

A modernidade poética de Rosalía: unha interpretación

Discurso lido o día 9 de novembro
de 2013 no acto da súa recepción,
polo excelentísimo señor don

Arcadio López-Casanova

e resposta do excelentísimo señor don

Xesús Alonso Montero



REAL ACADEMIA GALEGA



A modernidade poética de Rosalía: unha interpretación

O solemne acto académico
no que foron lidos os dous
discursos recolleitos no
presente volume celebrouse
o 9 de novembro de 2013
no Salón de Actos da
Real Academia Galega.

Edita

Real Academia Galega

ISBN: 978-84-87987-88-5

Depósito legal: C 1949-2013

© Arcadio López-Casanova, 2013

© Real Academia Galega, 2013

Coordinación da edición e produción
Tórculo Comunicación Gráfica, S. A.

Deseño da colección
Grupo Revisión Deseño

Impresión
Tórculo Comunicación Gráfica, S. A.

A modernidade poética de Rosalía: unha interpretación



REAL ACADEMIA GALEGA

A Coruña 2013

Discurso do excelentísimo señor don
Arcadio López-Casanova



Excelentísimo Señor Presidente da Real Academia Galega, señoras e señores académicos, miñas donas e meus señores:

Cruzo o soarego desta Casa con íntima emoción e sentida gratitude. Con emoción polo que, na súa traxectoria xa centenaria, a Academia representa como institución emblemática da lingua e da cultura do noso país; por máis, porque aquí tiveron —teñen— cadeira —do patriarca Murguía a Cabanillas, de Castelao a Fernández del Riego, de Otero Pedrayo a Méndez Ferrín— os ilustres mestres da galeguidade, aqueles persoeiros que, coa súa actitude e mailo seu exemplo, foron guía das arelas e os ideais que orientaron as devocións e dedicacións dunha vida.

Con gratitude —ben de certo— polo que esta elección que os académicos me concederon ten de moi xeneroso recoñecemento ó meu traballo creador e investigador. Un traballo que, ó longo de case medio século, fun desenvolvendo lonxe dos lindeiros patrios, nesa luminosa paisaxe de exilio que no meu mundo poético se chama Ondara, pero fiel sempre, día a día, ó sentimento da galeguidade, ás fondas raíces que, dende aqueles temperáns anos da miña mocidade luguesa e compostelá, agromaron vizosas en min para dar sentido e conforto á miña tarefa, á miña actitude, ós meus signos de vida.

1. UNHA POETA, DÚAS POÉTICAS

E pois estamos en tempos de conmemoracións rosalianas, será ben que neste acto, de tan fondo significado para min, camiñemos da par da nosa poeta. Un camiñar á procura duns aspectos claves da súa obra —máis en concreto, de *Follas novas*, o

seu segundo poemario galego— que, segundo entendo, a crítica, xa tan abundosa e fecunda, quizais non tratou coa importancia e o relevo que merece. Refírome ós *signos da modernidade*, ós trazos anovadores e verdadeiramente revolucionarios que a palabra rosaliana achega nese poemario.

Convén salientar, no punto de partida da nosa achega, que *Cantares gallegos* e *Follas novas* responden a dúas poéticas ben diferenciadas. O emblemático libro de 1863 —cimeiro no proceso de restauración cultural— atende ó que teño chamado unha *poética de signo socio-antropolóxico*, e que é a que dá sentido á lírica do Rexurdimento e chega, callada nas liñas do *enxebriemento* e o *patrianismo*¹, en longa epigonía mesmo ata Cabanillas. Trátase —por precisar algo máis— dunha poética que se abre —e sostén— en tres eixes fundamentais: *a lingua*, *a Terra* e *o pobo*.

A *lingua*, dunha parte, que funciona cun primeiro valor —tan presente de Rosalía a Noriega— en canto *sinál dunha comunidade de mantemento* (propio do pensamento rexionalista), e que só máis tarde, xa no paso á modernidade, a partir da data emblemática de 1916 e o deseño da *Galicia ideal*, convértese en *lingua como sinál de identidade*² (valor propio, agora, do pensamento nacionalista). A *Terra*, doutra parte, como imaxe idilíca, “centro” de arraigañado acougo, ou —mesmo tamén— como revelación non menos iluminadora dos signos da intrahistoria social (o pouso da tradición, ritos, costumes, vencello ás canles ancestrais, etc.). E, despois, o *pobo*, que aparece asoballado pola inxustiza, explotado polos poderosos, mesmo coma abalado —sempre vítima— polas cegas e escuras forzas da Historia, e ó que só queda —pobo mudo— a submisión ou a fuxida (ou, acaso, soñar coa rebeldía).

Pola contra, o poemario de 1880 atende, con excepcional novidade, a outra concreta poética histórica —a chamada *concepción asociativa*, en termos de Kivedi-Varga³—, que dá fundamento á poesía da modernidade; isto é, a que se desenvolve e inza por Europa a partir de 1867 —morte de Baudelaire— ata os anos 30, configu-

1 *Vid.*, Ricardo Carballo Calero, *Sete poetas galegos*, Vigo, Galaxia, 1955, p. 104.

2 *Vid.*, sobre estas cuestións, VV.AA., *Bilingüismo y biculturalismo*, Barcelona, ICE, 1978 e Renzo Tizone, *Bilingüismo y educación*, Barcelona, Fontanella, 1976.

3 *Vid. Les constantes du poème*, París, Picard, especialmente pp. 258-269.

rando un poderoso tronco unitario coas súas ricaces ramallas —*impresionismo* (*sentimental/escénico*), *esencialismo*, *simbolismo*, etc.—, e que chegará ós nosos eidos coa xeración da vangarda (Manoel Antonio, Amado Carballo, Bouza-Brey, Pimentel, Casas...) e o seu signo polémico e de ruptura⁴.

Que *Follas novas*, nesa data de 1880 (cos seus poemas escritos tempo atrás, nos primeiros anos 70, segundo indican Murguía e a propia Rosalía no seu prólogo), responda ós principios da *concepción asociativa* —tal como tentaremos demostrar—, converte o poemario rosaliano nun fito verdadeiramente revolucionario en canto que abre camiños da modernidade poética. Digo máis: fito illado —de aí o seu relevo— no panorama lírico peninsular, que se adianta de xeito sorprendente ás mostras anovadoras da poesía castelá, sexa Rubén Darío (*Prosas profanas*, 1896), Machado (*Soledades*, 1903 / *SGOP*, 1907) ou Juan Ramón Jiménez (*Rimas*, 1902; *Jardines lejanos*, 1903); ás mostras, asemade, da poesía catalá con Josep Carner (*Els fruits saborosos*, 1906), Guerau de Liots (*La montanya d'Amethyste*, 1908) ou López-Picó (*Intermezzo galant*, 1910), e mesmo tamén ás portuguesas de Eugenio de Castro (*Oaristos*, 1891) ou de Antonio Nobre (*Só*, 1892).

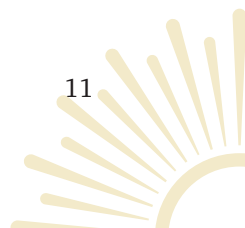
2. SUXEITO LÍRICO E MODALIZACIÓN: UNHA TIPOLOXÍA

Subliñado este punto de tan decisiva importancia, debemos ir agora, xa un pouco polo miúdo, á análise dos principios da *concepción asociativa* —isto é, signos da modernidade poética— que están no tecido da palabra poética rosaliana en *Follas novas*, e que —como anunciamos— dan a este poemario ese excepcional relevo, ese sinal anovador.

A primeira clave ímola ter na tipoloxía do suxeito lírico que, como foco poético, se vai diferenciar radicalmente —vaise opoñer, xa que logo— ó eu romántico, e que en termos de Carlos Bousoño⁵ vén dado polo paso do subxectivismo

4 *Vid.*, o que analizo en *Luis Pimentel e “Sombra do aire na herba”*, Vigo, Galaxia, 1990, pp. 26-37.

5 *Vid.*, ó respecto, “Poesía de la época contemporánea”, cap. XII de *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981, I, pp. 231 e ss.



(isto é, intimismo sentimental, desharmonía de alma románticos) ó intrasubxetivismo. Paso —matizaremos— que cabe relacionar coa crise do suxeito modernista en canto rompe a personalidade estable e a súa imaxe unitaria, amosándose escindido e descontinuo, inestable e proteico, complexo e polifónico⁶.

Unha complexidade —a dese suxeito— que vén determinada —para dicilo machadianamente— por descender ás fondas “galerías del alma”, por ese adentramento que agora se produce no “incognoscible do eu”, por esa ollada afondadora cara ó oculto, ou, en fin, polo abano de ámbitos e esferas do reino interior que se abren e descubren.

E unha polifonía —suxeito xa non unitario e monolóxico— que vén dada porque na radical e aveseda intimidade do que Unamuno chamou “pantalla del alma propia”, proxecta unha escenificación ou teatralización na que aparecen —e loitan—, a modo de xogo nun labirinto de espellos, variados eus ou imaxes dese suxeito en dispersión, descontinuo, proteico, que se esvaece.

Unha breve mostra rosaliana, do libro I (“Vaguedás”) abondará para exemplificar, de xeito modélico, a tipoloxía dese eu lírico que socalca, e se ensimesma, e se estraña no labirinto íntimo, onde —como tantas veces— todo se lle revela, con dramático asombro, como baleiro aterrador:

¿Qué ves nese fondo escuro?
¿qué ves que tembras e calas?
—¡Non vexo! Miro, cal mira
un cego a luz do sol crara.
E vou caer aló en donde
nunca o que cai se levanta⁷.

(*P-FN*: 170)

6 *Vid.*, as consideracións de Nil Santiáñez en *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, cap. IX, pp. 325 e ss.

7 Cito por *Follas novas (FN) en Poésías (P)*, edición ao coidado de R. Carballo Calero e Lydia Fontoira, Vigo, 1982.

De enorme relevo —e novidade, por suposto— é, pasando a outro principio da poética epocal moi presente en *Follas novas*, o que se relaciona coa *modalización lírica*, co deseño das estratexias enunciativas, rexidas agora polo que Massimo Bacigalupo⁸ chamou *poética da impersonalidade*, e que ten ben significativas cristalizaciones nas *personae* que Pound deriva de Robert Browning, no *correlativo obxectivo* de Eliot, que procede de Allston e Santayana, ou, en fin, nas instancias heteronímicas de Pessoa ou Machado.

