

RAZÓN DE UN CANTO. SUMA Y SIGUE EN LA POESÍA DE ARCADIO LOPEZ CASANOVA

JOAN OLEZA

Universitat de València

Este trabajo se ha publicado como Prólogo al libro de A. López Casanova. *En oscuro desvelo. (Poesía, 1972-2002)*. Valencia. Institució Alfons el Magnànim. 2004, pp. 9-54.

El lector tiene entre sus manos el conjunto de la poesía escrita en castellano por Arcadio López Casanova, si se excluyen algunos –pocos— poemas deseleccionados, un conjunto que abarca sus tres libros publicados hasta el momento: *La oscura potestad* (1979), *Razón de iniquidad* (1991) y *Asedio de sombra* (1997). No son muchos, lo que nos da indicio de un proyecto creativo conducido con extrema selección y adaptado a las necesidades de expresión de momentos claves de una trayectoria espiritual. Debe tenerse en cuenta, además, que estos libros van alternándose uno a uno, con los escritos en lengua gallega, desde *Mesteres* (1976), pasando por *Liturxia do corpo* (1983), hasta llegar a *Noite do degaro* (1994)¹. Es imposible no ver en esta secuencia alternada de libros en una lengua y otra, y en un poeta tan autoconsciente como López Casanova, una decidida voluntad de programa, que vuelve a afirmarse en las tres citas –pórtico de su último poemario, *Asedio de sombra*, una de la gallega Rosalía de Castro, otra del andaluz Luís Cernuda, y otra del

¹ Arcadio López Casanova había publicado, con anterioridad al libro *Mesteres* (1976), *Hombre último* (1961), *Sonetos da espranza presentida* (1965), y *Palabra de honor* (1967), y en el mismo año de 1976, *Memoria dunha edà*. No obstante, cuando en 1987 publica su primera *Antología personal* (Esquio-Ferrol. 1987), descarta de ella la poesía anterior al ciclo de *Mesteres* porque representa “una etapa de formación [...] de mimetismos inevitables y, quizás lo peor, de sustancia lírica demasiado atada a razones –ya se me entiende- extraliterarias.” Comienza pues su *Antología* con poemas escritos a partir de 1967, que se incluirán en el ciclo de *Mesteres*. En una “Nota previa” a sus poemas, recopilada en la “Nueva poesía gallega”, de C. Rodríguez Fer (*Los Cuadernos del Norte*, Monografías, 3, 1986), López Casanova insiste en este punto de partida: “*Mesteres* (Valencia, 1976) arranca de unas concretas circunstancias personales: mi ruptura con determinadas líneas del galleguismo tradicional y, en coherencia, consecuencia, mi salida de Galicia y mi llegada al País Valenciano” (p.120) , que se produjo en 1968. La crítica parece unánime al considerar esta fecha de 1976, que fue la de la publicación de *Mesteres*, por un lado, y de *Con pólvora e magnolias* de X.L.Méndez Ferrín, por el otro, como la de la ruptura con la poesía social y realista dominante hasta el momento y la del comienzo de una nueva etapa, paralela a la que los *Nueve Novísimos* (1970) supusieron en la poesía en castellano, que se caracterizaría por la primacía estética del lenguaje, una

catalán Carles Riba, y se ratifican en las que encabezan esta *Antología* con otras tres, ahora del andaluz Juan Ramón Jiménez, del catalán Carles Riba y del gallego Aquilino Iglesia Alvariño². Antes, en 1987, y al publicar en Ferrol su primera *Antología personal*, el poeta no dudó en reunir muestras de su poesía tanto en gallego como en castellano. Son gestos todos ellos que invitan a la convivencia poética de tres lenguas peninsulares, convivencia que el poeta ha llevado a la práctica con rigurosa conciencia a lo largo de su trayectoria intelectual, sin ceder a voces que desde la intolerancia excluyente de unos o desde la marginación cómplice de otros quisieran prohibir lo que la historia nos ha dado por herencia: un patrimonio cultural compartido y la posibilidad de la expresión lírica más intensamente personal en al menos dos lenguas. Arcadio López Casanova goza de un privilegio que algunos ayatolás de la cultura anatemizan, el de figurar con plenos honores en la mejor lírica en gallego y en la mejor lírica en castellano de los últimos treinta años.

Los tres libros que ahora comentamos, más la *Antología* que los reúne, comienza a delimitar y caracterizar un universo poético desde sus mismos títulos. El adjetivo *oscuro-a* aparece en dos de ellos, y el sustantivo *Sombra* en otro (la *Noche, Noite*, abre uno de los libros en gallego); por otra parte, el *asedio* y la *iniquidad*; y por último la *potestad* y el *desvelo*. Un universo de oscuridad, en suma, asediado o amenazado, y del que surge – oscura-- la potestad, el raro don, el desvelo –oscuro-- del canto.

Caracteriza a la poesía de López Casanova, desde su primer poemario, una voluntad de construcción, un rigor de equilibrios y contrapesos, una composición sabiamente trazada de la materia lírica, una estrategia de alcance discursivo. Como en el mejor Mallarmé, lo inexpresable de un universo de sombras y la férrea voluntad del cálculo expresivo delinean un conflicto de alta tensión comunicativa, que si llega al hermetismo en bastantes de los poemas de su primer libro, acepta el reto de un discurso meditativo en el segundo, y de una mayor amplitud comunicativa en el último. En los tres casos se ostenta a plena luz la estructura, la distribución de la materia poética en las distintas partes y la construcción de un

temática “de carácter intimista, existencial, metafísico, mitológico y cultural”, y una actitud estética marcadamente culturalista (C.Rodríguez Fer, pp.108 ss)

² La afición a las citas multilingües le venía de lejos. En *Liturxia do corpo* las tres citas son de Pessoa, Valéry y Eliot; en una primera entrega parcial de *Asedio de sombra* (1996) son de Hölderlin, Rosalía y L. Pimentel; en la segunda edición de *Mesteres*(1999), a una canción anónima del cancionero medieval

movimiento significador, con orquestación de temas, formas y símbolos, que abarca a todos los poemas y que constituye el libro como un macrotexto. Así, por ejemplo, en *La oscura potestad*, la disposición de las partes primera y tercera, más extensas y narrativas, abrazan la parte central, privilegiada en su posición de verdadero *ómphalos*, en el que se condensa el núcleo caliente del significado. En *Razón de iniquidad* la disposición desdramatiza el centro para acentuar los juegos simétricos de las partes: un poema umbral y un poema final enmarcan, en simetría exterior, a otra interior de dos secciones que se suceden con igual jerarquía y número de poemas. *Asedio de sombra* es el de organización más compleja: se estructura en tres Partes, abrazadas por un Pórtico y un Epílogo unipoemáticos. A su vez la primera y la tercera Partes, de poemas extensos, en verso libre, ordenados en secuencia de números romanos, abrazan la Parte central, compuesta exclusivamente de sonetos, que se desdobra a su vez en dos subsecciones. Como en la imagen del Libro, que se desdobra siempre hacia dentro. Pero también como en la imagen del asedio, en que las fuerzas exteriores conspiran contra el orden del centro, allí donde se acumulan a la vez la última resistencia y la certidumbre de la derrota.

La mayoría de los poemas de esta *Antología* reproducen un molde grato al poeta, elaborado ya en *Mesteres* (primera edición en 1976, aunque el ciclo no se cierra hasta 1983), y que se sucede de un libro a otro, con ligeras mutaciones. Se trata de un tipo de poema largo, aparentemente informe, cuyo flujo de versos libres gobierna el ritmo interior, discursivo, pautado por pausas estróficas irregulares, que buscan un efecto a veces musical a veces semántico. Los versículos son de muy diversas medidas, los largos (los hay que superan las veinte sílabas) se acercan a menudo al ritmo prosaico, pero el efecto de conjunto es siempre musical, provocado por la alternancia de versos largos y cortos, por la puntuación interior del verso largo, por las pausas interversales, que a menudo se reflejan en sangrados o tabulaciones cambiantes:

Todo lo habéis dado al fuego
devorador.

