 lo tomó Casanova con una calma muy provechosa, empleando sus vacaciones para leer a autores de la talla de Hesse (*El lobo estepario*), Albert Camus (*La caída*, *El extranjero*, *Estado de sitio*), Ernesto Sábato (*El túnel*), una *Antología de la Generación Beat*¹² que le regala una amiga, André Gide (*Corydon*), Stendhal (*Rojo y negro*), Ezra Pound, Walt Whitman y John Donne. Hay que tener en cuenta que buena parte del mes de agosto la dedica a un viaje con su padre y su hermano cuyo itinerario pasa por Madrid, Bilbao y Barcelona. En otoño no hay prácticamente nada, y con el invierno Casanova vuelve a recuperar parte del impulso creativo, componiendo los últimos poemas debido, por lo que dice, a la felicidad y la sensación de que todo va bien y se encuentra en armonía. Más allá de los límites del diario, de enero de 1975 son los poemas que todavía pasarán a formar parte de *La memoria olvidada* y de *Una maleta llena de hojas*.

Cuando Casanova califica como «poemas del agua» los versos con que inaugura 1974 es debido a que el agua comienza a ocupar una mayor presencia como símbolo de su poesía. Sería en todo caso de una forma más consciente, porque ya en *El Invernadero* el agua, en sus diversas formas, corría por muchos versos. El simbolismo de un elemento tan básico como el agua es muy amplio. Como fuente y medio de la vida, la relación del hombre con el agua es tan antigua como el primero, por lo que las múltiples significaciones metafísicas han tenido el suficiente tiempo para elaborarse, transmitirse y fijarse en el subconsciente humano. Habrá otros elementos fundamentales de la naturaleza que tengan grandes significados —el sol, la luna, el fuego—, pero pocos como el agua constituyen un gran simbolismo en sí mismo, tan emblemático, sugerente y múltiple. Como primera

¹² Seguramente se trate de la edición que realizó Marcos Ricardo Barnatán para Plaza & Janés en 1970.

prueba está el hecho de ser la base de la vida, para que surja y para que se mantenga; otra es la multiplicidad de formas que adopta: mares, nubes, lluvia, ríos, lagos, hielo y cada una con su propio y ya antiguo sentido simbólico. Finalmente, el espacio que puede ocupar, ya el agua sola, pero también junto a sus diversas formas, en los diccionarios de símbolos.

Por ser elemento indispensable para el surgimiento de la vida en un mundo, es fácil establecer una relación primera entre el agua y la vida. El agua simboliza la vida. A partir de aquí, brotan las ideas por analogía, y la poesía se empapa del elemento más versátil bajo todas sus formas. Los diccionarios de símbolos recogen buena parte de esas significaciones. Antiguas todas, la que más se destaca es la del agua en su forma vasta y primigenia: el mar, el océano. Chevalier destaca tres significaciones históricas principales del agua: «source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. Ces trois thèmes se rencontrent dans les traditions les plus anciennes» (1982: 374). Las aguas, en plural, agrupadas en un mar, se enriquecen con más significados:

Les eaux, masse indifférenciée, représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption. S'immerger dans les eaux pour en ressortir sans s'y dissoudre totalement, sauf par une mort symbolique, c'est retourner aux sources, se ressourcer dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle: phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence). (ibid.)

En el mar, por su grandeza, se diferenciarán dos niveles de aguas: las profundas o inferiores y las superficiales o superiores. Esta dicotomía fundamental la recogen tanto Chevalier como Cirlot en su propio diccionario. El autor español señala que «las primeras [inferiores] corresponden a las posibilidades aún virtuales de la creación, mientras las segundas [superiores] conciernen a lo ya determinado» (Cirlot, 1982: 54). Esta dualidad de niveles, sostiene Cirlot, conlleva desde una perspectiva de la psicología moderna la relación de las aguas profundas con el inconsciente humano. En un segundo grado de analogía, se desprende una «asimilación del agua y la sabiduría (intuitiva). En la cosmogonía de los pueblos mesopotámicos, el abismo de las aguas fue considerado como símbolo de la insondable sabiduría impersonal» (ibid.). Chevalier también cita en su obra esta relación entre agua y conocimiento: «Elle est un moyen et un lieu de révélation pour les poètes qui l'incantent pour en obtenir de prophéties» (op. cit.: 380). Una revelación que hunde sus razones en el mismo inconsciente del propio hombre: «L'eau est le symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues» (ibid.: 381).

La riqueza del agua también se explica por su capacidad de fertilizar la tierra, y por extensión al hombre, según Chevalier, de quien conviene citar un fragmento en el que incluye, además, las relaciones que señala Cirlot:

Des symboles anciens de l'eau comme source de fécondation de la terre et des ses habitants, nous pouvons revenir aux symboles analytiques de l'eau comme source de

fécondation de l'âme: la rivière, le fleuve, la mer représentant le cours de l'existence humaine et les fluctuations des désirs et des sentiments. Comme pour la terre, il y a lieu de distinguer dans la symbolique des eaux la Surface et les profondeurs. La navigation ou l'errance des héros en Surface signifie qu'ils sont exposés aux dangers de la vie, ce que le mythe symbolise par les monstres qui surgissent des profondeurs. La région sous marine devient ainsi symbole du subconscient. (ibid.)

Pero el agua adopta más formas, con distintas significaciones. Cirlot recurre a Bachelard para ilustrar al respecto de esto:

Gaston Bachelard [*L'Eau et les Rêves*, París, 1942] distingue muy distintas calidades de aguas, derivando de estas simbolizaciones secundarias que enriquecen la esencial que llevamos expuesta, constituyendo más que simbolismo estricto, una suerte de idioma expresivo utilizado por el elemento en los avatares de su fluir. Discierne entre aguas claras, aguas primaverales, aguas corrientes, aguas estancadas, aguas muertas, aguas dulces y saladas, aguas reflejantes, aguas de purificación, aguas profundas, aguas tempestuosas. Tanto si tomamos las aguas como símbolo del inconsciente colectivo o personalizado, como si las vemos en su función mediadora y disolvente, es evidente que su estado expresa el grado de tensión, el carácter y aspecto con que la agonía acuática se reviste para decir, con mayor claridad a la conciencia, lo exacto de su mensaje (op. cit.: 55)

En última instancia, «las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades» (ibid.: 54), y la distinción entre el agua singular y las aguas plurales representa la diferencia entre el universo y el hombre que se descubre dentro de aquel: «frente a la gota, el océano es un símbolo de la vida universal frente a la particular» (ibid.: 337). Y si contiene y se compone a partir de todas las gotas, el mar, el océano, adquiere así una hondura también existencial, y «simboliza el conjunto de todas las posibilidades contenidas en un plano existencial» (ibid.).

Por tanto, se habrá de tener presente todo este simbolismo del agua, en su más amplia e intuitiva riqueza, durante la lectura de los poemas de Casanova en los que el elemento aparezca. No obstante, es difícil pensar que el joven autor tuviera perfectamente asumida y aprendida la gran y compleja simbología del agua que con tanta erudición Cirlot, Bachelard o Chevalier indican en sus obras. No se trata de que Casanova haya leído estos libros y diccionarios, sino que más bien habrá integrado este simbolismo de una forma natural, cultural y sensible por medio de la lectura de otros autores, así como de la imaginación artística y colectiva de la sociedad de la que formaba parte. Entonces, conviene tener presente el simbolismo, sí, pero más desde la intuición que probablemente habrá guiado la sensibilidad del autor en la composición de sus poemas, que desde una estética erudita o un simbolismo aprendido de manual. Se puede decir que el agua encierra todo, y representa para el poeta la vida, la existencia en sí misma, y en sus diferentes facetas, su fuente, su energía, su flujo, su medio y su valor, y al mismo tiempo su misterio y su proceso de conocimiento.

Los primeros poemas escritos en 1974 inauguran el nuevo período poético del autor con un ambiente de calma, como de disposición de pequeños detalles y circunstancias, enumerados en «Las sombras del vergel» y «Música de ozono», los dos primerísimos poemas. El segundo describe la atmósfera:

El crujido del agua
encharcada en la noche,
[...]
las notas pequeñas
a poco volumen,
un filo de viento, un hilo de lluvia,
justo lo innecesario.
(346)

Mientras, el primero introduce el protagonista y la acción, «un anciano [que] ojea su efemérides / sobre un belvedere de oro», es decir, un hombre que se limita a observar lo que ya está determinado, redundando en la también condición de observador del poeta. Acaso el anciano sea un trasunto suyo. Establece el autor como un preámbulo caracterizado con solemnidad para el resto de la poesía que está por venir: ya está «todo a punto / para la última ceremonia» (348). Ambos parecen abrir un breve espacio que parece prologar una consciente disposición del autor a abordar una nueva fase, una nueva empresa creativa, diferente a la anterior.

En su conjunto, la serie de poemas que conforman estos dos títulos muestran, respecto a lo anterior, una mayor tendencia a la expresión de sentimientos personales, con una mayor presencia del yo y su subjetividad. Con esa mayor presencia del yo vendrá obviamente una mayor presencia del mundo que participa de la conformación de ese yo. Junto a versos que dignifican la realidad del mundo por medio de descripciones, enumeraciones que encierran la fascinación que al poeta le despiertan, se encontrarán facetas nuevas que atañen a otras dimensiones del individuo. Así la amistad o el amor, versificados en primera persona, la manifestación de sentimientos dolorosos y nuevos o la presentación de la noche y el sueño como escenarios de evasión, también serán fuente de inspiración para los poemas de Casanova. Estos poemas además reducen su extensión, en correlación a la concreción de los sentimientos, las emociones y los pensamientos o experiencias que encierran; al mismo tiempo, el lenguaje se vuelve ligeramente más claro y sencillo, en aras de una comunicación más transparente y eficaz con el lector y reservando lo experimental para insuflar riqueza y originalidad a las geniales imágenes que no dejan de preñar los poemas del joven autor. Como resultado, estos dos volúmenes resultan temáticamente heterogéneos, tratando diversas ideas procesadas y sentimientos vividos simultáneamente por el poeta.

Aclarados estos puntos, conviene analizar entonces los poemas de estos libros agrupándolos según las distintas líneas temáticas que desarrollen.

Como prueba de esta creciente identificación entre la voz lírica de las composiciones y el autor, sirven aquellos poemas que se dirigen a los amigos del autor y

también los que describen experiencias vividas con ellos. Así están, por ejemplo, el «Poema del túnel», citado en el apartado biográfico, o «Día de avalúo»:

Enumérense, amigos
y defínanse.
Dejen los velos
al pie de la escalera.
Midan mi llaga
y busquen remedio.

Por donde han entrado
pasé antes yo.
(338)

En este poema queda implícita la convicción que tiene el poeta de encontrarse en una posición elevada, superior o predecesor respecto a sus amigos, pues parece hablar desde lo alto de la escalera y sin el velo que atribuye a los demás, a la vez que desde una condición de avanzado, si asegura haber pasado ya antes por donde ahora los demás están pasando. Parece ostentar, y con una ligera arrogancia u orgullo que se desprenden de estos versos, experiencias o conocimientos que le han abierto ya una herida. Esta herida, bajo la forma de una «llaga», recuerda curiosamente a esa llaga de la que Casanova habla hasta dos veces en su diario, que tiene en el pie izquierdo y con la que encuentra cierto placer en hurgarla. Poetizando la herida de esta forma, parece identificar ese dolor constante en el pie con un incipiente dolor de corte más espiritual, existencial. Por su parte, «En el jardín del Colegio Mayor» (656) recoge y narra una tarde real y vivida con sus amigos en la universidad. Por eso, si resulta no bastar la flexión de los verbos y la emisión del discurso poético desde la primera persona, estos poemas prueban una adecuación entre la voz de los poemas y el propio autor, que se empeña en cobrar una mayor presencia.

