

De *Mesteres* a *Asedio de sombra* de A. López-Casanova

MONTSERRAT GONZÁLEZ MARTÍNEZ Y FINA LLORCA

I. MESTERES

APROXIMACIÓN A UNA GENERACIÓN PERDIDA

Arcadio López-Casanova, junto con Méndez Ferrín, supone el nacimiento de una nueva poesía gallega que, incorporando sus más hondas raíces, introduce elementos innovadores tanto formales como temáticos. Pertenecen a la Generación de las “Fiestas Minervales” —revitalizadas desde el año 1954 en Santiago de Compostela— también fueron llamados “Os novos”. Estos autores, nacidos entre los años 30-40, sufrieron desde su infancia los desastrosos resultados de una guerra civil que pudo marcar indeleblemente su producción literaria. Estos jóvenes poetas llevan a término el consuetudinario anhelo de las generaciones anteriores, novecentistas y de posguerra, y protagonizan el nacimiento del nacionalismo gallego moderno, con tendencias marxistas en el caso de Méndez Ferrín o existencialistas en López-Casanova. Este grupo de jóvenes poetas nos confiesan, en el manifiesto incluido en el libro colectivo *Cravo fondo* (1977), que pretenden ser una alternativa revolucionaria a la poesía gallega y que intentarán salir de la oportunista poesía política.

Ya en los años ochenta, la generación se deshace al desaparecer el matiz antifranquista que los aglutinaba y renacen con una actitud vital individualista y angustiosa, que en Arcadio es uno de sus motores poéticos. Esta tendencia va derivando con el tiempo y el dolor del “yo poético” se transforma en una sensación colectiva, Tarrío Varela (1988:190) extiende esta corriente poética a otros poetas gallegos contemporáneos de Arcadio: “[...] muchos de estos poetas extrapolaron su dolor personal al dolor colectivo de una Galicia irredenta y también desorientada”, “Dolor de Galicia” que se aproxima bastante al realismo crítico y social de la época. En esos años, la literatura española estaba

dando un giro renovador y la originalidad de los nuevos creadores se basaba fundamentalmente en la forma¹. Sobre dicho elemento rupturista con la tradición, Arcadio hizo múltiples y brillantes experimentos que podemos encontrar en *Mesteres*, aunque también los podemos buscar en dos poemarios anteriores: *Hombre último* y *Palabra de honor*; López-Casanova en la nota preliminar de su *Antología personal. Obra poética gallega y castellana (1967-1987)* (1987:7) nos dice sobre estos dos últimos poemarios: “estos textos adolescentes representan una etapa de formación (todo lo digna que se quiera)”.

Dado el espíritu angustioso e intimista que dominaba en la producción de estos poetas, el propio Méndez Ferrín la bautizó como “Escola da tebra”, una tendencia existencialista que sembró sus semillas en un grupo de jóvenes universitarios que trataban de entenderse, a sí mismos y como colectivo nacional, en un medio hostil donde la penuria sociocultural era un campo fértil. Tarrío Varela (1988:189) lleva su análisis un paso más adelante y dice al respecto: “es fácil de apreciar un individualismo negativista exacerbado y un sentimiento de soledad cósmica que, extrapolado posteriormente a la situación de Galicia como patria perdida, habría de teñir con tonos de oscura desesperanza gran parte de la poesía de los años sesenta. El ‘yo’, el ‘eu’, aparece con inusitada frecuencia [...]”.

Todos estos sentimientos derivados del medio que asfixia al poeta, provocan un individualismo exagerado que enmascara la soledad que sienten y acaba por representar el dolor de una colectividad humana. Esta progresiva introspección conduce a los integrantes de esta generación a la desintegración de la misma. Las desavenencias ideológico-políticas y los personalismos de alguno de ellos acabaron por firmar la sentencia de muerte de este grupo, llamado por la crítica a culminar las aspiraciones literarias y nacionalistas de los que les precedieron en lengua gallega, de ahí que Tarrío Varela (1988:190) los considere como una “Generación perdida”.

1976: NACIMIENTO DE LA NUEVA POESÍA GALLEGA

Según Rodríguez Fer (1989) podemos datar este punto de inflexión en 1976, con la publicación de *Mesteres* de López-Casanova y *Con pólvora e magnolias* de Méndez Ferrín. Aunque críticos de la talla de Basilio Losada fechan el cambio en 1973, con la publicación de la antología *Os novísimos da poesía galega* de M.^a Victoria Moreno Márquez. En el poemario, Arcadio nos muestra al poeta como un ser que reflexiona y se abre al lector en unas confesiones poéticas que describen sentimientos de honda tristeza y soledad, el hombre se siente desposeído y ajeno al mundo que le rodea; de ahí que la soledad, el exilio, la muerte y la destrucción sean los protagonistas de las confesiones

¹ Claudio RODRÍGUEZ FER (1989:254): *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*. Vigo: Xerais.

que subyacen en sus dolientes poemas. En palabras del propio Arcadio (1987:8), los puntos cardinales de su poesía son “identificadores del vivir humano” que le acompañan en toda su trayectoria poética aunque “según los ciclos y su desarrollo, esta desposesión queda contemplada desde perspectivas y ángulos distintos”. Valiéndose de ellos, pone ante nuestros ojos un dibujo simbólico del dolor más profundo e interno de un hombre que vuelca en el exterior sus sentimientos. Así llegamos a ser acompañantes del poeta en su exilio interior, esta sensación, que se produce con mucha frecuencia en momentos de crisis sociocultural, lleva al poeta a sentirse en minoría y segregado de la sociedad en la que vive. No hay que olvidar que López-Casanova se autoexilió de Galicia aunque siga estando presente en sus poemas.

Mesteres pertenece a la etapa de mayor voluptuosidad formal y hondura en el sentimiento de la poesía arcadiana, en su obra refleja el poeta su constante estudio y análisis de la forma y el lenguaje poético, un interés que se pone de manifiesto en su labor didáctica². Este autor, profesor de literatura y crítico, ha ido escribiendo acerca de teoría de la literatura y de autores de expresión gallega y castellana (tanto poetas como autores teatrales), con incursiones en el campo de la narrativa. En esta triple vertiente profesional, que se da con mayor frecuencia entre los creadores, podemos encontrar la matriz generadora de una poesía construida y consciente de sí misma. Y es también lo que permite al propio autor antologarse a sí mismo, dar razones de su selección poética (*Antología personal*, 1987) y, por último, lo que le hace construir en el poema su propia poética entendida como búsqueda rigurosa de la palabra en un contexto existencial.

El cambio que se produce en este momento en la poesía gallega acaba con la anterior pujanza de la poesía socialrealista, una tendencia que se inició con los poetas exiliados en Latinoamérica y que alcanzó su punto álgido con Celso Emilio Ferreiro.

Esta nueva poesía gallega, siguiendo a Rodríguez Fer (1989), se caracteriza por tres puntos novedosos: nacimiento de un lenguaje poético, apertura temática y estilística y culturalismo.