Viejos pergaminos, códices añejos como vino secreto del corazón,

portugués le acompañan Rilke y Juan Ramón...Lo notable de las que estamos comentando es que las tres lenguas citadas son, ahora, peninsulares.

hiedras en el alto amanecer de las balaustradas, pérgolas de luz incinerada,
ramas
de ceniza,

muro de todas las lamentaciones del consumido vivir,
de vida, acaso, consumada.

En cuanto a los versos cortos, abundan los de una sola palabra:

indigno amor, y has amado, y ya nunca, nunca, nunca más amarás,
nunca
más
amarás,
diosa mía, diosa mía, niña...

En este tipo de poema la frase prolifera en complejidades sintácticas, se llena de incisos, de concordancias, se prolonga durante versos y versos, a veces admite la interrupción por otra oración distinta, y a veces queda suspendida, inacabada, pero lo habitual es que persista en su curso entre saltos, afluentes, momentáneas dispersiones y revueltas, hasta desembocar conclusivamente. Sobre todo a partir de *Razón de iniquidad*, el más meditativo de los libros antologados.³

Un poema así debe su estructuración, sin embargo, no tanto a la cohesión sintáctica como a un procedimiento generalizado de amplificación retórica y de reiteración, que pauta ritmo y sentido, a menudo por medio de los versos iniciales, que se repiten a lo largo del poema bien iguales a sí mismos, bien con ligeras variaciones⁴, siempre con la reiteración de frases interiores, a veces de sintagmas, otras de palabras clave aisladas o sucesivamente repetidas, y colocadas estratégicamente, en otras, finalmente, lo que se reitera es un motivo, formulado con leves variaciones⁵

³ Véase un hermoso ejemplo, en este libro: “Devorador y poseedor es el fuego/ de este alto otoño, de la aterida Noche que tú contemplas,/quieto, callado, desde el vencido umbral, / el hueco de la ventana,/ mientras alguien --¿eres tú?—camina sobre la alfombra/ de oro del desolado jardín,// cruza su balaustrada de piedra, baja/ sus escaleras de ceniza y mármol, / y entra, al fin, como huésped de la Noche perpetua.”

⁴ En un poema como “Ceremonia de la salutación” (*La oscura potestad*), el estribillo “Arrodíllate para vivir”, con el que se inicia el poema, se reitera cuatro veces a lo largo del mismo, a las que habría que añadir, en el centro mismo, la variación “Arrodíllate para morir”.

⁵ En un poema como el VII del “Libro de ignominias” (*Razón de iniquidad*), es la repetición de una frase interior completa “Nadie de su vivir/ puede dar sabiduría”) muy levemente modificada (“Nadie de su vivir/

Son poemas propicios a la salmodia⁶, por ello mismo, pero que muy a menudo se encrespan en el apóstrofe, la interpelación, dejan amplio espacio a un dramatismo exclamativo (“¡Oh, mar de revelación!”, “¡Oh, niña incólume!”, “¡...la Noche, qué lejana, qué lejana!”) o interrogativo⁷, que les proporciona un cierto efecto oratorio, y que en algunos momentos puede hacerlos parecer excesivamente enfáticos, pero que en otros llega hasta el balbuceo, la repetición confusa de una palabra o expresión que muestra la vehemencia o el estado de confusión del hablante lírico⁸, confiriendo a unos textos que son, esencialmente, escritura, y escritura culta, notables registros de expresividad oral⁹.

En su curso, este tipo de poema, que no se detiene en remansos de descripciones autosuficientes, gusta no obstante de arrastrar piezas de una gran suntuosidad descriptiva (“Altos peñascales de verdor, cantiles de sombra/ como el hondo vivir, / lentas, o quietas, las

dará sabiduría”). En “Solsticio de horas” (*Oscura potestad*), el ritmo es conducido por la reiteración de la forma verbal “Volviese”, a veces de forma simple (“Volviese otra vez...”), a veces sucesiva e insistente (“volviese, volviese, otra vez...”), hasta que en la segunda parte del poema se transforma en “supiese”, con la misma función. En “Palabras de aceptación”, del mismo libro, se reiteran sintagmas como “día tras día” o “el hedor de la tarde” y un motivo como el de los ojos que alternativamente están “ciegos” o “encienden la luz”, mientras que “Cuerpo de tal suplicio” gira todo él en torno a las modulaciones de la desnudez de la mujer, y el VI del “Libro de ignominias” (*Razón de iniquidad*) en torno a las amenazas de la memoria. Para una descripción de los procedimientos de repetición y, en general, de los procedimientos retóricos utilizados en la poesía gallega de Arcadio López Casanova, vid: R.Raña, “Introducción”. *Mesteres*. Eds. Xerais. Vigo. 1999, pp39-46. muchos de ellos podrían aplicarse a la poesía en castellano, si bien en esta faltan los que proceden de la lírica de los cancioneros gallego-portugueses medievales.

⁶ La crítica ha subrayado el papel de la letanía salmódica de procedencia bíblica (Rodríguez Fer) o del canto gregoriano (C.A.Molina) en *Mesteres*. Por su parte, el poeta, que acepta esta caracterización salmódica, la da por desplazada a partir de *Liturxia do corpo*: “la palabra [...] se adensa y concentra, deja la entonación sálmica y enlaza, pues, con el tono reflexivo, meditativo, de los sonetos –parte central- de *Mesteres*” (*Antología personal*, p. 9)

⁷ Véase el poema I del “Libro de revelaciones” (*Razón de iniquidad*), que gira todo él en torno a la interrogación sobre el propio yo: ¿Qué es, qué soy yo?...¿quién, quién soy yo?...y soy yo --.quién soy yo?—. Este apostrofismo sistemático es puesto en relación por Eduardo Alonso con “modos de expresión tradicionales en la lírica gallega y otras formas de expresión populares y litúrgicas” (“Prólogo”. *Mesteres*, Valencia, Lindes, 1976, p. 20). Por su parte C.A.Molina (*Antología de la poesía gallega contemporánea*. Madrid, Júcar, 1984) relaciona el dramatismo resultante de estos procedimientos con el modelo de T.S.Eliot. A mi modo de ver, y al menos en la poesía castellana, esta forma de concebir el poema, con procedimientos dramatizadores, es eminentemente culta, y tiene en el *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, un modelo acabado.

⁸ “Tú nunca ya podrás, oh, tú ya nunca/ podrás [...] tú ya nunca...” (*Razón de iniquidad*). “...muerte tuya, mi muerte, luz caída/ de aquel alba de Luz, Luz de aquel alba,/ brisa de Luz --¡oh Tiempo, en mis orillas/ del corazón--...” (*Razón de iniquidad*).

⁹ En alguna rara ocasión el poema recoge parte de un diálogo, la parte de uno solo de los personajes, que se dirige a otro. Es el caso de uno de los más bellos poemas de *Razón de iniquidad*, el que cierra el libro, en el cual Edipo habla a Antífona. Pero en este caso el diálogo es mucho más literario (está impregnado del lenguaje de la tragedia griega) que oral.

aguas en este atardecer infinito,/ en el esplendor irisado, en la penumbra/ luminosa..."), que suelen adoptar la forma de enumeraciones sin estructurar pero de componentes numerosos y plásticamente seleccionados ("tejió ramos y palmeras, puso manteles de boda, vajilla de plata, jarras del perfume")¹⁰, y que van adquiriendo un mayor papel a medida que el poeta madura su técnica. Sólo en raras ocasiones, muy escogidas por el poeta en función de su estrategia constructiva, este modelo de poema proporciona cauce a una narración. Se trata del poema inicial ("Iniciación a la parábola") y final ("Narración de vida") de *La oscura potestad*, y del final ("Hombre último. Edipo en Colono") de *Razón de iniquidad*: en estos dos libros la narración busca su materia prima muy lejos de la experiencia y del tiempo del actor lírico, busca enmarcarlas (son poemas de principio y final) o, si se quiere, superponerlas sobre el escenario de los mitos (cristiano, el del Hijo pródigo; griego: el de Edipo en Colono)¹¹. En el último libro, en *Asedio de sombra*, precisamente el dotado de una mayor narratividad, esta proyección de sombras sobre un fondo de mitos, ha desaparecido.