Los sentimientos de maravilla y fascinación que el mundo sigue despertando en el joven poeta se mantienen como uno de los temas líricos, continuando la senda instaurada por *El invernadero*. En los poemas que tratan este asunto Casanova desarrolla el uso del agua como símbolo de la vida, aprovechando las diferentes formas en que el elemento se muestra —la lluvia, el mar, el río, el hielo— para transmitir distintos sentimientos, matices emocionales y conceptos. Para valorar esas diferencias simbólicas entre las aguas, debe considerarse que de esa fascinación primera se desprenden dos cuestiones desarrolladas paralelamente. Por un lado, el todavía vigente anhelo de fusión con el mundo, que en su último momento transmutará en una invitación a la participación hedonista de la vida. Por otro lado, la concepción de todo aquello que escapa al entendimiento como misterio, que se sitúa más allá del mundo percibido, pero que se intuye y lo enriquece. Todo lo que intuitivamente se manifiesta para el poeta, quedando fuera del alcance de su razón y sus sentidos, adopta para él la forma inasible del misterio. Así, por ejemplo, compone un poema que resulta una declaración de principios a este respecto cuando comienza con una propuesta:

De todo haz un misterio, gota
a gota mi sangre se hiela
en la noche, el agua cae
silenciando cópulas
de flores, pájaros patean
en las ciénagas:
lo bello perdura en el lodo.
(369)

Con el último verso, el autor asocia el sentido de la belleza con el hombre por medio del pájaro, símbolo del ser humano. Los pájaros, que en más de una ocasión el poeta los empleará en sus versos, son para Chevalier animales cuya capacidad de volar «les prédispose, bien entendu, á servir de symboles aux relations entre le ciel et la terre», una interpretación que puede llegar a implicar al hombre cuando «la *légèreté*, la libération de la *pesanteur* terrestre [...] est la figure de l'âme s'échappant du corps, ou seulement des fonctions intellectuelles» (op. cit.: 695). Por su parte, Cirlot recoge en su diccionario que por ser históricamente consideradas como «un símbolo de espiritualización» (op. cit., 350), y dotadas como los peces «de poder ascendente», las aves «representan los estados superiores del alma» (op. cit.: 350). Mientras que están ligadas a la tierra, como cualquier ser, para su supervivencia, la capacidad de volar puede relacionarse con la naturaleza también divina con que las religiones conciben al ser humano. Si integramos esta lectura en el poema, puede leerse que Casanova liga la belleza, concepto y sentimiento, a la naturaleza humana del hombre, pero también a su potencia sublime, y al lodo, la ciénaga, que no deja de ser la tierra sobre la que el hombre vive. Hacer de todo un misterio dota de gracia y potencia la maravilla que de por sí el mundo ya inspira en el autor, helando su sangre en el espacio silencioso y presto a la observación que ofrece la noche, y mientras «el agua cae», llueve, y así todo lo empapa como la vida todo lo preña, incitándose a perpetuarse a sí misma y con ella reproducir su belleza en «cópulas / de flores». Todo es susceptible de ese misterio, de ser atrapado en el instante contemplador y ser registrado en la memoria de las cosas bellas, siempre relacionadas con la vida del agua:

El viento helado del mar,
las hojas heladas del río,
hasta la más pura lava
luego helada escoria
y qué sé yo de los corazones...
(369)

La indefinición con que el poeta pone fin al poema muestra el poder de arrobamiento, de anulación del lenguaje como herramienta incapaz de registrar, de poner nombre con total plenitud y claridad a lo hermoso del mundo, su misterio. Los corazones, de nuevo, enmarcan el discurso y sus ideas en los márgenes del entendimiento y el sentimiento humanos. Solo el hombre es capaz de gozar la naturaleza de este mundo conscientemente, su belleza, la compleja sencillez con que todos sus elementos viven, se reproducen, se relacionan y fluyen. Nada sobra y nada falta. Lo bello, lo bueno entonces, aunque sean

impresiones y juicios humanos, han de venir de la tierra, o del agua, del fluir natural de las cosas. Este es el parecer de Casanova cuando dice que:

Las cosas que dan placer
seguro vienen por el río
y en la cascada se lanzan
como ramos de flores
en una procesión,
y yo qué sé, [...]
(336)

Todo traído y llevado por el agua, las flores otra vez como imagen de lo bello y, de nuevo, la vaga indeterminación que le quita la palabra al poeta: «y yo qué sé», concluye, para luego proponer lo que él considera la mejor actitud con la que relacionarse con esas «cosas que dan placer»:

[...], afanarse
en recogerlas como un avaro
tiende su capa ante
las monedas de oro,
es, imagino, un error.
Mejor tomarlas como la lluvia
que moja sin querer,
al igual que el viento se lleva
las hojas de otoño,
alegremente.
(ibid.)

Es decir, mejor fluir con las cosas como fluyen el aire y el agua, y con la naturalidad que el aire arrastra y el agua moja. No perder la capacidad de maravillarse y tomar una actitud fluida y natural, espontánea frente a lo bello y lo bueno son las propuestas del poeta para habitar y relacionarse con la vida y sus misterios. Por otra parte, la maravilla y la naturalidad son rasgos a menudo propios de la infancia, y perderlos implica la pérdida de la primera identidad que fundó nuestros cimientos personales: el niño.

La poesía, de hecho, es en sí misma una forma de mantener y cuidar el misterio de las cosas, cuya palabra, a través de una especie de bautismo artístico, dignifica e inmortaliza en el tiempo lo que determina lingüísticamente, aunque precisamente la duración en el tiempo de la palabra poética termine provocando la indeterminación, la suspensión indefinida de la determinación de lo que ha sido nombrado, sobre todo si el referente no perdura más que el poema.

A veces es tal la magnitud de lo que Casanova intuye que, como consecuencia de esta fascinación ante las cosas, puede despertar el deseo de absoluta fusión con ellas. Al igual que *El invernadero* en ocasiones mostraba, pero ahora expresado con mayor fuerza. En un poema concreto Casanova afirma con contundencia su voluntad:

Esta noche deseo ser
absolutamente sensible,

abandonarme en la estela de huellas
que bajan al mar
y formar orilla.
(359)

Unión representada siempre por medio del agua que fluye integrada con todo gracias a su mutabilidad, a su transformación constante. Presente está el mar como meta, como masa informe, infinita y absoluta, como la muerte, y como la eternidad adonde habrán de ir las almas y con ella mezclarse:

Quiero ser sauce
bajo lo poderosamente negro,
o final de río
para seguir siendo agua,
palpitación inextinguible.
(ibid.)

Grandes versos que encierran un anhelo de continuidad existencial en el autor, quien reconoce su propia limitación humana para tal deseo, limitación de capacidad (la escalera), de temporalidad (el reloj), como también de tamaño. Casanova siente la pequeñez de su ser en comparación a la grandeza de la totalidad con la que aspira a fundirse, pero también siente la porción de infinitud que contiene en sí mismo:

Temblando dibujo mi alma de vaho
en el cristal
y ella misma se borra
cuando escampa.
Esa lejana luz
que ahogo con un solo dedo
es toda mi potencia ajena a mí,
cansado corazón de péndulo
al pie de la escalera.
(ibid.)

La contrariedad del ser que es consciente de su limitación al mismo tiempo que es capaz de conceptualizar, sentir y desear la infinitud, la completa y perpetua fusión con las cosas —«palpitación inextinguible»—, lo colma y abruma:

La fiebre me hace brillar
como vírgula encendida,
todas mis venas conducen al bosque,
al inmenso placer de ser lluvia.
(359 – 360)

De nuevo el agua en la forma de lluvia, porque viniendo del cielo, esfera de donde procede la vastedad espiritual a la que el poeta aspira, todo con su pureza lo puede mojar. El bosque, también, como símbolo de multitud natural donde los árboles conforman una gran unidad, una masa; como escenario donde todos sus integrantes —elementales,

animales y vegetales— participan de un mismo y unificador ecosistema. Finalmente, Casanova comprende la paradoja, la contrariedad, pero sabe darle forma, establecer el programa místico que ha de adoptar para superarse y así culminar la unión:

Cada noche que pasa sé menos,
cada noche que doblo por sus cuatro puntas,
espero que acaben todas para saber nada...
y empezar a llenarme.
(360)

Este poema contiene toda una mística. La determinación de un ser dispuesto a dejar de ser él mismo para fundirse con la totalidad de las cosas. Probablemente están presentes las lecturas de Santa Teresa o San Juan de la Cruz, lecturas obligatorias de la secundaria recién cursada por el poeta, aunque sean autores que no cita en su diario. Estos versos evidencian una gran capacidad y un gran proceso de reflexión, de meditación de las cosas en el poeta canario. El joven pensador pronto llegará a cuestiones filosóficas a partir de las místicas. El existencialismo también cobra forma de poema en este mismo libro:

Estar entero, sentirse agua
ya llovida, ventolina meciéndose
en la avenida, sangran
farolillos su oro al mar,
nada llenándome, tu palabra
no me toca, soy yo.
Larguísimo instante sin latidos:
ocurrimos como el pasar de hojas
en la noche.
(370)

«Soy yo», declara el autor, reconociendo su mismidad, su unicidad como epicentro de su pensamiento y su existir, desde donde cobra una lúcida conciencia que le permite definir la existencia del ser en los últimos versos. Las reflexiones profundas le harán derivar en pensamientos, en ideas más complejas, de difícil nombramiento y también difícil articulación intelectual.

No hay instrumentos para esta música
ni un bello rostro que usar como careta,
hoy sentado entre dos sueños
soy como un secreto en el arcón.
El jinete se duerme en su caballo
que es a la vez el sueño de un jinete.
(371)

Casanova muestra una gran capacidad para concentrar, en esos dos versos del jinete, una imagen, un símbolo de la existencia del hombre. El paradigma del existir como un sueño. Esto habrá de tener también implicaciones emocionales. La unidad anhelada no se consume, si acaso se experimenta, y en contadas e inspiradas ocasiones, en la forma de

una armonía tan plena como fugaz e inasible. El existencialismo entra en la escena lírica del autor para ampliar horizontes inquisitivos, pero también para escocer en las heridas del ser. El poema continúa:

¿Y qué significan esas lápidas
y estas partidas de nacimiento?
si somos velos transparentes
superponiéndonos,
una maleta llena de hojas
de mano en mano
por un largo corredor.
(ibid.)

Otra definición lírica de la existencia humana. Si en la primera (370) se pone el foco en la fugacidad de la vida humana y en la segunda (371) la condición existencial se equipara a un estado onírico que evidencia el carácter virtual de la realidad consensual, en esta última se tiene en cuenta un componente humano susceptible de transmisión y cuya durabilidad supera la del hombre: la información, las ideas, las palabras. En esas hojas que llenan una maleta está contenido el relato de la comunidad humana, y que pasa de mano en mano, de individuo en individuo para perpetuarse y seguir otorgando un sentido y una empresa común para la especie. La transparencia de los velos a los que reduce al hombre el autor puede representar la capacidad de comunicación, de lectura de las personas entre sí mismas; la transparencia como comunicación, como la permeabilidad del hombre a las ideas que recoge de otros y a otros transmite. «Superponiéndonos», en fin, como se superponen las generaciones, y como se superponen también las personalidades y sus concepciones desde el momento en que una identidad personal, la persona como individuo social, se construye siempre en relación con el otro.

El existencialismo incipiente de Casanova traerá consigo, como se ha dicho, implicaciones emocionales. Estas se manifiestan poéticamente con la introducción en los versos de nuevos y complejos sentimientos, y todos ellos comparten el dolor, un sufrimiento vital, existencial, que el poeta reconoce bien pronto cuando se para un momento a reflexionar sobre una serie composiciones que le están emergiendo casi de forma inesperada. Lo recoge en una entrada de su diario:

26 – 3 – 74

En los «Síndromes», más que agua, hay sangre. Esto no lo había calculado en un principio. De levantar un dedo a levantar un muñón, hay por medio un objeto-espíritu cortante. ¿Qué habrá sido? No sé. Por lo tanto tendré que abrir bifurcaciones en el sendero que me propuse: los poemas de agua, y los poemas de sangre (aunque bastante aguada), ¡jua! Ahora creo en algo más hiriente, más penetrante: ¿el aire mismo puede matar!... [sic] Será que busco un arma aún más mortífera. O mejor, ya la había hallado, pero sólo tenía el mango. Busco su filo. (638)

Los *Síndromes*, como él llama y va enumerando, comparten un título que expresan lo sintomático del dolor que todos ellos contienen de una u otra forma. Lo curioso de esta serie de «poemas de sangre» es que su numeración no responde al orden cronológico en

que fueron escritos, y más que seguir una línea discursiva que desarrolle la experiencia de ese dolor, estos siete poemas componen una orla de sufrimientos, de heridas del autor. Como prólogo a los *Síndromes* bien pueden venir dos hermosos endecasílabos que una noche inspirada se le ocurrieron al poeta:

La realidad: dolor en cada poro.
Mi mano ofrezco: sólo lluvia cae.
(626)

Dos versos que encierran una tesis y abren las puertas de una nueva concepción vital, una nueva experiencia de la vida y del mundo que antes maravillaba al autor, y con ella una nueva poesía donde la sangre y la muerte comienzan a dominar las imágenes y los versos. La observación fascinada de la realidad ahora da paso al dolor de experimentar la misma realidad. Habrá de por medio, como dice el autor, «un objeto-espíritu cortante»: la insuficiencia del placer, la belleza y la bondad para efectuar, o compensar, una fusión mística no realizada; el dolor de la finitud, de los males y reveses de la vida, de las decepciones, de las pérdidas y del deseo tan capaz de ser concebido como imposible de consumarse. Estos poemas introducen efectivamente la muerte, y la sitúan a menudo como horizonte final de la existencia, toda vez que aquella anhelada unión con la infinitud no se produce ni parece tener visos de hacerlo. Algunos poemas, como «Síndrome N.º 6» por ejemplo, se limitan a explicitar el sufrimiento interno del autor:

Tan lleno de dolor
como el ataúd
de una negra vieja, estoy.
Tan lejano el batir de alas
del pájaro de nieve,
tan creíble mi deshojamiento.
(362)

Y rescata el símbolo del pájaro, purificado por la blancura de la nieve, imagen del hombre finalmente realizado, para verlo ahora «tan lejano». La realidad que Casanova vive ahora es un frustrante y penoso «deshojamiento», sinécdoque de toda una esterilización del escenario natural que antes rezumaba para él armonía, unidad y fluidez. Lo mismo hace en «Síndrome N.º 4» (358): evidenciar un dolor cuya causa aún no parece poder determinar con precisión. Compara su cuerpo con un «árbol seco», su piel arrugada por el viento con «una bandera rota», mientras su «boca se abre / como un fruto al caer». Imágenes marchitas, destrozadas, que expresan unos sentimientos que el poeta parece vivir en silencio, con disimulo, bajo una falsa apariencia cuando afirma que «he colgado mi máscara». En esta penosa condición, el poeta descubre su vulnerabilidad, lo que recoge «Síndrome N.º 5», donde exige a quien esté a su lado:

que no me destruya,
ya que no soy ningún ave fénix,
y por favor, si después de muerto

viene a visitarme,
que no me cuente los misterios.
(361)

El respeto por la virginidad del misterio, ante la duda de su posibilidad, la pide el autor también para sí. Ante todo, no quiere perder la capacidad de maravillarse, de intuirle grandes secretos trascendentes a la existencia que habrán de ser conocidos en su momento.