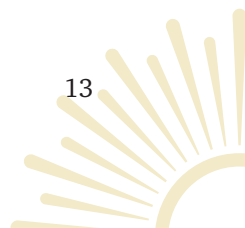
Trátase de estratexias que cumpren no poema varias funcións. Son tácticas, dunha parte, concordes cos procesos de desdivinación do eu, ou, asemade, de control sobre a *herexía da paixón* para evitar a directa eclosión vivencial, o aberto e espido confesionalismo⁹. Pero sobre todo, e ademais de signos de pudor afectivo, coido que responden ó desexo por parte do suxeito de establecer unha distancia psíquica, interior, que propicie a lúcida introspección, o socalco íntimo, a ollada a un eu cada vez máis enviso, máis escuro e labiríntico.

No cadro desas tácticas ou máscaras teríamos as que pertencen a un *proceso de desdoblamento*¹⁰ ou —dito doutro xeito— as formas da *apóstrofe lírica* nas que o “ti” (receptor representado) é un correlato do eu. Tal se dá na actitude do *diálogo interior* coa patentización no poema dun ti sinecdóquico, é dicir, que corresponde a unha esfera vivencial ou corporal do suxeito, e que Rosalía emprega nunha composición do libro II (¡Do íntimo!); poema, por certo, de plural desdo-

8 *Vid.*, o seu estudo “Le poetiche dell’impersonalità: Pound, Eliot, Joyce e Lewis”, en Giovanni Cianci (ed.), *Modernismo/ Modernismi, dall’avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, 1999, pp. 255-271.

9 En *El argumento de la obra*, Barcelona, Ocnos, 1969, p. 18, Jorge Guillén apuntaba que “el sentimiento, sin el cual no hay poesía, no ha menester de gesticulación. Sentimiento, no sentimentalismo, que fue condenado entonces como la peor de las obscenidades”. Pola súa parte, nun artigo de *Alfar*, núm 57, 1926, Xesús Bal e Gay —destacado membro da xeración da vangarda— sostíña que “los malos resultados que la embriaguez nos ha traído impelen hoy a los artistas hacia una ejemplar ley seca (...) El arte (...) exige una disciplina no solamente del modo expresivo sino de la misma emoción”.

10 Para estas tácticas, seguimos o que postulamos en *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España, 1992, pp. 27-82.



bramento —apela á “almeña”, ó “pensamento”, ó “esprito”, ó “corazón”...— e que, suxeito a unha poderosa estrutura paralelística, resulta tamén un bo exemplo de esmero na razón compositiva (tan cara, asemade, á lírica moderna):

¿Por qué, miña almeña,
por qué ora non queres
o que antes querías?

¿Por qué, pensamento,
por qué ora non vives
de amantes deseios?

¿Por qué, meu esprito,
por qué ora te humildas,
cando eras altivo?

(*P-FN*: 184)

Se certas fórmulas sinxelas do *diálogo interior* xa tiveron presenza en tradicións líricas anteriores, da meirande novidade e orixinalidade é a táctica de desdoblamento que amosa un exemplo citado liñas atrás a propósito da tipoloxía do suxeito lírico. Recordemos eses versos:

¿Qué ves nese fondo escuro?
¿qué ves que tembras e calas?
—¡Non vexo! Miro, cal mira
un cego a luz do sol crara.
E vou caer aló en donde
nunca o que cai se levanta.

(*P-FN*: 170)

Se a primeira estrofa da breve composición é declarativa do estado de privación do suxeito lírico (“tan só unha sede... unha sede/ de non sei qué, que me mata”), na estrofa citada desenvólvese unha tensión dialóxica de pregunta/ resposta. Ora ben, entre quen? A todas luces —e velaí a novidade— temos aquí unha forma dun *monólogo autorreflexivo* no que o eu lírico dialoga cun “ti” que é o seu correlato, a súa *imaxe no espello*, resultado, pois, dun desdobraemento interior de primeiro grao. Unha actitude —como xa deixamos apuntado— que non só evita a ostentación egotiva e controla a extremosidade vivencial, senón que, ó tempo, facilita o socalco íntimo, o fondo bucío no labirinto interior.

Pero aínda vai ter máis novidade, dentro dese proceso de desdobraemento, cando se produce a *enunciación encobridora*, isto é, a patentización dun “el/ela” como suxeito poemático, tal temos en “Estranxeira na súa patria”. Citaremos os versos significativos:

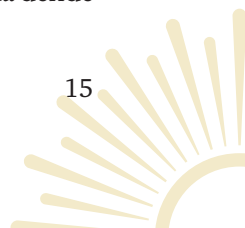
Na xa vella baranda
 entapizada de hedras e de lirios
 foise sentar calada e tristemente
 fronte do tempo antigo.

Interminable procesión de mortos,
 uns en corpo nomáis, outros no espírito,
 veu pouco a pouco aparecer na altura
 do dereito camiño,

...
 mentras cerraba a noite silenciosa
 os seus loitos tristísimos
 en torno da estranxeira na súa patria,

(*P-FN*: 195)

Temos nesta dramática *estampa* (sobre a que volveremos máis adiante a propósito doutra grande novidade) unha protagonización feminina, xa marcada dende



o mesmo título por ese atributo negativo de “estranxeira na súa patria”, que nun concreto escenario —na vella varanda dun templo— vive unha fúnebre revelación (esa visión da Santa Compañía ó tempo que cae a noite). O identificador existencial de “ela” e a tematización da *estampa* coido que abundan —como indicios— para que entendamos que esa figura feminina, cargada de silencio e de tristura, é un xesto actorial obxectivo, despersonalizador, tras do que se encobre o eu lírico rosaliano. Doutra volta, unha actitude enmascaradora, unha táctica de disface, que ademais evita —con motivo tan dramático— o perigo do desbordamento afectivo, do descontrol sentimental.

Dentro dese cadro de procedementos ou figuras pragmáticas tan anovadoras, habería que referirse, asemade, a outro proceso —o da *escenificación*—, polo que o falante lírico dá actorialización e voz poemática —unha fórmula, pois, de *monólogo dramático* ou *escénico*— a unha figura caracterizada, con marcas ou sinais de identificación, con determinado rol temático, e referencias textuais que expliciten a súa singularidade e función.

O tal *monólogo escénico* adoita cumprir unha destas dúas funcións. Nun caso, sobre de todo se a figuración corresponde a un personaxe histórico ou mitolóxico, a súa función será de correlato autorial, de proxección analóxica do autor implícito; noutro caso —e é o que atoparemos no exemplo rosaliano—, funcionará a modo de realema poemático, un formante —aquí actorial— que motiva un efecto de realidade, que propicia un imaxinario de identidade entre mundo representado e modelos ou esquemas da esfera do real.

A modélica mostra da nosa poeta atopámola no libro V (*P-FN*: 287), nunha desas “viúvas de vivos/ mortos”, dramática actorialización feminina de evidente rol social (“sembrei soia o meu nabal,/ soia vou por leña ó monte”), e suxeito marcado polo atributo da desposesión, da perda (“el non ha de virme a erguer,/ el xa non me pousará./ ¡Qué tristeza(...)”). Un eu escénico, pois, que cobra protagonización e voz para nos relatar a súa historia, a súa desgraciada vida (soa, sen novas do seu home), e co que Rosalía tenta denunciar, con signos “veristas”, a situación padecida por tantas mulleres da nosa Terra.

3. FANTASÍA DITADORA E SIMBOLIZACIÓN

Se en relación cos puntos que moi en esquema levamos tratado —a tipoloxía do suxeito lírico, os procesos da modalización— temos falado da novidade que Rosalía achega respondendo ós fundamentos da lírica moderna, ó considerar a función imaxinativa, rexida agora, na *concepción asociativa* da poesía, pola *fantasía ditadora*, haberá que falar, sen hipérbole, de verdadeira e poderosa revolución, do pulo adiantador e anovador —que só terá logo definitiva manifestación cos poetas da xeración da vangarda— ben patente no poemario de *Follas novas*.

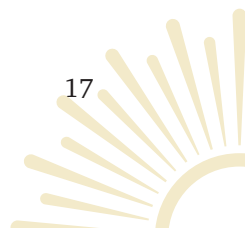
Xa que logo, ese triunfo da *fantasía ditadora* maniféstase no radical cambio que experimenta a natureza da imaxe poética, o paso da imaxe clásica á moderna, da imaxe lóxica á emotiva ou simbólica. Dito con máis propiedade, o cambio no que é o fundamento que posibilita a relación entre o teor (soporte) e o vehículo (aporte), nun caso de base obxectiva e noutro caso —agora— de base subxectiva, impresiva, suxestiva (coa desaparición, pois, do “parecido” entre os dous planos imaxinativos).¹¹

Esa revolución da función imaxinativa concretízase, de xeito principal, na aparición do *símbolo*¹², que xa Baudelaire formula líricamente no soneto das “Correspondences” (“La Nature est un temple (...) L’homme y passe à travers des forêts de symboles”), e que Pierre Godet caracteriza condensadamente: “o infinito no finito”; ou —dito doutra maneira— relación vertical que se establece entre o material e o espiritual, entre o físico e o metafísico. Pola súa banda, Gilbert Durand¹³ refírese, precisando, ó aspecto concreto do significante (o simbolizador, plano sensible), ó carácter *optimal* do símbolo, pois que é o mellor para evocar, para suxerir

11 *Vid.*, sobre este punto, Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977, cap. IV, pp. 52 e ss.

12 *Vid.* C. Bousoño, *ob. cit.*, cap. VI, pp. 109 e ss.

13 *Vid.* *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993, especialmente pp. 17 e ss. Tamén, e do mesmo autor, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, pp. 9-23.



(modo, pois, de coñecemento indirecto) o significado; e, en fin, ese significado —o simbolizado— é a “epifanía dun misterio”, a aparición do inefable.

Pois ben —e como xa adiantamos—, esa novidade imaxinativa do *símbolo* ten unha moi destacada presenza na expresión poética rosaliana; diríamos aínda máis, vai ser un estilema de decisivo relevo e punto principal da súa modernidade.

Podemos ver un exemplo nun poema do libro I, xa moi considerado pola crítica¹⁴:

Unha vez tiven un cravo
cravado no corazón,
I eu non me acordo xa si era aquel cravo
de ouro, de ferro ou de amor.
Soio sei que me fixo un mal tan fondo,
que tanto me atormentou,
que eu día e noite sen cesar choraba

(*P-FN*: 168)

Se atendemos ó termo nuclear —“cravo”, co seu sema de *causa de dano*— é claro que estamos diante dun *topos* imaxinativo que pode arrincar de Lucrecio (III, 873-874, “atque subesse/ caecum aliquem cordi stimulum”), amósase na tópica amatoria das armas e danos de amor da tradición petrarquista (a frecha alegórica, o dardo, etc.), manifestase na rima XLVIII de Bécquer (“Como se arranca el hierro de una herida/ su amor de las entrañas me arranqué”), na “aguda espina dorada” de Machado, e mesmo pode chegar ó soneto 2 de *El rayo que no cesa* hernandiano (“No cesará esta terca estalactita/ de cultivar sus duras cabelleras (...) hacia mi corazón (...”).

