

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL  
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de  
Rafael Alemany,  
Josep Lluís Martos  
i Josep Miquel Manzanaro**

**Volum II**

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA  
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 11**

**Alacant, 2005**

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congrés (10é. 2003. Alacant)  
 Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /  
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -  
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;  
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)  
 Ponències en català, castellà i gallec  
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)  
 1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior  
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.  
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.  
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Pizà

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),  
 Museu Municipal de l'Almodí, Xàtiva  
 Imprimeix: TÁBULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum II): 84-608-0304-X

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

## FORMALISMO E NEOTROBADORISMO NA POESIA DE ARCADIO LOPEZ-CASANOVA

O obxectivo da miña comunicación é poñer de manifesto o influxo dos recursos da retórica dos cancioneros como formantes principais da poética casanoviana. Para tal fin escollo cinco textos correspondentes a diferentes épocas. Característica esta que xa constataron Claudio Rodríguez Fer e Ramón Raña en sendos estudos críticos sobre *Mesteres*, pero que eu retrotraigo xa ó período de formación do poeta pasando desapercibida ata que emerxe en 1976 configurando o seu labor anovador. Presento dúas cantigas inéditas, escritas nos anos estudiantís. Información interesante que documenta o labor daquela época e que serve para traza-lo seu itinerario poético, iluminando zonas pouco frecuentadas pola crítica.

Arcadio López-Casanova (Lugo 1942), Profesor Titular na Universidade de Valencia, comenzou a súa andaina literaria moi novo. No ano 1959 trasládase a Santiago onde cursa a carreira de Filosofía e Letras. Alí traba amizade e con outros rapaces, Marina Mayoral, X. Ricoy, Xesús M. Ferro e quen isto escribe iniciando un camiño arriquecedor de achádegos vitais e literarios. Na súa traxectoria poética podemos sinalar, polo de agora, tres etapas: unha primeira que vai desde 1959-1965, unha segunda de 1965-1975 e unha terceira desde 1976. A temática marcará cada período.

O período de formación (1959-1965) pechase con *Sonetos da esperanza presentida*. Anos de búsqueda, varias liñas temáticas afloran neses anos, sendo a poesía de corte existencial e cívica, as máis importantes. O autor nunha autopoética (López-Casanova 1990: 137-138) afirma que «o foco motivador de todo o meu mundo poético está na vivencia e na representación da desfeita, da desgracia ou desposesión como identificadores do vivir humano». Creo que este é o eixe capital da súa obra. Matizarei que esta desfeita se proxecta en dous ámbitos temáticos: un marcado pola desfeita existencial —o eu ferido pola saudade—, e outro, a desfeita solidaria e os desastres dunha guerra magoando o corazón da patria. Nese universo vivencial desenvólvese todo o seu universo poético, cohesionado por unha férrea vontade de estilo. Arcadio, desde a súa mocidade, tivo ben claro que o poema era unidade global, totalidade, sólida arquitectura que mantén en pé unha experiencia estética. Arcadio é un poeta que cre no rigor da creación, no traballo minucioso, que vai desde os fondos escuros dos ritmos ata imaxe simbólica que coroa o verso.

Arcadio era, nos seus anos mozos, un atento e bo lector de poesía, coñecedor dos contemporáneos e dos grandes clásicos. Non vén o caso agora enumera-las lecturas. Pero si hei citar uns cantos autores que pesaron nese período de formación por unha banda, o libro de Dámaso Alonso «Hijos de la Ira», e os de Rainer María Rilke e T. S. Eliot e Rimbaud sen esquecer as vangardas, os poetas do 27 e os poetas galegos. Lémbrome da conmoción que lle produciu a escura e desacougante musicalidade dos versículos de Dámaso. Ao mesmo tempo dos descubrimentos literarios, entramos en contacto con Ramón Piñeiro, mestre e guieiro de todos nós naqueles anos. De súpeto abríusenos de golpe un mundo tan preto como ignorado que tiñamos dentro da casa e que descoñeciamos. Isto foi para nós, bisoños mozos, un descubrimento de vital importancia porque de seguida entramos en contacto coas figuras do galeguismo do interior. Destaco as figuras dos poetas Aquilino Iglesia Alvariño e Uxío Novoneyra, ámbolos dous de capital importancia para a poética de Arcadio.