El resto de *Síndromes* exponen las diferentes dimensiones de este sufrimiento que parece más filosófico que físico. En «Síndrome N.º 3» (354) la temporalidad la vive ahora desde esta nueva perspectiva: «Los relojes me quieren mal, / como al hacer el amor por dinero / me venden un tiempo gastado», y siente cómo una fiebre ambigua —de nuevo una «fiebre»— le «hunde en los sueños sin retorno» y le «arranca el rostro como a un / derrotado boxeador». Por su parte, en «Síndrome N.º 1» (342) afirma: «Siempre tengo nostalgia / de lo que no he vivido», dos versos donde pueden estar cifrados tanto posibles arrepentimientos por no haber hecho cosas o experimentado vivencias, como una suerte de complejo de la edad de oro —cualquier tiempo pasado fue mejor— que suspende el arraigo del individuo y lo sitúa entre dos aguas temporales: la época pasada, que no vivió, y la presente, que ni disfruta ni vive. En cualquier caso, se trata de la nostalgia de un deseo insatisfecho pero soñado, y esta insatisfacción, esta nostalgia anula el ser y merma su ilusión y vitalidad. Así cierra el poema afirmando que: «la sombra de mi cuerpo / flota como un cadáver». Esta especie de despersonalización temporal también se manifiesta en el «Síndrome N.º 2», cronológicamente el último de todos, que desemboca en una autocontemplación del autor en tiempo presente, ante cuya identidad parece mostrarse distante:

Yo soy mi propio abuelo
viendo a mi infancia jugar,
y la noche es un polvo de amor negro
que estalla en mi boca
al besar el espejo,
esos labios tan profundamente olvidados
de los que nunca conoceré su sabor.
(351)

Todo este sufrimiento, en última instancia, puede llevar a un desengaño, a un descreimiento místico que llegue a negar la existencia de Dios. Así ocurre en «Síndrome N.º 2 (Don de Escepticismo)» (634 – 635), donde Casanova se defiende: «No me incluyáis en la gran lista / de los deicidas», antes de cometer el deicidio final: «desengañaos: / en el pedestal / no hay ni aire».

Pero el dolor no es exclusivo de los *Síndromes*. Otras piezas que bien podrían titularse así no dejan de pertenecer a la serie de poemas de sangre. «(Suicidio)», con toda su rotundidad, es de los primeros poemas en introducir un monólogo dramático que revela la visión desdoblada del propio yo en otro yo —ambos identificados en el título— a quien acusa de ser el causante del dolor:

Mi pequeño
amigo ensangrentado
Dardo de la Noche
imagen mía de Espejo,
yo mismo
te remataré.
(433, 631)

Esta identificación del otro yo, arquetipo jungiano de la sombra subconsciente e irracional, quizá sea la causa de otros dos poemas muy breves. El verano del 74 no vio poemas de Casanova excepto uno: «¡Qué alivio!... / Eres un árbol / y no puedes seguirme» (335, 671). Estos versos terminaron sirviendo como autocita introductoria a *Memoria olvidada*, y pueden encerrar la celebración de un autocontrol, de censura mental frente al otro yo. El poeta parece haber callado o ignorado esa su interior fuente de dolor vital, metaforizándolo por medio de la inversión del mito de Apolo y Dafne. El otro poema cabe incluirlo en la idea del desdoblamiento cuando otros poemas escritos en el mismo momento fueron los *Síndromes* 1, 4 y 5. En este caso el poeta invierte la expectativa de «(Suicidio)», y espera ser él el que termine muriendo para poner fin al dolor:

Yo soy tu destino...
Espero que nos crucemos
al doblar una vida
y del susto me mates
por última vez.
(436)

Por su parte, el poema «La fécula de la planta» (353) revela la influencia de la obra que por esos primeros días de abril del 74 Casanova leía: *La caída* de Camus, que según dice tanto le impactó. En consonancia con el desesperanzador relato de la novela,¹³ el poeta emite sentencias tales como «muero como un desgraciado más»; afirma que la sangre del planeta «nos salpica a todos», implicando a la entera humanidad en la desgracia del vivir doloroso. Ante el inevitable final que a todos espera, y la posibilidad de caer en la misma infelicidad del protagonista de *La caída*, invita a la amante: «Púdrete conmigo, amor», y «Gocemos el último pecado».

Pero el poeta no sucumbe al dolor, no habrá de ser la tónica de la vida y ante estos sentimientos levantará otros que compensen con esperanza y belleza. Uno de esos propios *Síndromes*, el N.º 7, en cinco breves versos concentra un pensamiento tan elevado como triste y hermoso:

¹³ La novela básicamente consiste en el relato en primera persona de la vida de un personaje que habla a un tú —que jamás interviene en toda la obra— que habrá de identificarse con el lector. La vida de este personaje es una caída en desgracia paulatina, moral y psicológica: desde el orgullo y la soberbia disfrazadas de humildad y modestia con las que manipulaba a todo el mundo para satisfacción de sus deseos, hasta un desengaño final y desolador de culpabilidad que revela —ya demasiado tarde— el desaprovechamiento de toda su vida, convertida en una gran y penosa obra de maldad y crueldad, exenta por completo de amor, respeto, paz interior y realización personal.

Nada vale una vida
excepto otra vida,
así la luz de los ojos de madre
guiará mi balsa
serena y abismal.
(636)

El único poema que contiene una referencia explícita a su madre, fallecida en tan apenas dos años antes, en 1972, manifiesta la capacidad de un joven de dieciocho años para comprender que la vida ella sola se reproduce, se prolonga y se justifica a sí misma, en un proceso perpetuo. Esta continuidad la representa Casanova a través de la maternidad, de su propia madre, y la perpetúa más allá de la muerte, en el otro extremo de la concepción y el parto, donde la madre continuará estando para guiar al autor en unas aguas no mencionadas, pero sugeridas y caracterizadas con la serenidad de la muerte y la profundidad de la vasta eternidad a la que no deja de aspirar el autor. La imagen de la balsa es la que trae a la mente el agua que el autor no nombra, al tiempo que carga con los ecos simbólicos de los tópicos antiguos *vita flumen* y *homo viator*. El poema, en el fondo, y a pesar de su tristeza y su ambiente funerario, lo que hace es dejar la puerta abierta a la fe y la esperanza, porque la «madre» y su «luz» se imponen al dolor y la muerte.

El símbolo del pájaro vuelve en esta ocasión para justificar la esperanza que alberga Casanova en la vida y el hombre, y para combatir el dolor. Jugando con ese doble carácter de las aves de ser terrestres y voladoras, algunos poemas reflejan la condición del hombre, extensión universalizada del propio autor, de criatura atrapada en lo terrenal, distraída, alienada u olvidada de su parte voladora, celeste, divina, representada por ejemplo en una sola pluma:

La brisa mantiene
la pluma en el aire,
el ave, furiosa, escarba
en la arena, sus alas
dormidas, la sangre pesando
dentro de su cuerpo, el peso
de su cuerpo dentro del zarzal,
y la pluma subiendo
y la pluma subiendo...
(375)

Como un ángel caído, el pájaro/hombre ha perdido la capacidad de volar, con esas alas dormidas, e ignora u olvida su potencial, su porción divina que aún aspira a lo alto y sigue subiendo. A pesar de ello, el hombre está atrapado en el «zarzal» de su compleja y alienante realidad enmarañada. La misma idea poetiza Casanova en los siguientes versos:

En cada rincón vive
un águila caída

a ras de tierra como un ratón,
con el cielo en la memoria
rebusca ese vellón de yerbas
de la montaña
al que se aferró al quebrar
sus alas,
y del que sólo queda ya
un aroma...
(673 – 674)

Este poema no salió de su diario, y se emparenta con el poema anterior, salvo por la diferencia de que aquí se introduce un cierto factor de autoconciencia, puesto que el ave guarda aún «el cielo en la memoria». Ahí está la grandeza de la especie, el águila, predador que ha sido reducido al nivel de su presa, el ratón, para reforzar la penosa conciencia de caída y de pérdida, como también la tematización, en el centro sintáctico del poema, de un simple «vellón de yerbas», un pequeño asidero que falló y del que solo queda el olor.

La imagen del zarzal empleada al modo de representación de la realidad caracteriza a esta como un embrollo espinoso, como una trampa natural más que volitiva, en la que el hombre parece de pronto descubrirse llegada cierta madurez. Llegado a este hallazgo, es natural que el autor desee un retorno a lo anterior, una restauración del estado pretérito a la dolorosa conciencia del zarzal. Pero sabe que eso no es posible. Algo de solución puede traer, en cambio, el amor. El amor aparece en estos dos títulos de la mano del surgimiento de un yo poético real, subjetivo y personal. Casanova tiene varios lances amorosos a lo largo de 1974, es deseado por varias muchachas y se enamora fuertemente de una enigmática joven, como se ha visto anteriormente. Lo interesante de esta cuestión biográfica en este momento poético es que el amor surge aquí como un sentimiento grande, más grande que el propio individuo que, al igual que el materno-filial, combate y compensa el dolor existencial de la vida al mismo tiempo que da lugar a la esperanza. Hay un poema del diario en el que se encuentran amor, pájaros y zarzal, y que puede servir como introducción de la temática amorosa en los versos del autor:

Dame, corazón,
tu frío bosque de aguas,
ábrete por la mañana
desangrada en el mar,
salva los pájaros del zarzal
y retorna al más viejo
sentimiento.
(659 – 660)

El tú amante se revela en el apelativo, «corazón», así como en el femenino de «desangrada». La amante y el amor que puede ofrecer es salvador de «los pájaros del zarzal», al mismo tiempo que restaurador del primer «sentimiento», el previo al que trae consigo la dolorosa lucidez de la madurez.

El amor viene en varios poemas con su positividad y con su alegría, que radican en su capacidad de mantener, de restaurar y recobrar los misterios de la vida:

Todos los pasillos conducen a ti
y los bordes del río
tienden a unirse
en un abrazo
cuando en el agua navegas
como una flor,
el misterio es la más preciada alhaja.
(347)

De hecho, el amor es elevado por el autor como un misterio en sí mismo, desde el momento en que incluso «el mundo se asoma para vernos» (343), el mundo entero se para y contempla una maravilla digna de ser observada —dos amantes entregados el uno al otro—, como también es capaz, bajo su aspecto sexual y vital-acuático, de encarar al gran misterio:

Mira el sexo
del agua
en la pecera de cristal.
[...]
Incitando a Dios
a descubrirse.
(339)

La sexualidad del agua consiste en esa ya mencionada reproductividad de la propia vida por sí misma, a través de la sexualidad de los seres, que resulta un misterio, una maravilla experimentable por todas las criaturas que son hijas de otro misterio, Dios, no del todo explícito ni experimentable. El ser que mantiene sexualmente la propia vida se equipara al creador de la vida, y por eso supone una incitación, un desafío entre misterios.

Pero el amor no solo tiene esta faceta, sino que también puede traer consigo dolor. Otro dolor, diferente al existencial, basado en la vulnerabilidad a la que se expone el individuo si cae en la dependencia emocional. Así lo explicita el autor en el «Síndrome N.º 5», pero en otros poemas expresa el amor como una relación en los términos negativos de una dependencia emocional, sobre todo cuando la relación se acaba —«Guardando tu ceniza / suelo pasar las horas muertas» (680)— y se lamenta el fin de lo que en definitiva era una unión anhelada y satisfecha. El momento del fin da lugar para una reflexión paradójica en que la consumación alcanzada de una unión contiene en sí misma el germen de su finitud, como el deseo que una vez satisfecho desaparece:

¿Sería esa la hora
de suponer perfecto nuestro estilo,
de, quizás, haber creado
la verdadera comunicación
para rechazarla luego?
(383)

Esta dependencia emocional, en sus vaivenes sentimentales, en última instancia, conduce a una concepción servil del amor que, como aquella medieval y cortesana *militia amoris*, reduce al amante al sujeto dominado, humillado y vencido de una pareja combatiente en una lucha despiadada. Así lo muestran poemas como el siguiente, donde el aspecto destructivo de una relación puede alcanzar cotas tan surrealistas como reales:

Si nos destrozamos en una pesadilla
que no tenga pies ni cabeza
y con el corazón rebotando sobre las piedras
me obligas a llorar por ti,
a recoger las vísceras que dejas por el camino,
es entonces cuando me echo a dormir,
a tomarte en algún sueño,
pero surge otra pesadilla
que tiene pies y cabeza,
algo así como la vida,
y es ahí donde acabas
de destrozarme.
(357)

Un poema que también describe la vida de una forma curiosa y magistral, siempre dolorosa, mientras que en otras composiciones se caracteriza a la amada como una «vieja reina» con «cadera de necrópolis» (645), o una «puta marina» bajo cuyo «balcón» el amante se ve obligado a persistir «como un farol para borrachos, / como un insulto viviente / para la grave sociedad» (648).