Si hasta aquí se ha tratado de caracterizar el modelo predominante de poema, no debe olvidarse el diálogo de contrastes que entabla, ya desde *Mesteres* (1976) y su primera poesía en gallego¹², con una forma estrófica regular, el soneto, que en la obra de Arcadio López Casanova combina el rigor constructivo con una experimentación deconstructiva de rimas y, sobre todo, de ritmos. No obstante, al esquema vivaz, nervioso, sincopado, característico de los sonetos de los primeros libros, tanto en gallego como en castellano, parece incorporarse en el último libro, *Asedio de sombra*, una tendencia hacia el endecasílabo perfecto, concluyente, de ritmos clásicos. Podrían entresacarse variadas

¹⁰ Un poema especialmente dotado por esta facultad descriptiva es "Nocturno de ciudad" (*Asedio de sombra*), en el que se evoca la antigua y amurallada ciudad natal del personaje (y del poeta).

¹¹ C.Rodríguez Fer op.cit. ha insistido en la presencia de "el universo referencial de las culturas clásicas greco-latinas, sobre todo en sus campos mitológico, filosófico y literario" en la poesía gallega de los 70. Por su parte A.López Casanova (*Antología*, p. 9) explica que *La oscura potestad* "se apoya en la estructura mítica de lo que Campbell llama *aventura del héroe*" y en la "Nota previa" ya citada aplica a *Mesteres* el mismo esquema de narración mitológica: "el correlato simbólico del *exilio*, o, quizás más exactamente en el desarrollo del *viaje iniciático* sobre la estructura de la "aventura del héroe" y la articulación de los mitemas de *salida*, *laberinto*, *caída* (pero siempre sin posibilidad de *regreso* liberador)", p. 120. En *La oscura potestad*, el libro más marcado por esta dimensión mitológica, los mitemas proceden tanto del mundo clásico (Narciso, Dánae...), como del mundo cristiano (el Hijo Pródigo, Luzbel).

¹² Desde entonces los libros de López Casanova incorporan siempre, de forma relevante, sonetos, aunque sea sólo uno, pero estratégicamente ubicado (*La oscura potestad*) y con la única excepción de *Razón de iniquidad* (1991). Los sonetos en gallego son caracterizados por R.Raña op.cit. p. 46 por la repetición nominal, el uso de encabalgamientos fuertes y las rimas inusuales.

muestras de las distintas tipologías. Así los enfáticos ("qué ceniza de oro del ocaso", "lluvia de juventud soñaba. Muro"), sáficos ("su potestad, pasión de la armonía"), melódicos ("corazón aún atado a ruiseñores"), pero sobre todo heroicos ("amor que en su fanal de luz le hería", "la luz lo coronaba de hermosura"). Tampoco es extraño encontrar abundante cosecha de aliteraciones, tan gongorinas ("así vencida, cima de la herida", "el alba a los alcores, alta vida"...), ni otras figuras fónicas tan clasicistas como la epanadiplosis ("¡Ciego cuerpo de noche y noche ciega!").

En todo caso el idioma puesto en juego por toda la poesía de López Casanova, de principio a final, se complace en un léxico selecto, culto, de elevado registro y nobleza. Palabras como *clámide*, *cíngulo*, *alcores*, *oreo*...expresiones como *vitral de la armonía*, *bronces arpegiados*, *novicias ciudades*, *rameado espesor del bosque*...suscitan el recuerdo del lenguaje modernista, no tanto por las palabras escogidas como por el registro y la muy estricta índole de esta selección. Pasajes como este: "Viejos pergaminos, códices añejos como vino secreto del corazón,/ hiedras en el alto amanecer de las balaustradas...", resuenan, con vibraciones propias, a la prosa del Valle Inclán de las *Sonatas*. Muy a menudo el léxico elegido como material metafórico procede del dominio nobiliario de las armas y la guerra: *guerrero*, *yelmo*, *escudo*, *daga*, *príncipe*, *magnicidio*, *cuchillo*, *pedernal*, *ballestero*, *adarve*, *pendones*, *lanza*, *azor*, *almena*... También la literatura clásica aporta su particular selección: *clámides*, *cíngulo*, *hados*, *siervos*,...No faltan palabras que proceden de un dominio utilitario, menestral o rural: *reatas*, *obradores*, *parva de establo*, *hilanza*...¹³ En general, el léxico da razón de un sistema de referencias programadamente no moderno, ennoblecido por la antigüedad¹⁴, extremadamente plástico ("altos peñascales de verdor, cantiles de sombra"), y que busca la reiteración de palabras gratas al poeta (cautivo, frutal, orfandad, altar, canto, cáliz, infortunio), o especialmente claves (potestad, tierra, desposesión, noche, mar, luz, sombra, atardecer, manos, ojos...), y cae a veces en la de algunas que son puramente accesorias (arpegios, floral, palomas...). Es un idioma que se complace en los juegos reiterativos, diseminativos, correlativos, homofónicos de la palabra y

¹³ Pero es obvio que en la poesía en castellano no se refleja del mismo modo esa presencia masiva de un léxico propio de la Galicia rural o religiosa (E.Alonso, op.cit. p.23), o de la Galicia marinera (C.A.Molina, op.cit.p.56).

la frase, y que concede más crédito a los efectos compositivos y al entramado de los símbolos que a las imágenes autónomas ¹⁵. Todo el poemario *Asedio de sombra* es un despliegue del conflicto entre la luz y la sombra, entre la mañana, el atardecer y la noche, entre la juventud y la vejez, entre el sueño y el tiempo; *Razón de iniquidad* distribuye su materia simbólica entre los signos de la ignominia y los de la revelación; en *La oscura potestad* cobra un relieve extraordinario el símbolo de la Casa Paternal; en todos los libros la Noche y la Sombra poseedoras, tratados a la manera simbolista, con mayúsculas iniciales, juegan un papel decisivo, y en bastantes poemas la mañana, la tarde, el crepúsculo, la mano, los ojos ciegos, el mar, el cáliz...están dotados de un considerable valor simbólico.

Las citas preliminares de Juan Ramón Jiménez, de Carles Riba o de Aquilino Iglesia Alvariño¹⁶ inauguran también otras muchas voces invitadas, no siempre fáciles de detectar, por la sutil asimilación que hace de ellas el poeta. Está la de Aleixandre, con sus poemas torrenciales y hasta su pasión de sombras, que comparte con Cernuda, y están las de Jorge Guillén y Claudio Rodríguez, en los poemas de celebración de la primera parte de *Asedio de sombra*, y si es la paleta de Juan Ramón la que asoma en los paisajes o sus soledades sonoras, es sobre todo el dramatismo enunciativo del *Diario de un poeta recién casado*, con sus exclamaciones, sus interpelaciones, sus interrogaciones, la técnica dinamizadora que López Casanova asimila a la perfección... También el Unamuno de las dilogías, las paradojas, los autodiálogos ("ciertas - o acaso inciertas - son estas palabras mías (de mí contigo) que ahora acierto a decir, / y eso me salva / (¿en verdad me salva?)"), o la duda hamletiana sobre el ser y el no ser, entrelazada aquí (como en *Niebla*) con la calderoniana del vivir y el soñar. También Antonio Machado deja oír su voz en "los alcores" y algún verso tiene el hálito de San Juan de la Cruz ("O Noche oscura [...] la luz lo coronaba de hermosura"). Antes he citado a Mallarmé por la proximidad de su apuesta poética - la del poeta de la nada y el rigor formal -, pero algún eco mucho más preciso asoma en los poemas

¹⁴ Obsérvese este pasaje: "Te hubiese conocido/ entonces, en mi alta juventud,/ cuando el hombre, que es amor, a mujer da aceptación, / y cuando tierra de su sangre/ consagra para cosecha/ y heredad."

¹⁵ Aunque no es difícil entresacar algunas imágenes de bella factura: el ocaso es "rojo / terciopelo del dolor", "cae / el tiempo en el pozo de la noche / como bronce de campanas", "rotas las olas / en flores de agua"...

