

Arcadio López Casanova. *Noite do degaro*

Xosé Manuel Vélez

#### Formas de citación recomendadas

##### 1 | Por referencia a esta publicación electrónica\*

VÉLEZ, XOSÉ MANUEL (2011 [1995]). “Arcadio López Casanova. *Noite do degaro*”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1994, 215-218. Reedição en *poesiagalega.org*. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1487>>.

##### 2 | Por referencia á publicación orixinal

VÉLEZ, XOSÉ MANUEL (1995). “Arcadio López Casanova. *Noite do degaro*”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1994, 215-218.

\* Edición dispoñíbel desde o 24 de novembro de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

**Arcadio López Casanova. *Noite do degaro*  
Vigo: Editorial Galaxia**

---

*Xosé Manuel Vélez*

Os lectores de poesía do país atoparán que o ano 1994 é un ano gratificante. O ano do reencontro con dous autores que son o mellor da nosa poesía actual en galego, e que adoitan espaciar abondo as súas entregas poéticas: referímonos a Méndez Ferrín, do que se publica (en Xerais) *Estirpe*, e a Arcadio López Casanova, que vén de publicar en Galaxia, na benemérita e imprescindible colección Dombate, a súa *Noite do degaro*. Conseguimos así poñernos de novo en contacto coas orixes da nosa modernidade poética, que parte de *Con polvora e magnolias* e de *Mesteres*, un dos poucos tópicos que se din sobre a nosa poesía última que ten algo de verdade.

En López Casanova, en Ferrín, había (¡por fin!) a formación universitaria moderna, a cultura literaria e as lecturas de poesía noutros idiomas que faltaba a outras xeracións. Aínda que, todo hai que dicilo, o que en Ferrín pode ser imitación creativa e xogo de rexistros a partir de certos trazos da poesía da tradición clásica (por exemplo, de Pound ou Eliot) se faga nos seus epígonos servil pastiche (como algún eliotiano galego que corre por aí).

Non deixa de ser curioso un rasgo que intuimos común a estas dúas recuperacións de verdadeiros “clásicos en vida”: nos dous autores acentúanse as dependencias intertextuais con respecto a moi diversas lecturas, que non fan máis que reforzar tendencias estilísticas e constituíntes temáticos xa presentes na obra persoal anterior.

Así, no novo poemario de Ferrín intuimos a influencia da poesía en lingua inglesa (presente nel desde *Pólvora*) concretada agora en certa poética racial e

telúrica que nos chega de Irlanda (Seamus Heaney) e do Caribe (Derek Walcott), así como a sombra de Antonio Gamoneda, o grande solitario do Bernesga. As dedicatorias son expresas: intentan dar un ton xeral que introduza unha concepción da poesía como rescate dunha cultura antiga, ligada ó humus e a unha cultura ancestral. Pero isto non oculta que no novo Ferrín (que é o de sempre) combaten dramaticamente a posibilidade e a imposibilidade dunha épica; recóllese a poética como comunicación (e mesmo como “abuso da comunicación”, como dicía G. Carnero: como propaganda). Intento difícil nun tempo en que as certezas que sosteñen ó autor caen, por moito que o xogo dialéctico tente soster e provocar un compromiso ideolóxico. Temos xa moita información, caeron moitos mitos, as cousas xa non están tan claras. Queda, iso si, a creación dun curioso ámbito (o ermo arraiano, agora incluso con tintes bucólicos), a reiteración dunha mitoloxía moi persoal, o esplendor lingüístico e estilístico, que chega a certo manierismo. Características que o propio Ferrín, por certo, indicaba na poesía de Iglesia Alvariño, en *De Pondal a Novoneyra...*

Falando do outro “poeta do ano”, de Arcadio López Casanova, temos que declarar antes que nada que nel admiramos a coherencia entre a súa obra e a súa experiencia vital: poeta espléndido xa nos sesenta, foi o máis existencial dos nosos poetas sociais e o máis social dos nosos poetas existenciais. Incomprendido desde moi cedo, acusado de “poeta puro” (!), cambiou de xeito, nos setenta, cara a un labor de creación máis secreto, intenso e sempre moi persoal, asociado a un “exilio” real (traslado profesional a Valencia) que converterá en eixe da súa obra, e que podemos asociar co exilio e o “ninguneo” ó que o someteu certo sectarismo do mundo literario e político do noso país, como someteu a Valente. Para nós, hoxe, Arcadio é unha das figuras situadas a maior altura ética e estética.