La verdad es que nada hay de idealismos y bucolismos en el amor que Casanova poetiza, pero eso no quita para seguir cuidando de los misterios, para no perder de vista la grandeza del amor, y es ello, junto a un resquicio de esperanza vital, los que le empujan a mantener el deseo de trascendencia. Un punto de inflexión, una madrugada de septiembre del 74, marca un cambio momentáneo en el poeta, que ahora instiga a una suerte de *carpe diem*, de participación de la vida y sus placeres antes de que acaben. El punto de inflexión vendría en un instante de autoconciencia y autocrítica —«Y ahora fuera de broma», dice— en el marco nocturno que siempre ha inspirado a Casanova, y desde el que confiesa la vacuidad y la vanidad de las palabras poéticas, que no dejan de ser palabras y que poco parecen ayudar a solucionar los dolores de la existencia:

no tengo nada más que daros,
tampoco tenéis qué darme,
acaso nunca nos hemos dado nada,
¿entonces qué hacemos aquí,
intercambiando palabras
inútilmente?
(364)

Aquí Casanova se sincera en lo que parece un descrédito del poder de la palabra y las relaciones, al tiempo que delata cierta soledad. Es fácil entonces, a partir de aquí,

comulgar con un *carpe diem* vitalista, hedonista y que aproveche la vida antes de que esta se esfume. «Perspectiva» (345), también de septiembre pero anterior, narra el proceso de toma de conciencia. El sujeto, aislado en su «montaña», tienta poco a poco la realidad del lejano «valle». Finalmente, y destruidos ya los prejuicios y las apariencias de su limitada perspectiva, terminará comprendiendo «que ya nunca más subiría / a la montaña». Este poema es inmediatamente anterior al citado antes, pero justo después vendrían dos que explicitan la invitación a la participación de la vida. En el primero, un misterioso «autobús de medianoche», cargado de promesas de aventuras, pasa frente a la casa del tú poético sujeto de la invitación y hará sonar «tres veces el claxon». La cobardía impedirá coger el bus: «morderás la cortina de la ventana / y aferrándote a los muebles / romperás a llorar», y la voz poética lamenta que «Justo la noche en que decidas marchar, / él faltará a la cita» (373). En el segundo, una variación en realidad, el autor cambia el autobús por una manada de caballos sobre los que montar:

Levántate ya, la manada va a pasar junto a tu puerta. ¡Oye el galope y el ansioso jadeo que recorre la pradera! No te pongas ropa, te estorbaría; quédate desnudo y sudoroso, lo más resbaladizo posible... Y triste, sobre todo muy triste. Cógelo al vuelo y aférrate con fuerza a su larga crin. No te preocupes por mí, no mires atrás... Ya pasará mi caballo. (676)

Son poemas cuyo tú poético bien puede estar encarnando por el propio autor, que en un ejercicio de monólogo dramático se insta a sí mismo a espabilar, a vivir la alegría juvenil que le debe embargar y dejar a un lado las penas y los sufrimientos. Así se explica la caracterización masculina del tú. Si, por el contrario, emite estos versos desde el autobús o, ciertamente, desde detrás de la manada que ya ha pasado, y se dirige quizá a la amada, tampoco invalida su propuesta vitalista. Lo que sí hay que subrayar es que si el autor habla consigo mismo, si se está invitando, incitando a sí mismo a vivir, a aventurarse, a arriesgarse y ser feliz, lo está haciendo desde la implícita cobardía que denuncia. Trata de convencerse, y al mismo tiempo evidencia un desdoblamiento del yo que confirma la convivencia de un afán vitalista y de una angustia vital.

La compleja cantidad de sentimientos que Casanova atesora, siente y poetiza a lo largo de 1974 terminarán eclosionando en el gran canto de cisne del 75, *Agua negra*. Como transición sin solución de continuidad entre estos dos volúmenes y el tono sufrido y oscuro del siguiente, están los últimos poemas del 74 y los de enero del 75. Lo paradójico es que, según el autor en su diario, ese invierno lo vive con plenitud:

Últimos días de diciembre 1974

Todo bien —asegura—, todo se desliza armónicamente. Se podría emplear la palabra «perfección». Cada cosa en su lugar. [...] No hace el frío necesario... pero es mi Invierno, un invierno más, lleno de sorpresas y de tristes alegrías que ni hacen daño ni dan placer (o las dos cosas a la vez). Mi papá y mi hermano están contentos, yo estoy contento. All right. (681 – 682)

Mientras que en sus poemas expresa sentimientos contrarios, tristes. Ahora es cuando define la existencia de los seres como aquella ya citada «maleta llena de hojas / de mano

en mano / por un largo corredor»; cuando del hombre-pájaro se concentra en señalar esa «pluma subiendo»; y las reflexiones le llevan a una despersonalización desde donde se reconoce como «mi propio abuelo / viendo a mi infancia jugar». En el último poema antes de *Agua negra*, el poeta exterioriza la fría soledad que padece en silencio:

A veces, cuando la noche me aprisiona,
suelo sentarme frente a una cabina
telefónica
y contemplo las bocas que hablan
para lejanos oídos.
Y cuando el hielo de la soledad
me ha desvenado, los barrenderos moros
canturrean tristemente
y las estrellas ocupan su lugar,
yo acaricio el teléfono
y le susurro sin usar monedas.
(384)

La misma distancia que el propio medio telefónico acorta parece ser la que el joven autor no consigue salvar. En esta soledad, el agua aparece bajo la forma de un hielo invernal. La sangre, flujo también vital, ha sido vaciada de las venas, y con ella se marcha su calor. El frío, el hielo, inspiran entonces aislamiento y silencio, incomunicación en definitiva, ya que el calor, por el contrario, lo brinda también el contacto y la cercanía de los otros. Como banda sonora, un triste canturreo, y emitido además por los últimos de la noche, los barrenderos que cierran las calles cuando ya no queda nadie. Son versos que se contradicen con el diciembre que vive el autor junto a su familia. Aun con todo, en esas últimas palabras del diario hay una clave que Casanova ya intuye, y que un año más tarde habrá de terminar de aprender como lección de vida: la simultaneidad real que se da en la existencia del ser de la tristeza y la alegría.

4.3. *Agua negra*, o la purga del dolor vital

En enero de 1975 Casanova todavía escribiría los últimos poemas que formarían parte de *La memoria olvidada* y *Una maleta llena de hojas*. Después de estos versos, y tras el estallido de creación que para el joven poeta fuera 1974, en el nuevo año el torrente poético se calmará, y tan solo verán la luz un puñado de poemas que conformarán el título *Agua negra*. Diecinueve poemas compuestos en cuatro momentos de inspiración. Entre el 16 y el 20 de abril serían escritos la mayoría de ellos; entre julio y agosto un viaje a París motivaría el más largo del libro; uno en noviembre y otro en diciembre, finalmente, serán las dos últimas creaciones de Félix Francisco Casanova. A pesar de todo, no se puede establecer una solución de continuidad entre este último libro y los poemas del 74. Todos manifiestan el mismo proceso interior del joven poeta, y este volumen supone ciertamente una evolución natural del tándem anterior.

Ya el título expresa la clave fundamental de la última entrega de Casanova: el elemento más omnipresente en su poesía, fuente y mantenedora de vida, recurrente en el mar, las lluvias o el mismo clima invernal, se le contamina y ennegrece. Lo que parecía el principal constituyente del aspecto más vital y positivo de la vida queda emponzoñado para el poeta. Según Bachelard:

El agua es el objeto de una de las valoraciones del pensamiento humano: la valoración de la pureza. ¿Qué sería de la idea de pureza sin la imagen de un agua límpida y clara, sin ese hermoso pleonismo que nos habla de un agua pura? El agua acoge todas las imágenes de la pureza. (2011: 14)

Teñir el agua de negro invierte radicalmente la relación simbólica entre agua y pureza, y esto no es sino el reflejo de un profundo dolor que siente el autor, y cuya expresión irá explicitándose con mayor claridad. Si se considera alguna forma de organizar las composiciones, por un lado, están aquellos poemas que registran una serie de observaciones del poeta en torno a la realidad, algo hasta ahora visto en Casanova, sí, pero con diferencias. En estos poemas el foco de la observación del poeta se centra no ya tanto en la naturaleza, sino en ambientes más urbanos o habitados por el hombre, en los que el poeta encierra duras críticas y ataques, y de los que se desprende frustración y desencanto, al mismo tiempo que mantiene un recordatorio casi constante de la condición mortal del hombre. Existen en ellos una serie de protagonistas, personas, y que resultan compartir una condición marginal, cuando no mortal, fuera de lo socialmente convencional. O bien, llevados al extremo del convencionalismo, también están los alienados en el seno del sistema, evocados como recurso para la denuncia.

El poema que abre el libro, «Bocadillo de pájaros» (390), encierra dos ideas clave para el autor que preparan el clima emocional del poemario. «Extraño es el arte / de sufrir», comienza diciendo el autor, un arte que «se cultiva / en selvas y ciudades», es decir, omnipresente. Este arte de sufrir queda además definido como inherente a la condición humana, el sufrimiento es genuinamente humano, estará allí donde haya un hombre que lo padezca, y por ello donde más sucede es en el marco de la siempre ajetreada multitud social y urbana, donde el hombre no para y «nadie se está quieto». Además, el sufrimiento del hombre Casanova lo concibe como si fuera un virus fecundante —«semen negro y espeso»—, quizá precisamente por su persistencia y la naturaleza social de su huésped, representada en los versos del poema que exponen la actividad incesante del ser humano y que conecta a unos con otros. Como adherido al ser y, por medio del lenguaje sin lugar a duda, el sufrimiento resulta transmisible entre las personas. La cadena de transmisión concluye en un fin, al que el autor conduce el poema, que es el último y mayor de los sufrimientos: «Es un asunto muy contagioso / éste de la muerte». Por la no concreción de su causa, por su tratamiento en términos genéricos y su relación con la muerte en ese tratamiento de sinonimia final, el sufrimiento cifrado en estos versos es puramente existencial.

Como se ha adelantado hace unas líneas, el escenario en que ahora el autor sitúa estas reflexiones es la ciudad. La ciudad como núcleo de concentración humana, de

multitud de personas, compartiendo o no sus particulares alegrías, pero contagiándose sus vicios, sufrimientos y penas, por eso cabe en este escenario también la crítica para el poeta. A este respecto, son tres los poemas más representativos del libro. Por orden de fecha, comienza «Pirámides» con una visión asombrosamente fúnebre, desde la cual el autor ve a la gente como el polvo que fue y en el que se convertirá, sosteniendo ese *memento mori*, leitmotiv que sobrevuela el poemario:

Una tonelada de ceniza
se acumula cada noche
en los hoteles de la ciudad.

Y es sólo gente que viene de paso.
(398)

Vistas las personas así, como muertos en vida, el poeta concluye el poema con la paradoja de que sean sus objetos y artefactos los que resulten ser «los inmutables moradores / de estas tumbas / llenas de pasillos» (ibid.).

Por su parte, en «Quemaduras» Casanova revela su muy escéptica postura frente a la organización social impuesta. Denuncia que «el sistema / inunda con pegamento / las calles de la ciudad», cuyos habitantes reúne el autor bajo el mismo «toldo del circo ambulante [...] / que a todos nos envuelve» y que a todos nos convierte en «los espectadores [que] se aplauden / entre sí». Ni siquiera el agua en tales condiciones tiene nada que hacer:

La cabellera de la lluvia
empapa los arrabales,
pero aún siguen oliendo
a cuero recién masticado,
a saliva de dos bocas.
(392 – 393)

Una lluvia sin efecto que termina convirtiéndose en un telón oscuro bajo el cual las personas se ven alienadas y deshumanizadas, reducidas a seres más bestias que hombres, emponzoñados de ira y de impotencia:

Y los lobos rabiosos
enfundados en sus anoraks
dan patadas a los cubos de basura
y escupen al aire
sus dientes negros.
(393)

«Graffiti», el último de los tres poemas más urbanos, quizá el más directo, comienza declarando lo sucio e inmoral de los secretos que engrasan la sociedad:

El papel higiénico
es el auténtico

diario íntimo
de la ciudad.
(402)

Y a la vez liga esta afirmación a quienes Casanova parece señalar como culpables, bien por causalidad directa o por una asumida complicidad heredada:

Las leyendas de los retretes:
“Buddy Holly vive con su rock en Tijuana”,
y los peludos que nacen
con auriculares en la cabeza
y coleccionan cientos
de cajetillas de Camel
y fotos de los viejos
que le dieron cuerda
a todo este asunto.
(ibid.)

En estos cuatro primeros poemas establece el joven poeta una serie de relaciones insalvables, en esa especie de «zarzal» —como en otros poemas ha metaforizado la vida— entre sistema, sociedad, corrupción, sufrimiento y muerte, y en el que el individuo se encuentra plenamente inmerso como marco condicionante y alienante para su desarrollo personal y su finito transcurso vital. Como crítica directa resultan poemas expositivos con ideas duras e imágenes desoladoras. De la lectura de todos estos versos se infiere un fuerte escepticismo crítico y una frustración en el autor, que es consciente de los factores penosos que restringen la existencia del hombre, y por tanto también la suya. La frustración puede leerse también en la selección de todo este asunto como tema de su poesía, y no otros más felices.