El redescubrimiento del lenguaje poético supone la liquidación de todo un estilo prosaico propio de la poesía social, con el giro de los setenta la palabra tiene muchas posibilidades estéticas y expresivas para representar un mundo interior y subjetivo. Esta renovación tiene tres pilares fundamentales: el experimentalismo fónico y gráfico de Novoneyra, el expresionismo y lenguaje surrealista de Méndez Ferrín, y el tono litúrgico-existencial de López-Casanova. Arcadio muestra una actitud autocrítica y desconfiada con respecto a su

² Entre estos estudios podemos citar: Arcadio LÓPEZ-CASANOVA y Eduardo ALONSO: *El análisis estilístico: (poesía y novela)*; *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales*. Valencia: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1992. Arcadio LÓPEZ-CASANOVA y Eduardo ALONSO: *Poesía y novela: teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia: Bello, 1982; Arcadio LÓPEZ CASANOVA: *El texto poético: teoría y metodología*. Salamanca: Ed. Colegio de España, Salamanca, 1994.

palabra, y nos deja entrever esa “íntima zozobra” que sufrió al investigar en su propio lenguaje poético, de esa sensación nos habla en su *Antología personal* (1987). En *Mesteres* muestra una conciencia clara de las dificultades y de la baja condición que tiene el poeta, en el poema “*Templo, herdo que da nome*” dice: “*pra morrer, / doecer na verba, / herba dos mortos, / portas de pedra e lume*”; Arcadio siente que en su agónica búsqueda está sólo acompañado por la palabra y, para mayor desesperación, sabe que esa compañera es inútil y está muerta, pero que es el único camino que le puede conducir al final de su búsqueda interior.

Una característica destacable en la poesía arcadiana es la capacidad del poeta para utilizar dos lenguas en su obra de creación, el castellano y el gallego. Parece como si en el mismo poeta coexistieran dos tradiciones, dos lenguas, dos espacios poéticos distintos, los dos de gran calidad y exigencia. Es éste un tipo de biligüismo que no suele darse sincrónicamente en un mismo individuo, lo más frecuente es que el poeta, progresivamente, vaya decantándose por el uso de una de ellas para su labor creativa; mientras que en el ensayo y en la crítica se pueden mantener con frecuencia las dos. Cabría preguntarse si hay diferencias entre la poesía escrita en castellano y la escrita en gallego, en el uso del léxico, en el tono lírico, etc. Pero parece evidente que los temas y el modo de tratarlos pasan de una lengua a otra sin dificultades en nuestro autor. Podríamos establecer, como posible respuesta a estas dudas, que el rechazo a la elección de una sola lengua como propia se corresponda simbólicamente con la vivencia del exilio, uno de los temas recurrentes en su poesía y motor de *Mesteres*: Arcadio es un exiliado de la tierra natal de habla gallega en la tierra que le acoge (Valencia), en donde hay también dos lenguas en convivencia no siempre fácil. El poeta se sirve de las dos, gallego y castellano, como si supiera que ninguna de ellas le pertenece, o como si no quisiera, o pudiera, pertenecer en exclusiva a ninguna de las dos. ¿O, para agotar las hipótesis, se trata solamente de un —difícil— reto del oficio de poeta: escribir en dos lenguas con similar excelencia?

La renovación y la ampliación de horizontes de la poesía gallega también llegó a los temas tradicionales y al estilo. En palabras de Basilio Losada (1987:266) estos poetas “se esfuerzan en crear, independientemente del mensaje político, disgregando la sintaxis, desplazando los linderos semánticos de la palabra”.

Méndez Ferrín en *Con pólvora e magnolias* hace un alegato político, revolucionario y nacionalista, basándose en una personal introspección; y Arcadio habla de la muerte, la soledad, el dolor y una preocupación existencial que representa el conflicto del hombre con el mundo, especialmente con sus raíces, de ahí que se sienta un exiliado. En cuanto a la renovación en el estilo, se da fundamentalmente un evidente afán experimental y gran versatilidad: versolibrismo desconyuntado, versos entrecortados, uso del versículo, versos alejandrinos con perfectos hemistiquios. La técnica más usada es la del “collage” con todo tipo de recursos formales que se mezclan conformando unas composiciones sorprendentes en el significantes como en el significado.

En cuanto al culturalismo presente en este momento histórico de la poesía gallega, destaca la constante presencia de la mitología atlántica, referencias históricas, literarias y artísticas; estamos ante una poesía culta y ante unos poetas que se apoyan en su cultura y tradición para expresar lo más hondo de sus pensamientos y sensaciones. Arcadio introduce la liturgia sacra y la letanía salmódica de procedencia bíblica, también cita y recrea a poetas desde Jorge Manrique a Espriu, introduce citas latinas, en portugués, francés e inglés.

Arcadio sigue su propia senda expresiva y empieza a investigar en su propia obra, sus poemas son el reflejo de su búsqueda introspectiva y de su formación como poeta, en su *Antología personal* (1987:7) nos dice sobre *Hombre último* y *Palabra de honor* que están llenos de: “mimetismos inevitables y, quizás lo peor, de sustancia lírica demasiado atada a razones —ya se me entiende— extraliterarias”. De ahí que los excluya de su antología revisada, aclarando que no reniega de sus textos pero que no los considera con la suficiente jerarquía como para incluirlos. En esta misma nota preliminar nos sigue hablando de su peregrinaje poético en los siguientes términos: “[...] cada impulso ha de tener —noble y sentido, por supuesto— su justa vía de expresión. Si algo —creo— he conseguido aprender en muchos años de íntima zozobra (y espero que con provecho) es la libérrima razón del hecho poético, sujeto sólo a sus propias leyes internas” (1987: 7).

En *Mesteres* el poeta ya nos muestra su nuevo camino, aunque hacia 1967 comienza su personal renovación poética, este giro coincide con su llegada al País Valenciano y con la publicación de este complejo poemario en 1976. Pero su voz poética va madurando a lo largo de más de veinte años de actividad creadora y podemos ver su evolución en poemarios como: *Os aposentos silenciados* (1987), *Razón de iniquidad* (1991), *Noite do degaro* (1994) y *Asedio de sombra* (1996). En el presente artículo centraremos el análisis en la primera y en la última obra mencionada, comparándolas podremos percibir los cambios que sufre su mensaje poético.

LA RENOVACIÓN FORMAL Y TEMÁTICA DE MESTERES

La historia textual de *Mesteres* es una prueba evidente de esta experimentación creativa que lleva al poeta a reescribir sus textos. Siguiendo a Rodríguez Fer (1989), parece que las primeras muestras las encontramos en 1971 en la prensa, en unos opúsculos llamados “Pliegos dos amigos”. Aunque los textos más antiguos aparecen en 1968. La primera publicación data de 1976 en una edición bilingüe, en *Memoria dunha edá* también encontramos alguna composición de este grupo que no aparece en *Mesteres*. Desde este año aparecen nuevos textos en revistas que son contemporáneos de *Liturgia do corpo*. La edición definitiva de *Mesteres* es la de 1983, con textos inéditos, variantes y revisiones que hizo el propio López-Casanova.

Arcadio nos aclara tan complejo proceso en la esclarecedora nota preliminar de su *Antología personal* (1987), en este texto nos dice que estos poemas comienzan a escribirse en 1967 y que tardó ocho años en completarlo (1968-1976). En este período va escribiendo lo que él mismo denomina “textos paralelos” (pág. 7): “Dictado de xeración” y “Epístola censoria” que luego aparecieron en *Memoria dunha edá* (1976) con poemas que recopiló entre los años 1960-1975; también *La oscura potestad* (1978) llegó a entrecruzarse en el tiempo con *Mesteres*. Por tanto, como podemos observar la producción poética de López-Casanova en ese momento era bastante importante, además compaginó su faceta creadora con la de crítico y estudioso de la poesía.