Subliño tres fitos importantes nesa etapa de aprendizaxe, a lectura do primeiro volume da escolma da poesía galega feita por Álvarez Blázquez e dedicada ós cancioneros medievais. Foi un tesouro cegador, sabiamente lido e interiorizado. Aquela poesía dos séculos escuros foi non só un vademecum de fermosura poética senón ademais a revelación dun pasado de extraordinaria poesía. O noso autor dedicouse de cheo ó seu estudio, aprendendo e recitando de memoria moitísimas cantigas. O segundo foi a asistencia ó solemne acto en memoria do poeta da raza Ramón Cabanillas no Paraninfo da Universidade, sobre todo, cando subiu ó estrado Uxío Novoneyra e recitou o poema «Os caneiros», facéndose melodía a palabra e converténdose a cantiga nunha longa marea que foi anegando ó auditorio de estremecida emoción. Arcadio saíu do acto moi impresionado e turbado pola forza rítmica dos versos do poeta do Caurel. López-Casanova, desde os seus anos mozos, foi, como di Alonso Montero «un rapaz que escribe en poeta, entre os catro ou cinco mellores do seu tempo» «e cunha exquisita sabedoría no facer» (Alonso 1982: 7). Aquel acontecemento viña a confirmar ó escritor lugués que o poema era un constructo verbal onde o ritmo alentaba nos versos e as metáforas iluminaban o texto, constelándose de novos significados. Arcadio, seducido pola música interior das cantigas, cobra plena conciencia do labor do poeta, do seu exquisito e depurado traballo en pos da perfección do poema como arte verbal, substanciador do significado. Por eso, o terceiro fito, comenza coa indagación e o estudio meticuloso da creación poética, sendo os libros iniciais os de D. Alonso *Poesía española* e *Seis calas na expresión poética española*, en colaboración con Carlos Bousoño, onde estudia a teoría das pluralidades ordenadas e a ordenación paralelística como construción básica e esencial. Deses anos son as súas primeiras cantigas, recreación das dos cancioneros. A súa perfección chega a arrincar eloxios ó profesor Rodrigues Lapa. Podemos afirmar que a estrutura paralelística así como as recorrencias e correlacións van ser, desde esas datas ata hoxe mesmo, xa consubstanciais coa súa poesía.

O poeta escribe e tan só publica unha mínima parte. Poesía lírica que canta a infancia perdida e mailos desacougos existenciais do eu, ó tempo que a súa voz se vai

facendo recia, solidaria e civil, erguéndose como un berro contra a inxusticia e canto por unha patria en liberdade. Mentres, realiza unha lectura reflexiva da poesía galega do século xx, fixándose nas vangardas, pero sobre todo no movemento neotrobadorista, iniciado por Fermín Bouza Brey no ano 1926 e logo continuado por Cunqueiro e outros, movemento que terá eco nel, pois viña a ampliar, prolongar e arriquece-lo seu coñecemento da poesía dos cancioneiros e das súas posibilidades anovadoras nos eidos da poesía moderna, pegada que logo veremos na súa obra.

A súa traxectoria comenza con *Palabra de Honor* (1967), *Retratos para tempos de pouca luz* (1968), *Homenaxe a Otero Pedrayo* (1968), todos dentro da temática anteriormente exposta. Para algúns críticos estas obras constitúen a primeira etapa, ben diferenciada da segunda, que se iniciará con *Pliegos dos amigos* (1972), *Memoria dunha edá* e *Mesteres* (1976), un dos libros máis importantes, sólidos e innovadores da poesía galega. Logo virán *Liturxia do corpo* (1983) e *Noite do degaro* (1994). Textos dominados por unha depurada preocupación formal, cun alarde notable de estruturas paralelísticas que marcan unha nova estética para unha temática de marcado carácter existencial e metafísico. É necesario constatar que Arcadio se atopa na súa plenitude creadora.

O formalismo é unha constante na poética de López-Casanova. Arcadio, desde os seus inicios, sabía do valor do ritmo como formante fundamental. A base da poética casanoviana descansa no ritmo. É o principio organizador do texto. Dáse conta de que é un factor substancial que pola súa propia natureza sensorial dinamiza os distintos niveis e planos do texto poético. O ritmo «é forma en movemento» (Benveniste 1973: 333) que moldea o poema, outorgándolle esa vibración do sentimento feito música, fluído melodioso, que Tinianov chama «a semántica da connotación», esa significación misteriosa que vai do corazón do poema ó corazón do lector.