No novo libro de Arcadio chéganos a confirmación de algo que xa esperabamos desde *Mesteres* (1987) e *Liturxia do corpo* (1983), e que cada vez descubrimos de modo máis profundo segundo investigamos a poesía do autor cara atrás: na obra de López Casanova desde 1975 (¡xa en *Memoria dunha edá!*) atopámonos co caso máis rechamante, máis arriscado e máis apaixonante de apropiación e imitación (no sentido da imitación creativa que nos vén da poética clásica e clasicista) dun autor clave da nosa poesía do século XX (Aquilino Iglesia Alvariño) por parte de outro, tamén xa un clásico (Arcadio López Casanova).

E dicimos “imitación creativa” e non “influencia” porque o que fai López Casanova, como magnífico profesor de Literatura, coñecedor e investigador dos procedementos estilísticos da expresión poética, é unha “recolocación” de elementos da poética de *Lanza de Soledá* que proceden de todos os niveis. Nalgún caso, mesmo, hai unha influencia mediada: así, Blas de Otero (sobre o que ten escrito o propio López Casanova), o Blas de Otero dos sonetos e do tormento existencial, inflúe por medio de *Lanza de Soledá*. Estamos aquí no centro dunha complexa rede intertextual; para comprender esta —apostamos— hai que retroceder a *Ancia*.

Comezando polo aspecto lingüístico: a lingua e as súas desviacións, que en Aquilino pasan polo uso dun léxico dialectal que é produto de investigación lexicográfica propia. Aquilino elaborou un determinado *dialecto* xeográfico converténdoo en *dialecto persoal* e transformou este ó longo da súa obra no seu *dialecto poético*: é

dicir, na súa *lingua poética*: esta precisamente é asumida por Arcadio, e nel esta apropiación é especialmente significativa desde o momento en que Arcadio se apropia mesmo do *rimario* de Iglesia Alvariño. O *deslizamento* dáse no momento en que os termos-clave da poesía aquilina non coinciden exactamente cos termos-claves do poema de Arcadio, de modo que o poema se estrutura internamente a partir de focos de interese semántico-afectivos distintos dos de Aquilino, aínda que se usen procedementos retórico-estilísticos (desde o fonosimbolismo á anáfora, a repetición, a interrogación e a exclamación retórica, un peculiar tipo de aposiopese, o anacoluto...). O milagre da poesía de Arcadio é conseguir *inserir* e estruturar un mundo propio utilizando os procedementos doutro: iso é tanto máis difícil en canto que, para un lector intenso de Aquilino Iglesia, *Noite do degaro* sería, dunha banda, unha obra de Aquilino Iglesia Alvariño; doutra, unha lectura da obra de Aquilino Iglesia Alvariño; e só finalmente, unha obra de Arcadio López Casanova. Ata tal punto é conseguida a mímese lingüístico-estilística.

A obra componse de 32 poemas, dispostos nunha estrutura moi traballada, simétrica, case “arquitectónica” (A-B-B-A), e re-enmarcada por un “Limiar” e un “Cabo” que constitúen unha especie de “poemas dramáticos” ó estilo de Eliot. As partes centrais son sonetos e as extremas son poemas de diversas estruturacións estróficas. É importante indicar que se trata de poemas estróficos porque o principio de reiteración e simetría/asimetría que ordena (macrotectualmente) o libro esténdese a cada poema e ó interior de cada estrofa. Basicamente pártese de estruturas reiterativas: as trimembres parecen máis queridas ó autor que as bimembres: de aí que, en realidade, as dúas partes centrais do libro constitúan en realidade unha soa (“A sombra posuída”), aínda que a disonancia entre os dous grupos de sonetos sexa significativa: o libro sería, pois, trimembre, correspondendo a un proceso sentimental-cognitivo que tamén consta de tres fases: o enfrontamento coa *Noite* —principio de negatividade—, desde unha actitude de estremecemento estático e no que os elementos da natureza guían e espellean o sentimento (“Tempo do avesío”). O segundo momento é a vivencia da *Noite*, que se fai por medio dunha presenza: a da *Sombra* (“A sombra posuída”); o enfrontamento coa *Sombra* dota a esa vivencia da *Noite* de dramaticidade dialóxica; e finalmente, a chegada da *Alba* (“Tempo do lucidío”: o principio positivo); de novo nunha actitude estática ante a natureza, xa plena de Luz, correlato do sentimento.