El fondo temático de *Mesteres* deriva de la personal y profunda introspección que el poeta hace de su ser y su existir. Se cuestiona acerca de lo vivido y recela dolorosamente de lo que le queda por vivir. La sensación de haber sido despojado de lo más necesario para su vida, los sentimientos y sus raíces, le lleva a conducirnos por los caminos de la desgracia y el destierro voluntario. Este exilio físico y elegido por el poeta produce versos cargados del desamparo que provoca la orfandad, el hombre rompe su cordón umbilical con la madre, la tierra gallega. La lejanía de su niñez y el paso del tiempo le van acompañando, junto con la soledad, hacia la inevitable muerte. Esta certeza aumenta su sensación de impotencia ante lo que le queda por vivir. Tampoco puede defenderse de su exilio espiritual, de él sólo le queda la palabra y una lengua en la que expresarse. El regreso a su tierra es la utopía en la que cifra sus esperanzas, tras haber sufrido/buscado/vivido podrá volver a experimentar la esperanza que le produce la vuelta a Galicia. Ese ansia por seguir viviendo en la esperanza de volver a su “paraíso perdido” —vigilia— está constantemente presente en los versos de *Mesteres*. Según César Antonio Molina (1984:55) esta fase de su introspección consistiría en que: “el poeta mantiene con gran constancia esa idea latente a la espera del regreso que él llama vigilia. La vigilia como un estado de ánimo y de existir atento. La vigilia como una fase intermedia entre el deseo del regreso, la esperanza y el ansia de seguir viviendo.” Por tanto, dicho estado equivaldría a la esperanza en el futuro regreso del hombre a su origen feliz. La vigilia de la que parece hablar López-Casanova conlleva un estado de alarma y reflexión, en el que espera y busca las claves para recuperar el mundo perdido de su infancia. Consideramos que más que un sentimiento esperanzador, la vigilia representa la espera atenta y despierta de lo inevitable, ya sea el regreso del exilio o la inevitable muerte. La presencia de la muerte se hace más patente en la tercera parte del poemario, tras los seis sonetos reflexivos de la segunda parte, donde opone elementos antagónicos y duales: vida/muerte, día/noche, infancia/ancianidad...; la muerte se convierte en el centro de la reflexión y en el inevitable fin del exilio del claustro materno del que fue arrojado, sólo tras la muerte podrá volver a formar parte de la tierra en la que nació. La destrucción del hombre y de su medio es un espectáculo grandioso, en palabras de Tarrío Varela (1994:412): “nun total e alucinante espectáculo de destrucción coa imaxe simbólica do exilio como eixo fundamental”. El final de *Mesteres* es un himno final con un conjunto de imágenes apocalípticas que recitadas en voz alta tienen un tono bíblico muy marcado; este último

poema es “Liturxia do corpo”, en el que la mujer será el único refugio del poeta, sustituirá a esa tierra madre de la que partió y será el templo donde alcance su paz interior.

El propio Arcadio nos confiesa en la “nota preliminar” de su *Antología personal* (1987:7) el “impulso noble y sentido”, que le movió a escribir estos poemas: “la vivencia y representación de la desfeita, i. e., de la ‘des-gracia’ o desposesión como identificadoras del humano vivir”. Ahora bien, y según los ciclos y su desarrollo, esa desposesión queda contemplada desde perspectivas o ángulos distintos. Así, en la poesía “adolescente” de *Palabra de honor* (1959-1967) remite al ámbito de la infancia perdida y al espacio mítico del Páramo lugués; luego, ya en *Mesteres*, esa “desfeita” se convierte en total espectáculo de la destrucción cuyo eje articulador es la imagen simbólica del exilio con tres ámbitos delimitadores: un pasado en el que queda con-fundida una patria fantasmal y remota; un presente sin raíces; un futuro que se vive ya dramáticamente —superposición temporal— como vencimiento de la ancianidad. De ahí que, en este libro, el poeta actúe a veces —hacia el pasado— como profeta de la desgracia de su pueblo (la “*memoria de los antepasados*”), voz coral que también se escucha como repetido lamento.

Con estas claves podemos descifrar lo codificados poemas de *Mesteres* y siguiendo con esta “nota preliminar” obtenemos claves que nos permiten interpretar el poema que concluye esta obra tan intensa y compleja. En el himno final se concentran las ideas, sentimientos, sensaciones y, en definitiva, ese “impulso” que domina al poeta. Acerca de “*Liturxia do corpo*” nos dice: “*Liturxia do corpo* marca, tanto en mundo como en expresión, una depuración ya observada asimismo por los críticos. El yo poemático aparece ahora ensimismado en la vivencia radical de la muerte, a la vez que su palabra, orientada entonces a interpretar esos signos de la ultimidad, se adensa y concentra, deja la entonación sálmica y enlaza, pues, con el tono reflexivo, meditativo, de los sonetos —parte central— de *Mesteres*. En cuanto a la forma lírica, estamos en el puro lenguaje de canción (tras pasar por el episodio y la parábola), desnuda manifestación íntima sin referencias a ámbitos o espacios, que sólo juega con la dramatización de los desdoblamientos” (pág. 9).

Así, el premio que obtenemos tras esta peregrinación, auténtica búsqueda interior, es la certeza de que vivir produce más angustia y dolor que la muerte, en ella ve su salvoconducto de la tristeza. El desarraigo se hace cada vez más patente y, en algunos versos, los sentimientos más dolorosos casi adquieren corporeidad y están a la misma altura del yo poético. La desgracia, el sentirse despojado, la muerte y la destrucción le van empujando a una cárcel estrecha, al exilio interior conscientemente aceptado; un solitario planeta desde donde aún puede ver el alucinante espectáculo de desolación que produce la vida de un ser humano, la suya propia. Exiliado de un mundo, al cual él sabe que pertenece originalmente pero del cual se autoexpulsa, sólo le queda mostrarnos el “vivir humano” que observa y trata de entender a través de una reflexión racional y emotiva. Para hacernos llegar tan complejo mensaje cuenta con una poderosa palabra poética que se resiste a perder su sonoridad entre tanta destrucción, a

veces el dolor aprisiona la voz de López-Casanova pero a los lectores nos llega un eco potente de su reflexivo lamento.

La preocupación existencial, que está en el fondo de esta búsqueda en lo más profundo del ser humano-poeta, requiere de un vehículo formal de igual hondura y fortaleza, para esto Arcadio se vale de una forma variada y un predominio de la recurrencia coral, las múltiples voces se elevan como una letanía para expresar el sentimiento que el poeta nos quiere hacer llegar. Los contenidos, vivencias, sentimientos y sensaciones van siendo trasladados al poema intuitivamente, construyendo imágenes que no son más que la representación de la profunda e íntima contemplación.

Para trasladar tan subjetivas sensaciones, Arcadio utiliza muchos y variados recursos formales en todos y cada uno de los niveles de la creación poética. Gráficamente resalta algunos versos utilizando mayúsculas y cursiva para marcar e intensificar la idea que transmite, en «*Templo, herdo que da nome*» (1969) resume al final de este poema (incluido en *Mesteres*) la idea que rige en el poema y nos dice en mayúsculas: “MAIS QUÉN REGRESA PRÓ HERDO DÓ TEMPLO QUE DA NOME.” (pág. 47). En otros poemas el uso de estas variantes gráficas señala las distintas voces poéticas que nos van llegando desde sus versos.