Daquela homenaxe a Cabanillas, Arcadio saíu coa rotunda certeza de que a poesía é música e que esta é a alma do poema. Aquela cantiga reveláballe a eficacia dunha das máis vellas estratexias formais. A estrutura paralelística abría un inefable oco iluminado polas connotacións. E cando a poesía e mailo canto eran pólas da mesma árbore, a cantiga de soidade, coa súa aparente inmovilidade, gravitaba polo espacio sentimental que florece no lado escuro das palabras. As cantigas de amigo ademais de poemas que reflicten o sentimento de ausencia, son, para o Arcadio, un universo de posibilidades retóricas que exploraba entusiasmado, descubrindo que o factor constructivo eran as repeticións, algo sobre o que xa teorizaran os formalistas rusos. A composición medieval buscaba efectos e impresións sobre o oínte, pois este sabía do que ía —coñecía o código— e o que espera era a modulación do sentimento emborcado no estrañamento, esa sensación que chega a sobrecolle-lo ánimo deixándoo ó bordo mesmo da ensimismamento. O marabilloso viña da man da materialidade poética. A cantiga de amigo vivía plena na liberdade do aire, compartindo co canto e coa música ese ámbito do inenarrable, esa soidade estremecida e tremeluciente das palabras.

O paralelismo, como principio artístico dominante, connota intensificando a substancia subxectiva. A repetición de estruturas e de elementos embrida a mobilidade, contaxiándoa dunha certa inmovilidade, que Audrey F. G. Bell, ó es-

tudia-la cantiga, cría descubrir como principio rector, emparentándoa así coa liturxia e coa tradición oriental. Entwistle decatábase de que o segundo dístico da cantiga non engadía nada novo, non avanzaba o significado, tan só se connotaba fortemente, gracias a ese abalo rítmico dos paralelismos que reforzaba a movemento emocional da paixón amorosa.

O binomio móbil-inmóbil da cantiga, ese abalo de ritmos, xerado polas repeticións formais, garda unha certa relación coas teorías pitagóricas, orientais e plotinianas. O sentimento de ausencia é paralizante, o cal na cantiga de amigo se traduciría como eixe temático no plano do contido e no formal, as recorrencias verbais e sémicas son artificios que retardan toda mobilidade reforzando a inmovilidade temática. A cantiga dá prioridade ós movementos psíquicos, á interioridade da protagonista. A historia amorosa a penas interesa, o importante é o ritmo poemático que reflecta ese vaivén interior da amiga a través do cal se materializan as vicisitudes amorosas: coitas, temores e dúbidas de namorada. Da xunción dinámica das formas coa estática do contido xorde un aparente movemento que abala pero non progresa porque está inmóbil, ancorando o suxeito á soidade. Unha inmóbil-mobilidade atemperada pola quietude que se oculta pero que suxire entre silencios e ritmos.

O influxo da cantiga na evolución da poética de Arcadio é importante, na miña opinión, polas repercusións que logo tivo para a súa poesía a partir de *Mesteres*. Atrévome a sinalar dúas fases diferenciadas. Unha primeira etapa: cantiga ó uso medieval e neotrobadoresco. Textos que permanecen case todos inéditos, onde se recrean temas e formas. O cultivo da estrofa paralelística enriquecese coas innovacións de F.Bouza Brey e Cunqueiro, que modernizan o xénero sen desvirtualo canón medieval e abren unha temática en consonancia co seu tempo. Nas mesmas cantigas de López-Casanova atopamos esa pegada: impresionismo sentimental, recreación do marco ambiental e imaxes de raigame vangardista.

Desta época, dos anos sesenta, presento dúas cantigas inéditas, necesarias para comprende-la súa evolución e evitando a descalificación como fixo algún crítico dun xeito xeral, «ó consideralas como mero exercicio retórico, completamente caducado» (González Martín 1972: 130). Indudablemente poden ser considerados exercicios pero de importancia para a formación do autor e logo, como no caso que nos ocupa para a lírica dos anos oitenta e como di R. Fonte «o neotrobadorismo segue sendo unha posibilidade aberta» (Fonte 1992: 74), polo menos o poeta é libre de transitar por tódolos camiños da creación e ensaiar formas e retóricas en desuso.