¹⁴ Cfr., principalmente, Rafael Lapesa, “Bécquer, Rosalía y Machado”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 300-306 e Ricardo Carballo Calero, “O motivo do cravo”, en *Estudios rosalianos*, Vigo, Galaxia, 1979, pp. 141-144.

Ora ben, Rosalía —aí o seu poder creador— desautomatiza ese *topos* ó construír un sintagma complexo con tres modificadores. O terceiro (“de amor”) descobre xa un plano real da causa de dano, da ferida que sente no centro da súa forza vital, de maneira que quedan dous simbolizadores (de claro signo opositivo). Certamente, “ouro” vai ser o termo positivo, pois relaciónase co solar, co celeste e sagrado, alude a plenitude e perfección (luz, brillo), a dons (de orde espiritual); pola contra, “ferro” —termo da negatividade— é metal “profano”, asociado ó terrestre, e que adoita simbolizar unha forza impura, sombría e mesmo diabólica. Xa que logo, ese fondo “cravo” —ferida— que padecía o suxeito lírico pódese sen dúbida relacionar con dons do celeste, arelas de vivificadora transcendencia, e, asemade, coas forzas escuras que nos levan á “caída”, á tebregosidade íntima, ó mal.

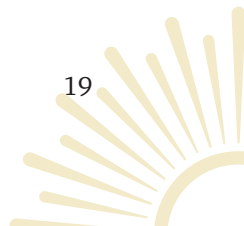
Outra mostra —esta de máis amplo, complexo desenvolvemento— podémola ver nunha dramática composición do libro II, que deseguido copiamos:

¿Qué pracidamente brilan
o río, a fonte i o sol!
Cánto brilan..., mais non brilan
para min, non.

¡Cál medran herbas e arbustos,
cál brota na árbor a frol!
mais non medran nin frorecen
para min, non.

¡Cál cantan os paxariños
enamoradas cancións!
mais anque cantan, non cantan
Para min, non.

¡Cál a natureza hermosa
sorrí a maio que a mimóu!
Mais para min non sorrí,
para min, non.



Sí..., para todos un pouco
de aire, de luz, de calor..
Mais si para todos hai,
para min, non.

¿E ben...!, xa que aquí n'atopo
aire, luz, terra nin sol,
¿para min n'habrá una tomba?
Para min, non.

(*P-FN*: 194)

Ó longo de catro estrofas, en perfecto movemento paralelístico (proba — outra vez— do esmero na razón compositiva)¹⁵, vaise inzando toda unha cadea de termos positivos que se condensan no v. 18 (“de aire, de luz, de calor”), e que, na súa recorrencia (e perfecto axuste), forman unha isopatía rexida por un *patema* de *leda plenitude vital*. Para dicilo con outras palabras, constitúen un símbolo complexo que ten o seu simbolizado nese apuntado *pulo vivificador* que tan poderosamente actualiza o poema.

Fronte diso, e con non menor intensidade mercé ó contraste, maniféstase a xeito de epífora a negatividade, a privación que vive o suxeito lírico (“mais non (...) para min, non”). Tal negatividade aínda se fortalece no remate, ó se dar unha *ruptura do sistema do psicoloxicamente agardado* coa pregunta (“¿para min n'habrá unha tomba?”) e a dramática resposta (“Para min, non”). O poema, xa que logo, acada toda a súa forza expresiva en razón de tres procedementos:

15 A lírica moderna supón, por parte do creador, e fronte ó irracionalismo romántico (fragmentarista e digresivo), a actividade dunha “intelixencia vixiante” que determina rigorosas canles (estruturas) na forma exterior do poema, tal poden ser —por exemplo— os sistemas de conxuntos semellantes (paralelismo e correlación), de uso moi frecuente en Rosalía.

- a) Dunha banda, a cadea isopática, a recorrencia simbólica que actualiza ese simbolizado de *vida plena manifestada*.
- b) Doutra banda, a intensificación contrastiva coa expresión da negatividade existencial do eu;
- c) De remate, e como novo mecanismo intensificador, a ruptura do sistema (que lle nega lugar de repouso ó suxeito na hora da súa morte).

4. O SIMBOLISMO ACTORIAL

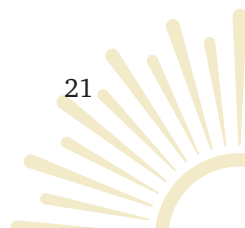
Nesta altura do noso camiño, e tras dos exemplos comentados, conviría adiantar —e salientar— un punto do meirande relevo: Rosalía non só utiliza en *Follas novas* (e logo, por suposto, *En las orillas del Sar*) o *símbolo*, senón que, tamén, abre o uso, e con profusión, do rico abano tipolóxico do procedemento, que na poesía castelá aparecerá con Machado, Juan Ramón Jiménez e os mestres do 27, na catalá con Carner, Foix, Riba ou Manent, e, entre nós, moi principalmente con Manoel Antonio, Pimentel, Cunqueiro e Iglesia Alvariano.

Para amosalo —e demostralo— imos seguir, na nosa achega analítica, a tipoloxía morfo-funcional que deixamos establecida noutras páxinas¹⁶, e nesa liña teriamos o *símbolo actorial* ou de *protagonización*, que mesmamente lle vale á nosa poeta para construír unhas figuracións de suxeito lírico —*agresor* e da *privación* (ou desposesión)— moi concordes con claves fondas —segundo veremos— da súa tan artellada visión do mundo.

Tal tipo de símbolo correspóndese cun actor lírico ou poemático —de base antropomórfica, zoomórfica ou algunha forma de personificación—, isto é, cunha figura autónoma do universo imaxinario representado, identificada por unha constelación de atributos, por unha función e un determinado rol temático.

Un maxistral exemplo do que apuntamos témolo na composición de “Negra sombra”, sen dúbida o poema máis estudado da nosa autora e tan difundido como

16 Para a tipoloxía do símbolo, cfr. o noso *El texto poético, ob. cit.*, pp. 94-102 e o *Diccionario metodolóxico de análise literaria. I. A Poesía*, Vigo, Galaxia, 2001.



balada con música de Montes. Nel, esa “sombra” á que dramaticamente se apostrofa vemos como, no comezo, asexá —velaí a agresión— ó eu lírico no seu leito (“ó pé dos meus cabezas”), no momento que ten de acougo e repouso, e xa —como simbolizador— vai actualizando en tal contexto poemático un imaxinema (serie de semas imaxinativos, fundamento do símbolo) de *privación, tebreirosidade, fantasmal misterio, medo*.

Ora ben, esa “sombra —e é un trazo de novidade e complexidade— acada logo un desenvolvemento visionario ó se manifestar cunha ubicuidade anonadante para o eu na totalidade do mundo, i.e., nos elementos cósmicos, nos ciclos temporais, nos seres humanos, etc. Dese xeito, con ese poderoso desenvolvemento, unha cadea de termos —*sol/estrela/ vento/ marmurio do río/ noite/ aurora*— quedan tinguidos, contaxiados polo simbolizador, que os converte e os motiva como signos suxestivos de apoio. Segundo iso, teriamos:

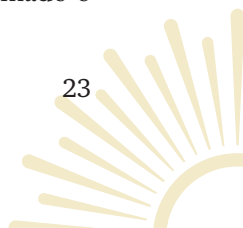
- (i) Uns termos [*sol-estrela-vento (que zoa)*] comparten o seu carácter ascensional e celeste, e amósanse, xa que logo, como forzas fecundantes, vivificadoras, portadoras de riqueza —ou dons— espiritual.
- (ii) No [*“marmurio do río”*], o “río” representa, xa topicamente, o vivir humano, o devir existencial, a vida en canto proxecto e realización. Alude, pois, ó son temporalizador da existencia.
- (iii) Logo, e en relación binaria [*“noite-aurora”*], teriamos o tempo no seu movemento, o que é o tempo dos procesos, das xestacións, das transformacións, e o agromo e estalo da vida manifestada (luz primeira do día).
- (iv) Non se pode esquecer, á vez, que a tal “sombra” se revela, asemade, na propia vida humana, sexa nos seus estados positivos (“cantan”, de alegría) ou negativos de pesadume, de abatemento (“choran”).
- (v) Aínda máis, está tamén arraigañada na propia morada íntima do suxeito, no abeiro interior do eu (“para min i en min mesma moras”).

Tras do apuntado, e indo cara á redución temático-contextual, teriamos que nos preguntar: a que pode, pois, aludir simbolicamente esa “negra sombra” —aténdase ó relevo do epíteto como emblema fúnebre— en canto *privación* que asexá o

eu e que este sente, con temor, como algo *misterioso e mesmo pantasmal*, e que se lle revela en todo signo vivificador, en todo don de vida, no son temporalizador, no devalo existencial, e ata dentro do seu propio ser? A resposta —parécenos— faise ben evidente: o simbolizado desa “sombra” é a *vivencia anticipadora (e angustiada) da morte*, da *dimensión fúnebre da existencia* (“en todo estás e ti es todo”, omnipresencia e omniesencia anonadoras).

Este achado do trasfondo simbólico lévanos, pola súa banda, a unha moi sorprendente novidade pragmática do poema, que ten que ver coa modalización (actitude) lírica. En efecto, se o falante/suxeito mantén unha dramática apóstrofe (“Cando penso que te fuches,/ negra sombra que me asombros”), e ese “ti” —o receptor representado— é, segundo descubrimos, a *propia vivencia súa da morte, a dimensión fúnebre da súa existencia*, Rosalía está aquí, nesta mostra, utilizando un moi singular tipo de desdoblamento a través dun símbolo actorial (que dá representación figurativa a unha realidade íntima do propio suxeito). Unha vez máis, e de forma sorprendente, a nosa poeta anticipa complexos procedementos (aquí pragmáticos ou da modalización) que moito máis tarde aparecerán —por poñer exemplos significativos— no Machado de *Soledades* (1903/SGOP (1907)), nos poemas XXIX (“Arde en tus ojos un misterio virgen”) e XXXIV (“Me dijo un alba de la primavera”), e, entre nós, no Pimentel de *Sombra do aire na herba* (“O bosque”). Nos tres exemplos citados atópase, certamente, un proceso de *desdoblamento actorial* coa presenza, entón, dun símbolo encubridor aludindo, respectivamente, ó *misterioso asexo da morte (propia)*, á *ilusionada xuventude (de inocencia e amor)*, á *pesadume e ó extravío existencial*.