El tono oscuro y pesimista, la dureza del tema y la ubicación urbana que definen estos poemas de la primera tandada de abril de 1975, probablemente estimularan el imaginario cultural de Casanova. Quizá por eso evoca un cine negro que homenajea e incluye en el libro como referente popular que, más allá de contribuir a la ambientación, es actualizado a través de un existencialismo en clave corporal:

EL RETORNO DEL HALCÓN MALTÉS

Llueve fiebre helada
por las alcantarillas del cuerpo,
a cámara lenta
un supositorio de plomo
destroza mi corazón
de gángster amateur.
¡Es el hombre invisible
con su gabardina negra,
huyendo por la séptima avenida
del pensamiento!
(399)

Este poema, por otra parte, contiene un motivo muy interesante que ya fue empleado en los libros anteriores y será desarrollado en poemas posteriores, y es el arquetipo jungiano de la sombra, del otro yo. Por el momento, adopta la figura de un «hombre invisible» que dispara y huye, pero que huye hacia dentro. Pero es que si este poema fue escrito el 18 de abril, el día anterior Casanova había escrito otro titulado «La otra presencia» (405), una otredad que recibe con asombro —«pensé que te habías muerto / y ahora estás aquí»— y que no es querida:

Si pudiera olvidarlo
regresarías otra vez
a tu tumba sin flores
y todos tan contentos.
(ibid.)

Realmente, la muerte en *Agua negra* tiene una amplia presencia, ya sea en el simbolismo del reiterado color negro, en el léxico o en la temática de ciertos poemas. Preside las páginas como la sombra que tiñe la lente con la que Casanova observa el mundo. Solo en la brevedad de «Proverbio yankee», por ejemplo, se puede llegar a encontrar una idea tremenda como es la justificación estética de la muerte:

Las fotografías
de hermosos jóvenes muertos
en trajes de baño
son casi siempre
el más perfecto
de los recuerdos.
(394)

Obsérvese la puesta en relación del agua con la muerte, con esa negrura del título del libro, merced a esos «trajes de baño». Que sean fotografías congela la idea en un instante visual y además puede establecer una cierta distancia virtual y segura, pero no aligera lo siniestro del concepto, que reside en la ironía de encontrar perfección en «hermosos jóvenes muertos». El sentido último del poema, encerrado en esa ironía, es en última instancia el mayor temor del hombre, que es la muerte. Si la muerte resulta negativa y produce dolor, si es la causa última del sufrimiento vital, una forma de combatirla es negándola. Pero si morir es inevitable para el hombre, lo más parecido a llevarse un tanto por el camino es evitar el proceso vital que evidencia la condición mortal del ser, es decir, el envejecimiento. De ahí que morir joven en cierta forma glorifique. No habrá lugar para el recuerdo triste de un anciano que penosamente se fue apagando poco a poco, sino para una vida truncada en pleno florecimiento, a cuya decadencia ya nunca nadie podría asistir, y por tanto el esplendor del ser se mantiene intacto en el tiempo y el recuerdo, y por eso resulta «perfecto».

Esta quizá sea la perspectiva más jovial de la muerte que manifieste Casanova, como joven que era y que siempre seguirá siendo, y que se sabía hermoso, al menos «una fuente de placer» (380), pero se dan otros poemas en los que a través de sus protagonistas

alcanzados por la muerte, ésta tiene ocasión de presentar otras dimensiones, otras caras de más allá del umbral de la juventud. En «Country» (401), «una vieja pegaba a un niño / cada invierno / para que barriese la nieve» de un «epitafio» mal cuidado, pero a pesar de todo «bajo las yerbas / el muerto encendía / su memoria». No solo un género musical es evocado en el título por un melómano, como era Casanova, sino un «violín» que no suena, que es nombrado porque precisamente falta en el poema, y cuya ausencia se esparce por «cien millas a la redonda», puede traer a la mente el blues. Dos géneros genuinamente estadounidenses, concisamente ubicables en un paisaje tan concreto como expresivo y que de la misma forma que están bien arraigados a la tierra hablan de grandes penas y hondos dolores, físicos y espirituales. Si el cine negro evocado en otro poema aportaba una ambientación, este puede dar pistas de una posible banda sonora emocional. De cualquier forma, hay un «muerto» al que alguien recuerda, y ese recuerdo lo mantiene respetablemente vivo. En «Muertos de bagatela», en cambio, el autor poetiza la pequeña, irónica y triste historia de un individuo menos afortunado. Es tanto el patetismo que infunde el poema que casi parece, como ejemplo negativo, una invitación a respetar la vida y participar de ella con dignidad, honestidad y entrega:

Se durmió en el prostíbulo
el triste empleado
de la fábrica de ataúdes.

No entendió la película,
le ganaron al póker
y le hicieron los cuernos.

Realmente se cree
tan inferior
que tiene miedo
a que su hija crezca.
(403)

Esa dignificación de la vida a la que el autor trata de incitar, parece extenderla también a la propia muerte:

y en su primera mañana de muerto
se encontró demasiado cerdo
para volar.
(ibid.)

Si bien es cierto que, al lado de otros tratamientos más hondos de lo religioso, la superación del horizonte mortal en este último poema puede funcionar simplemente como un recurso que acentúe la caracterización del pobre hombre que lo protagoniza, no deja de ser una anulación de la muerte. Es decir, que la muerte no es el fin, y que en ella hay espacio para una dignidad, que necesariamente habrá de derivarse de alguna valoración moral de los actos realizados en vida. Llama la atención de un joven que se declaraba ateo, pero el elemento religioso, que da volumen con su gran e imperecedera carga

simbólica, ciertamente salpica toda su poesía. «Toser en medio del canto» (400) también encierra una invitación a participar de la vida, pero esta vez el autor recurre al mecanismo retórico inverso al del poema anterior. Aquí se dignifica la condición de unos «moribundos eléctricos» que, al menos, «han sido grandes amantes / y guardan fotos de mujeres», y se llevan consigo recuerdos y experiencias que demuestran el aprovechamiento de la vida. Y «ninguno es rico», ni tienen para un entierro siquiera, como asegura el poeta:

pero cantan muy fuerte
a media noche
y tosen
y siguen tosiendo
y al quedarse definitivamente muertos
aún desprenden electricidad.
(ibid.)

El amor efectivamente salva a estos moribundos, y por ello el amor, junto al sueño, lo cuenta —y lo vive— Casanova como la gran sublimación de la vida y el gran paliativo del sufrimiento vital y la muerte. Es fuerte y extendida la relación establecida entre el amor y el sexo, y así es que el primero suele aparecer en la poesía de Casanova bajo la forma del segundo. Puede pensarse que la juventud del poeta canario le impidió madurar plenamente la vastedad y los matices de un sentimiento tan grande como el amor, pero lo cierto es que en poemas que se verán más adelante se trasluce que el joven no murió sin al menos comenzar a saber lo que es el amor. En «Imanes» (391) expone la equiparación de los sueños y el sexo, los evasores de la dolorosa realidad, donde los primeros son «circunferencias perfectas: / estás dentro / o fuera». Y es que la propia condición mental del sueño es categórica: o estás despierto o duermes y sueñas. Pues el autor lo iguala en lo categórico con «el sexo de mujer: / imposible merodearlo / sin hundirse en él». Con la existencia del amor y el sexo, Casanova justifica la causa, la razón de ser de la vida, un valor que resulta ser «la misma vieja historia de siempre» (395), uno de sus grandes argumentos. Por eso afirma el poeta que «un adolescente aburrido / es, ciertamente, un paisaje / muy triste», y no se explica que algo así pueda suceder:

sabiendo que hay mujeres
que duermen
con la boca abierta
y docenas de parejas
que se hacen el amor
en chino, francés, árabe
o en el idioma
de los delfines.
Por eso hay tantas butacas
en los cines
y tantas camas en las casas.
Y es que la inteligencia
es erótica
y el arte perfecto

el orgasmo.
(ibid.)

Detrás de esta celebración vital del amor y el sexo está el hecho de que estos sentimientos resultan el opuesto de la muerte. Hasta en la formulación de su ejecución como arte: «el arte perfecto / el orgasmo» se opone a ese otro «arte / de sufrir» antes visto. Pero en cualquier caso, la vida llama, invita e incita al mantenimiento de la propia vida, y por eso «es que la inteligencia / es erótica».

Como transición entre el primer grupo de poemas y los segundos, este sería un buen lugar para considerar los tres poemas de relación amorosa. Está presente el erotismo y se dirigen a un interlocutor. De tal forma, la novia de Casanova es el motivo, el fondo y el destino de estos versos. El sexo sigue siendo una vía de evasión de la realidad y el dolor existencial, aunque se maduran matices nuevos respecto a él. En todos existe un placer sexual, pero comienzan a haber detalles que podrían evidenciar una comprensión de las relaciones en términos bélicos, de confrontación y choque entre individuos. Siguiendo el orden cronológico de composición, al menos de las fechas que rubrican los poemas, en «Habitación 128» se celebra con alegría y explicitud el sexo:

Al final del invierno
te hablé tan rápido
como una armónica de boogie woogie,
y en cuarto oscuro como un sueño
vi moverse tus asustadizos pezones
como peces fuera del agua.
(404)

Véase de nuevo esa relación entre sexo y sueño. Se establece un espacio alejado de la realidad cotidiana, aquí no hay lugar para el dolor. Y en esta celebración además caben las referencias a la cultura popular —uno de los más grandes guitarristas de la historia— para reforzar el valor que el poeta le otorga al encuentro sexual con su pareja, es decir, a ella misma también por ser quien es:

Y te juro por el fantasma de Hendrix
que oí la trompeta de ataque
del Séptimo de Caballería
y un grito siux
que te cruzó el sexo.
(ibid.)

No obstante, en estos últimos versos que cierran el poema, y el acto sexual, los símbolos que pretenden sugerir el clímax —y muy probablemente tomados de un cine wéstern bien asentado en el imaginario colectivo y que por aquellos años ya había vivido su etapa de esplendor— tienen una carga conflictiva, ya que son los dos contendientes de una guerra mortal de conquista: los estadounidenses frente a los indios nativos. Se trata de una lectura interesante donde el sexo, como expresión física del amor, se concibe en términos de

lucha. La pasión y el desenfreno del sexo son factores que entran en juego, como el tratarse de alguna manera de una cierta violencia aceptada cuando se cede demasiado a parte de su fuente irracional. Nada que ver con los grandes y expansivos pero integrantes sentimientos del amor; así que se entiende una cierta distancia y diferencia entre uno y otro después de todo. Sexo y amor no son del todo equiparables. Al día siguiente de componer «Habitación 128», Casanova escribe «Manchas», un poema donde se acentúa el polo negativo del erotismo, donde se ensombrece ese punto en el que la vida y la muerte se encuentran. El sexo sigue enajenando la realidad:

Empapado en tu lengua
de alcohol rojo
todo resulta distinto.
(397)

Pero ya no tanto, la enajenación no es ya por sublimación, sino por toxicidad, por contagio, una palabra ya empleada en *Agua negra*: «La sangre es un veneno / difícil de expulsar». Y ahora el acto sexual parece insinuar e implicar consecuencias catastróficas si prevalece su aspecto más irracional, extensible, en una escala mayor, a una revuelta:

Esta noche los domadores
perderán la cabeza
y un monaguillo
rociará con gasolina
el manto del papa.
Mientras
en los brumosos rascacielos
las madres lavan fuertemente
las sábanas
de sus hijos.
(ibid.)

No obstante, en sus últimos cuatro versos podría entenderse un sarcasmo en el poema: que la interpretación escatológica del sexo sea la de esas madres, y padres, vergonzantes de lo que hacen sus hijos, y cuyas «manchas» se empeñan en limpiar. Por último, «Noviembre y mi chica» (396), el penúltimo de los poemas que Casanova escribió, es simplemente una nueva versión de «Habitación 128». Aquí también está presente el choque de individuos, adoptando una interpretación más en términos de anulación que de belicismo —«Soy un estuche de creyones / y tú una goma de borrar»— y aunque parezca se respire algo más de dulzura o cariño, ya vinieron asociados en abril, para quedarse, la sangre y el veneno:

En tu coche venenoso
me haces el amor
con tu lengua de yerba
y la radio sangrando
dulce rock 'n' roll.
Y tus labios finos

y mis gruesos labios
[...]
Finos y gruesos pájaros
corriéndose
en el cielo...
(Ibid.)

La boca —en esa lengua y esos labios— es una imagen que empleada en un escenario sexual puede imprimir una lectura de deglución, donde los participantes son alternativa o simultáneamente comida y devorador. Pero el pájaro como símbolo del ser humano, y recurrente en Casanova, acude para elevar la condición de la pareja.

Vistos estos primeros poemas, en *Agua negra* están luego, por otro lado, aquellos poemas que se dirigen a un interlocutor —a veces el lector, a veces la pareja, como antes, o incluso una extraña presencia— al que el autor se abre para expresar sus sentimientos. Lo que una ambas líneas será una atmósfera en la que impera la muerte y el sufrimiento existencial mentado al comienzo del capítulo y que el poeta, a su modo, termina identificando con una cierta enfermedad. Pero todos apuntan hacia una misma dirección: un canto del cisne donde el yo se abre por completo y lo hace expresándose en su mayor grado de sinceridad. Este canto queda encerrado en los cuatro últimos poemas del volumen, que mejor habrían de leerse en su orden de producción, no de edición. Estos cuatro poemas clave de *Agua negra*, los más reveladores en cuanto a la evolución emocional de Casanova en su fase final, son los dos poemas homónimos «Conversación», «Poema desde París» y «Eres un buen momento para morirme», fechado este como la última creación del poeta. Entre los cuatro constituyen propiamente la recta final de un Casanova encaminado de cabeza hacia la plena maduración —y expresión de la misma— de su pensamiento, su lírica y prácticamente su visión final de la vida. En ellos la imaginería visual está supeditada al fondo de un mensaje demasiado importante para el autor y que ahora exterioriza con una mayor sencillez de medios lingüísticos. La originalidad y la belleza, en la mayoría de los casos, reside en giros semánticos más que en metáforas o imágenes de la clase vista con anterioridad, en otros libros o poemas. Casanova habla, en definitiva, de manera más directa.