Creo que ademais de apunta-lo sincretismo da cantiga casanoviana, hai algo máis que eu como testemuño daqueles días podo aportar. Non só adoptaba a cantiga polos valores intrinsecamente literarios de seu, senón tamén como unha forma de reivindicar un pasado histórico onde a máxima manifestación lírica era expoñente dunha lingua normalizada. O uso do galego na dictadura era xa un compromiso. Non había xestos baleiros.

TEXTOS DO PERÍODO DE FORMACIÓN

Neste apartado comentarei un total de cinco poemas de épocas diferentes, mostra na que se pode apreciar o influxo da retórica do cancionero como formante principal da poética casanoviana. En primeiro lugar, dúas cantigas inéditas, dun conxunto de oito que gardo dos anos estudiantís e que corresponden ó período de formación.

Texto nº 1

Cantaban os galos as luces do día  
 I a moza da ialba xunta as augas frías.  
                                   ¡Miña lavandeira  
                                   no río senlleira!

Cantaban os galos ó serán as sombras  
 i a moza do lusco tendendo as súas roupas.  
                                   ¡Miña lavandeira  
                                   no río senlleira!

As luces do día cantaban os galos  
 I as maus da louzana durmían relanzos.  
                                   ¡Miña lavandeira  
                                   no río senlleira!

Xuntas as augas frías a moza da ialba  
 Seu brial de ouro nas ondas deixaba.  
                                   ¡Miña lavandeira  
                                   no río senlleira!

Tendendo as roupas a moza do lusco,  
 sen refaixo novo no peirao dos xuncos.  
                                   ¡Miña lavandeira  
                                   no río senlleira!

Durmían relanzos as maus da louzana  
 Nas oucas de ensono pousaba a súa saia.  
                                   ¡Miña lavandeira  
                                   no río senlleira!

Nas ondas deixaba seu brial de ouro,  
 ¡ai, era para a lúa seu corpo un namoro!

A primeira cantiga podémola considerar un texto híbrido, xa que nela converxen rasgos do chamado xénero de mariña ou barcarola e polas referencias temporais (alba e luces do día), unha cantiga de alborada, recreando unha escena costumista: unha moza que, ó amencer, vai lava-las roupas á beira do río. Lugar este, como as fontes, escollido para se encontrar os namorados. O contido do poema é a ausencia do amigo pero non se desvela a súa causa. Trátase dun amor roto e o receptor pode barallar un abano de posibilidades dentro da temática do amor insatisfeito: unha ruptura por infidelidade, ciumes, desilusións ou un simple enfado de namorados. Non o sabemos, queda aberto á imaxinación do oínte. Na cantiga evocase a fermosura do corpo nu desa rapaza que está soa, sen compañía cando xa é noite. Alusión esta que consideramos un rasgo de modernidade neotrobadoresca. Os

seus máis próximos referentes son os textos: «Levantouse belida» do Rei D. Denis e «Lavouse a louçana» de Pero Meogo.

Arcadio non esquece o valor simbólico que gardan as cantigas e recorre a el incluíndoo no tecido da súa cantiga. A auga é un elemento fundamental xa que no texto ten un valor bifuncional, como poder fecundador e como reforzador do motivo da separación, xa que se identifica coa marcha neste caso do amigo. As cantigas son as primeiras composicións romances que introducen «o lavado de cabelos e camisas para referir simbolicamente o encontro» (Brea & Grandin 1998: 118). Na presente cantiga hai unha enumeración das prendas: brial, refaixo e saia. O poeta omite a camisa que era considerada como «unha segunda pel que se equiparaba á intimidade e sensualidade da persoa que a levaba posta» (Brea & Grandin 1998: 124). Quizais teñamos que pensar que a súa ausencia na cantiga obedece ó descoñecemento do valor simbólico dentro do vestuario. En cambio os dos dous modificadores (brial de ouro e refaixo novo) revélanos o motivo da cantiga: que a rapaza se poña as súas mellores roupas indica que se trata dun encontro amoroso, pero a espera convértese nunha longa e dolorosa ausencia.

É importante subliñar a importancia que teñen as mans no contexto metafórico. As «mans da louzana» non están enunciadas polo oficio de lavandeira senón que son para as caricias, unhas mans ávidas para agarima-lo amado pero pola súa ausencia dormen relanzos, mans inactivas para os aloumiños. Metáfora de ascendencia vangardista: «Durmían relanzos as mans da louzana / nas oucas de ensono pousaba a súa saia», alusión as algas que aboian na auga como materia vexetal inaprensible e móbil para se referir as ilusións da moza, tamén flotando na incerteza da espera. O paso do tempo no fluído do río e a soidade da ausencia nesas relanzos que frean a paixón amorosa.