Considero neste punto de interese que, dando un salto no tempo, vaíamos ó poema “Laio do Novoneyra”, da parte “Ondas de saudade” que pecha o macrotexto de *Os Eidos* (1955). E subliño o interese por tres razóns: unha, pola filiación rosaliana do poema (que para nada empece, por suposto, a súa orixinalidade e intensidade); outra, porque, ó paso, axudaranos a abrir “outra” lectura do citado poemario, de moi complexa e trabada natureza simbólica; outra máis, e abundando no anterior, porque con este poema comeza a debuxar Novoneyra o que teño chamado o



seu *mito persoal do doente saudoso*¹⁷(que desenvolverá, logo, en *Os Eidos-2* (1974)).
Vexamos o texto:

Escurecen os penedos.
Baixa a sombra do ucedo
aniñárase no peito...

Inorde, un tras outro,
foron morrendo os meus sonos
e quedei soio de todo.

Estou soio coma un lobo
ouveando cara a noite...
Anguria de morte...!

Arelanzas de louco...!
Ista dor! Ista dor! Ista
dor miña...!

Berro caído nun couso.
A dor alúmame todo
e ollo a morte no fondo...¹⁸

(p. 119)

Na axustada composición, modalizada pola *linguaxe de canción*, o suxeito vai manifestando o seu dramático estado íntimo, que arrinca de se ver posuído por esa “sombra”, pasa a sentir a soidade radical (ata, mesmo, a privación dos seus sonos,

17 Cfr. *Diccionario metodológico, ob. cit.*, pp. 262-263.

18 Cito pola edición de Vigo, Galaxia, 1955.

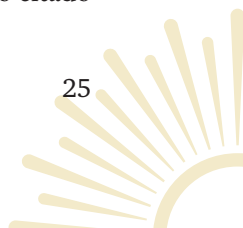
sinal da ilusión de vida), chega ó estado de alleamento —anguria, dor— nesa soidade, e remata coa horrible revelación da morte.

Certamente, aquí temos —como no exemplo rosaliano— unha simbólica “sombra” que arraiga no suxeito (“Baixa (...) aniñáreme no peito”), e que parece aludir á vivencia, por parte do eu, da *tebregosa privación existencial*, e que o leva, segundo vimos, a esa angustiada revelación da morte.

Ora ben, e máis alá da filiación rosaliana, o cadro simbólico do “laio” novoneyrán apunta a notas de grande orixinalidade, e que, por mor da brevidade explicativa, poderíamos resumir nestes puntos:

- (i) No seu comezo, a “sombra” “baixa” —vén, ten a súa orixe— do “ucedo”, que —tal o bosque— participa como espazo dun simbolismo asociado ó labirinto, ós perigos devoradores, ó oculto e misterioso.
- (ii) Pola súa banda, a dramática experiencia que vive o suxeito dáse na noite (“Escurecen os penedos (...) Estou (...) ouveando cara a noite”), tempo das tebras, das xestacións e das transformacións.
- (iii) Nese estado de alleamento (angustia e dor), o eu represéntase cun símil zoomórfico (“coma un lobo/ ouveando...”), que intensifica as notas de soidade, de privación, de desacougo (e facéndonos lembrar aquela imaxe machadiana da alma que “aúlla al horizonte pálido/ como loba famélica”).
- (iv) Pero quizais o máis importante —e orixinal— está na actualización que, no remate, fai do mitema da “caída” (“Berro caído nun couso”) para dar así expresión (simbólica, claro) á súa experiencia ou revelación aterrecedora (“ollo a morte no fondo”). Experiencia aterrecedora —habería que engadir— que, a través do devandito mitema, supón no suxeito (que vive esa “caída”) un “morrer/ renacer”, unha íntima e dolorosa transformación (coa vivencia angustiada da privación existencial e da ultimidade, que se lle manifestan ó eu de xeito misterioso e devorador).

Aquí, pois, a “sombra” posuidora —símbolo da *radical privación*, da *mesterosidade existencial*, e que leva á revelación da morte— axústase expresivamente ó citado



mitema da “caída”, asociado, á vez, á *experiencia da noite*, dando así lugar a un complexo cadro de simbolización que amosa unha orixinal e intensa representación a ese dramático estado vivencial do suxeito lírico. A filiación rosaliana da “sombra” acada, neste “laio”, sorprendentes e novedosas dimensións de procedemento e significativas.

Unha estreita relación coa tipoloxía da “negra sombra” —e non só posicional no deseño do poemario— ten o poema “¡Mar!, cas túas augas sen fondo”, outra interesante mostra de símbolo actorial como suxeito da agresión (e —claro é— co eu como vítima):

¡Mar!, cas túas augas sin fondo,
¡ceo!, ca túa inmensidá.
O fantasma que me aterra
axudádeme a enterrar.

É máis grande que vós todos,
e que todos pode máis...,
cun pé posto onde brillan os astros
e outro onde a cova me fan.

Impracabre, bulrón e sañado,
diante de min sempre vai,
i amenaza perseguirme
hastra a mesma eternidá.

(*P-FN*: 186-187)

O símbolo é, agora, ese “fantasma” de dimensións cósmicas que “aterra”, persegue o eu, e mesmo se lle amosa “impracabre, bulrón...”, e que parece ter o seu simbolizado no *radical baleiro* —*a nada*— que, *de xeito angustioso e medorento, cingue a cada paso a existencia do suxeito* e todo o derruba. Logo, a súa dimensión cósmica dá representación visionaria e serve para expresar a aterrecente desmesura do baleiro existencial, a súa forza demoucadora.

Ante tal dramática e desacougante vivencia, o eu —estrofa primeira— prega axuda para “enterrar” tal “fantasma”, e faino —ben significativamente— apostrofando ó “ceo” e ó “mar”. É dicir, tenta sandar ese baleiro, esa aterrecente experiencia da nada (que a cada paso vai con el, maniféstaselle) coa procura duns signos de positividade en dúas ordes. Ó apelar ó ascensional, dons ou grazas do celeste, do sagrado, atributos quizais da transcendencia; ó apelar ó descensional ou terrestre, prego de alento ou dinamismo vital, de transformación (positiva, claro) do seu estado, arela, en fin, dun renacemento (que o mar simboliza).

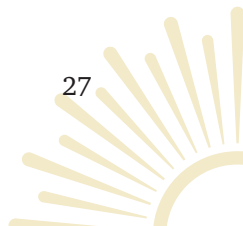
Xa deixamos apuntado que tamén se patentiza —con novidade— en *Follas novas* outro tipo de símbolo actorial, o que corresponde a un *suxeito da privación* (ou desposesión), moi propio, asemade, da dramática cosmovisión rosaliana. Atopámolo neste intenso poemiña do libro III (“Varia”) e titulado “Sen niño”¹⁹:

Por montes e campías,
camiños e espranadas,
ven unha pomba soia,
soia de rama en rama.

Síguena as probes crías,
sedentas e cansadas,
sin que alimento atope
pra darlles a bicada.

Trai manchada-las prumas
que eran un tempo brancas,
traí muchas e rastreiras
i abatida-las alas.

19 Marina Mayoral, nunha análise que teño moi en conta, foi a primeira que subliñou o carácter simbólico desta composición. *Vid. La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 398-399.



¡Ai, probe pomba, un tempo
tan querida e tan branca!
¿Ónde vai o teu brillo?
O teu amor, ¿ónde anda?

(*P-FN*: 215-216)

Rosalía constrúe neste caso o símbolo cun *emblema zoomórfico* (de atributos positivos) que, segundo adoita facer con orixinalidade, desautomatiza poderosamente ó lle asignar unha constelación de atributos negativos. Unha negatividade que, no trasfondo do oculto significado, alude ós *signos de desposesión e penuria da existencia*, ós *signos de desgraza que a vida pode traer*, e que, en relación coa protagonista (suxeito da privación), se dramatizan polo tensivo contraste entre un “antes” e un “agora”, o pasado e o presente.

A apóstrofe final enfatiza dúas perdas sobre o suxeito lírico: unha —ben evidente— a do *amor como conforto*; outra, *a da alegría, dos dons fermosos* que pode amosar a vida (“ónde vai o teu brillo?”). Pero o poema —e xa dende o mesmo título— vai abrindo un dramático abano de toda orde, e mesmo determina a complexidade, en canto ós seus significados, deste símbolo actorial da “pomba”.

O título, no punto de partida (e como indicador paratextual), xa apunta con evidencia á *perda do fogar* (“sin niño”), e, xa que logo, ó *desamparo* non só do suxeito, senón tamén das súas crías (inocencia e desvalemento). Logo, o apunte do seu voo (“Por montes e campías,/ camiños e esplanadas (...) de rama en rama”), tenta aludir, sen dúbida, a *un ir que non ten destino*, carente de orientación, un vagar e vagar (vida, pois, xa sen proxecto). E todo iso, ademais, sufrindo, padecendo a *fame e a sede* (ben terrible privación).

A estrofa terceira, coa tensión do contraste temporal, complementa ese abano da desposesión. Así, a referencia ás “alas” —que representan o *pulo ascensional, o dinamismo vital*— como “muchas e rastreiras/ i abatidas...” vén significar o *abatemento, o cansazo, o desvalemento* que vive o suxeito; despois, a oposición en relación coas “prumas” —“un tempo brancas” e agora “manchadas”— parece aludir,

pola vía simbólica, ós *sofrementos ou escuros aldraxes* que foron luxando a vida da nosa protagonista poemática.

Xa que logo —e velái o relevo da mostra—, Rosalía acerta a condensar neste símbolo actorial da “pomba” (coas súas crías) en canto *suxeito da privación*, todo un conxunto de trezados motivos existenciais —o *radical desamparo*, o *extravío*, o *desvalemto e tristeza*, os *escuros sofrimentos...*— que son claves na articulación da visión do mundo que dá coherente e trabado sentido á súa poesía.

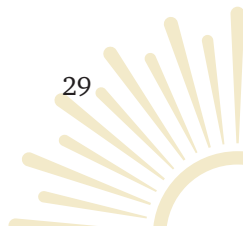
Este exemplo rosaliano da “pomba” podémolo comparar —e contrastar— cun intenso poemiña, tamén de razón simbólica ben interesante, que figura en *Os Eidos-2*, de Novoneyra²⁰:

Tiña o niño unha pomba
 unha sola no pombal.
 Un día a pomba non volve
 a pomba non volve máis.
 Morre rapaz. No cruceiro
 do teito que frente dá
 veo apousárselle a pomba
 que fuxira do pombal.
 Contáronmo de ben certo:
 o niño era meu irmán.