Ese sufrimiento que al autor le infunde la propia experiencia del vivir, y que le aporta la perspectiva y el criterio necesarios para apreciar ciertos aspectos negativos de la vida humana —expuestos y criticados en los poemas antes vistos—, en último término le despierta una lucidez cuya gestión le resulta tremendamente difícil. Ante la carga de saber lidiar con la oscuridad de la existencia sin sucumbir a ella, y ante la promesa de evasión en el fondo no del todo satisfactoria del erotismo y del sueño, Casanova acaba por reconocerse en su condición de lúcido. El problema surge cuando el poeta siente soledad desde esta postura, desde un pensamiento reflexivo y autoconsciente que establece una cierta distancia con la realidad y los demás. Este alejamiento epistemológico individual conlleva un aislamiento social, y el autor lo siente también. Parte de este dolor él es consciente de poder mitigarlo saliendo de su ámbito cerrado, abriendo su yo a otros, y por eso realiza una serie de tentativas de acercamiento a los

demás. Acudir al otro, a otra persona, a otra subjetividad implicada también en esta vida, como ser vivo y pensante, para aligerar el peso emocional de una conciencia que padece su lucidez vital como una dolencia. En el primer poema titulado «Conversación», el poeta hace un primer ejercicio de confesión, de acortar distancias:

Voy a coger el teléfono
y llamar a un amigo
para decirle que lo necesito,
que hay un par de asuntos
que me preocupan,
que el rollo no marcha bien.
(406)

No obstante, sabe de antemano que no hallará en ninguno de ellos lo que busca, que no son tan conscientes como él de esos «asuntos», y que por tanto ni le comprenderán ni sabrán ofrecerle una solución eficaz a sus problemas:

Es igual quién esté
al otro lado del hilo:
uno se reirá,
otro tocará la armónica,
otro me dará la mano
sin entender nada,
otro me dejará hacerle el amor,
con otro fumaré un porro,
otro me leerá poemas.
(ibid.)

Ante esta imposibilidad, queda el consuelo de dar con alguien que sepa al menos comprender desde un silencio respetuoso:

Pero el mejor de todos guardará
silencio y sólo escuchará.
Después de colgar el teléfono
me sentiré mejor.
(ibid.)

En cualquier caso, Casanova conjuga los verbos en un futuro que suspende la acción en el tiempo, y que probablemente nunca llevó a término más allá de la fabulación vertida en estos versos. Y es que las personas a las que pretende acudir todavía están ensimismadas en su individualidad, parece querer dar a entender el autor, todavía permanecen en una perspectiva vital inmediata, que no les permite trascenderse de la manera en que lo hace él, y que por tanto no les capacita para entenderle. El poeta explicita la existencia del problema («que hay un par de asuntos / que me preocupan / que el rollo no marcha bien»), pero sin especificar más, lo cual abre una posibilidad para hablar de ello con mayor franqueza a partir de este poema. Y así lo hace en el segundo poema titulado «Conversación». Casi parece una continuación del anterior —ambos están

fechados en abril del 75—, pero hay diferencias. La persona a la que ahora se dirige el yo poético es alguien con quien Casanova parece tener una mayor cercanía, más confianza. Si el tú es femenino y el autor la llama «amor», con toda seguridad se dirige a su novia María José. En estos versos el autor se abre más, y trata de explicar emociones que en verdad le resultan inefables, y que empañan la visión vitalista y positiva que un joven de su edad suele tener de la vida. El autor es consciente de que lo que encierra dentro de sí, esa especie de verdad oscura, si a él le provoca sufrimiento, a otro que no ostente su mismo grado de juicio lo asustará. El conocimiento infunde miedo, por tanto, pondera la gravedad de lo que quiere confesar y pone en aviso a su interlocutora desde un comienzo que llega a corregirse a sí mismo con el fin de reforzar la efectiva sinceridad que se le debe suponer al poema:

No quisiera ponerte nerviosa.
Es la primera vez que algo
nos va a separar,
porque es la primera vez
que te produciré auténtico
miedo.
Así que empiezo otra vez:
quiero ponerte nerviosa,
quiero que tiembles
y quiero que aprendas
a hacerme temblar.

(414)

De los dos últimos versos se desprende un anhelo de encontrar a alguien que se encuentre en su misma condición. Si es imposible sustraerse del dolor existencial de la vida, compartirla con una persona que comprenda esto habrá de ayudar de alguna manera. Casanova acto seguido desviste esa parte del yo que hasta ahora sólo guardaba para sí:

Soy un hombrecito insano,
el más perfecto de los traidores
porque no tengo causa.
Desconfía de mí,
que se trabe tu lengua
al darme la espalda.
Ese es el primer paso.
Toma conciencia de que mis manos
no sólo sirven para acariciar
y hay muchas palabras
que contigo no he usado.

(414 – 415)

Llega incluso a negar la forma textual poética bajo la que se confiesa, a riesgo de quitar crédito a lo que quiere transmitir: «Fíjate en que esto ya no es un poema», y que el mero hecho de compartir con ella lo que dice hace que la consideración que de él tuviera cambie a partir de ahora: «que yo no soy el mismo para ti / desde que empezó este diálogo». Para hacer entender su profundo sufrimiento, por inefable, por poco transitado, por la dificultad

de ponerle nombres y la falta de un lenguaje ya usado para tal fin que sentara un precedente, el autor no puede más que acudir a imágenes, a metáforas: «Imagínate sufriendo / toda la eternidad / el aullido de un parto». Véase este parto interminable como figuración de la imposibilidad lingüística antes comentada. Sin saber cómo llamar, cómo nombrar y expresar con adecuación su interior, no puede parir del todo las palabras que den forma a su dolor: «Quisiera ordenar con lógica / mi discurso, / pero no puedo» (ibid.). Pero hay algo más en ese «parto», un cariz humano además de lingüístico, y es que no poder determinar la forma o el nombre del dolor dificulta su comprensión, su articulación psicológica y su gestión emocional, y por tanto el individuo no puede integrar el dolor y rehacerse, para renacer a partir de él a una nueva vida, con una nueva y ampliada perspectiva de la misma. El poeta termina solicitando ayuda a su interlocutora, pero también sabe que al mismo tiempo la está contaminando de su lucidez, le contagia su sufrimiento:

¡Ayúdame, ayúdame
con tu viejo pelo negro
y tu boca redonda!
¿Me comprendes?
Huelo tu miedo pequeño y frágil
que invade tu conciencia virgen
y los correosos deseos rojizos
que arden en ti y no reconoces.
(416)

Una lucidez que desvela las cosas y les arranca el misterio y la gracia:

Porque el Amor es una trampa
para cazar hormigas y elefantes,
pero la palabra Amor
es como la palabra Dios,
siempre con mayúsculas
para que no se esfume el encanto.
(416)

Todavía duda el autor si a pesar de hablar sinceramente consigue que su interlocutora le comprenda:

¿He logrado confundirte,
o sólo he conseguido que me beses la frente
y murmures con ternura que estoy enfermo?
Lo cierto es que ya nunca me verás igual,
siempre imaginarás secretos
oscuros encerrados en mí,
¡pero eso es lo que quiero!
(416 – 417)

Así que de nuevo intenta explicarse y recurre a imágenes nuevas que reformulen lo que quiere transmitir:

Le daré otro giro:
ese amor de llorar en una despedida,
de presentir los próximos gestos
educados y gentilmente eróticos
a que te has habituado,
de gozar con las palabras de agua,
olas mansas que no producen el menor daño,
te aplacan la sed
e impiden que te tortures
más de lo establecido.

(417)

Trata el autor de despertar la conciencia de su interlocutora, de hacerle partícipe, cómplice de esta modalidad experiencial, por medio de hacerle ver que la rutina y las convenciones apaciguan la capacidad de ver y de comprender la realidad más allá de sus apariencias. Como si de un pacto social se tratara, los convencionalismos, los modos de vida y los estándares sociales aprendidos, incluido un cierto moldeamiento del amor y algunos de sus aspectos, impiden el cuestionamiento y el pensamiento crítico —e incluso el mismo deseo de desarrollarlos y ejercerlos— de todo lo que nos rodea y todo lo que conforma nuestro mundo humano, limitando también con ello la libertad y las posibilidades de conocimiento y de realización. No obstante, Casanova no cesa en su empeño en seguir adelante, en tener presentes esas otras facetas de la realidad, ¿una respuesta al fin, más realista de lo que esperaba, a aquellas «dimensiones» de las que hablaba allá en su *Manifiesto Hovno*?:

Pero yo te susurro
venenoso
que existen
los trenes secretos del corazón,
las huellas en los pasillos de madrugada,
las jeringas jadeando
en encerradas habitaciones,
los pechos azotados por látigos de semen
y los sueños sangrientos...

(418)

La dificultad de acceder a esos conocimientos y esas experiencias se encuentra en los esquemas sociales y convencionalismos antes citados, que no sirven sino como mecanismos de control, pero también de defensa y seguridad para mantener un orden que garantice continuidad al hombre. Casanova lo tiene claro, apuesta por la liberación, a tenor del peligro que siempre supone «la Represión», escrito así en mayúscula:

Porque la Represión es
la más peligrosa caja de Pandora,
porque el dolor oculto
es el arma mejor montada,
porque ser consciente

es vivir siempre junto a la muerte,
delante,
atrás
o en medio como nosotros,
la raza de los agonizantes.
(ibid.)

Es esta una liberación, por la que el autor alza la voz, que implica lucidez, y una lucidez dolorosa, de doble filo ya que supone un reto a la libertad, de cuyo enfrentamiento lo mismo puede derivarse un salto de la conciencia humana que su propia perdición. Seguramente ambas cosas, como la realidad del hombre cada día demuestra, capaz de las más grandes maravillas y atrocidades. Pero en el mejor de los casos la asunción de este reto de vencer las reglas sociales, las inhibiciones emocionales y los horizontes ontológicos, de superar el sentido de la muerte y asumir la naturaleza finita del hombre, puede sublimar el dolor de la existencia y sentar las bases honestas y conscientes de un mundo mejor.

Este poema, además, por estar dirigido a un tú que resulta ser la pareja sentimental del autor, contiene también una dimensión amorosa, nueva en los versos de este autor, que se expresa en la forma de una petición, una solicitud de participación, puesto que la realidad de una pareja es cosa de dos, con objeto de encaminar al tú poético hacia una condición personal en términos de igualdad ontológica con respecto al yo poético. La voz del autor da pistas, invitando al tú al que habla a expandirse, a mirar más allá de las apariencias para así poder alterar su condición, sincronizarla, y optar por identificación, por sensibilización, a una mayor cercanía con el autor:

Estoy seguro de que me vas comprendiendo:
hay un millón de sensaciones
que te entran por un ojo
no más levantar el párpado,
el otro espera cerrado
su oportunidad.
(ibid.)

De tal forma, contando con su compañía, no solo con su mera presencia física sino también con su complicidad emocional —y hasta metafísica si cabe— en el mismo grado de profundidad, el yo poético superará la situación de soledad y dolor en la que se encuentra por tratarse con un igual; una identidad recíproca con el otro que entrañará una complicidad existencial, una comunión que engrandece y potencia la individualidad de cada uno a través de la unión de ambos. Esto significará para el autor un claro alivio, y al mismo tiempo el mayor nivel de plenitud:

Este es mi último intento:
quiero verte alcohólica
para que me escupas en la boca,
quiero que te sientas
camello, león y niño,

quiero verte en forma de hombre,
quiero que veas en mí
un espejo interminable
y que te arrojes a él
con todas tus fuerzas,
hacia el fondo,
lo hondo
del
fondo...
(418 – 419)

Finalmente, en esa consideración de la hondura de todo este asunto que en los primeros versos de la composición el autor mostraba, vence el pesimismo. El temor a quebrantar de forma irreversible la inocencia, la pureza de su interlocutora se impone y Casanova cierra el poema con una vuelta sarcástica al marco extralingüístico de los versos para compensar de alguna forma la seriedad, lo implacable de esos grandes y oscuros pensamientos que ha expuesto con tanta vehemencia:

Sssh,
mi amor, no llores más.
Fue tan sólo una broma.
Caminamos por un parque
y llueve
sobre nuestras cabezas unidas.
Es todo maravilloso
¿o no?
... Oye, amor, contesta...
¿O es que te has quedado
muerta?
(419)

Si la tentativa de acercamiento al otro que es el primer poema «Conversación» sentaba el precedente para una apertura aún mayor, más sincera, del segundo poema «Conversación», el nivel en este sentido de «Poema desde París» es el máximo, la cima que alcanza Casanova. Tres meses después de los dos poemas homónimos anteriores, durante un viaje a París en los meses de julio y agosto del 75, el joven poeta compone lo que bien podría considerarse uno de los mejores poemas españoles del siglo XX. Esta vez la voz lírica del poema —cuya identificación con el autor es tan clara como en los poemas «Conversación»— emite su gran discurso, cuyo contenido justifica ya su expresión; existe cierta urgencia o necesidad de expresarlo. No se dirige a un tú determinado, no hay detalles que lo identifiquen, y lo mismo podría estar hablando consigo mismo que dirigiéndose a un amigo, su pareja o al lector circunstancial. No determinar al interlocutor resulta así un recurso universalizador, extendiendo su propia condición a todos los demás, hablándole al lector de cada momento como se está hablando a sí mismo, y hablándole de algo que atañe a cada ser humano. Lo que Casanova encierra en este gran poema es la gran cuestión, el gran conflicto del ser de todo hombre en el paso a la madurez y el reconocimiento del mundo tal cual es. El poema, que se divide en cuatro partes numeradas

no tituladas, también rescata y conglomerar motivos ya vistos a lo largo del volumen. Tomando París como escenario del poema, el poeta parte del mismo ejercicio de observación que le caracteriza, y extiende lo que observa a todo el mundo:

Pequeños hombres dan
vueltas a sus cabezas,
las miran fijamente
y se echan a llorar.