La disposición de los versos es variable y responde a un fin último estético, quiere impactar al lector y hacerle visible el sentimiento subjetivo que le mueve a comunicarse con nosotros a través de sus poemas. El aparente desorden, los versos rotos, la sintaxis descoyuntada son una forma de mostrarnos su caos interior, y también una trampa para el lector que tiene que poner todos sus sentidos en la lectura y comprensión de tan complejos poemas. El mensaje queda encubierto para el receptor porque el emisor protege su voz poética —auténtico eco de su más hondo “yo”— de las miradas de aquellos a quienes les está hablando, casi pidiendo a gritos que lo escuchen.

La voz del poeta nos llega envuelta en una refinada forma poética, tanto en los poemas de verso libre, la mayoría, como en los sonetos de la segunda parte. Usa rimas internas, versos monorrimos y aliteraciones constantes. Es interesante recordar el destacado trabajo que realizó López-Casanova sobre las estructuras correlativas, materia en la que sigue los pasos de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño.

En *Mesteres* encontramos recurrencias de sonido (sobre todo aliteraciones y rimas internas), de significado (sinonimia, dilogía, epónimo...) y las que más brillantez alcanzan son las recurrencias gramaticales que consisten en la repetición de elementos morfológicos o sintácticos en el texto. Coinciden con figuras retóricas clásicas: anadiplosis, gradación, anáfora, figura etimológica, etc. En opinión del crítico que más profundamente ha estudiado la poesía de López-Casanova, Rodríguez Fer (1989), sus versos son los más ricos en recursos gramaticales basados en la recurrencia, la más rica de toda la poesía gallega.

Por tanto, el nivel morfosintáctico es el más llamativo de *Mesteres*, el vocabulario y los campos semánticos dominantes se refieren a sus orígenes familiares y al mundo campesino: el páramo de Lugo. Arcadio habló de la importancia que su tierra tenía dentro de su poesía en la nota preliminar de *Palabra de honor* (1967):

[...] Outra estancia no Páramo ó longo duns breves días do inverno, íame abrir as portas dun novo descubrimento: axiña fíquei sorprendido, namais chegar, de que aquela xeografía local e pechada escomezárase a encher, diante de min, de historia civil. Como unha súpeta revelación, vin representados sobre a paisaxe paramosa, os sucesos coleitivos que ferían de mágoa ó país. Era, pra min, coma unha terrible e noitebrega danza da morte. Era Galicia enteira erguida e recollida a aquelas campas, aquelas nabaregas, a aqueles cumios esvaecidos na néboa [...] o Páramo, aparecendo en imaxe por tódalas bandas, chegou a significar nos meus poemas GALICIA [...].

Este mundo poético y autobiográfico se asoma a los versos de *Mesteres* con una modelación artística y metafórica. Otro elemento básico del poemario es la figuración léxico-semántica de profunda tradición simbolista y conectada con el tronco céltico del cual se nutre la poesía gallega, este rastro conecta con el poso nacionalista de la generación de “os novos”. El sustrato celta y medieval tienen mucha presencia en *Mesteres*, con alusiones al espíritu y a la imaginería de la Edad Media, sobre todo a sus templos románicos y a la perdurabilidad eterna de sus muros y puertas de piedra. También introduce la simbología y el tono de la liturgia eclesial, los actos procesionales y la mitología cristiana; en sus versos menciona: entierros simbólicos, templos, ánforas ardiendo, entierros en la soledad del mar, etc. Por otro lado podemos encontrar huellas de la poesía castellana más mística y lírica, y nos habla de “ciervos heridos” o de “noche oscura”.

En conclusión, el poeta nos abre lo más íntimo de sus sentimientos y su razón, y deja al aire el dolor que aprisiona su voz desgarrada por la soledad y la certera muerte, la abandonada esperanza de volver al paraíso perdido que representa la infancia y la tierra, tan amada y tan lejana, que un día le abandonó.

Este desgarró sólo puede paliarse con reflexión, sonetos que van haciéndole recorrer nuevos, o quizás, viejos caminos; finalmente no hay nada salvo la muerte, para olvidarla se refugia en el fugaz amor humano, la mujer será su patria, en su seno germinará un nuevo hombre, ahora plenamente consciente de su fatal e inevitable destino: la muerte. Finalmente, este complejo poemario nos habla de las más elementales preocupaciones del hombre: las dudas y el dolor que le producen su relación con Dios, con otros hombres y consigo mismo.

II. ASEDIO DE SOMBRA³

Un poema no s'explica; és a dir, les seves paraules no són canviables per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i de les imatges que comporta, perquè justament la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles, pel camí d'una veu insubstituable.

Carles Riba (1984)

A primera vista, con *Asedio de sombra*, nos encontramos ante un poemario de tono más austero que *Mesteres*, con una economía de recursos retóricos y de mayor profundización temática.

Los temas tratados son, en primer lugar, la conciencia de la función del creador, del poeta. En segundo lugar, el paso del tiempo, de la vida que desemboca en la muerte. Esto está simbolizado a través de la oposición Noche-Día, de la Luz y de la Sombra, Vida-Muerte y sus posibles combinaciones. La soledad, la orfandad, la irreversibilidad de toda vida humana, confinante con la muerte, así como el amor, ligado a la vida y a su efimeridad y los vínculos entre las personas (el hermano, los amigos), la ceniza ligada al paso del Tiempo (ya quemado, "ardido"), el Mar como testimonio... se sitúan en estas coordenadas. Y también la nostalgia por un pasado, que se sabe y se acepta como irrecuperable. Se ha relacionado a Arcadio con la poesía de Rilke y la de Hölderlin (Rodríguez Fer) y es ciertamente en esta clave en la que hay que leer sus oposiciones simbólicas primordiales.

ESTRUCTURA DEL POEMARIO. TÍTULO. CITAS PREVIAS. SUBTÍTULOS

El título, *Asedio de sombras*, sintetiza lo que el poemario nos va a ofrecer: después de observar la aliteración contenida en el título, primer indicador poemático, el poeta parece declararse asediado⁴, cercado por esas sombras que aparecen en la primera página, en la que dedica el libro a su padre, *in memoriam*. Tras la muerte, las sombras, encarnadas en unos versos: de Rosalía de Castro, en primer lugar; de Carles Riba⁵ y de Luis Cernuda. Finalmente, y precediendo un Pórtico, que es ya el primer poema del libro, una cita de Aleixandre, que se refiere a un plural femenino que en un primer momento confundimos con las mismas sombras, y que se refiere (una vez hallado el contexto del poema aleixandrino)

³ (1997). Madrid: ONCE. Premio Tiflos 1996

⁴ ¿Son las sombras quienes asedian al yo poético? Para iluminar la significación de "asedio" observemos las palabras del Preliminar de uno de los textos del poeta (LÓPEZ-CASANOVA, 1994): "(...) se ha pretendido, después, organizar una propuesta (...) que pueda tener alguna operatividad, y tal vez dar algún rendimiento en el *asedio* analítico al texto lírico" (El subrayado es mío)

⁵ Todos estos poetas, con la sola excepción de Carles Riba, son también citados y comentados en las obras teóricas consultadas de Arcadio LÓPEZ-CASANOVA.

en cambio a las palabras. Se abre paso la hipótesis de que esta ambigüedad “sombras” / “palabras” no puede ser de ninguna manera casual y de que el poeta juega con ella. Según la clasificación que propone el mismo López-Casanova, se trataría de un título simbólico-alusivo, que sólo adquirirá pleno significado en relación con el texto que se desarrolla a partir de esta clave y que vuelve al título, una y otra vez, hasta completar plenamente los distintos significados.