¹⁶ El precedente de la poesía de Aquilino Iglesia ha sido señalado por la crítica gallega como fundamental en la formación y en el canon personal de Arcadio López Casanova. Véase C.Rodríguez Fer op. cit. pp. 115-118. También para otras influencias que aquí no se consideran.

de *La oscura potestad*, alguno de los cuales se acerca a la manera del gran poeta simbolista (por ejemplo, "Enigma"), y en los versos de *Razón de iniquidad* (la "indecisa música de silencio" ¿no remite a la "musicienne du silence", del poeta francés?), o en los sonetos de *Asedio de sombra*: esa "Nada mortal de aciago sueño" en que el sujeto lírico condensa cuanto es tiene por interlocutor a Mallarmé, y aquella vibración del silencio de "Sainte", sutil poema dedicado a la imagen de una santa en el vitral de una iglesia ("A ce vitrage d'ostensoir"), que sostiene un libro de himnos religiosos, y que en la luz declinante y melancólica de la tarde tiene un ademán de "musicienne du silence", resuena en estos versos de López Casanova:

Vitral de la armonía, ¿así le hería?

Dio el tiempo en el salterio su latido,
oyó oscuro el rumor de lo perdido,
y hora fue suya de la melancolía.

* * *

Los tres libros representados en esta *Antología* ofrecen un universo poético único, extremadamente cohesionado, a pesar de los casi veinte años transcurridos entre el primero y el último. En *La oscura potestad* está ya contenida toda la materia de base que alimentará *Asedio de sombra*, y es como si en el poeta joven de 1979 estuviera ya prefigurado el poeta anciano que todavía no es, o al menos esa es la máscara que asume en su enunciación: la de quien contempla su propia vida desde su consumación. Cambian, eso sí, las articulaciones, los temas complementarios que vienen a jugar con el axial, a veces hasta las circunstancias escénicas o el material metafórico, pero nunca el núcleo mismo del conflicto o sus símbolos mayores.

LA OSCURA POTESTAD

Quizás sea *La oscura potestad* el que muestre una menor pericia constructiva a la hora de poner en pie el conjunto temático, escindido como está entre el tratamiento mítico-narrativo (que se apoya en la parábola del Hijo pródigo, y en una serie de mitemas que la

apoyan: Alteia, la Casa Paternal, Narciso, Dánae...) y una estructura no narrativa, de antagonismo entre fuerzas simbólicas contrarias (juventud/ancianidad, mañana/noche...) planteado por medio de una superposición temporal abrupta de esas dos situaciones en que actúan las fuerzas simbólicas contrarias, la del joven héroe en posesión de la belleza y la aventura, y la del anciano entregado a la Noche y a la desposesión. Tampoco se cierra adecuadamente la articulación entre este conflicto central, cuyas variaciones tienden a ocupar la extensión entera del libro, y “la oscura potestad”, el don del canto, cuyo enigma parecía llamado a constituirse en tema principal, a la vista del título, pero que no consigue desempeñar más que un papel secundario.

El libro comienza planteando en forma de parábola mítica el conflicto fundamental. El hablante lírico evoca el luminoso lugar de los orígenes y el esplendor juvenil de un actor lírico, un tú, que es desdoblamiento encubridor del yo¹⁷, en un tiempo ya lejano. Poseído por los dioses de la aventura el joven emprendió la partida y conoció el mundo y las ocasiones de la celebración, hasta que guiados por Luzbel sus pasos, trocadas la aventura en destierro y la fortuna en miseria, el retorno se cumple sin festejos, a una patria de derrota, a una Casa que ahora es túmulo. Entonces, “cuando antiguo regresas al amor” surge “la potestad del canto”, como “himno de Muerte”. El mismo esquema narrativo está presente en el poema final, significativamente titulado “Narración de vida”, pero se disipa en la contraposición directa de orígenes y retorno, del momento ascensional del “hijo del amor”(“Feliz subes peldaño a peldaño”), en un escenario de simbolismo positivo (el mar, los riscos de espuma, la mañana, el Templo, el pórtico de los himnos, las cúpulas de piedra y oro), en el que escucha “la palabra hacedora de toda bienaventuranza”, y del momento del descenso (“bajas por la oscura escalera de la Casa [...] asido a barandillas que se derrumban”), del ahora “solo, siempre solo”, envuelto en un aura negativa (el suplicio de la noche, la iniquidad de la intemperie, las puertas que se cierran, las lámparas sin resplandor...), hacia el vacío y la

¹⁷ A.López Casanova, en sus ensayos, ha estudiado con metodología precisa e innovadora el juego de lo que él llama las “Figuras pragmáticas”, en el poema: los personajes que intervienen en la enunciación y en el enunciado líricos, y sus posiciones respectivas, así como el tipo de actitud lírica que determinan. La composición de estas figuras en este libro, y en casi toda su poesía, tiende a la modalidad del *desdoblamiento* del enunciador en hablante (el yo) y actor (el tú), como vehículos de una actitud lírica que se basa en el apóstrofe pero que es a la vez reflexiva, o autoreflexiva (véase *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca. Eds Colegio de España, 1994, pp. 59 ss.) En *La oscura potestad*, este desdoblamiento conoce un

noche. A partir de esta contraposición inicial el poema se precipita en una sucesión-confusión de ascensiones y descensos que va dejando atrás la vida, haciéndose cada vez más fatigoso el ascenso y cada vez más abismado el descenso, hasta alcanzar el punto de llegada, desde donde mirar hacia atrás y contemplarse, entonces, a la vez anciano y joven: en este momento, en que colapsan las fronteras del tiempo, se produce el estallido del sentido y salta la revelación con que se cierra el poema y el libro: “Y no hay nada”.

Si este es el más hermético de los libros en castellano, no obstante las fuerzas simbólicas que se contraponen en un único y reiterado conflicto se delinean con nitidez, y en muchas ocasiones por contraste directo, inmediato, sin veladuras ni transiciones, en superposiciones situacionales abruptas. De hecho, toda la primera parte (“El elegido”), consiste en el belicoso enfrentamiento de estas fuerzas simbólicas. Tal vez ningún otro poema lo expresa con mayor riqueza y nitidez que “Digna es la vida”, que cierra esta parte. Aquí los frentes contrapuestos son los de todo el libro: de un lado la juventud, el mar, el fuego, los frutos, los tálamos, los cálices de espuma, los cuerpos desnudos en la danza, los arpegios de luz o sombra, los cristales, las músicas, la Casa Paternal, el amor corporal; del otro la destrucción, el tiempo miserable, el crepúsculo, la soledad, los ojos cerrados, el responso, la condenación...Pero lo que articula el conflicto es la mirada del actor lírico, quien contempla las horas de su vivir desde la distancia (“Siglos hace que...”), y tan pronto se ve de un lado, cuando “mirar es poseerlo todo”, como del otro, cuando “miras, y miras, y largamente miras, báculo ya de sombra, [...] la noche [...] cuerdas del crepúsculo vibrando en soledad”.

El conflicto se resuelve, unilateralmente, en el corazón del libro, en su centro mismo, allí donde su sentido adquiere la operatividad propia de un acto de habla, la de un gesto de negación. Los tres poemas (uno de ellos un soneto) inventarían la desposesión, por la cual el sujeto lírico es privado de la mirada (“ya no miras: tus ojos están ciegos”), su don máspreciado (en algunos momentos identificable con el canto), del conocimiento (“Ya no sabes nada [...] tú no sabes”), de toda posesión (“No tienes nada, no tienes nada”), incluso del tiempo para vivir (“Ya es tarde para vivir, para vivir”), o de la propia existencia (“Existes tú, no existes”), pero sobre todo del sentido (“Oscura sombra sobre nada [...] Nada es nada”).

segundo grado: el hablante se desdobra, a veces casi simultáneamente, o por medio de superposición abrupta,

El último poema de este centro, “Hijo de otra tierra”, amortigua la negación rotunda y metafísica de los dos anteriores con una posibilidad imaginaria: todo hubiera podido ser de otra manera en otro lugar, si el protagonista hubiese sido “hijo de otra tierra”; pero es sólo una ilusión, pues nada tiene ya remedio, “es tarde/ y anciano habitas” en la soledad, la Casa ya no puede ser levantada de nuevo con sus escasas fuerzas, eres “Padre/ de nada. Hijo de nadie [...] Nada/ posees. Nada miras. Están ciegos/tus ojos al crepúsculo. Caminas/solo [...]es tarde/ para vivir. Tu cuerpo inclinas. Nada/ existe ya...”