Y esto es algo normal,
ocurre cada noche
en el Barrio Latino
y en las ramblas de tu ciudad.
(407)

Pero enseguida introduce una dura afirmación, que encierra y adelanta el tema central de todo el poema, de su vida en ese momento. La presencia de una multitud contribuye a la implicación de toda la humanidad en el asunto:

Observa los rostros
apiñados en el vagón,
el tiempo y el espacio
lo borran todo
excepto tu locura interior.
(ibid.)

La locura, que aquí es decir lo mismo que lucidez porque es así como Casanova la siente y la padece, es fruto de la reflexión, un acto del pensamiento que hace sufrir, que hace temer. Y en esto retoma la idea del «arte de sufrir», reformulado de la siguiente forma:

El pensamiento
es un dolor hereditario.
Y es ridículo sufrir por nada.
(408)

Pero él no sufre por nada, su dolor no viene de cuestiones baladíes, sino de un extenso proceso de reflexión y cuestionamiento vital, que a menudo quita el sueño y que en la desenfrenada circulación de las ideas, que en la madrugada puede desembocar en el paroxismo, pone en duda todo el sentido y la razón de las cosas, incluso valores como el respeto a la vida y sentimientos como el mismo amor:

Eres capaz de matar
y eso lo sabes
cuando estás acostado
con cuatro horas de insomnio
y no sabes amar
a la gente que dejas atrás,
ni siquiera a la que está a tu lado. (ibid.)

La locura que se deriva de esto puede llegar a vencer el *statu quo*, obra de esa «Represión» que antes mencionaba el poeta, y que «es la mayor caja de Pandora». De tal manera, la superación de ciertos límites amplía la potencialidad del hombre, pero con ello también se desencadena un poder arbitrario, sin escala de valores, que puede resultar destructivo. Por eso cuando uno llega frente a esas puertas, en última instancia, siente miedo, y el miedo que infunde eso que el poeta no acierta a determinar más que en un abstracto «algo», distancia al ser de la realidad que entendía y en la que se desenvolvía bajo las anteriores concepciones, las aceptadas, las no desafiadas ni superadas:

Algo
te enrojece los ojos
y las sombras de los muebles
te obligan a temblar,
y hace diez años
tenías un amigo
y a un millar de kilómetros
hiciste el amor.
(ibid.)

En esta condición queda en evidencia la soledad que en poemas anteriores podía percibirse. Casanova ahora puede caracterizar esa soledad, ahondar y hacer explícita su naturaleza existencial y epistemológica:

Pero ya sólo quedan
tus pensamientos enredados
y esa extraña presencia
de placer y de horror
que te rueda dentro del cuerpo.
(409)

Una soledad que en su alejamiento de los demás empobrece las posibilidades de comunicación y de realización, pues el sujeto es persona siempre en relación con el otro:

Ya eres el hombre pequeño
que agoniza por nada,
desesperado y triste
de no poder hablar con los ojos,
sabiendo con toda certeza
que todo se diluye
excepto la locura interior,
dura y enorme
como una gran roca en el mar.
(ibid.)

La segunda parte el poema recupera el escenario urbano de París. Pero todos estos pensamientos que encierran un elevado grado de autoconciencia y que cuestionan la realidad, como se ha dicho, implican un distanciamiento de la misma realidad y del propio

yo. Por eso Casanova recupera el título del libro anterior como símbolo de un cierto grado de despersonalización:

Con la memoria olvidada
paseo lentamente
en un puente sobre el Sena.
(ibid.)

Y ese distanciamiento de la realidad mina su solidez, la acelera y la vuelve efímera, y los demás «pasan / velozmente» como «trenes», y «las sonrisas sólo duran / décimas de segundo». Sonrisas que no dejan de ser encuentros con el otro amables y consoladores, pero fugaces. De la misma forma, la despersonalización mina la seguridad de uno mismo y enrarece la identidad propia:

Y este extraño individuo
que tengo dentro de mí
es tan sólo
un pasajero más.
(410)

Esta extrañeza enajenada del yo bien puede identificarse con aquella «otra presencia» de anteriores versos, aquel aún más lejano «hombre invisible» que dispara y huye hacia el pensamiento. Adelantaba entonces la construcción entre todos, ahora con este enrarecimiento del yo, de una identidad de esta parte profunda del yo. Quien elabora y realiza la lucidez existencial, por la magnitud del dolor que provoca, debe ser otro dentro de mí, no yo, pero el dolor lo padezco yo, o la integridad de todo mi ser. Frente a este padecimiento, Casanova recupera la música como salvación: «La música / es lo único que me importa». El fragmento sobre la música, ya citado en el capítulo biográfico, es la tercera parte del poema, y eleva el arte de la música a lenguaje primero y universal, libre del veneno lingüístico del lenguaje humano —«Ya no nos hace falta hablar». Quizá por eso tendió el autor cada vez a escribir menos y a escuchar más música, incluso a leer más libros de música que literarios, como dice en su diario en otoño del 74. Con la música, en silencio y sin la carga de las palabras, «tu cabeza es tan inservible / como un teléfono roto». La música puede a su manera incluso llamar las cosas por su nombre, nombres a cuyo entendimiento se llega más por intuición que por razonamiento. Y poniendo nombre a esos sentimientos, emociones y procesos mentales difíciles e inefables, que le cuestan tanto al poeta, la música puede canalizar el enfrentamiento con su propia verdad:

Entonces no hay
hilos en el aire,
y estás alegre y triste
y tus ojos aprenden a ver
y eres tú
a solas
con tu corazón silencioso.
(411)

Pero a pesar del transitorio consuelo de la música, Casanova sigue padeciendo esta lucidez como un gran dilema. El sueño mantiene su posibilidad como vía de escape, pero si se vale de él para descargar su dolor en aras de asegurar la estabilidad de la realidad se le contagia, y las plumas, sinécdoque del símbolo del pájaro al que el autor recurre para hablar del hombre, se le ennegrecen lo mismo que el agua que da título al libro:

Tengo un sueño de plumaje negro
que suda humo como un ferrocarril,
lo visito cada noche
y allí dejo mi dolor.
(412)

Aun con esto, su sueño no pierde del todo el potencial salvador cuando continúa siendo «un yacimiento de placer» donde le aguardan «toneladas de orgasmo bruto», el orgasmo, ese otro arte, perfecto y antónimo al de sufrir. Por otro lado, la rebeldía que en otros momentos defendía tampoco le sirve de mucho, y no encuentra «satisfacción» viviendo en el margen de lo convencional, entre «kilos de ropa sucia / y botellas cortantes», porque ese programa tampoco evita que viva «asustado»:

de reconocer mi propio grito
en cada crimen nocturno,
en cada ambulancia
con su terrorífico sonido
a través de la ciudad.
(412 – 413)

Esta «locura interior», como él dice nada la puede diluir. Si la fuente de mi sufrimiento soy yo, al fin de cuentas, allá adonde vaya me lo llevaré conmigo. Y es un dolor que por sus versos parece haber sufrido ya bastante, ni siquiera anula el sufrimiento final que es la muerte. Por tanto, con él a cuestas no hay lugar que le brinde seguridad, no hay un sitio donde no amenace el rebrote en algún momento de lo que él denomina la «locura interior». Por eso el poeta concluye asegurando reiteradamente que:

No quiero estar en un hospital,
no quiero estar en un cementerio,
no quiero estar en un hogar,
no quiero estar en la calle.
En la gran matriz del mundo
no hay sitio para mí.
(413)

En la soledad que desprende este alejamiento del mundo aún se destila la incompreensión en que se sentía el autor. Es difícil establecer qué era exactamente lo que Casanova llamaba la «locura interior». La entendía indisoluble, persistente al paso del tiempo e imposible de ser medida en términos de espacio, y para él suponía una fuente de gran

sufrimiento. Pudo haberle quitado el sueño en noches de largos paroxismos desquiciantes y desestabilizar sus certezas y principios. Quizá el joven poeta se viera asediado por la posibilidad del vacío como margen de la existencia humana, la probable falta de un sentido que dote de razón de ser al hombre, de una causa y un fin de su existir. Son ideas y posibilidades que caben en una mente audaz y crítica, y que a menudo provocan temor, tristeza y dolor, miedo a una posible condición de locura en algunos casos cuando por ello se siente vivir en una constante cuerda floja del sentido de las cosas, en el fondo absurdas, vistas así en su último extremo. Puede que parte de la solución a este sufrimiento vital que tan hermosamente poetiza el joven canario radique en asumir la vida tal cual es, aprender a estar «alegre y triste», como lo sabe hacer con la música pero ahora sin ella también, porque ambos sentimientos estructuran simultáneamente la experiencia más realista de la vida. En saber conjugar los placeres de la vida con el horror con el que también a veces golpea está parte de la clave en el tránsito de la adolescencia a la edad adulta. Se trata de encontrar el equilibrio sobre el que también basculan otras dualidades presentes en la poesía del autor, como lo divino y lo terrenal del hombre, el arte de sufrir y el arte del orgasmo, el yo y el otro yo. Y por supuesto, vivir contando con el amor de otros y por otros, con el amor por uno mismo también, como fuente de motivación y fin en sí mismo.

El último poema de Casanova puede entenderse como una expresión de un restablecimiento de la paz interior, fruto de una posible reconciliación de contrarios y del poeta consigo mismo a través de una posible neutralización o integración de la locura interior. Desde agosto hasta mediados de diciembre de 1975 le pudo haber dado tiempo para digerir, asumir y aprender a articular emocionalmente su sufrimiento. Entre los grandes momentos que fechan la creación de estos dos grandes poemas, tan solo está el de «Noviembre y mi chica». No escribe nada más, aunque quizá el mismo hecho de no escribir poesía sea un signo de freno, de pausa para una nueva reflexión que tenga por objeto dar alcance a una calma emocional necesaria. Una cierta asunción de la tristeza y la alegría como complementarios en la experiencia de la vida y el mundo, en el empeño de entender la realidad; una madurez que resurge del destructivo dolor que la propia madurez alentara, pueden inferirse del tono con el que Félix Francisco Casanova habla a través del último poema que escribió. En «Eres un buen momento para morirme», poema que dedica a su novia María José, se leen claves que revelan un nuevo cambio, una nueva fase en el autor. Ya desde el comienzo se da una sincronización de contrarios, que suspenden la temporalidad:

Amaneciendo y anocheciendo
a un mismo tiempo,
cariño, ¿no es ésta la forma
en que te gustaría vivir?
(420)

Y desde esta nueva perspectiva Casanova ha recuperado la capacidad de maravillarse frente a los pequeños placeres de la vida, registrándolos en un «álbum» que dice tiene en su cabeza:

y lo voy completando con mis ojos,
con los más leves ruidos,
atrapando olores en el aire
y en cada sueño que sueño.
(ibid.)

En la última página de ese álbum, asegura el poeta a su interlocutora, está ella, un disco de rock y calcetines de colores. Tres elementos que sintetizan la felicidad del sujeto. La plenitud del amor correspondido y dichoso con su pareja, la sublimación emocional que le permite alcanzar la música y la alegría de la pequeña vida cotidiana representada en los colores de unos simples calcetines. Esa realización le ha permitido hasta dominar la sexualidad: «Mis ojos han sido rápidos, / te he hecho el amor con la ropa puesta». Pero si el amor brinda plenitud, también se mantiene erigido como eje de vulnerabilidad. Gracias a la comunión del amor el yo deja de ser más yo para ser también el otro, la felicidad de uno es la felicidad del otro, y precisamente por ello existe ahora una dependencia mutua que expone al amante a la fragilidad emocional:

Pero ahora son tus pies
quienes dan mis pasos,
¡así que no te equivoques
pues me caería!
(421)

En este nuevo escenario, además, el agua vuelve a recuperar su lugar, a ser nítida y saciante, asociada a la vida y el amor:

Te bebo en cada vaso de agua
que sacia mi sed,
mis palabras son claras como niños pequeños
o espesas como semen empapando cortinas
(ibid.)

Recupera también el autor su capacidad de transmitir, de comunicar por medio del dominio del lenguaje, palabras claras o espesas, pero es consciente que desde su calma ahora tiene una nueva empresa creativa que llevar a cabo:

pero hoy tengo que inventar
un nuevo idioma
para conversar con tus tiernos maullidos eléctricos
y los gritos de euforia
de la gente que vive en tu cabeza.
(ibid.)