Así inicia el poemario, que contiene 24 composiciones, ordenadas en las tres partes canónicas, más un Epílogo. Podríamos detenernos en los títulos que abren cada uno de los apartados, porque éstos constituyen ya verdaderos poemas y, en todo caso, nos ofrecen orientaciones para desentrañar las claves poéticas de los poemas a los que dan paso. Un esquema con la indicación de los contenidos de cada apartado nos ayuda a entender la estructura del libro:

PÓRTICO: “POTESTAD DEL CANTO”: 1 poema de verso libre

PRIMERA PARTE: LUMINOSA LA SOMBRA DE TUS DÍAS: Título que da nombre a un apartado que contiene 3 poemas de las mismas características, cada uno con su propio título:

I. PLENITUD DEL INSTANTE

II. CLARIDAD DE CELEBRACIÓN, que contiene tres poemas: 1, 2, 3.

III. PALABRAS DE MERECEIMIENTO, poema dedicado “Para Carmen”

SEGUNDA PARTE: LOS CEGADOS RESPLANDORES, título que engloba dos apartados:

[A] La noche poseedora, que incluye 5 sonetos, y

[B] El sueño aciago (Variaciones), con 7 sonetos

TERCERA PARTE: VIGILIA DEL DESVELADO, tripartita:

I. NOCTURNO DE CIUDAD, dedicado “A mi hermano, en nuestro lugar de provincias”, de verso libre, como los restantes.

II. PASIÓN DE SOMBRA

III. CAUTIVO DE ORFANDAD

y IV EPÍLOGO: LA LLAMADA, dedicado a Juan de Oleza, poema de verso libre. Narrativo.

Vemos, pues, que se alternan las composiciones de verso libre, en las que es importante observar la distribución de los versos, las rimas internas, las recurrencias gramaticales que caracterizaban tan repetidamente *Mesteres*, mientras que en los sonetos predominan las imágenes ligadas a la noche, a la

luz y a la sombra. Es en estos sonetos de la segunda parte, en donde hay que buscar el contenido —oscuro, difícil—, el centro⁶, el corazón de este libro, mientras que lo que precede y lo que sigue son las claves de este núcleo poético central. En cuanto al *Epílogo*, parece —en una primera lectura— de un poemario distinto, o que inicia otra experiencia poética. Se trata de un largo poema narrativo con un final abierto e inquietante, interrumpido el fluir de los versos por unos timbrazos, una llamada de no se sabe quién, de dónde, por qué; a la que quizás habrá que responder. Esta “llamada”, que ya oía el poeta en *Mesteres*, volvía a hacerse oír en el soneto 2 de la segunda parte. Aquí se vuelve a presentar, apremiante, angustiada.

*cuando, de repente, rompe el silencio una llamada en la
puerta,
un leve golpe,
y el timbre suena luego muy débilmente, casi impercep-
tible,
un timbrazo,
después otro más fuerte, y otro ya casi con estrépito,
y otro continuado, sin parar,
(¡pero quién puede ser a estas horas!),
y golpes, y golpes, y golpes violentos en la puerta,
y alguien que atisba por el jardín, desde el amplio
ventanal,
y que golpea también en los cristales,
y el timbre que, horrible, no deja de sonar,
no, no para,
alguien que en la alta noche está llamando, está con
violencia golpeando en tu puerta,
qué busca...*

Se trata de un poema final por su posición en el libro y, al mismo tiempo, de una promesa de reinicio. En este sentido, la estructura del libro es cíclica. El poeta puede volver a empezar su —paciente— labor.

Los títulos de poemas y de apartados responden mayoritariamente a la estructura sintáctica: SN = N + C det (N). Véase: *Plenitud del instante*, *Claridad de celebración*, *Palabras de merecimiento*,...

En un solo caso, encontramos un título con un segundo adjetivo calificativo antepuesto al sintagma nominal, con idéntica composición respecto a los casos citados: *Luminosa la sombra de tus días*.

Solamente en tres ocasiones aparece la estructura: SN = Art. + N + adj. Tenemos ahora: *Los cegados resplandores*, *La noche poseedora*, *El sueño aciago*.

⁶ Al igual que en *Mesteres*.

Finalmente, el título del Epílogo es un sintagma nominal compuesto de artículo definido y nombre sustantivo (*La llamada*).

Reflexionando sobre el efecto expresivo de esta estructura básica de los títulos⁷, llegamos a la hipótesis de que la abundancia de sustantivos y de adjetivos configura una poesía en la cual, sin descuidar la construcción del lenguaje, el contenido conceptual es lo primordial.

PÓRTICO: POTESTAD DEL CANTO

El poema que abre el libro, *Potestad del canto*⁸ es justamente una reflexión sobre el acto de creación poética. Éste sería el tema, en el sentido en el que lo entiende Arcadio López-Casanova, mientras que un motivo secundario, o complemento, pudiera ser aquí el paso del tiempo. El tema de la creación está tratado a través de una lenta y paciente, según la opinión que manifiesta Carmen Mejía (1998), enunciación de su Poética esperanzada, confiada —al menos en gran parte del poema—, en el poder de las palabras⁹. Y en la capacidad del poeta de adueñarse de ellas: la palabra, sobre el “desierto mantel de lino” que es la página de papel en blanco, se convierte en manjar, vino, licor, y así podrá ser degustado por el lector que está destinado a completar el sentido del poema que se le ofrece. Pero no es del lector de quien habla Arcadio López-Casanova, sino del poeta; no del acto de lectura, sino de la escritura, de la voz poética, que compara con manifestaciones físicas espontáneas, incontenibles: “*un estertor, un golpe de tos, un suspiro entrecortado*”, efímeras las tres. Y añade: “*un estertor que es nuestra última¹⁰ señal de vida*”, en la que “última” pudiera significar “postrera”, o bien “radical, primordial”¹¹. También el poema tiene la capacidad de “*convocar, llamar con voz dulce a aquel / ser que hemos amado, y que hemos definitivamente / perdido, y que con dolor, con mucho dolor / recordamos*”, que podemos referir en primer lugar a la memoria del padre, o bien universalizarlo en las relaciones de amistad (“*o a aquel amigo de tantos años del que ahora nada / sabemos, al que hemos escrito sin tener contestación, / y por el que una y otra vez con interés seguimos / preguntando*”). Es decir, el poder —la “potestad”— del poema supera al de un mensaje directo, personal, individualizado.

⁷ Siguiendo al mismo LÓPEZ-CASANOVA (1975). Véase el análisis del Núcleo nominal, pág. 55 y siguientes.

⁸ Observemos la elección de la palabra: “potestad” —y no escuetamente “poder”— definida en María MOLINER (1989) como: “Autoridad. Dominio. Jurisdicción. Poder”.