(p. 33)

Temos acó, nesta composición, uns trazos de intención “verista”: a actoria-
 lización (o neno, a pomba), unha acción (a fuxida da tal ave), un acontecemento
 dramático (a morte do rapaciño). Despois, e por máis que o falante lírico, nun
 remate de clara función ideolóxica, tenta autenticar o suceso, a (milagreira) volta

20 Vigo, Galaxia, 1974.



da pomba (ó morrer o neno), pousada no cruceiro do teito, ten con evidencia natureza simbólica.

Nesa liña, aquela “pomba” “real” (que o neno tiña no pombal e que un día fuxiu) dá paso, na segunda parte do poemiña, a un símbolo actorial asociado ó dramático acontecemento familiar. Símbolo, doutra volta, construído sobre o emblema, e que aquí —pola contra do que sucedía no exemplo rosaliano— mantén no seu simbolizado os atributos da positividade. De que maneira? Esa “pomba” convértese nun *correlato* do meniño morto, xustamente para expresar a súa *pureza e inocencia*, o seu *sublimador estado espiritoal*, o seu *tránsito ascensional do terrestre ó celeste*.

Segundo se ve, pois, o poeta courelao preséntanos un breve episodio lírico no que nos relata de xeito conciso, con contención emotiva, con trazos “veristas”, unha conmovedora historia familiar, e, ó tempo, acerta a crear, en relación co suxeito de tal acontecemento, un correlato simbólico (de tipo actorial) que acada unha rica e sorprendente dimensión significativa.

5. O SIMBOLISMO ESCÉNICO

Os símbolos escénicos adoitan aparecer en conxuntos descritivos determinantes de formas líricas — o *cadro*, a *estampa*—, e tenden a se artellar en eixes ou constelacións que inciden sobre un simbolizador nuclear. Esas citadas formas líricas, con tal funcionamento simbólico, teñen unha significativa presenza na poesía de Pimentel, de Iglesia Alvariño (mostras de *Cómaros verdes*) e de Novoneyra (en *Os Eidos*).

No libro V de *Follas novas* atopamos un excepcional exemplo co poema seguinte:

Dende aquí vexo un camiño
que non sei adónde vai;
polo mesmo que n’o sei,
quixera o poder andar.
Istreitiño serpentea
antre prados e nabals,
i anda ó feito, aquí escondido,

relumbrando máis alá.
Mais sempre, sempre tentándome
co seu lindo crarear,
que eu penso, non sei por qué,
nas vilas que correrá,
nos carballos que o sombrean,
nas fontes que o regarán.
Camiño, camiño branco,
non sei para dónde vas;
mais cada vez que te vexo,
quixera poderte andar.
Xa collas apara Santiago,
xa collas para o Portal,
xa en San Andrés te deteñas,
xa chegues a San Cidrán,
xa, en fin, te perdas... ¿quén sabe
en dónde?, ¡qué máis dá!
Que ojallá en ti me perdera
pra nunca máis me atopar...
Mais ti vas indo, vas indo,
sempre para donde vas,
i eu quedo encravada en donde
arraigo ten o meu mal.
Nin fuxo, non, que anque fuxa
dun lugar a outro lugar,
de min mesma, naide, naide,
naide me libertará.²¹

(*P-FN*: 295-296)

21 Cfr., a análise que deste poema fai Marina Mayoral, *ob. cit.*, pp. 410-412.

Temos, en efecto, un conxunto descriptivo —un *cadro lírico*— dese “camiño” que “ve” o falante lírico, e que debuxa polo miúdo cunha moi viva representación “realista” (e ata de certo pintoresquismo), con realemas toponímicos —Santiago, Portal, San Andrés, Cidrán— e realemas escénicos —prados e nabals, carballos, fontes...— propios dunha xeografía tan sentida pola nosa autora.

Ora ben, na parte final e declarativa do poema, coa intromisión do eu e a relación que establece co seu estado vivencial (o seu “mal”), é claro que se abre unha fenda no tecido “realista” do *cadro*, e que acada un insospitado trasfondo significativo. Isto é: actualízase —pero poderosamente desautomatizado— o *topos*, de tan longa e coñecida tradición, do “camiño” (imaxe da vida) que, en razón da declaración do eu, se converte en símbolo dunha *arela de vida* que o suxeito soña liberada do seu mal, da súa íntima doenza, soño que —segundo dramaticamente confesa— ten de certo que non se cumprirá nunca.

A esa luz, con ese trasfondo aberto, elementos escénicos do *cadro* acadan, asemade, dimensión simbólica. En primeiro termo, moi principalmente, ese sintagma do “camiño branco” (recorrente, por certo, en Rosalía e que logo pasará a Machado), no que o adxectivo —de relevo emblemático— resulta un poderoso transpositor simbólico. Tal “camiño”, entón, pasa a aludir ás *vías de tránsito íntimo*, de *cambio no ser*, ós *procesos de grazza transfiguradora*, de *vivificadora revelación* (ben se ve, coincidentes coa arela, co ilusionado soño do suxeito lírico).

Despois, parece doado advertir a constelación escénica que incide —dá apoio— ó símbolo nuclear do “camiño”, formantes do *cadro lírico* que tamén actualizan un valor simbólico e engaden matices significativos de interese. Así, “*prados-nabals-carballos que o sombrean-fontes que o regarán*” poden formar unha isopatía de signo ben positivo, marcada por un *patema* de *vivificación*, *purificación*, *enerxía espiritual*, *refuxio e acougo* (simbolismo asociado, fundamentalmente, a /luz/ -“relumbrando”, “crarear”-“árbore”(que dá sombra) e “fonte” —augas lustrais—, etc.).

Desta maneira, a simbolización do “camiño” en relación co suxeito (a súa íntima doenza) queda completada. Certamente, o eu poemático “vía” nese “camiño” —que lle atraía, ademais, coa meiguice do seu misterioso límite— a liberación do seu mal, identificándoo na súa positividade —e tal sería a redución temático-con-

textual do simbolizado— cun *estado íntimo de vivificador acougo, cunha vida de gozosa felicidade*.

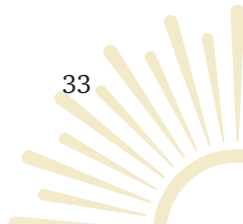
Pero doutra volta, e como xa sucedía coa “negra sombra”, non só temos aquí— polo visto— un anovador e complexo urdido simbólico, senón, á vez, unha orixinal táctica no plano pragmático, na modalización lírica. En efecto, e nunha parte primeira (vv. 1-14), o cadro lírico responde a unha actitude de *enunciación*; logo, a partir dos vv. 15-16 (“Camiño, camiño branco,/ non sei para dónde vas”) —punto, por certo, crucial no simbolismo da composición— o falante pasa a unha *apóstrofe*. E que sucede entón? Se —segundo descubrimos— o “camiño” (ó que apela) é un símbolo desa *arela*, dese *ilusionado soño de felicidade e acougo* que o suxeito vive na súa situación de íntima doenza, de feito estamos diante dunha táctica de desdobra-mento do eu a través dun símbolo (que, no seu simbolizado, alude a unha vivencia ou esfera interior do suxeito).

O poema, pois, amosa dous aspectos —dúas claves— de enorme interese e novidade. Dunha banda, todo un *cadro lírico* de representación “realista” (con re-lemas de varia natureza) acada unha rica e poderosa dimensión simbólica —con-vértese, de certo, nun *correlativo obxectivo*— sobre a desautomatización dun coñe-cido *topos* imaxinativo (o do “camiño = vida”); doutra banda, e na modalización, xogan a *enunciación* e maila *apóstrofe* que, dirixida ó “camiño” (simbólico) que “ve” o falante, convértese —con sorpresa— nunha táctica de desdobraemento interior.

Será interesante que comparemos agora o poema de Rosalía cunha composi-ción —“Camiño longo” — de *Vento mareiro*,²² de Cabanillas:

Camiño, camiño longo,
camiño da miña vida,
escuro e triste de noite,
e triste e escuro de día...
camiño longo
da miña vida!

22 Cito por *Obra completa*, Buenos Aires, Ediciones Galicia, 1959.



Vereda, vereda torta
en duras laxes aberta,
arrodada de toxos,
crebada polas lameiras...
vereda torta,
ti onde me levas!

Camiño, camiño longo.
a choiva, a neve e as silvas
enchéronme de friaxe,
cubrironme de feridas...
camiño longo
da miña vida!

Vereda, vereda fonda
de fontes tristes, sen ágoa;
sen carballos que den sombra,
nin chouzas que den pousada...
vereda fonda,
ti cando acabas!

(pp. 162-163)

Fronte ó anticipador e revolucionario simbolismo que usa Rosalía, mantense Cabanillas nos esquemas clásicos. Sobre a base do mesmo motivo, o poeta do Salnés xa explicita a imaxe tópica no comezo (v. 2) coa fórmula [B de A, “camiño da miña vida”], para, a partir de aí, tracexar en axustado paralelismo unha alegoría, i. e., un desenvolvemento lóxico da imaxe. Dito con outras palabras, en cada unha das catro unidades da composición vai inzando termos [b] que pertencen — e se descompoñen— do plano imaxinativo [B, “camiño”], e que atopan correspondencia con elementos do plano real [A, “vida”]. Resulta doado sinalar as relacións (que se actualizan con claridade por vía racional, lóxica):

| CAMIÑO [B] | VIDA [A] |
|---|---|
| b ₁ escuro (día e noite) | [a ₁] /tristeza, apagamento vital/ |
| b ₂ laxes, toxos, lameiras | [a ₂] /obstáculos, dificultades que amosa a vida/ |
| b ₃ choiva, neve, silvas | [a ₃] /dores, sofregamentos / |
| b ₄ fontes sen ágoa, carballos sen sombra (...) | [a ₄] /privacións desacougantes / |

Hai —iso si— unha coincidencia de orde pragmática. Neste caso, tamén o falante lírico mantén unha actitude apostrófica —apela ó “camiño”— que, ó se dirixir a unha imaxe (por tópica que sexa) de algo do eu —representación aquí da súa negatividade existencial— dá lugar a unha táctica de desdobraemento interior de fondo —e contido— poder dramatizador.

Do esquema clásico de Cabanillas podemos ir, para unha non menos interesante comparanza, a un poema —tamén co mesmo motivo, claro é— de *Os Eidos* (1955), de Novoneyra. Trátase do titulado “Camión de Viana”²³:

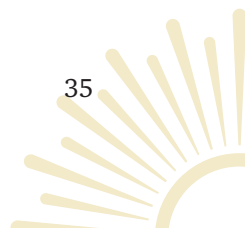
Vai o Xosé de Parada
atravesando, il solo,
a Devesa do Rebolo.