Una nueva lengua más amplia, más integradora y que le permita la plena y más sincera comunicación con el otro, con su amante, quien habrá de vivir con él y, en lo más alto de su realización, ser con él uno. Caben señalar los detalles de esta amante, pues emite maullidos eléctricos, como eléctricos eran aquellos moribundos que murieron con dignidad para el poeta, salvados por el amor; que además tiene «gente que vive en [su] cabeza», de la misma forma que Casanova llegó a identificar una otredad en sí mismo fruto de su lucidez, de su locura interior. Así que quizá se trate de alguien que comparte mucho más de lo que parece con el autor. Aun así, la previene Casanova:

Debes saber que a veces
soy como un entierro interminable,
[...]
Pero otras veces soy un río de risa
corriéndome por toda la ribera,
haciendo el amor a la mar,
una felicidad contagiosa,
un revólver de amor, nena
(421-422)

Pero en la definición que el autor hace de sí ahora están presentes la alegría y la tristeza, a la vez, como facetas de su yo integradas en complementariedad. El amor de Casanova es grande, se alimenta retroactivamente con la alegría que le embarga en ese momento, y el autor debió de sentirse enorme y realmente realizado y feliz cuando llega a cerrar el poema que dedica a su novia, su último poema, con un verso como «Eres un buen momento para morirme» (422). No es solo ese «buen» con el que adjetiva el autor tal «momento» de su vida, es que alguien únicamente podría reconocer como un buen momento para morirse ese en el que experimenta la mayor plenitud que haya logrado sentir, para así poder claudicar su ser y su existencia con el broche de un sentimiento enorme, perfecto y rotundo. Se trata de lo más parecido, si no es la propia fusión que Casanova anhelaba desde hacía tiempo de una forma abstracta y metafísica, ahora encontrada y satisfecha de una forma real, concretada en el otro, la pareja, María José. Identificar a alguien con un momento así muestra el mérito de haber descubierto la infinitud, la grandeza, la realización y la salvación que puede llegar a ofrecer el amor.

5. CONCLUSIONES

En este trabajo se ha tratado de analizar y estudiar la obra más señera de Félix Francisco Casanova. Si bien existe poesía anterior a los libros estudiados, estos recogen la poesía más valiosa del joven autor. La importancia de estos cuatro libros canónicos radica en que dan testimonio de un proceso de madurez emocional, psicológico y vital en el autor canario. Este se va desarrollando desde una inicial condición de fascinación frente al mundo, descubierto en una primera madurez adolescente, que intuye las grandezas, los placeres y los secretos de la vida, y despierta el deseo de comunión plena con ella. Evoluciona hacia un afrontamiento más realista de la vida y el mundo, con sus dolores, sus desamores y el acongojante y desolador sinsentido con que a veces se puede percibir la existencia humana. Esta última idea es la que propulsa una lucidez dolorosa con que Casanova se encamina hacia la madurez adulta. Desde esta lucidez, que el autor identifica como una enfermedad, una locura interior que lo agita violentamente, es desde donde adopta su postura más crítica hacia la realidad, el mundo y hacia sí mismo también. Al final, un único poema, pero el último de todos antes de que el joven autor muriese, puede llegar a expresar una reconciliación consigo mismo, una asunción de que la dolorosa tristeza y la alegría vitalista a menudo se dan la mano, se debe aprender a articular al mismo tiempo para comprender la vida, el amor, la existencia y sus fenómenos con mayor amplitud, con una perspectiva más abarcadora e integradora, y que permita una auténtica satisfacción de aquella fusión deseada por medio del amor.

El valor de la poesía de Félix Francisco Casanova consiste en dar cuenta de un proceso de madurez semejante, con el añadido de una edad tan joven, pero además su grandeza también está en el talento y la capacidad que demostró tener para expresar su agitada interioridad. Una capacidad que no vino de la nada, sino de numerosas lecturas y un fuerte empeño por aprender y absorber. Unos versos originales, con imágenes y simbolismos bien logrados, y un decir lírico tan personal y auténtico son el gran medio del que Casanova se valió para el gran fin que es la individualidad, la personalidad única, y su proceso de madurez, contenidos en sus versos.

Si la poesía es entendida como un gran diálogo sostenido en el tiempo de la humanidad consigo misma, y cuyo tema es ella misma; si se comprende como el patrimonio emocional de una especie, y con el que esta trata de comprenderse a sí misma, la poesía de Casanova tiene algo valioso que aportar. El eterno tema del paso de la adolescencia a la madurez se enriquece gracias a la brillante lucidez con que lo trata este joven y gran autor.

6. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

CASANOVA DÍAZ, Félix Francisco, *La memoria olvidada (poesía 1973 – 1976)*, Madrid, Hiperión, 1990.

_____, *Antología poética. Cuarenta contra el agua*, Madrid, Demipage, 2010.

_____, *El don de Vorace*, Madrid, Demipage, 2010.

_____, *Yo hubiera o hubiese amado. Diario íntimo (1974)*, Madrid, Demipage, 2010.

_____, *Obras completas*, Madrid, Demipage, 2017.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ARAMBURU, Fernando, «Inolvidable Félix Francisco Casanova», *Déjate de Rosas* (Blog) (27 junio 2014). Accesible en:

<http://fernandoaramburu.blogspot.com/2014/06/inolvidable-felix-francisco-casanova.html>

_____, «Tocado por la genialidad», *El País* (17 mayo 2017). Accesible en: https://elpais.com/cultura/2017/05/08/babelia/1494264883_986339.html

_____, «Bernardo Vorace, inmortal y diabólico», *El País* (11 febrero 2017). Accesible en: https://elpais.com/cultura/2017/02/10/babelia/1486737961_608529.html

AZANCOT, Nuria, «Casanova, el regreso del Rimbaud español», *El Cultural. Revista de Actualidad Cultural* (19 mayo 2017). Accesible en:

<https://www.elcultural.com/revista/letras/Casanova-el-regreso-del-Rimbaud-espanol/39640>

BERASÁTEGUI, Blanca, «La resurrección de Félix Francisco Casanova», *El Cultural. Revista de Actualidad Cultural* (29 enero 2010). Accesible en:

<https://www.elcultural.com/revista/letras/La-resurreccion-de-Felix-Francisco-Casanova/26537>

CENTENO MALDONADO, Daniel, «Una luz rodeada de bichos: Félix Francisco Casanova», *Ogros ejemplares*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Editorial Lugar Común, 2015. Accesible en:

<https://circulodepoesia.com/2015/04/una-luz-rodeada-de-bichos-texto-de-daniel-centeno-maldonado/>

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.

COROMINAS I JULIÁN, Jordi, «Satanás y la omnisciencia: “El don de Vorace”, de Félix Francisco Casanova», *Revista de Letras* (21 junio 2010). Accesible en: <http://revistadeletras.net/satanas-y-la-omnisciencia-el-don-de-vorace-de-felix-francisco-casanova/>

CORTINA, Álvaro (2010), «El Rimbaud canario», *El Mundo* (20 abril 2010). Accesible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/20/cultura/1271766632.html>

CRUZ, Juan, «Un viento helado», *El País* (24 enero 2010). Accesible en: https://elpais.com/diario/2010/01/24/cultura/1264287602_850215.html

DE LA FUENTE, Manuel, «“El don de Vorace”», *ABC* (23 febrero 2010). Accesible en: <https://www.abc.es/20100223/cultura-literatura/vorace-201002231545.html>

DEBICKI, Andrew, *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, N.º 78), 1997.

EFE, «Irazoki recupera a Casanova “de poeta a poeta”», *Eldía.es* (3 febrero 2010). Accesible en: <http://www.eldia.es/2010-02-03/CULTURA/13-Irazoki-recupera-Felix-Casanova-poeta-poeta.htm>

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, María Jesús, «Félix Francisco Casanova: el diario del joven poeta maldito», *Culturplaza* (29 marzo 2017). Accesible en: <https://valenciaplaza.com/felix-francisco-casanova-el-diario-del-joven-poeta-maldito>

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elisa, «Revive el Rimbaud canario», *El País* (24 enero 2010). Accesible en: https://elpais.com/diario/2010/01/24/cultura/1264287603_850215.html

_____, «Félix Francisco Casanova, la reencarnación del niño poeta», *El País* (18 mayo 2017). Accesible en: https://elpais.com/cultura/2017/05/11/babelia/1494500660_355522.html#comentarios

F. HERNÁNDEZ, Diego, «La memoria de Félix Casanova», *La Opinión de Tenerife* (21 mayo 2017). Accesible en: <https://www.laopinion.es/cultura/2017/05/21/memoria-felix-casanova/777397.html#>

_____, «Félix Francisco Casanova, el poeta eterno», *La Provincia. Diario de Las Palmas* (30 mayo 2017). Accesible en: <https://www.laprovincia.es/cultura/2017/05/30/felix-francisco-casanova-poeta-eterno/944349.html>

GALLEGO, Javier y CASANOVA DÍAZ, José Bernardo, «El Rimbaud español» [podcast], *Carne cruda*, Radio 3 RNE, (25 febrero 2010). Accesible en: <http://www.rtve.es/alaharta/audios/carne-cruda/carne-cruda-rimbaud-espanol-25-02-10/704783/>

GARCÍA MARTÍN, David, «Yo hubiera o hubiese cumplido 60 años», *Elestadomental.com* (3 noviembre 2016). Accesible en: <https://elestadomental.com/diario/yo-hubiera-o-hubiese-cumplido-60-anos>

GARCÍA SALEH, Alberto, «La literatura salvaje de Casanova», *La Provincia. Diario de Las Palmas* (28 enero 2010). Accesible en:

<https://www.laprovincia.es/cultura/2010/01/28/literatura-salvaje-casanova/282530.html>

GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo, 7. *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Vol. 7 de MAINER, José Carlos (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2011.

HERNÁNDEZ RIAÑO, Peio, «La belleza de un tiro en la sien», *Público.es* (26 enero 2010). Accesible en:

<https://web.archive.org/web/20100129174226/http://www.publico.es/culturas/288824/belleza/tiro/sien>

_____, «‘El don de Vorace’, de Félix Francisco Casanova. Entrevista a Fernando Aramburu», *La Nave De Los Locos* (Blog) (6 febrero 2010). Accesible en:

<http://nalocos.blogspot.com/2010/02/el-don-de-vorace-de-felix-francisco.html>

HEVIA, Elena, «Rimbaud en Canarias», *El Periódico de Aragón* (29 junio 2017). Accesible en:

https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/rimbaud-canarias_1211199.html

IRAZOKI, Francisco Javier, «Opinión Radio París», *El Cultural. Revista de Actualidad Cultural* (19 febrero 2010). Accesible en:

https://www.elcultural.com/version_papel/OPINION/26659/Radio_Paris

LAPORTE, Eduardo, «Félix Francisco Casanova: El don de Vorace (Editorial Demipage, 2010)», *Ojosdepapel.com* (1 marzo 2010). Accesible en:

<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3482&r=1>

LE VAGUERESSE, Emmanuel, «Felix Francisco Casanova (1956-1976), le Rimbaud/Lautréamont espagnol: sex, mort et rock ‘n’ roll chez le poète maudit des Canaries», en Françoise Heitz, Emmanuel Le Vagueresse y Stephane Moreno, *Petits génies: la création à 20 ans. Hommage à Françoise Heitz*, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2017.

<https://hal.univ-reims.fr/hal-01798701/document>

LUCAS, Antonio, «Cuando la muerte es un niño», *El Mundo* (27 agosto 2014). Accesible en:

<https://www.elmundo.es/cultura/2014/08/27/53fc9b1a22601dff7e8b4581.html>

MOLINA FOIX, Vicente, «Las flores del maldito», *El País* (24 abril 2010). Accesible en:

https://elpais.com/diario/2010/04/24/babelia/1272067946_850215.html

MUÑOZ VITORIA, Fernando, *El sistema de acceso a la Universidad en España, 1940-1990*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Centro de Investigación y Documentación educativa, 1993. Accesible en:

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=1284>

N. N. L., «Una maleta llena de hojas en blanco y un enorme poder de creación poética», *La Provincia. Diario de Las Palmas* (9 mayo 2017). Accesible en:

<https://www.laprovincia.es/suscriptor/ya-es-sabado/2015/05/09/maleta-llena-hojas-blanco-enorme/703796.html>

PUENTE, Antonio, «El último baño de Casanova», *La Opinión de Tenerife* (4 julio 2017). Accesible en:

<https://www.laopinion.es/cultura/2017/07/04/ultimo-bano-casanova/790254.html>

SATORRAS, Lluís, «Un ‘hijo’ de Salinger», *El País* (24 abril 2010). Accesible en: https://elpais.com/diario/2010/04/24/babelia/1272067945_850215.html

STEGMEIER, Ion, «El larguísimo rock que la muerte no silenció», *Diario de Navarra* (19 mayo 2017). Accesible en:

<https://www.diariodenavarra.es/noticias/cultura-ocio/cultura/2017/05/18/un-poeta-lesaka-edita-las-obras-genio-precoz-literatura-532304-1034.html>

SUÁREZ ALAMO, Victoriano, «Félix Francisco Casanova roza la inmortalidad», *Canarias 7* (28 febrero 2010). Accesible en:

<http://www.demipage.com/blog/new.php?id=169>

VALÉRY, Paul, *Estudios literarios*, Madrid, Visor, 1995.