⁹ El propio LÓPEZ-CASANOVA (1975:21), glosando el poema de Aleixandre que precede su Pórtico, dice: “Para él, esas palabras de la creación “calan el aire”, surgen a la luz, cuando una lengua humana las convierte en manifestación, la mano del poeta tratará de grabar su sonido sobre la página en blanco”.

¹⁰ El subrayado es mío.

¹¹ Del Diccionario de María Moliner (1989): 4. Con ciertas palabras, significa “definitivo”. no sujeto a cambios o modificaciones.

En los versos siguientes nos dice que las palabras dibujadas por la mano en el papel en blanco serán “*los designios de la condenación, la maldición de todas las condenas, la condenada inmolación*”. Encontramos aquí su obsesión por la recurrencia para jugar con el sustantivo modificado, que es en realidad sinónimo, hasta llegar al adjetivo, al lado del segundo sustantivo (“condenación / inmolación” con terminación idéntica —es decir, una epífora—). Así se enfatiza la idea de condena, de castigo con o sin un juicio previo, de castigo inevitable y que, seguramente, no se quiere evitar; una especie de oscuro destino para el poeta, que no calla porque no puede dejar de serlo, y porque encuentra en las palabras “*su última —¿postrera, radical?— señal de vida*” en el momento de la vida en que el ser humano descubre su, ésta sí radical, soledad (“*nuestro reino*”, “*refugio*”, aunque sea el “*más miserable*”). Vislumbramos aquí, vagamente ya, la duda, la incertidumbre de la voz poética, que asomará en los últimos versos del poema, y que lo cerrará.

No podemos evitar la tentación de trazar un paralelismo divergente entre este final que no esperábamos, en cierta medida contradictorio con lo que tan parsimoniosamente ha sido enunciado y acompañado en el poema, que desemboca en este brusco final con el mismo procedimiento, repetido en el poema que cierra el libro, “*La llamada*”.

Si observamos los campos semánticos de los sustantivos con los que nos encontramos, podremos trazar hilos de unión entre los distintos conceptos:

Días, instante son sustantivos referidos al paso del Tiempo, que va a ser uno de los temas contenidos en los poemas. Más adelante tenemos: *luminosa, claridad, resplandores*, que se oponen y trenzan con *mirada, cegados, aciago*¹² (que nos remiten a *nocturno, noche, sueño, vigilia*). E, inevitablemente, con las *sombras*, ya presentes en el título general del poemario). Por encima de todo, las *palabras*, dotadas de poder ésta es la reflexión, el deseo y la respuesta que el mismo poeta se da a la pregunta que recupera de *Mesteres*: “*Quién poeta*”: “*Quién poeta*” y, probablemente: “*Para qué*” y “*para quién*”: *Potestad del canto* parece esbozar una respuesta, abierta a la inquietud, como el *Epílogo* del que hablábamos anteriormente.

Volviendo a *Pórtico*, después de preguntarse en los primeros dos versos por la identidad (y quizá la función) del poeta, habitante de una zona de poder oscura y no racional —“*de delirio y de sombra*”—, en la segunda estrofa, parece seguir justamente los movimientos lentos —en un dinamismo negativo conseguido con lo que Arcadio llama “*mero montaje de variaciones*”¹³— de la mano que dibujan palabras (en negro) crípticas, difíciles de descifrar: “*trazos oscuros de la insidia*”.

¹² Es imposible no hacer notar la recurrencia de palabras del campo semántico de la visión, justamente en un premio literario concedido por la Organización Nacional de Ciegos.

¹³ Del texto de Arcadio LÓPEZ-CASANOVA (1994: 108): “Este dinamismo negativo ayuda a expresar —¿sugiere? o traduce sugestivamente— el penosísimo, angustioso avance del yo poemático”.

Este insistir sobre la lentitud, sobre la paciencia necesaria para la gestación de la obra de arte que es el poema podría estar emparentada con la que Blanchot rastrea en la obra de Rilke: “La patience dit un autre temps, un autre travail, dont on ne voit pas la fin, qui ne nous assigne aucun but vers lequel on puisse s’élancer par un rapide projet” (Blanchot, 1969: 161).

Las palabras están asociadas al color negro (sobre el blanco¹⁴ desierto de la página), aún más en cuanto que se proponen preguntas “insidiosas”, de difícil respuesta, o cuya respuesta plantea un reto (“enigmas”), bucear en territorios inexplorados (“grutas de oculto misterio”), explorar zonas subterráneas (“excava”).

En la tercera estrofa, no iniciada por mayúscula, pero separada de la anterior y más sangrada hacia la derecha, continúa acompañando el dibujo de las palabras, ralentizando aún más con un encabalgamiento que fragmenta la palabra, y nos la define como “juvenil”, en una personificación en la que la palabra tiene, como un cuerpo femenino, silueta “temblorosa” y “musical”.

En la cuarta estrofa —o quizás haríamos bien en hablar de agrupaciones de versos—, se presenta la imagen “palabra” / “manjar”, que equivale a “alimento”, pero con la connotación añadida de “refinado” o “apreciado por paladares refinados, exquisitos”. La copa en la que se bebe el vino que es también la palabra (y no cualquier tipo de vino, sino vino consagrado, “de celebración”) es preciosa: es “fuego vidriado”, dada la relación que tiene el cristal con el fuego en su elaboración. Quizás en esta concepción de las palabras como alimento haya también soterrado, como dice el mismo Arcadio López-Casanova (1975:141) comentando a Dámaso Alonso, el “deseo de las palabras de cada día”:

Este deseo de las ‘palabras de cada día’ no obsta para que su lenguaje sea rico, poblado de gamas y sugerencias de indudable justeza expresiva, y que todos sus poemas respondan a unos rígidos moldes de configuración. El ritmo dado por las pautas (...), las frecuentes rupturas a base de encabalgamientos encadenados (sobre todo de tipo sintagmático) y la insistencia en unidades reiterativas, son quizás algunas de las claves de su estilo..

Algo semejante se podría decir de su propia poesía.

“Despacio”, “poco a poco”, “lenta, lentísimamente”, “con desesperante calma”, “con qué lentitud” son los indicadores de manera que imprimen un *tempo* lentísimo al poema, que se reitera en “sigue lenta, muy lentamente tu mano / muy despacio, despacísimo”. Este *tempo* de la escritura contrasta con el descubrimiento precedente, de la soledad como una revelación: “cuando, de

¹⁴ Esta asociación “tinta, palabras= negro / página=blanco” se traduce de manera exacta en la expresión italiana que equivale a “por escrito”: “nero su bianco”.

repente, en un atardecer¹⁵, reconocemos que / estamos solos, que sólo la soledad es nuestro reino”. La soledad se descubre en un momento, y se asimila a la muerte, contrastable únicamente por la “señal de vida” que constituyen las palabras, lentísimamente, buscadas y halladas, y trazadas. La soledad se figura como una casa, el único refugio, pero no un refugio acogedor, sino deshabitado, en ruinas, oscuro.