O camiño sobe, baixa, torce
e morre ó lonxe...

Cabalgando vagariño
cruza a terra do viño
cara Viana do Bolo...

O camiño sobe, baixa, torce
e morre ó lonxe...

23 Edición cit., p. 46.



Deixa a serra pasada.
Leva a ialma asiñada
cunha mágoa do camiño...

O camiño sobe, baixa, torce
e morre ó lonxe...

En principio, como sucedía na mostra rosaliana (non así na de Cabanillas), o poema amosa un trazo “realista” e, por máis, con variedade de realemas: o camiño localízase nunha concreta paisaxe (a serra d’O Courel), refírense realemas toponímicos (a Devesa do Rebolo, Viana do Bolo) e mesmo hai un actor lírico co seu identificador onomástico (Xosé de Parada, proxección actorial do pai do poeta). Ora ben, o trazo “realista” volve ter una fenda na estrofa final cando, en referencia ó suxeito, se nos di que “leva a ialma asiñada/ cunha mágoa do camiño”. Ben de certo: ese “camiño” da serra d’O Courel polo que cabalga o Xosé de Parada convértese, a todas luces, nun símbolo escénico de relevo existencial, e mesmo para dar representación á *vida como pesadume* que tan fondamente manca ó noso protagonista, quen, á vez, cobra un valor universal e sentímolo emblema do home, da condición humana.

Pero aínda hai máis. Ó se actualizar o símbolo de relevo existencial, outros elementos ou formantes do poema acadan insospeitada dimensión significativa. Así, por exemplo, o “il solo” do v.2 xa non alude soamente a que cabalga pola serra sen compañía, senón que apunta tamén —agora no plano da disemia simbólica— á *radical soidade e desamparo* como identificadores da existencia (dese suxeito e do ser humano). Logo, e nese cadro, o refrán referido ó ir do “camiño” abre, coa súa recorrencia, cando menos dúas notas significativas máis (de base simbólica): unha, o *dramático esforzo* que a vida —nas súas reviravoltas— supón (“sobe, baixa, torce”); outra, a que deriva da carga semántica dese “lonxe” (cos signos de dilación suxerentes), aludindo (“morre”) ó *misterio do límite* (e as súas circunstancias), á *propia ultimidade*.

Xa que logo, este poema confirma como, ben a miúdo, composicións de traza obxectiva de *Os Eidos* abren —teñen— “outra” lectura de natureza simbólica. Na

liña de modernidade que adiantaba Rosalía, Novoneyra desautomatiza o *topos* cun apunte “realista” —e uso orixinal de realemas, mesmo de tipo actorial— para, no remate, facer que o texto lírico acade, máis alá da súa literalidade, ricas irisacións significativas.

O *simbolismo escénico* presenta na expresión rosaliana variados rexistros, diferenciados subtipos, algún de moi especial singularidade e complexidade. Tal é o caso de “Estranxeira na súa patria”, poema xa comentado pola súa novidade respecto da modalización (uso da *enunciación encobridora*). Vexamos a composición:

Na xa vella baranda
entapizada de hedras e de lirios
foise a sentar calada e tristemente
frente do temprou antigo.

Interminable precesión de mortos,
uns en corpo nomáis, outros no espírito,
veu pouco a pouco aparecer na altura
do dereito camiño,
que monótono e branco relumbraba,
tal como un lenzo nun herbal tenido.

Contempróu cál pasaban e pasaban
collendo hacia o infinito,
sin que ó fixaren nela
os ollos apagados e afundidos
deran sinal nin moestra
de habela nalgún tempo conocido.

I uns eran seus amantes noutros días,
deudos eran os máis i outros amigos,
compañeiros da infancia,
sirventes e vecinos.

Mais pasando e pasando diante dela,
fondo os mortos aqueles prosiguindo
a indiferente marcha
camiño do infinito,
mentras cerraba a noite silenciosa
os seus loitos tristísimos
en torno da estranxeira na súa patria,
que, sin lar nin arrimo,
sentada na baranda contemproua
cál brillaban os lumes fuxitivos.

(*P-FN*: 195)

Ten moito interese toda unha ampla parte do poema (vv. 5-24) que amosa, no conxunto desta *estampa lírica* (e tras da localización escénica da protagonista feminina), un proceso visionario, o que propiamente é, como procedemento imaxinativo, unha *visión apoiada nun mito*²⁴, e que neste exemplo corresponde a esa aparición que a protagonista vive da Santa Compañía, manifestada (vv. 7-9) “na altura /do dereito camiño/ que monótono e branco relumbraba”²⁵. A *visión*, certamente, racha os lindeiros entre o real e o transreal, entre mundo e transmundo, á vez que suscita, arredor do suxeito lírico, o abismal misterio da existencia humana, a súa fúnebre e tebregosa dimensión.

Tras deste proceso visionario, a *estampa* vaise pechar, nos seis versos derradeiros (vv. 25-30), cun símbolo escénico, ben claro cando escribe “mentras cerraba a noite silenciosa/ os seus loitos tristísimos/ en torno da estranxeira na súa patria”. Temos, así, *noite (silenciosa) -loitos* que, ó recibir ademais a carga da *visión* comen-

24 Cfr. C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, I, cap. IX, pp. 177-199. Tamén, *El irracionalismo, ob.cit.*, cap.V, pp. 91-108.

25 Advirtase, ó paso, a presenza do emblema cromático e o verbo que xa aparecían en “Dende aquí vexo un camiño”, e que neste marco visionario da *estampa* actualizan, como apoio, as notas (simbólicas) de *tránsito e cambio no ser, de misteriosa transfiguración (vida/morte)*.

tada —a procesión dos mortos (e as súas suscitacións)— convértense con intensa forza en simbolizadores da *negrura e o estrañamento existenciais* desa muller —suxeito poemático— “sin lar nin arrimo”, e sobre da que cae, en súpeta e angustiosa revelación, *o baleiro da morte*.

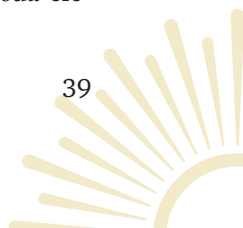
Este exemplo é outra decisiva proba da modernidade da palabra poética rosaliana, do adianto que representa nos usos da simbolización, e mesmo da complexidade dos seus rexistros. Tal como analizamos, a nosa poeta acerta a debuxar unha dramática *estampa lírica* con esa actorialización da muller (“ela” —recórdese— desdoblamento do eu) mancada polo radical estrañamento, na que combina, en poderosa interacción significativa, dous procedementos da meirande novidade. Por unha parte, a *visión apoiada nun mito*, irisadora, na *estampa*, dunha tonal de sentimento escura e que visualiza a fúnebre —e misteriosa— dimensión da existencia; por outra, un símbolo escénico final e condensador (esa *noite silenciosa cos seus loitos*), aludindo, agora, á *negrura da morte* que se lle revela e cae sobre esa desamparada muller.

Hai que salientar, finalmente, como —unha vez máis— a nosa poeta evita con tan dramática tematización (nada menos que a *vivencia da morte e o seu misterio*, máis o *radical desamparo da existencia*), a caída no cachón ou desbordamento sentimental, na xesticulación vacua, co uso sabio das tácticas de impersonalización e o debuxo “obxectivo” dunha *estampa lírica* de natureza simbólica.

6. O SIMBOLISMO MÍTICO

No derradeiro treito do noso camiño, imos considerar, aínda que sexa moi en esquema, o uso —outro signo de novidade— que Rosalía fai do *mito*, de presenza tan decisiva na literatura moderna (poesía, relato e textos teatrais). O *mito* —enténdase— en canto achega uns determinados paradigmas de sentido, propicia, ademais, ben peculiares estruturas simbólicas, e supón, ó cabo, un xeito de recuperar —e potenciar— a forza imaxinativa.

Temos un exemplo modélico dese uso no longo e impresionante poema “O encanto da pedra chan” (*P-FN*: 263-270), composición que presenta, na súa construción, varios estratos que convén deslindar un pouco polo miúdo. Na súa ele-



mental base de sentido está —como xa sinalou C. Poullain²⁶— o relato folclórico relacionado coas lendas de tesouros (tan vivas no imaxinario popular galego). Sobre esa primeira base vén a estrutura de sentido fundamental, que é, xustamente, a que corresponde ó mito. Trátase, neste caso, do que Joseph Campbell²⁷ estableceu e definiu como *estructura mítica da aventura do heroe*, e que adoita amosar un esquema ternario de *separación/ aventura/ retorno* (propia dos ritos de iniciación)²⁸. Isto é: atoparse nun mundo familiar e coñecido, desprazarse (viaxe) e chegar a un mundo novo, vivir unhas experiencias de encontros e probas, e regresar transformado —e portador, acaso, de dons ou valores— ó mundo primeiro que se abandonou. Logo, e sobre o esquema mítico, viría o estrato das cristalizacións simbólicas, o cadro de símbolos (sobre de todo, de base arquetípica). No poema citado, teríamos entón estes tres niveis:

[C] *Estructura simbólica*

[B] *Estructura mítica*

[A] *Motivo folclórico*

Para a nosa análise, interesaranos moi fundamentalmente —pois aí radica a súa razón anovadora e singularizadora— o *correlato mítico* (que dá estrutura de sentido ó relato poemático) e máis a presenza de determinados símbolos de especial relevo significativo. Tentaremos esquematizar todo ese conxunto nun cadro clarificador da forma seguinte (con indicación dos mitemas articuladores):

26 Cfr. “Do folclore ó lirismo íntimo: “O encanto da pedra chan”, de Rosalía de Castro”, en *Boletín Galego de Literatura*, 2, 1989, pp. 7-31.

27 *Vid. El héroe de las mil caras. Psiconálisis del mito*, México, FCE, 1984.

28 Hai que salientar que Rosalía xa fixo uso desta *estructura mítica* no poema [7] (“Fun un domingo”) de *Cantares gallegos*, tendo de base outro motivo popular, o da *muiñada* (xuntanza festeira da mocidade labrega no muíño).

- [1] *A chamada*: o suxeito lírico feminino —que relata en primeira persoa— sente que “algo que en min dormía,/ despertaba, chamándome á ventura” (v. 22). Decide, pois, saír “en busca de fortuna”, de “un canto deseiar podía” (v. 13).
- [2] *A viaxe*: abandona, así, o mundo seu propio e familiar (“dormían os meus ánxeles na cuna”), unha forma de vida chea de negatividade (“as penas que me houberan consumido/ dendes de que nacera”), e, tras de cruzar o soarego, vai pasando —e descubrindo— un mundo novo que se lle aparece fermoso e ditoso, debuxado polo miúdo baixo o *topos* do *locus amoenus*:

Vía a terra e o ceo cor da espranza,
i ó meu arredor, perene primadera.