El libro llega a vaciar su centro para la nada, pero es una nada a la que se llega como resultado de una historia, una historia que hubiera podido suceder, además, de otra manera, y que ha conocido en su transcurso momentos de celebración. Uno es el de la tierra de acogida, tras la partida de la Casa Paternal: allí, todavía joven, junto al mar, fue llamado hijo y experimentó el amor (“Ceremonia de la salutación”). El otro es el amor, que va a jugar en el conjunto del libro un papel de contraste con el plano principal, el del conflicto, al que no anula, pero sí le confiere un contrapunto, la resistencia que resta poder metafísico a la colonización de la vida por la nada. El tema amoroso, vinculado a la “mujer mía”, se insinúa apenas en la primera parte (“Solsticio de horas”) para ocupar casi por entero toda la tercera parte (“La oscura potestad”), en que alcanza un momento de intensa belleza simbolista en el poema “Enigma”, donde la mirada contempla la danza de la muchacha en el claustro de piedra, girando y girando desnuda, en un “baile trenzado que desde los pies ascendía a la juventud” y a la luz, en círculos de fuego. Pero la mirada es la de evocación, no la de actualidad, porque entonces, en aquel momento, mientras ella bailaba, “ciegos para verte, / los ojos no miraron tal milagro”, de manera que “jamás hubo milagro” y ahora la danza es ya maldita. “Cuerpo de tal suplicio” despliega el esquema simbólico: la joven danzante vistió su desnudez con ropas de sacrificio “y conmigo viniste, /compañera/ mía”, hasta compartir la desposesión: “Qué queda ya, qué queda/ ya./ Solar de las desgracias, Casa habitada, alcoba/ de la Muerte.” Ahora “el canto nos maldice/ y de nadie nos llamamos hijos”.¹⁸ En “Tránsito de ancianidad” se cierra el esquema: la mujer, ahora Dánae de oro, antigua amiga,

en un tú joven y un tú anciano.

¹⁸ Este poema inicia un tema que tendrá mucho mayor desarrollo en *Asedio de sombra*: el de la culpa del protagonista por no haber podido evitar para la amada ese destino de desposesión, por no haber sabido

permanece junto al protagonista “en este viejo solar, heredad/ de muertos”, en el “oscuro sortilegio de las horas últimas”, y este se pregunta “para qué” esta presencia, este esplendor, Dánae de lluvia, en el “lecho labrado para la agonía”. Una parte de la respuesta la dan sus ojos: “en tus ojos reconozco sin lágrimas cuánto he sido”, otra, su persistencia: “y tú, y tú,/ así ungiéndome, amor,/ así a mi lado, amor, / amor, /cuando ya sólo la Noche es dueña de mi báculo.”

RAZÓN DE INIQUIDAD

En *Razón de iniquidad* la estructura se hace más compleja (aunque el libro no sea más intenso): inserta el conjunto de la materia poética en el marco comprendido por un “Umbral”, que examina el acto de su escritura, y un “Final”, que proyecta este conjunto creado por la escritura como narración mítica . Los poemas de los dos libros centrales (“Libro de ignominias” y “Libro de revelaciones”) son así el resultado de un acto de escritura que conduce de la autoconciencia al mito, de un trabajo que comienza en la mano del poeta en la soledad de la noche y culmina en la proyección intemporal del arquetipo, aquel Edipo en Colono supremo referente de la desposesión.

En el primero de los dos libros centrales, el de las ignominias, nos encontramos, doce años más tarde, con la misma constelación de temas que en *La oscura potestad*, y de nuevo salta a los ojos del lector la contraposición de los dos frentes simbólicos ya conocidos, pero ahora desarrollados no por superposiciones temporales, sino por un trabajo más discursivo, más dialéctico, más sentencioso de la escritura, que también tiende a despersonalizarse, a restarle protagonismo al tú en beneficio de formas verbales impersonales y substantivos no determinados por el artículo, aunque los últimos poemas nos reconduzcan a la primera persona.

Quizás la variación más relevante sea la orientación del foco de atención hacia la condición actual del actor lírico, su escenario y su circunstancia, sus interrogaciones, la actitud ante su propia vida y ante el don del canto. Este es situado en una “instancia última”, de soledad, “cuando ya ni dolor ni lágrimas” le quedan, y su vida se le aparece como “consumida” y, a la vez, como “consumada”. Los días vividos han dejado una enseñanza:

preservarla desnuda ante el pórtico de piedra: “Merced de la palabra hubiera dado/ por ti,/ hija/ mía, mujer

“en la desgracia habitamos/ y el desamparo es nuestro”. Es ese estado de desposesión en que “todo lo has perdido” y en que el hablante dice al actor: “estás muerto”, y reafirma su declaración en nombre de los dos: “muertos estamos”.

Se trata, es obvio, de una muerte moral, “pues todavía vivir es necesario” en “esta aterida noche del alto otoño”. Al fin y al cabo, aunque “cumplida la edad”, el protagonista apura los días de su otoño, en un escenario que, a diferencia del poemario anterior, se deja llevar casi hasta lo concreto cotidiano (“paredes de cal, lámparas, mesa,/ cuadros, libros...”), en el que predominan los atardeceres, ascuas últimas de soledad. “Es esta la hora de todas las horas, la certidumbre/ de todas las incertidumbres”, en la que resuenan preguntas cuya respuesta se sabe carente de utilidad (“¿para qué?”) pero que el sujeto se obstina en plantearse: ¿quién “se asume depositario de la culpa”?, “¿qué más podré decir?”, “¿cuál ha de ser entonces mi merecimiento?”.

López Casanova ha eliminado de esta *Antología* el poema III, aquel en que el hablante incita al actor a la resistencia: “álzate como guerrero”, le dice, desprecia la memoria, “bisutería vidriada del corazón”, no te entregues al canto como un siervo, en la indignidad, asume y haz tuyo el aposento de la Sombra, “resiste/ si te asiste bondad [...] si quieres que el canto, don del verbo, sea acaso/ expiación”. La eliminación de este poema es bien significativa, ninguna ilusión heroica debe enturbiar la razón de la iniquidad humana. De ahí que la memoria, con sus engaños, con sus evocaciones de los momentos de dicha, con sus consuelos insidiosos, que acecha en la Noche para destilar su veneno, “trae siempre desgracia”. Porque lo que desde este atardecer se presiente, no tanto como algo inminente sino más bien como algo presente ya, aunque en latencia, es la Noche aterida, la Noche “vieja amiga/ de la vigilia”, y que “siempre poseedora” se confunde con la también “poseedora” Sombra. Quizás ningún otro pasaje del libro representa con tanta plasticidad ese atardecer impregnado de Sombra como el poema XI, en que el personaje, quieto, callado, se asoma en la noche al hueco de la vacía ventana,

mientras alguien -¿eres tú?- camina sobre la alfombra

...

y entra, al fin, como huésped de la Noche perpetua.

mía(compañera/ mía, / todo lo hubiera dado por salvarte, / por arrepentirme,/ por callar:/ hasta el canto”.

En *Razón de iniquidad* hace su aparición novedosa todo un vocabulario moral que asocia al conflicto simbólico valores de culpa y de condenación. Hay un momento, sólo un momento en todo el poemario, en que una parte de la culpa al menos es atribuida a otros: “malditos todos, malditos todos, malditos todos, / los que insidia y dolor, ausencia, inmisericordes / días de suplicio trajisteis del mercado” (X). Pero en el “Libro de revelaciones”, la segunda parte de este poemario, la culpa se asocia a la renuncia a vivir, a la aceptación de la servidumbre y la claudicación (“mi pecado/ de no haber vivido con dignidad, /sí con fidelidad”), al no haber aceptado los desafíos del amor. Es precisamente la llegada del amor la que permite “que yo reconozca lo que me condena”, la que provoca “el remordimiento”, la que otorga el perdón en la canción que celebra esa llegada (V), la que “redime ante los dioses su penuria” (VII). El “amor oscuro”, a la Sombra, en cambio, “no salva” (VII). Volviendo hacia atrás, el “Libro de ignominias” se abre con una amplia interrogación retórica, que en forma de parábola se plantea el tema de la culpa con respecto al propio destino (I): ¿quién detenta la crueldad, y quién la bondad, el mendigo, asesino, que alza su daga contra el príncipe y le da muerte, o el príncipe joven, bello que en su inocencia ve su corazón traspasado? :

¿Quién, así, asesino y héroe
da señal de vida,
y en el amor, o en su penuria,
puede sobrevivir?