Os dous textos que enmarcan o poemario, “Limiar” e “Cabo”, aparecen construídos en forma poliestrófica, e imitando unha disposición dramatizada. As voces que enuncian as súas mensaxes nos dous textos correspóndense entre si, coa diferenza de que no “Limiar” aparece un “Narrador” distinto do “Poeta”. Velaquí o problema da distancia entre suxeito da enunciación e o suxeito do enunciado e destinatario de ambos, exemplificable de modo maxistral nas “tres voces poéticas” do “Prufrock” eliotiano; coa peculiaridade de que a disposición do texto nos recorda tamén os poemas “plurivocais” de *Memoria dunha edá* e de *Mesteres*, de complexísima estrutura e aínda pouco estudados. A disposición retórica, baseada na amplificación en conxuntos bi- e trimembres, nas figuras de recorrencia (a anáfora, principalmente), recórdanos as *Nenias* de Aquilino. Recordemos que a “Nenia”, verdadeiro xénero de creación persoal deste autor, era por si mesmo un espacio de intertextualidade, onde a complicación estrutural ó redor de elementos pre-textuais chegaba ó seu cumio de artificio cando utilizaba sintagmas enteiros do

poeta homenaxeado —como a magnífica “Nenia” a Crecente Vega—. Aquilino xa fixera, pois, o que agora Arcadio fai co seu material.

O desenvolvemento de artificio retórico é en Arcadio, como en Aquilino, esmagador: especialmente, nos sonetos mitolóxicos da primeira parte da segunda sección, nos que presenta a Ave Fénix (I), Narciso (II), Dafne e Apolo (III), Ícaro e Faetón (IV), Tántalo (V), Orfeo (VI) e Hero e Leandro (VII). Non podemos agora deternos na importancia das *Metamorfoses* ovidianas en toda a cultura e a literatura occidental, nin no coñecemento que demostra Arcadio da poesía renacentista e barroca española, especialmente dos sonetos mitolóxicos de Góngora e Quevedo. É sabido que certos poetas do 27 conseguiron tamén sonetos mitolóxicos excepcionais; en galego recordamos o soneto de Noriega Varela sobre a ninfa virada en árbore. Destaquemos o feito de que xa Aquilino utilizara correlatos mitolóxicos, nos sonetos de *Lanza de Soledá* (Tántalo, Sísifo, as Bacantes, Áiax...), para a súa figura do ser humano enfrontado ó terrible misterio da morte. Os sonetos de Arcadio enriquecen o sentido global do poemario, ó aparecer dispostos como serie sistemática: á inquietude, á paixón, ó degaro que envolven eses correlatos mitolóxicos engádese o feito de que estes sonetos teñen que ver tematicamente coa Luz e coa Sombra: Ícaro e Faetón co Sol, Tántalo habita o reino das Sombras, Eurídice entre o reino das Sombras e o da Luz; Hero sostendo o facho para guiar a Leandro; Apolo é un deus solar, o deus da luz; a Ave Fénix morre e renace no lume e na luz; Narciso namorado da súa propia lúa...

Non queremos estendernos máis, senón recomendar a lectura e o estudo dun poemario epocal, dunha obra que xorde dunha tal madurez, dun tal coñecemento literario e lingüístico, que nos presenta a dous clásicos nun só libro e nos recorda en que medida a obra poética —e a obra literaria en xeral— debe ser basicamente un produto de arte verbal, de delicada ourivería. Palabras maiores, no Camiño da Luz.