A fermosura da moza está soamente apuntada pola palabra louzana e o verso «o seu corpo un namoro». A personificación da lúa que funciona como testemuño dese desencontro, salienta o corpo da moza pleno de beleza pero soa, sen amigo. O neotrobadorismo da cantiga atopámola no uso da metáfora e, na miña opinión tamén, na livián gradación temporal desde as primeiras raiolas do día ata a saída da lúa e a suxerente evocación do corpo nu da louzana. Unha suxerente historia a penas esbozada para imaxinar.

O poeta coida o *locus amoenus* onde transcorre a acción. Nada sabemos dos motivos pero si do marco, onde se ía a desenrola-lo encontro. O espacio hai que enchelo, os elementos da natureza son predicativos dela mesma: as ondas, os xuncos, as algas. Na cantiga, a temporalidade é marcada polo circunstantes ambientais e dinámicos (as luces do día, as sombras, a alba, o lusco, os galos) que arrodean á moza. A sensorialidade é un rasgo fortemente connotador de toda a cantiga.

O refrán: «Miña lavandeira / no río senlleira» caracterízase polo uso do adxectivo que aparece tanto no léxico medieval como en F. Bouza Brey, creador do neotrobadorismo e que figura no título do seu libro *Nao senlleira*. A repetición remacha teimosamente esa ausencia ó longo do poema. O poeta compón unha cantiga paralelística, empregando tódalas combinacións que lle brinda tal artificio, un xogo de simetrías e repeticións que cohesiona formalmente o texto.

Texto nº 2

CANTIGA DA MULLER MARIÑEIRA

Ai, ondas do meu contento,  
decídelle ó meu home  
que o corazón teño inqueda.

A dorna navega  
i eu senlleira.

Ai, ondas que me mirades,  
decídelle ó meu home  
que do mar non volva tarde.

A dorna navega  
i eu senlleira.

O corazón teño inqueda,  
a soias estou ca noite  
i as sombras póñenme medo.

A dorna navega  
i eu senlleira.

Que do mar non volva tarde,  
á raiola do mencer  
estareino xa a agardare.

A dorna navega  
i eu senlleira.

As sombras póñenme medo.  
O meu home vai no mar,  
ai, amor, ¿poderei velo?

A dorna navega  
i eu senlleira.

Cantiga de amigo, os seus referentes atopámoslos nas cantigas de Martín Codax:

Ay ondas que eu vin veer  
se me saberedes dizer  
porque tarda meu amigo  
sen min?

Ay ondas que eu vin mirar  
se me saberedes contar  
porque tarda meu amigo  
sen min?

e a do Rei. D. Denis:

Ai, flores, ai flores do verde pino,  
¿se sabedes novas do meu amigo?

Outra vez, estamos ante unha cantiga de mariña. Nesta a rapaza namorada fai confidente ás ondas da súa preocupación pola tardanza do amigo que está na mar; ademais as ondas desempeñan un rol de intermediación, xa que as interpela para

se converteren en mensaxeiras da súa inqueda. O poeta recorre a un dos rasgos máis sobranceiros da nosa lírica medieval. Atopamos unha diferenza: a rapaza interpela as ondas para que lle leven o seu desacougo. Hai un cambio de perspectiva que afecta ós verbos e ós pronomes. Na composición de Martín Codax, a rapaza interpela ás ondas do mar que lle falen do amigo, recava información, mentres no texto de Arcadio diríxese ás ondas para que lle transmitan ó amigo o medo dela pola tardanza do seu regreso:

a) «Ay ondas que eu vin veer se me saberedes dizer porque tarda meu amigo».

b) «Ai, ondas do meu contento / decídelle ó meu home / que o corazón teño inqueda».

Os elementos da natureza (as ondas, as flores do piñeiro) convértense en adxuvantes positivos desenvolvendo a función de intermediarios entre o suxeito lírico e o obxecto —o amigo. A moza atenazada polo medo e a anguria failles ás ondas do mar sabedoras da súa queixa chea de soidade. As ondas ó ser confidentes desa axitación interior da doncela, contaxianse dese sentimento e impregnando á natureza mesma, facéndoa participe da subxectividade da protagonista. Desde vello, os nosos trobeiros coñecen os resortes para transmitir connotadoramente a mágoa emocionada dun corazón namorado.