En la respuesta, el sujeto lírico se identifica a sí mismo con los dos: él es a la vez la inocencia y el crimen, la víctima y el verdugo, el mendigo y el príncipe:

Se alza tu mano con la daga de sombra, levanta
tu mano el cuchillo feroz,
tal lengua de pecado y de infamia
grita con tu voz, con tu voz en el vacío aposento, en la vacía soledad,
y certero es el golpe, al fin, en tu pecho de príncipe.

Y en este magnicidio moral que se comete con el propio destino queda involucrada la voz, quizás el propio canto.

EL TEMA DEL CANTO, a diferencia de lo que ocurría en *La oscura potestad*, se relaciona intensamente con el conjunto temático en *Razón de iniquidad*. Aparece, poderoso, en el poema inicial del libro, “Umbral de la palabra”, y reaparece una y otra vez en su transcurso, lleno de matices y complejidad simbólica. En este primer poema el canto es sobre todo un permanente objeto de busca, “después de tanto, tanto tiempo”,

y todavía buscas con ansiedad aquella palabra que
salvarte pueda de toda condenación,
línea o trazo en los que expíes culpa y remordimiento,
renglón sonoro que vocifere en plazas derruidas, en ciudades que nunca has
conocido ni nunca conocerás,
entre gentes malditas de cualquier condición.

Pero el canto es también la palabra “que te va a condenar”(X), quizás por la servidumbre a la Sombra, pues en el “Libro de revelaciones” el canto, al ser asociado a la luz, al amor, al impulso de vivir, se transforma profundamente (“esta palabra tan desnuda, tan distinta de lo que he sido”) y cobra capacidad de perdón. En ese momento fugaz en que el amor irrumpe en el aposento de sombra, el sujeto lírico se reconcilia con su canto, que siente revivir (“el don del canto/ contigo”), cuando creía que había cesado ya su mandato, y que la única dignidad que le quedaba era “la potestad del silencio”. La renuncia al amor reconvertirá de nuevo el canto en “aciago”, en “canto de la desgracia” que ya no puede salvar, enaltecer, dar vida, ser, reconocimiento, por la palabra (VII), pues se ha tornado en un “canto entre cenizas”.

A pesar de ello, en “Umbral de la palabra” se había consignado reiteradamente el “tan inútil fervor de la palabra”, de “quien nada puede decir, / escribir, acertar”, y mucho menos conocer (la “pasión aquella /del conocer imposible”) o saber (“Nadie de su vivir/ puede dar sabiduría” (VII)). Por ello:

Valen tan sólo las palabras
en lo que tienen de dádiva o condena,
de ceno o de resplandor (VII).

Afirmaciones que entran en contradicción, en buena medida, con lo que se dice en uno de los poemas excluidos de esta selección, quizás de forma justificada, pero que ilumina

algo de lo que se ha dicho antes, su complicidad culpable con la memoria de los momentos de posesión:

Tal es –y lo sabes, por fin- el oficio
del canto.

Ofrendar memoria de lo que dio posesión a las manos,
y vida,
y cuerpo de pobladora resurrección,
y saliva nupcial del milagro, aroma
de ave y de ala;

memoria, memoria
de cuanto en días de luz se te entregó como aposento,
fervor o dádiva
[...]

Y dar sabiduría de esta iniquidad, de esta
indignidad,
de este callar, como muertos, tal si vida hubiese
en no habitar dolor, ni amor, ni ansia,
ni aterido deseo.

El “Libro de revelaciones” juega en *Razón de iniquidad* la misma función de contrapunto que la tercera parte de *La oscura potestad*. De nuevo aflora la veta amorosa como complemento temático, que sin ser contradictorio con el principal, lo amortigua en la dureza de su “confesión de ignominias”. Si el “Libro de ignominias” ha elaborado el estado de desposesión, ahora penetra en ese estado “un cuerpo de juventud, el temblor/ de una risa de agua”, “este don de fuego/ y palomas”, “tu milagro” en “mi sed”, tu “cuerpo pleno en el fuego de mis manos tendidas”, obligando al otoñado (“ahora que tan viejo estoy”) a preguntarse “qué es/ qué soy yo”, “¿quién soy yo?”, “¿es tal acontecer/vida, o acaso morir...?”, “¿estoy vivo?”, y a obtener su primera revelación al contemplarse como “alto otoño de fuego que en la luz da su canto”, revelación que será seguida por otras: “Cómo agradezco la ley de estar vivo/ contigo”, el deseo de “vivir, vivir”, la “juventud que joven me hace”, la ruptura de la resignación de la edad, incluso la del lenguaje amoroso: “mi pequeño

volcán de rosas”. No obstante, este amor de la sin nombre (pues “nombre no es revelación”) no tiene posibilidad de redención:

Pero vencer, siempre vencen
culpa y remordimiento,
aceptación y renuncia.

Cómo te hubiese querido en los años sin edad,
fiel en aquel tiempo a los dioses y a la tierra
maternal,

Joven de corazón, limpio de cuerpo
perfumado,

libre al cabo para reinar sobre el mundo,
hijo noble de heredad.

[...]

No ahora ya, no ahora ya,
y nunca,
aún sabiéndote hermosa, y luminosa, y oscura,
antigua
niña,
cuando sólo me hace digno la potestad del silencio.

El poema VI de este libro, con su balbuceo, su ansiedad, da muestra acabada del desconcierto que sucede a esta revelación, y que se remata con la de una presencia y una certidumbre. : “Es la Noche/ sola, la poseedora de desdicha”. Después ya no quedará sino el lamento por no haber sabido oponerse a la renuncia, “tal esclavo que claudica/ a su propia memoria de miseria”, “fiel cautivo de la Sombra”, inclinado ante la “total apoteosis de la Nada”. El poema IX recibe con gozo la llegada de la inevitable y antigua amante: “¡Oh, eterna/ Visitadora que así amas!”

Razón de iniquidad se cierra con las palabras de Edipo a Antígona en Colono, en uno de los más hermosos poemas del libro: “Nada soy, nada tengo [...] y siempre, siempre la Noche, / fuera y dentro de mí”, dice antes de despedirse. Y luego:

Sucumbe siempre un hombre, entendedlo, a su destino,

y es inútil negarse a la evidencia.
Quede aquí la vara del mendigo –mi cetro-, la mísera ropa,
el humilde hatillo,
el cuenco, tales migajas de pan,
acójame benigna esta tierra, esta luz del amanecer frío,
este frescor, el aroma incendiado,
y para siempre sea sepultada mi memoria.

ASEDIO DE SOMBRA.

Asedio de sombra no rehuye dejar aquí y allí las migas de una biografía lírica, que lo acerca más que los libros anteriores al modelo de los Cancioneros personales. Así, la referencia a Ondara y al luminoso mar Mediterráneo - que hoy forman parte de la biografía del poeta - viene de la mano con el recuerdo de otras épocas menos felices: "es dádiva en mi vivir [...] después de tantos días de infortunio" . Contrasta además con "la alta ciudad de rotonda de piedra", "el negro laberinto de las calles", "el silencio labrado de granito", "la sombra en los soportales vacíos", "la oscuridad", "el aterido alarido por la boscosa fronda", "la queja caudal del río [...] bajo los puentes atónitos", de aquella ciudad y de aquel paisaje suyos de la infancia a los que ahora se asoma el poeta, con el corazón lacerado por el dolor, para no reconocerse ("y en nada se reconoce"). En medio del ayer y del hoy, entre un paisaje y otro:

Cuenta el peso de las horas,
cae
el tiempo en el pozo de la noche
como bronce de campanas,
días
que sabe de bondad (¡Oh, niña
floral, dorada risa de agua!),
años
de destierro cruel, de insulto
cruel hacia su canto.