Después de la imagen de las palabras como alimento precioso, aparecen como manifestaciones físicas ligadas a la respiración: El estertor, la tos, el suspiro. Por este motivo son cercanas a la articulación en voz alta. Las que estamos siguiendo son escritas, trazadas en una hoja por la mano del poeta, pero destinadas en última instancia siempre a la recitación, a asimilarse por ese motivo al “(último) suspiro” (el estertor), a la tos involuntaria que puede llegar a ahogar, como ahogado se despierta el “nosotros” poético, vencido en la tormenta y sumergido en un mar hondo, con acantilados y sin playas, que no puede ser sino nocturno, dominio de la Noche, y por ello de “*espuma negra*” (imagen que lucha y se superpone con nuestra idea de las sábanas, que llevan consigo la imagen de blancura). La tormenta es la pasión, “vencida” quizás por el Tiempo en el mar de la Vida.

La soledad es “*nuestro... refugio*”, “*deshabitado cobijo*”, “*lóbrega mansión de piedra*”, en ruinas. Es edificio que nos protege, pero que habitamos exclusivamente en primera persona sin que nos sea dado tomar otra opción.

La escritura continúa trazando su dibujo, palabras que crean un punto de luz, aunque haya ardidado ya, en una “*apoteosis*” efímera, dejando ceniza “*pobladora*”, e incluso “*árboles frondosos*” en el papel que era páramo deshabitado, paisaje árido en el cual brilla solamente la débil luz de un sol invernal. Hay una evocación de una ciudad cercada,¹⁶ que se refiere a los años pasados, perdidos, cerrados definitivamente (“*prisioneros*”) porque no son ya accesibles en una edad definitivamente alejada de la juventud.

La última estrofa parece sin embargo desmentir el optimismo de la Poética de la composición en un movimiento descendente, que sigue justamente al clímax de la “*apoteosis de luz*” de los versos precedentes: la mano no se detiene, continúa sus trazos en el papel, latiendo con el mismo ritmo de la vida (“*los pulsos del vivir*”), y ahora se compara a un arma destructora: cuchillo, puñal de plata –metal noble– que hace trizas, tiras, deshilacha el mantel / papel. ¿Es ésta una derrota, una renuncia? Mientras la mano que es daga, que ha rasgado, inutilizado, el papel, un “tú” poético, nuevo frente al “nosotros” que ha mantenido a lo largo de todo el poema, y que, por contraste, se nos hace ahora colectivo,

¹⁵ Parece claro que la soledad ha de descubrirse un atardecer, no en pleno día. Aunque el alba es también un momento poéticamente crítico: Es “en un frío amanecer de nieve” que el yo poético —expresado en 1.ª persona del plural— se despierta “en un lecho vacío, empapados de sudor y / lágrimas, ahogados en la honda espuma negra de las / sábanas”.

¹⁶ Recordemos que el Lugo natal del poeta es una ciudad amurallada.

puede sólo limitarse a “soñar” —siempre en esta Noche¹⁷ en la que se debate, en la que se pregunta nuevamente por su identidad: “¡oh, / quién, quién poeta!”— y por la potestad del poema en la cual confiaba al iniciarlo. La música “nupcial” de la palabra en los primeros versos es música, sí, pero ahora “maldita” antes del punto final. Quizás la poesía sea un arma, un arma peligrosa que puede acabar por destruir su soporte, el papel blanco, el mantel de lino sobre el cual se nos ofrecían los manjares que eran las palabras. “Trizas”, “serpentinatas”, “hilachos” es lo que queda de papel y tela.

Si observamos los indicadores pronominales, que López-Casanova (1994:60) organiza en el análisis estructural del poema, similar al que opera sobre la novela, y califica de “figuras pragmáticas” veremos que, de una tercera persona, “*la mano*” (del poeta) se pasa sin transición a una primera persona del plural:

“un querer decir, convocar, ... a aquel / ser que hemos amado y que hemos definitivamente / perdido, y que con dolor, con mucho dolor / recordamos”

(...)

“sabemos”, “seguimos preguntando”, “estamos solos”, “nos despertamos”. A los que se suman los señaladores posesivos: “nuestro deshabitado cobijo”.

Pero el sujeto poético vuelve a tomar la tercera persona: “*la mano*”, con “*su escritura huérfana*”, que se convierte finalmente en “*tu mano*”, paralela a “*tú sueñas (...)* *la potestad del canto, su música maldita*”.

Resumiendo:

- 3.^a persona singular (la mano del poeta)
- 1.^a persona plural (nosotros-nuestra)
- 3.^a persona singular (la mano-su escritura)
- 2.^a persona singular (tu mano-tú)

Como si se llegara —lentamente— de lo impersonal a la individualización en el “Tú” poético, que es realmente el Yo, encubierto en el Tú-máscara (López-Casanova 1994:64), recurso frecuente en la poesía contemporánea.

Éste es el Pórtico del libro de poemas: la certeza poética abrazando la duda. El resquicio de duda de la misma voz poética que comienza, pacientemente, continúa trazando palabras que nos disponemos a compartir en la mesa preparada con mantel finísimo de lino.

¹⁷ La noche es indiferente a sus preguntas, a su búsqueda. En este sentido es “inmisericorde”. No hay entre el yo poético y esta Noche relación de empatía, sino de indiferencia o de crueldad, pues lo que Ella representa avanza.

Por la insistencia y por el valor expresivo que López-Casanova (1975:77) otorga a encabalgamientos y paralelismos, se hace imprescindible tratar de estos recursos. Respecto a los primeros, pertenecen al nivel fónico.

Hallamos: a) Encabalgamientos sintagmáticos:

*sigue la mano los trazos oscuros de la insidia, borda
negruras, (...)
excava en el blanco vacío de la página, sobre el espesor
de la llanura que es páramo, que es yermo
de desolación*

b) Encabalgamientos léxicos:

*sigue trenzando lenta, lentísimamente, con deses-
perante calma*

c) Encabalgamientos hiperbáticos:

*(...) licor en copa de tallado
cristal, de fuego vidriado*

Estos encabalgamientos tienen la función de ralentizar todavía más el ritmo, caracterizado continuamente como lentísimo.

Siempre en el nivel fónico, observamos la atención a las aliteraciones y, en general, la atención a las propiedades de los fonemas utilizados. En los dos ejemplos siguientes, el efecto sinuoso de acompañar —los fonemas fricativos, continuos, son propicios al acompañamiento; los oclusivos, a la interrupción brusca, el golpe, ...— la mano en el dibujo está conseguido con los sonidos alveolares, combinados en el segundo caso con el interdental sordo:

*sigue la mano los trazos oscuros de la insidia, borda
negruras, enigmas, grutas de oculto misterio*

*sigue trenzando lenta, lentísimamente, con deses-
perante calma
el zigzaguo de los signos,
la silueta de una palabra, su delicada forma juvenil,
su temblor sonoro, su música
nupcial,*

Observamos también el sonido interdental [θ] en el “cerrado círculo de luz”.