¡Cál o sol relumbraba!
¡Qué mansamente marmuraba o río!
I o paxariño voador cantaba,

- [3] *O labirinto*: o suxeito está, logo, no camiño das probas, coa entrada a un ámbito difícil, oculto e misterioso (vv. 71-78): camiño estreito, rodeo á devesa, apartado muíño...
- [4] *O encontro*: dáse, alí, a aparición dun estraño personaxe (“nobre cabaleiro” de atractiva indumentaria [“pruma envirada no sombreiro,/ e vestido de seda e pedrería”]), que a chama e atrae (“dou en chamarme arteiro,/ cun modo loumiñeiro/ que do ceo (...) parecía”). Ó tempo, a paisaxe transfórmase maxicamente:

I o ceo pódose foi de cor de rosas,
mentras nas carballeiras e encanadas
sopaban unhas brisas repousadas,
soaves e saudosas,
...

- [5] *O descenso infernal*: o estraño personaxe, portador dun “cetro adiamantado”, guíaa ata unha “laxe misteriosa” que se abre como boca de cova. Van descendo a ese mundo e chegan a unha “espréndida morada” na que se vai dar — vai vivir o suxeito — o mitema da “caída”, isto é, a experiencia aterradora (descenso infernal) e o proceso de “morrer/ renacer” (“caín ferida/ e cási que sin vida”). Esa experiencia ten que ver coa tentación e revelación do demoníaco, que se manifesta nos símbolos da “copa dourada” e o bebedizo, e as serpes que saen dela (“unha e outra cabeza de sarpenete/ contra min se volveno desatadas (...) o aguillón pezoñoso me encravarón”).
- [6] *O regreso*: desaparece todo o “encanto”, hai signos negativos na paisaxe (“espesa nube de trebón preñada”, “enriba da lousa (...)/ o corvo pousa”, “vento que soaba”), e reaparece o que fora lugar de encontro. A protagonista toma conciencia da negativa experiencia vivida e da súa situación (“atopeime de pronto sin ventura,/ das miñas doces ilusiós despida”) e chega o final “docente” no dicir dunha “voz ronca” que murmuraba co vento:

Coma ti, mal tesouro,
que aquí deixou o mouro,
e que a cubiza alaba,
son os encantos todos terrenales:
a tan grandes pracers, tan grandes males.

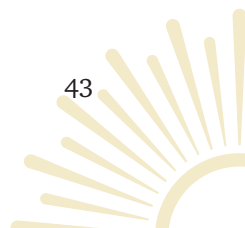
Moi significativamente, e concorde con claves da súa persoal cosmovisión, Rosalía actualiza o mito para dar representación ó tema do mal, á imaxe do sedutor, á consideración do amor como pecado e culpa (na muller). E, por máis, utiliza unha estrutura mítica, perfectamente artellada nos seus mitemas, que vai ter logo, nos nosos eidos líricos, ben relevante presenza en importantes macrotextos poéticos como *De catro a catro*, *Mar ao norde* e *Viaxe ao País dos Ananos*.

CABO

E cumprimos xa o noso camiño. Camiñamos, si, da par da nosa poeta, fieis á emoción e a devoción que se espertou no noso espírito, alá nos anos da adolescencia luguesa, cando cursando o terceiro do Bacharelato naquel sempre lembrado Instituto Masculino, nas páxinas da *Historia da Literatura* de Díaz-Plaja descubrín a dorida imaxe e a dorida palabra de Rosalía. Imaxe e palabra que, dende aquela, me teñen acompañado e guiado sempre, e ás que quixen dedicar, ó longo da vida e do meu traballo, a miña máis sentida verba de creación e a miña máis esculcadora ollada crítica.

Non podían pois —a poeta, a súa palabra— estar ausentes deste acto, ó cruzar —coa emoción e gratitude que subliñei— o soarego desta Casa. Tentei coas miñas palabras, coa miña achega, presentar e afondar nun aspecto da nosa poeta e da súa obra para min do meirande relevo, e que —penso— dá o mellor signo da súa universalidade e da súa orixinalidade creadora. Isto é: a Rosalía adiantadora da modernidade poética, que tanto dende o plano actorial, pragmático ou imaxinativo, anticipa en *Follas novas* (e logo con *En las orillas del Sar*) usos expresivos —sexa a construción do suxeito, sexan as tácticas de desdoblamento e encobridoras, sexa unha variedade de tipoloxías simbólicas— que só tempo e tempo despois van aparecer noutros poetas peninsulares —casteláns, cataláns, portugueses—, e que, nos nosos eidos, traerán os membros da rupturista e anovadora xeración da vangarda. Trátase, ben de certo, da grande e mellor Rosalía, a que puxo a nosa lingua e a nosa lírica —e, xa que logo, o noso país— nun cimo dese alto e fermoso concerto universal dos pobos e as culturas.

Xa para rematar, e como homenaxe á nosa tan amada *Nai de Galicia*, vái-seme permitir que achegue o meu dicir máis fondo e auténtico cun poema do libro inédito *As voces da máscara*, un monólogo escénico que tenta dar representación lírica ó seu íntimo sentir naqueles días derradeiros da súa vida:



ROSALÍA XUNTO Ó MAR DE CARRIL

Orballan as horas miúdas sobre deste mar
tan quedo que me dá alento,
e veñen, veñen as ondas ata esta orela de sombra
mesmo como se renderan no esteiro
do meu baleiro corazón.

Toda a miña vida e maila miña morte aquí están,
son isto que vexo,
unha ollada a aquela illa de luz,
vagas de vazar e altas escumas
de ás brancas,
paxaros de cinza que do escuro do bosque
niño de herba fan no meu peito doente,
nesta miña causela de dor
e de ausencia.

Quixen esta ollada derradeira sobre deste mar,
tal eran a ansia, e a sede, e tamén o desamparo
que por de dentro me aloureaban,
aburaban as pólas esmaceladas do meu sangue,
e sega facían nas mañizas de todo o meu vivir.

Son os ollos do corazón os que velan e ven,
pois ceguiña estou, filliña da Noite,
tempo e tempo hai xa.

Sen sentilos van os días por min
coma un asubío de sombra
acó, deitada no leito,
soa, soa,

soíña,
vendo as ramallas do solpor que chegan,
que caen contra a ventá baleira
de luz,
e nada hai, e nada hai, e non
hai nada,
só esta escuridade mesta, a Sombra
que me asexo,
a alcoba pechada de silencios,
e fora, alá, o mar, o mar
sempre, sempre
o mar,
o eterno e mouro vazar da Morte...

Velan os ollos e nada ven,
e miñas son a sede e a inseguranza.
Ai, viñera para estes ollos meus
a venda do celeste,
a voz nos meus oídos xordos
dos deuses benévolos,
o amparo dunha man, dun agarimo,
un conforto nesta hora
de tódalas horas,
cando sinto que todo, todo se me vai,
todo se me esvaece como si a vida,
este meu vivir, os anos meus
apenas un sono foran,
un lampo de luz
que nas mans de cinza queda murcho...

Todo está neste mar, todo
está neste mar
que cos ollos cansos vexo aló ó lonxe, moi ó lonxe,
mentres os fiaños do solpor veñen,
e preto de min sinto a Noite,
e na Noite os pasos da Sombra
que chega,
que chega de vagariño, solermiña,
infinda e posuidora...

Moitas grazas.

Resposta do excelentísimo señor don
Xesús Alonso Montero



Excelentísimas e ilustrísimas autoridades, compañeiros e compañeiras da Academia, miñas donas e meus señores:

Hoxe recibimos na nosa institución, como Académico de Honra, a don Arcadio López-Casanova, que foi elixido como tal, *nemine discrepante*, o 22 de xuño de 2012. A Real Academia Galega honra, con este xesto, unha personalidade que, na opinión dos expertos, é moi importante no eido da creación poética e no dos estudos do feito literario, nomeadamente o poético. Os máis eruditos non ignoran que Arcadio fixo incursións valiosas noutras parcelas do dilatado mapa das Letras: o teatro, o relato e a tradución, parcela esta que, quizais, sorprenda a algún especialista. Trátase xa o adianto dunhas cantas páxinas nas que Arcadio traduce poemas seus de especial riqueza e complexidade lingüísticas, e tradúceos a un castelán que, sen ser recreación do poema, é sempre versión novidosa e pedagóxica para o filólogo e o lector esixente (*Rebus sic stantibus*, permítanme, miñas donas e meus señores, que faga un inciso para aclarar por qué na solemnidade dun discurso académico empregamos o nome do recipiendario exento de apelidos e tratamento. Na historiografía literaria existen algúns casos de escritores só citados polo nome, sempre co máximo respecto, trátase de dona Rosalía Castro de Murguía, de Manuel Antonio Sánchez Pérez ou de don Dámaso Alonso Fernández de las Redondas, que foi, como o novo académico, poeta, profesor de Literatura e mestre na análise estilística. Arcadio, pois, como Rosalía, Manuel Antonio e Dámaso).

O día 22 de xuño de 2012 a nosa institución concedeulle a don Arcadio López-Casanova, a Arcadio, o título de Académico de Honra, premio, sen dúbida, a unha valiosísima obra literaria, tamén dilatada, intensa e inxente. Quero pensar,

debo pensar que no ánimo dos académicos e das académicas existía a idea de que, honrando, a Academia honrabase. A nosa gratitude, pois, gratitude que, dun xeito ou doutro, a Academia sentiu cando conferiu a distinción de Académico de Honra a Giuseppe Tavani, a John Rutherford e a Zubillaga Barrera. Os seus discursos de ingreso honran a bibliografía da nosa institución. Non debo furtarilles, señoras e señores, os títulos destas ilustres oracións académicas: *Unha Provenza hispánica. A Galicia medieval, forxa da poesía lírica peninsular* (de Tavani); *O fermoso sorriso do profeta Daniel* (de Rutherford), e *Relixión e relixiosidade na temperá emigración galega a Uruguai* (de Zubillaga).