Pero no sólo queda aludida esa dolorosa herida del exilio y la incomprensión (una de las claves civiles más persistentes en la vivencia lírica del poeta), en la frontera entre los dos paisajes, sino que también asoman ecos, palabras, signos de identidad, que han acompañado al poeta en otros momentos de su vida. Así "la iniquidad" ("en tiempos de oscura iniquidad dije") que dio título y tema al libro anterior, o "la potestad", que remite a *La oscura potestad* y al tema central de la potestad del canto en su poesía:

Quién poeta
en esta potestad de delirio y de sombra.

Esa misma interrogación, "Quién poeta", que deriva de Hölderlin, parece haberle asaltado, libro tras libro, a lo largo de toda su trayectoria. También llega de lejos aquel modo simbólico con que el poeta se nombra el Elegido, que remonta a *La oscura potestad* :

cómo frente a aquel mar se sabía en aquel instante el Elegido.

LAS POETICAS. En el drama de luz y sombra que pone en juego este libro el Poeta representa más que al Autor al Personaje, un Personaje no yo sino tú, y como Personaje-tú-Poeta su papel es autorreflexivo, se nutre de su propio rol, interroga sobre el don del canto, la oscura potestad, el sentido presentido, huidizo y amenazado de la poesía y del mester del poeta. Ya *La oscura potestad* (1979) abría sus páginas con un "Preámbulo para una poética", y *Liturxia do corpo* (1983) con un poema "Limiar", titulado "Herdo do canto", en el que el canto aparece a la vez como "servidume", como "herdo de Morte" y como "palabra de silencio / na liturxia do corpo". Cuando en 1987 reúne su *Antología personal*, la hace preceder de una sección que lleva por título "Pra unha poética / Para una poética" que contiene dos poemas, "Voz de xeración" y "Epístola censoria", el segundo un rosario devoto de citas y glosas de poetas amados, el primero la salmodia del desvalimiento ("Quién poeta ahora sin palabra / sin voz de todos y sin vida, / sin canto nuevo que nos salva") y de la desposesión ("Nunca tuvimos nada, nunca / tuvimos nada, nada, nada"). También *Razón de iniquidad* (1991) se abría con un "Umbral de la palabra" y *Noite do degaro* (1994) con un nuevo "Limiar" donde entre otras voces hacía escuchar la suya "O Poeta". Nada de extraño tiene pues que *En oscuro desvelo* se abra con una sección titulada "Umbral de la palabra", que recoge dos poemas-poética, el "Umbral de la palabra" de *Razón de iniquidad*,

y “La potestad del canto” , el “Pórtico” de *Asedio de sombra* . Del primero ya he hablado, en el segundo resuena una vez más la interrogación:

Quien poeta
en esta potestad de delirio y de sombra.

Es un poema en el que, con procedimiento que evoca la manera de Aleixandre (unos versos suyos lo encabezan), el juego táctil de la mano sobre la página es el correlato de la exploración del mundo por la palabra poética:

sigue la mano los trazos oscuros de la insidia, borda negrurras, enigmas,
grutas de oculto misterio,
excava en el blanco vacío de la página, sobre el espesor de la llanura que es
páramo, que es yermo
de desolación.

el correlato de la exploración por la escritura de la palabra poética, ese “oscuro mensaje” asociado a la soledad, al desvalimiento, a “los pulsos de tan oscuro vivir / de tan menesteroso recordar”, que la percibe a la vez como potestad (“palabra de potestad”) y como maldición (“la potestad del canto, su música maldita”), en una inextricable trama:

Ley
de la canción,
diosa
de toda mi condena
como leemos en el poema “Pasión de sombra”.

Tras el umbral que delimita este “Pórtico” autorreferencial el libro ofrece un racimo de motivos en buena parte conocidos por el lector de López Casanova, pero que aquí parecen encauzarse según un designio narrativo, según una estrategia de progresión y desenlace que pugna con la disposición a la quietud de una poética de herencia simbolista que ha dominado en los libros anteriores.

La primera parte, “Luminosa la sombra de tus días” es un estallido solar y amoroso ante el mar de Ondara. El poeta hace ofrenda de su palabra a “esta luz que es belleza y da don de palomas a tu cuerpo”, en actitud que resultaría religiosa (“arrodillado frente a aquel

mar de fuego y de palomas”) si no fuera tan pagana, de exaltada comunión con un paisaje bendecido por la inmortalidad (“nunca nada dio su aciago signo de muerte” aquí), en el que el mar es el símbolo de una vida completa, cerrada en su perfección. En esta atmósfera dionisiaca pero virgiliana (apolínea), que oscila entre la ebriedad y la armonía, emerge como Venus de las aguas la figura de la amada:

tu cuerpo floral
la desnudez de nieve y de paloma

y el poeta, que ahora es más amante que poeta, celebra el regalo de su amada, el deleite en sus atributos, con enumeraciones en las que resuena el *Cantar de los cantares*:

Fervor de tenerte, mujer mía,
cuerpo de oro frutal, dádiva
de música y fuego arpegiados,
altar del gozo...

Posiblemente no hay en toda la poesía de Arcadio López Casanova otro momento en el que la expresión amorosa (incluso, excepcionalmente, la erótica) alcance tanta intensidad. Una intensidad capaz por sí sola de reconciliar al poeta con los dioses, tras los tiempos pasados de infortunio:

oh, la piedad de los dioses benévolos.

En esta primera parte, hasta la amenaza de la Sombra parecería conjurada. “La plenitud del instante” se percibe “en este atardecer infinito” y hasta la noche se hace propicia:

Llega poseedora la noche,
- ella, la enemiga, con su clámide de luto -
y esta quietud del mar
de luz la hace benévola.

El poeta se siente “huésped...de este templo de sombra”, en cuyo altar se celebra la liturgia de los cuerpos amorosos, y el amor y la mujer le redimen y le devuelven a la inocencia.

No obstante, este don de la ebriedad, este cántico de celebración, que parecen brotar de un presente inmediato tan pleno que podría agotar el tiempo (“Es el tiempo detenido

felicidad en el cáliz de las manos”), brota en verdad de otro lugar, de nuevo –como en *La oscura potestad*-- es el resultado de una superposición temporal, la del presente, ante el mar de Ondara, y la de un pasado de juventud y esplendor amorosos, revividos ahora bajo el hechizo del mar y de la luz en un fundido tan fulminante que anula la misma vivencia del tiempo:

Quietas las lentas aguas azules,
quieto el espeso verdor, los cantiles de sombra,
las horas de esta tarde infinita, de esta luz de oro y malva que no muere,
quieta tú, amor mío, en el éxtasis de juventud,
eres como te recuerdo y sé para mi ventura,
en aquellos días de tan dorado temblor, de luminosos pétalos abrasados,
junto a aquel mar de acantilados, junto a este mar de peñascales de sombra,

antes y ahora...

En el último poema de esta parte (“Mirada de salvación”) la celebración deja paso al relato y entonces la tercera persona, el pretérito verbal y el lenguaje de la enunciación despejan ese secreto de la reverberación del pasado en el presente que centelleaba en los poemas anteriores:

Arrodillado frente a aquel mar de fuego y de palomas,
rememoró horas tuyas,
todo el incienso de unos días, el amor tan misericorde,
el cuerpo feliz que tanto en la pasión había amado.

Este poema, cuyos versos se deslizan desde el atardecer hacia la “ya cercana noche de azahares”, se deliza también desde el consuelo de una memoria y de un amor que salvan el sentido de la vida (“memoria ofrendaba de su vivir, / y en ella se salvaba [...] frente a aquel mar se sabía en aquel instante el Elegido”) hasta el descubrimiento de la privación del paraíso:

Con sus manos hundidas en la arena de oro,
arrodillado,
comprendió al fin - ¡oh, inocente! -

el tiempo deshecho entre sus dedos

...

y apenas pudo contener las lágrimas...

En un gesto desesperado de resistencia el poeta revive a la amada, centro de aquel paraíso que se desvanece, como si le confiara el poder de preservarlo:

y allí, allí,

estaba ella.

Vio sobre el mar la figura dulce, el leve resplandor de oro,

...

oyó su voz,

oyó el latido de la vida,

y cuando quiso, con pasión, abrazarla,

sólo un fulgor de sombra pudo asir en sus manos.