A cantiga posúe tensión dramática crecente, ten un clímax ascendente que queda en suspenso pola interrogación retórica que pecha o último verso. A cantiga ademais consta de dúas partes ben diferenciadas. A primeira comprendería as dúas estrofas iniciais, xa que no terceiro verso de cada estrofa se nos revelan os motivos: o desacougo: «que o corazón teño inqueda» e a súa causa: «que do mar non volva tarde». A segunda abranguería as estrofas restantes e versos finais: «i as sombras pñenme medo / estareino xa a agardare / ai, amor, ¿poderei velo?»

As sombras da noite e a tardanza do amigo aumentan o medo da rapaza. A cantiga esboza distintas fases psicolóxicas polas que pasa o suxeito, desde a interpelación por coñece-las novas do amado ata medo instalado no seu ánimo.

#### ETAPA DE MADUREZA

A etapa iniciase coa aparición de Mesteres (1976) e será cando a crítica a saude como unha obra renovadora. Desde o meu punto de vista creo que este proceso de innovación reside na aplicación e modernización de tódolos recursos literarios da cantiga, levados á máxima eficacia estilística. Este influxo da retórica medieval atopámola de dúas maneiras distintas. A aplicación dos compoñentes formais, en especial o paralelismo «convenientemente actualizado e estratexicamente disposto nos poemas» (Raña 1999: 40); e pola outra, a volta á cantiga como forma estrófica axeitada para expresa-las sombras, medos e labirintos do home contemporáneo.

O poeta infunde á poesía dos anos setenta un novo impulso desde as formas máis tradicionais da nosa lírica. A súa renovación basease na fonda e xenial utilización dos materiais que conformaron unha das líricas mais fermosas da Romanía. Esta etapa definiríase por unha estilística da repetición en tódolos niveis

lingüísticos. O poema casanoviano érguese como unha perfecta construción verbal para acolle-lo berro do home ferido de desesperanza. *Mesteres* irrompía nun panorama poético que apuntaba síntomas de esgotamento. A súa poesía era reflexiva, diría eu, metafísica. *Mesteres* é unha visión existencial da vida desde o exilio. Os seus versos translocen un eu lírico torturado pola morte, magoadamente abandonado e desposuído, absurdamente expulsado do reino sen posible retorno e sumido nas tebras do silencio. Arcadio foi sempre eso, un poeta metafísico, que en circunstancias concretas comprometeu a súa voz pola liberdade.

Liturxia do corpo (1983) é un libro que, en palabras do autor, «trátase dun “eu” ensimesmado ante a morte; o único que hai aí é a certeza da morte». No aspecto formal continúa a liña inaugurada por *Mesteres*.

O amontoamento dos recursos retóricos é un rasgo desta etapa ó que recorre Arcadio para conseguir unha eficacia estética. A acumulación de paralelismos en tódolos niveis están encamiñadas a crear a inmovilidade para connotadoramente lograr esa atmósfera opresiva e desacougante que se ergue desde a solemnidade duns versículos tremelucetes de ritualidade litúrxica. Unha mostra fragmentaria do libro *Mesteres* basta para ter unha cumprida idea de como o paralelismo e outros recursos da repetición están empregados cunha función intensificadora para o logro estético.

Texto nº 3

—CHEGA QUE CHEGA A NOITE,  
—CEGA QUE CEGA A MORTE:  
—OS ABALOS DO TEMPO FUXIDO,  
—OS RAMALLOS DOS SOÑOS DO OLVIDO,  
chega que cega,  
e alúa e vaza  
e aterva e é núa,  
son,  
son de chegar, e cegar e aluarar, e vazar , e atervar,  
acó,  
aló,  
acolá,  
sempre,  
sempre airas de fume e estrume, moegas de queimar a vida,  
sempre,  
sempre ó pé dos camiños a cruz de pau dos mortos,  
sempre,  
sempre a parruma mesta das mágoas nos corazóns,  
FOULA DE SOMBRA: DEVECER,  
FROUMA DE SOMBRA: DOECER,  
FRONZA DE SOMBRA: ESGARECER.  
  