Son numerosos los efectos conseguidos con la reiteración de sonidos:

[s]: “ensortijadas serpentinadas”,

[s] y [t] “deshechos hilachos”. Mientras que en los versos:

frondosos árboles en el / inhóspito páramo de calcinados oteros,

podemos observar:

- a) En una estructura SN (adj.+N) repetida tres veces,
- b) propiamente en el nivel fónico: un núcleo central con tres palabras esdrújulas,
- c) una alternancia entre sonidos fricativos [f], [s] y oclusivos [d], [p], [t], que interrumpen (brutalmente en el SN central, en donde coinciden dos de las palabras esdrújulas) el fluir propio de los fricativos,
- d) la alternancia vocálica prácticamente exclusiva entre [a] y [o]. Veámoslo, obviando preposición y artículos:

o/o/o a/o/e i/o/i/o a/a/o a/i/a/o o/e/o
frondosos árboles inhóspit páramo calcinados oteros

En el plano estructural, abundan los paralelismos tan característicos de López-Casanova, que ya analizamos en *Mesteres*, y que el mismo autor persigue en la obra poética de poetas que le precedieron. Este poema es rico en recurrencias y paralelismos, desde los más simples (“lenta, lentísimamente”; “despacio”, “muy despacio, despacísimo”, como si quisiera ganar tiempo justamente para dibujar la “filigrana” que es el poema, “el oscuro mensaje”), hasta los más complejos, que se articulan en una estructura ramificada, que expresivamente insiste en la misma imagen:

<i>sigue la mano</i> (A1)	<i>los trazos oscuros de la insidia</i> (B1)
<i>borda</i> (A2)	<i>negruras</i> (B2)
	<i>enigmas</i> (B2)
	<i>grutas de oculto misterio</i> (B2)
<i>excava</i> (A3)	<i>en el blanco vacío de la página</i> (B3)
	<i>sobre el espesor de la llanura que es páramo</i> (C3)
	<i>que es yermo de desolación</i> (C3)
<i>sigue trenzando</i> (A4)	<i>el zigzaguo de los signos</i> (B4)
	<i>la silueta de una palabra</i> (B4) <i>su delicada forma</i>
	<i>juvenil</i> (C4)
	<i>su temblor sonoro</i> (C4)
	<i>su música nupcial</i> (C4)

También en el nivel sintáctico, quisiéramos hacer notar la presencia de la conjunción “o” en dos ocasiones, una de las cuales nos parece similar a las que Bousoño (1968: 328) considera como “anómalas” analizando la obra de Aleixandre:

o sol pálido de invierno en aquella lejana ciudad

ya muy lejano de su primer término de la aparente disyunción, que considero: “*todo como una apoteosis de incinerada luz*” (...). Me parece entender la

conjunción en el sentido que Bousoño llama “o imaginativa”, la más frecuente en la obra alexandrina. Así en el texto arcadiano equivaldría al nexo: “O bien como”; débil como la luz que ya ha ardido.

EPÍLOGO: LA LLAMADA

Se trata de un poema paralelo a *Pórtico* y a los de la primera y tercera parte, sin rima, en el que un *yo* poético al que casi podríamos calificar de “narrador” repasa escenas de una fiesta en su casa, mientras lentamente entra en el estado de semivigilia que precede al sueño. Nos describe el recuerdo de las voces, suspendidas todavía en el aire, de las palabras tópicas ya dichas, el humo del tabaco, el rumor del mar y ecos de la música, e incluso sensaciones olfativas (algas, flores). De repente, entre los ruidos esvaídos, suena un timbrazo apremiante, una llamada ineludible a la que hay que responder, sin saber quién, por qué, y a qué hay que abrir la puerta, a qué se ha de responder. Será la llamada que el poeta espera para continuar su exploración subterránea a través de la palabra, su tarea, ineludible como lo es esta llamada súbita, de creación *Sea como fuere*, permanece en el lector una impresión de inquietud, de duda, de incertidumbre, que pudiera ser la que el autor ha querido transmitirnos y dejarnos en herencia. Parece, por la recurrencia con la cual se presenta en la poesía de ALC, fuera de duda la necesidad existencial de la llamada, del grito que invoca, de que alguien llame aún en el momento en que esta llamada es menos esperada, deseada, invocada. El recuerdo de Höderlin sobrevuela la fiesta acabada y hay que volver a la poesía entendida como misión, destino ineludible.

Desde el punto de vista de la estructura del libro, se correspondería con el *Pórtico*. Quizás es la llamada que el poeta desea esperar aunque su violencia e intempestividad lo abrume. La llamada de la responsabilidad que el poeta siente respecto a la colectividad, una llamada intempestiva, brusca, insistente. Incluso violenta. Quizás aquello a lo que se refiere Adrienne Rich cuando, hablando de Emily Dickinson, escribe:

[...] hay un concepto anterior en la poeta, y es que está obligada a hablar por aquellos que no tienen el don del lenguaje, o de ver por aquellos que —no importa por qué razones— son menos conscientes de lo que están viviendo. Es como si los riesgos en que incurre la poeta pudiesen servir para algo que va más allá de su propia existencia.

(Rich:1983, 218).

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- ACUÑA TRABAZO, Ana (1998): "Arcadio López-Casanova: Tres cantos co mar de fondo premiados nos II Juegos Florales da A.C.A. 'Santa Cecilia' de Marín", *Revista de Linguas y Literaturas catalana, gallega y vasca*, UNED.
- BLANCHOT, Maurice (1969): *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- BOUSOÑO, Carlos (1968): *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos.
- CALLES, Juan María: "La palabra compartida de Arcadio López-Casanova", en *Las Provincias*, 21-II-1998, Valencia.
- ORIOU DAUDER, Joan A. i Joan ORIOU GIRALT (1996): *Diccionari de Figures Retòriques*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- FERREIRO, Celso Emilio (1962): *Longa noite de pedra*. Vigo: Galaxia.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: "Asedio de sombra", en *ABC literario*, 9-I-1998, Madrid.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1961): *Hombre último*. Santiago de Compostela: Ed. Celta.
- (1967): *Palabra de honor*. Vigo: Col. Salnés.
- y ALONSO, Eduardo (1975): *El análisis estilístico (poesía- novela)*. Valencia: Bello.
- (1976): *Mesteres*. Valencia: Col. Lindes de Poesía.
- (1987): *Antología personal: obra poética gallega y castellana (1967 - 1987)*. Ferrol: Esquíu.
- (1992): *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales*. Valencia: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- (1994): *El texto poético: teoría y metodología*. Salamanca: Ed. Colegio de España.
- LOSADA, Basilio (1987): "Literatura gallega" (págs. 261 -283), en *Letras españolas (1976-1986)*, Ministerio de Cultura. Madrid: Castalia.
- MEJÍA RUÍZ, Carmen (1998): "Una aproximación a *Asedio de sombra* de Arcadio López-Casanova", en *Madrygal* 1. Servicio de Publicaciones UCM.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis (1976): *Con pólvora e magnolias*. Santiago: Col. Rompente de Poesía.
- MOLINA, César Antonio (1984): *Antología de la poesía gallega contemporánea*. Madrid: Júcar.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L.: "Un asedio de sombra", en *La Prensa* (14-II-1998).
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1989): *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*. Vigo: Xerais.
- (1978): "Mesteres, por Arcadio López-Casanova", en *Grial* 59, (págs. 116-119).
- (1987-88): "Mesteres, work in progress", en *Luzes* 8/9, (págs. 45-46).
- RIBA, Carles (1984): *Sobre poesia i sobre la meva poesia*. Barcelona: Empúries.
- RICH, Adrienne (1983). "El Vesubio en casa: El poder de Emily Dickinson", en *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria.
- TARRÍO VARELA, Anxo (1994): *Literatura galega: aportacions a unha historia crítica*. Vigo: Xerais.
- (1998): *Literatura galega*. Madrid: Taurus.