Si en este último poema de la primera parte las manos (¡siempre las manos, en este libro de sombras!) son el testigo privilegiado de la fugacidad del tiempo - “el tiempo deshecho entre sus dedos” - y del asedio de la condición humana por la sombra - “sólo un fulgor de sombra pudo asir...”- la segunda parte del libro se inicia con la misma imagen, como si quisiera continuar el discurso más allá de sus propias divisiones: “Tuvo en aquel instante la certeza, / soplo de luz que se iba de sus manos”.

Esta segunda parte es, en efecto, la continuación y la réplica de la primera. Allí la “luminosa sombra”, aquí “los cegados resplandores” (título de toda la sección), que se abren paso en la conciencia mientras la invade “la noche poseedora” (título de la primera subsección), y se confirma la sospecha de haber sido “nada mortal de aciago sueño” (“Aciago sueño” es el título de la subsección segunda).

Las interrogaciones - “¿Era su vida...? Un soplo...¿o lo soñaba?” - asedian el dudoso sentido de una vida ya en buena parte transcurrida, o quizás sólo soñada, desplegándose en soliloquios en tercera o en segunda (ficticia) persona que evocan el de Segismundo.

Y asedian también el fundamento de la propia identidad, amenazada de disolución: “¿Quién va a morir?”, “¿Quién sueña?”, “Había sido...Aquel que era...aquel que fue...”, “qué

horas vacías llamas tuyas”, “eres, no eres, / no serás nunca”, “nadie es”, “y tú mismo - ¿quién? -” .

O asedian la “cárcel” o “torre de belleza”, “la alta quimera de luz” que quiso edificar con sus manos y que ahora se le aparece como “pasión de sueños vanos / ardidios [...] en quimera de pureza”, “inútil siempre”.

Mientras se cierne en torno el muro de soledad, de muerte, “su Noche [...] maldita”, y su espíritu se entrega - ya incondicionalmente - a la melancolía:

Dio el tiempo en el salterio su latido,
oyó oscuro el rumor de lo perdido,
y hora fue suya de melancolía.

No se da sin resistencia este acatamiento de la sombra. El vago presagio de la muerte azuza todavía la incredulidad y la protesta:

Quién va a morir, quién va a morir...
...
Quién va a morir, quién va a vivir, su puro
corazón aún atado a ruseñores
de luz...

Una y otra vez aflora en el poema la pregunta del *Carpe Diem*, aquel *dónde* de Manrique, pero no es un *dónde* aseverativo y resignado, como en el poeta de las *Coplas a la muerte*, sino bien distinto, con un dramatismo de interpelaciones ciegas, desconcertadas, que no saben a qué o a quién dirigirse, en las que el dolor se despersonaliza, desasido de sentimiento individual, y se expresa balbuciente, lo que pone aún más de relieve la desarticulación del soneto:

Noche en la Noche, ¡y siempre!...Nadie sabe
nada...Fulgor de fuego, paso a paso;
paso a paso - ¡quién sueña? -, cielo al raso
de luz, soplo de luz...Que todo acabe.

Acabe todo...aquel fulgor...No sabe
nada nadie...temblor de sombra...¿Acaso
rinden así las llamas del ocaso

tanto fanal de amor...? Que todo acabe.

He aquí dos cuartetos que recuerdan el monólogo libre narrativo.

Hay un soneto (el 4, de la segunda subsección) que hace balance de esta resistencia a la invasión de la sombra:

Queda un arder y no de fuego

...

un resplandor de luz vacía,

...

bajo los astros queda, mía,

Nada mortal de aciago sueño.

...

Queda el ensueño y su delirio,

la Sombra queda y su dominio.

Queda también, todavía, la amada, en la que la vida del poeta sigue ardiendo en llamas de amor y de hermosura.

Los poemas siguientes, en segunda persona ficticia, asumen la entrega a la Sombra:

Si hijo eres digno de la Noche

...

Don te sea la Sombra.

...

Hijo mortal, pasión oscura,

deshabitada Noche tuya,

y tú por siempre su cautivo.

La tercera parte convierte la rendición resignada al asedio de la Sombra en afirmación de una nueva condición, la del cautivo de la Sombra. El primero de los tres poemas tiene mucho de despedida de su propio pasado, de la ciudad de origen, de la propia infancia. Dedicado “A mi hermano, en nuestro lugar de provincias”, constata la derrota que el tiempo nos infringe no con la melancolía de “El viajero”, de Antonio Machado (*Soledades*, 1902), sino con la desolación de quien “en nada se reconoce” y se pregunta incrédulo: “¿Era / en verdad, ése su mundo?”, de quien ante el paisaje urbano de su infancia

y juventud acaba por retirarse del balcón consciente de que es “un hombre ya cautivo” de otro paisaje, el de las sombras.

El segundo de estos poemas es otra despedida, ahora del amor, en el que todavía arden “las hogueras del último resplandor, del deseo calcinado”, pues “habla quien aún está vivo”, por más que sabe que “has amado, y ya nunca, nunca, nunca más amarás”. El poeta acompaña estas palabras con una emocionada autoinculpación de amante:

indigno fue quien dio celebración o aposento, ley del canto, canción,
cuerpo
o bautismo,
a cuanto - ¡oh, perdóname, perdóname! -
sin saber redimías...

El tercero y último de la sección es también la despedida de un tiempo todavía muy reciente pero ya muy lejano, el que acogió el esplendor de los días de amor y de belleza. Los antiguos signos propicios se han vuelto negativos: la mañana ahora es noche irrevocable, las olas son de luto o de ceniza, el fulgor del cielo se anubarra, el mar se llena de “túmulos de sombra”, la “orilla de oro” es “ensenada maldita de naufragios”. El poeta - el Elegido de antaño - se reconoce ahora y se acepta “cautivo de toda orfandad”.

El libro se cierra con un “Epílogo” que contiene un único poema, “La llamada”, que yo no dudaría en calificar de insólito en la poesía de López Casanova. Insólito porque si bien proporciona al libro el desenlace exigido por sus propias premisas, lo hace de una manera sorprendente, que subvierte en buena medida el canon formal de este y, desde luego, de los libros anteriores del poeta. Se trata de un poema arrogantemente narrativo, que cuenta un episodio, y lo cuenta en presente inmediato:

Estás solo,
y qué extraño es este espeso silencio a tu alrededor,
aquí,
en el vacío del espacioso salón.

El poema-relato se deja impregnar de inmediatez situacional y cotidiana (“los sillones de la cómoda”), espacial (una casa con jardín, cercana a una cala entre acantilados),

temporal (otoño). Se trata del final de una fiesta: los amigos, los familiares se han marchado ya, después de despedirse afectuosamente. Al lector le llegan las voces de esas despedidas, las frases amables, convencionales, nítidamente resaltadas (guión, comillas, cursiva, paréntesis): “Disfrutamos muchísimo, a ver cuándo lo celebramos de nuevo...”, “Lo hemos pasado de maravilla”. Le llegan los gestos: “un apretón entrañable de manos, un fuerte abrazo”. Los versos van perfilando con su vaivén una atmósfera muy precisa: es tarde, muy tarde, el estribillo lo va repitiendo, y el personaje está solo en el salón. Por el ventanal entra “un aroma de otoño cálido”, “un perfume de algas/ y verdor, de flores de sombra, / mientras se escucha, cerca, la melodía leve del mar [...] y suena - ¿dónde? - una música de afinados / acordes”. Es ese tipo de escena que desde sus marcas de cotidianidad presagia la irrupción de lo extraordinario, del acontecimiento devastador. Aquí y allí, diseminados, algunos indicios han puesto sobrealerta al lector, y ahora, a medida que los versos lo arrastran se siente cada vez más succionado hacia el interior de la experiencia del personaje por un monólogo sin distancia, en segunda persona, y la vive con la misma angustia de duermevela, entre la conciencia y el sopor, con que la vive el personaje. El final trunco, que suspende la catarsis del lector y la sustituye por un confuso sentimiento de inquietud, de sorpresa, de sospecha, que sólo poco a poco se resuelve en interpretación, está en la línea del mejor Poe o del mejor Borges.

Es un hermoso poema final para el libro más encendido y a la vez más sombrío de la poesía en castellano de Arcadio López Casanova, y como tal cierra brillantemente *En oscuro desvelo*, una antología de su poesía en castellano escrita entre 1972 y 2002.

Joan Oleza
Universitat de València
Invierno del 2003