—quén amaría,  
—quén quén, calara.  
AMARO SON DE TERRA, MEU AMIGO, NA NOITE.

Aliteracións, anáforas, paronomasias, recorrencias léxicas e semánticas, repeticións con amplificatio, obsesivas repeticións retardatarias, polisíndetóns, recursos todos para inmoviliza-lo ritmo e xerar unha polifonía de ladaíña e salmodia. Ademais gusta do emprego de metáforas herméticas e conceptistas. Música sobrecolledora ancorada na desesperanza e que nos abisma nas mesmas portas da morte.

A *Noite do degaro* (1994) é un texto artellado en tres partes, enmarcado por un poema polifónico no limiar e no cabo. Progresión e dinamicidade na cosmovisión casanoviana, das sombras á luz, da morte ó amor. O título obedece a ese feble desprazamento temático para que o anxeio do amor sexa luz amecendo na alma. A primeira parte, «Tempo do avesío» está formado por nove cantigas. É un tempo marcado pola noite. A parte central, «Dor de anxeio» representa esa loita de contrarios que conforman o seu universo simbólico e o soneto é a estrofa escollida. A terceira parte, «Tempo do lucidío» son nove cantigas que funcionan como un rompemento de gloria, empregando o léxico pictórico, a luz abríndose camiño entre as sombras, unha luz máis alá do sono soñada. O libro é unha volta de torca na exploración das posibilidades expresivas. O que máis nos interesa a nós é que o poeta volve á cantiga, recupera a estrofa medieval que cultivou na súa mocidade. Cantigas caracterizadas pola súa nudez e densidade, volve as formas máis sinxelas da cantiga e da lírica popular para transmitir-lo íntimo latexar da emoción amorosa.

Texto nº 4

A noite foi da Noite, reiseñor,  
cimo da fronza, degarar de Amor  
—Tempo do avesío,  
¿ti comigo?  
A noite foi da Noite: un tebreecer.  
Cimo da fronza, Amor do devercer.  
—Tempo do avesío  
¿ti comigo?  
Amor de degarar, cimo da fronza.  
Soño de rechouchíos entre a Sombra.  
—Tempo do avesío  
¿ti comigo?  
Amor de devercer, fronza do cimo.  
Entre a Sombra un soñar de rechouchíos.  
—Tempo do avesío  
¿ti comigo?  
A noite foi da Noite, reiseñor.  
¡Ai, ansia de abalar no corazón.  
—Tempo de avesío,  
¿xa para sempre  
comigo?

O texto corresponde á cantiga cuarta de «Tempo foi da Noite, reiseñor» relaciona-coa anterior onde o poeta pregunta quen canta na escuridade. Cantiga chea de sensorialidade. Versos bimembres e repeticións intensificadoras e en aposición, un

substantivo en final de verso que recolle toda a carga sémica da noite para se converter na súa metáfora. O reiseñor ilumina cos seus rechouchíos algo que está por vir, melancólica esperanza no corazón. O patetismo condensase no refrán. O suxeito formula unha pregunta expresando o medo de que a noite se faga perenne nel e os rechouchíos da ave tan só fosen un soño. O rousinol ten moitas semellanzas co de John Keats e co paxaro solitario de San Juan de la Cruz.

Texto nº 5

Nos cómaros a Noite fuxidía.  
Unha nebra de luz era a ferida.  
—(¡Ai, corazón de cedo,  
nas azas da Sombra cego!)  
Nos cómaros a Noite delongada.  
Luz de nebra en soidades alumaba,  
—(¡Ai, corazón de cedo,  
nas azas de Sombra pecho!)  
Fuxidía noas cómaros a Noite,  
Amor que así doía era conforte.  
—(¡Ai, corazón de cedo,  
nas azas da Sombra quedo!)  
A Noite delongada polos cómaros,  
no biduído do Amor érame todo.  
—(¡Ai, corazón de cedo  
nas azas da Sombra ledo!)

A cantiga pertence ó apartado «Tempo do lucidío», a sexta dentro do conxunto. Consta de dístico, refrán e leixaprén. Xogo de contrastes entre escuridade e luz, oposición que tamén alcanza ó corazón. No dístico da cantiga atopamos a relación hipotáctica dos elementos: noite e luz. Símbolos desa dualidade dinámica e cambiante que define ó ser humano arelante de luz e ferido dun amor que doe pero tamén conforta. No refrán atopamos de xeito gradual, ese cambio ascendente que transforma ó home, reflectindo os diferentes estadios sentimentais polos que pasa o seu corazón (cego, pechado, quedo e ledo), unha ascensión que vai da escuridade á luz, da tristura á alegría. É importante determonos dentro dos elementos compositivos, a función que desenvolve a árbore —o biduído que atopamos na poesía de Bouza Brey—, como ámbito circunstancial ou receptáculo espacial do amor e tamén como símbolo bímico. O biduído pertence tanto ás sombras como á luz, á noite como ó día e está vinculado o destino humano xa que del poden ver as enerxías diurnas, celestes e aéreas —luminosas e positivas— ou as nocturnas, telúricas e terreas —escuras e negativas— ou árbore que pola súa verticalidade convertese en metáfora dos anxeios humanos. A emoción está nos silencios que envolven as palabras e o ritmo que anaina o amor nos brazos da tenrura. Esta cantiga emparellase coa sétima de *Tempo do avesío*, onde o biduído é un elemento pertencente o mundo das tebras, da tristura onde aniña a Ave de Ausencia, isto é, da saudade. Un patético e metafórico epifonema: ¡NO BIDUIDO DE RAMALLAS

DE FRÍO! pecha, a modo de conclusión, a cantiga. *Noite do degaro* cerra a triloxía iniciada con *Mesteres*, formando unha unidade temática e, ó meu humilde entender, unha das grandes composicións da nosa lírica onde se reflicta o desacougo existencial do home contemporáneo, ademais de conformar un dos discursos máis renovadores, intensos e expresivos da modernidade cos recursos da cantiga. En resumo, o poeta moldeou o nova poesía no xunque da vella tradición.

Arcadio, trovador de ausencias e de exilios, cantou con tráxica saudade un horizonte de angurias pero tamén escoitou o rechouchío dun rousinol furando a espesura da noite interior.

XAVIER CARRO  
Universitat d'Alacant

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Eduardo (1976), «Prólogo» a *Mesteres*, Valencia, Lindes, pp. 9-27.
- ALONSO MONTERO, Xenis (1982), «Para achegármonos á poesía de Arcadio López-Casanova», en *Liturxia do corpo*, A Coruña, Edicións do Castro, pp. 7.
- ALVAREZ BLÁZQUEZ, Xosé Maria (1953), *Escolma da poesía galega*, I, Vigo, Galaxia.
- BENVENISTE, Emile (1973), *La notion de rythme en Problemes de linguistique générale*, Paris, Galimard.
- BREA, Mercedes & Lorenzo GRANDIN (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais.
- CASTRO, Pilar (1993), *Antoloxía da poesía neotrobadoresca*, Vigo, Galaxia.
- FONTE, Ramiro (1992), *Fermín Bouza Brey e a súa obra literaria*, Vigo, Galaxia.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Jerónimo (1972), *Ensayo sobre la poesía gallega contemporánea*, A Coruña, Edicións do Castro.
- LÓPEZ, Teresa (1997), *O neotrobadorismo*, Vigo, A Nosa Terra.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (1976), *Mesteres*, Valencia, Lindes.
- (1982), *Liturxia do corpo*, A Coruña, Edicións do Castro.
- (1990), «Autopoética», *Boletín Galego de Literatura*, 4, pp. 137-138.
- (1994), *Noite do degaro*, Vigo, Galaxia.
- (2003), *Do tempo posuído*, A coruña, Espiral Maior.
- LORENZO GRANDÍN, Pilar (1998), *A cantiga de Amigo*, Vigo, Edicións Xerais.
- RAÑA, Ramón (1999), «Introducción» a *Mesteres*, Vigo, Edicións Xerais pp. 9-51.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1978), «Mesteres», *Grial*, 59, pp. 116-119.
- (1989), *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*, Vigo, Edicións Xerais, pp. 129-158.
- (2003), «Prólogo» a *Do tempo posuído*, A Coruña, Espiral Maior, pp. 7-11.
- RODRIGUES LAPA, Manuel (1956), *Lições de literatura portuguesa*, Coimbra.
- TARRÍO, Anxo (1994), *Literatura galega*, Vigo, Edicións Xerais.
- TAVANI, Giuseppe (1988), *A poesía lírica galega portuguesa*, Vigo, Galaxia.