* * *

Xa aquí, señoras e señores, contarei cal foi e como foi o meu primeiro encontro con Arcadio, co poeta Arcadio, anos despois grande como poeta e explicador de poetas. Foi en outubro ou novembro de 1960, os meus dous primeiros meses, como catedrático de Literatura española, no Instituto Masculino de Lugo (hoxe denominado Lucus Augusti). O encontro non foi persoal, pois Arcadio (nado en Lugo o 20 de novembro de 1942) xa non era alumno do Centro, onde cursara a totalidade do Bacharelato e o Preuniversitario. De feito, no curso 1960-1961, Arcadio cursaba segundo ano na Facultade de Filosofía e Letras de Compostela, onde se licenciaría en 1964 na especialidade de Xeografía e Historia, a única existente na Facultade compostelá. Cómpre que os biógrafos saiban que Arcadio, hoxe unha autoridade como estudoso do feito literario, tanto en Galicia como fóra, non cursou, na Universidade de Santiago, unha especialidade filolóxica, pois a de Filoloxía Románica iniciouse nas aulas compostelás cando Arcadio estudaba o último ano da especialidade de Historia. Por certo, Arcadio, levado da súa curiosidade, asistiu a algunhas materias de Románicas, onde coincidiu con Antón Santamarina nese primeiro curso filolóxico. En realidade, Arcadio, como filólogo, no esencial, foi autodidacta, autodidacta con logros brillantes moi axiña: en 1968 gañaba unha cátedra de Instituto de “Lengua y Literatura Españolas” e, non moito despois, publicaba comentarios literarios nos que beberon con aproveitamento non poucos aspirantes a catedráticos.

O acto de hoxe convídanos a falar dunha carencia institucional que afectou de xeito grave ó organigrama cultural galego. En efecto, en Galicia non existía unha carreira universitaria que puxese nas mans dos alumnos os saberes e os métodos axeitados para estudaren cientificamente unha realidade física e espiritual só existente, no mapamundi, en Galicia: o idioma galego. Esa carencia non é allea a decisións administrativas, antes e despois de 1936, encamiñadas, por parte do vello centralismo, a escurecer ou subestimar a personalidade de Galicia. Dentro do mapa universitario de Compostela non era posible coñecer a evolución dos fonemas prepalatais fricativos nos inicios da Idade Moderna, a caída do *n* intervocálico nos albores do noso romance ou as circunstancias sociopolíticas da nosa diglosia. Por iso, en 1957, tres estudantes de Santiago, non alleos a estas e outras preguntas semellantes, emigran ó Centro, á Universidade Central, onde non só existe a especialidade de Filoloxía Románica senón que nela ofician, con notable decoro e éxito, dous mestres da Lingüística Hispánica, Dámaso Alonso e Rafael Lapesa. Eran tres estudantes que hoxe escriben páxinas moi importantes dentro das Letras Galegas: Ramón Lorenzo, Xosé Luís Méndez Ferrín e Bernardino Graña. Finalizados os dous primeiros cursos da Facultade, os correspondentes ós estudos comúns, viaxaron a Madrid, por tres anos, para cursaren os de Filoloxía Románica, a especialidade negada, desde sempre, á Minerva compostelá. Algúns anos antes, en 1950, quen tamén é hoxe académico decidiu ingresar nas aulas madrileñas onde se falaba das palatais, da evolución das consoantes intervocálicas e de fenómenos que un sociolingüista estadounidense, Ferguson, en 1958, chamaría diglosia. Este estudante, que nunca foi alumno nas aulas compostelás, xubilouse como catedrático de Literatura Galega da Universidade de Santiago en 1999. Sexa como for, Arcadio, lugués de nación, poeta de inclinación e filólogo de vocación, non emigrou, como universitario, a Madrid, circunstancia non allea, ata onde sei, á economía familiar. Tivo a grandeza de facerse filólogo pola súa conta, e, como tal, protagonizou unha carreira profesional de 1968 a agosto de 2013, primeiro no ensino medio e logo no universitario, elocuente e eficaz. Xubilouse hai menos de dous meses como catedrático de Literatura Española na Universidade de Valencia.

Xa finalizado este breve excursus sobre a historia institucional da Filoloxía en Galicia, volvemos ó meu primeiro encontro con Arcadio, que non foi, como xa

se dixo, persoal. En outubro ou novembro de 1960, co gallo da miña estrea como docente de Literatura no Instituto Masculino de Lugo, o nome de Arcadio, que fora alumno de 1951 a 1958, estaba moi presente nas citas e nas conversas de profesores que o foran del, dun xeito especial nas de don Glicerio Albarrán, catedrático de Filosofía, e nas de Amable Veiga, daquela auxiliar de Latín. Con moito respecto e agarimo falaba o profesor Veiga de Arcadio, do Arcadio alumno e do Arcadio escritor, oficio que xa exercía con notable predicamento local. Debo engadir que Arcadio, xa en Valencia, onde codirixía a sección filolóxica da editorial Bello, tomou a decisión, en 1977, de xuntar nun volume, co título *Fonología gallega*, os oito artigos que sobre esta materia publicara o ilustre latinista na revista *Grial* entre 1965 e 1974. No ronsel do agarimo e do respecto, o alumno tomaba unha decisión moi intelixente para a bibliografía filolóxica galega. Sabido é que o latinista Amable Veiga foi o creador da fonoloxía galega (como o fora Emilio Alarcos Llorach da do español uns anos antes), pero foi Arcadio, que non era fonólogo nin latinista, quen se decatou de que había que presentar a súa obra fonolóxica nun volume mesmo para o mercado intelectual extragalego. Lembro agora o agarimo mutuo que se profesaban o alumno e o profesor, e as gabanzas deste para aquel cando, no Instituto, alguén citaba a Arcadio, que xa en 1960 ía para escritor.

Cónstame que Arcadio sempre tivo palabras de gratitude para un profesor do Instituto co que eu non coincidín: Luís Quintela Ferreiro. El foi o creador e director da revista luguesa *Escritos*, da que saíron catro números entre marzo de 1959 e maio de 1960, nese humilde boletín fixeron as súas primeiras armas literarias Arcadio, Xavier Carro, Juan Neira Torviso e Marina Mayoral, os catro nados en 1942. No número 3, correspondente a marzo de 1960, publica Arcadio o seu primeiro poema en lingua galega, “Intimidade”. É un bo poema, o poema dun adolescente, dun rapaz de dezasete anos que pensa que nesa altura xa acapara as tristuras todas do mundo:

Neva

dentro de min
dentro dos meus ósos
de barro.

Neva
e tan canso estou
de camiñar
que xa non vexo.

Finaliza o poema con este fermoso e existencialista epifonema:

O lobo,
ouvea no meu corazón
i eu
teño
medo.¹

Estes versos preludian (hoxe é moi doado dicilo!), coas inocencias propias da idade, a veta trágica do autor adulto e maduro, unha das súas poéticas máis relevantes.

Escritos tamén acolle algúns dos primeiros poemas en castelán de Arcadio, entre eles o premiado en 1960 nos chamados “Juegos Florales de Lugo de la Juventud Antoniana”. Cómpre coñecer ben os epifenómenos literarios daqueles anos para entendermos o universo no que adolescentes e mozos pugnaban por publicar as súas páxinas e por obter recoñecementos públicos que, pensaban, conferían certa “auctoritas”, a suficiente para, no futuro, impoñeren temas e, tamén, o código idiomático. Eu cheguei a Arcadio polas páxinas de *Escritos*, algunhas á altura das gabanzas dos seus orgullosos profesores.

Tamén cómpre aclarar que Quintela Ferreiro, o director da revista *Escritos*, non era, exactamente, en 1959, un antifranquista galeguista, a concepción política máis proclive a acoller voces como a de Arcadio ou a de Marina Mayoral. Quintela Ferreiro era unha mestura un pouco confusa de falanxista, cristián, iberista e anti-orteguiano. De feito, a cuberta do primeiro número de *Escritos* contén unha ico-

1 Modernizo, aquí e alí, a grafía. Respecto, si, a disposición dos versos, case caligramáticos. Arcadio, tan novo, era formalmente, pouco tradicionalista.

nografía que xa na época tiña que parecer estraña: unha especie de cruz atravesada por dous instrumentos proletarios (próximos á fouce e ó martelo) á beira dunha versión non moi ortodoxa da canga e as frechas (“el yugo y las flechas”). Agora ben, a revista, para aquel tempo, era plural e acollía con especial interese ós novos, dos que Quintela se sentía líder, pero tamén a voces máis ou menos veteranas moi definidas, coma a de Ramón Piñeiro e Xosé L. Franco Grande, que exercían en galego, idioma nunca empregado na revista polo director. O que está claro é que Quintela Ferreiro, capitán desta curiosa e non desdeñable experiencia editorial, aspiraba a líder intelectual e non podía estar alleo ás inxerencias literarias da mocidade. Un destes mozos fora alumno seu no Instituto. Refírome a Arcadio, que nos anos de *Escritos* xa estuda en Compostela e está engaiolado pola personalidade e o maxisterio de Ramón Piñeiro. Repárese no que o propio Arcadio conta, en 1967, no limiar de *Palabra de honor*, o seu primeiro libro, cando se refire a Compostela,

onde fixen dous grandísimos achádegos; dunha banda, tomei conciencia viva e rexa da nosa lingua, de Galicia, e admirei a leición ética i o que siñifica fidelidade á Terra no home que considero o meu mestre: Ramón Piñeiro...

A propia Marina Mayoral, autora de declaracións máis ou menos semellantes, dedica “a Ramón Piñeiro” un poema no número 4 de *Escritos*, revista de breve duración aínda non ben dilucidada polos hemerólogos. Arcadio, xa nesta altura noutras coordenadas, recoñécíame, hai poucos días, que o director, Luis Quintela Ferreiro, fora moi positivo para as súas inxerencias literarias de adolescente. Foi el quen lle prologou, en 1958, a primeira publicación, *O tío Mingos*, conto, malia o título, en castelán.

Eu chego a Arcadio, a fins de 1960, por dúas vías: as gabanzas dos que foran os seus profesores e os textos, en galego e en castelán, da revista *Escritos*.

Hai un Arcadio do que moi pouco se fala: o Arcadio que ós dezaioito anos, en segundo de carreira, acomete unha tarefa literaria tan orixinal que era, naquel tempo e no noso sistema literario, desconcertante. Refírome á traxedia en dous actos titulada *Orestes*, lida polo T.E.U. da Facultade de Filosofía e Letras o 21 de marzo de 1961. Cando, días despois, tiven noticia da estrea por un artigo encomiástico do

profesor Manuel Rabanal², ilustre helenista, pensei que o idioma galego, dito *coram populo*, asumía unha nova experiencia: falaban, en lingua galega, Orestes, Electra e Clitemnestra, e facíano, *velis nolis*, co nobre eco dos hexámetros de Homero e dos parlamentos da *Orestíada* de Esquilo. Estábase a ofrecer un texto que confería ó noso idioma a nobreza dos clásicos, nuns anos nos que o mestre de case todos e o mentor de case todo filosofaba en galego e traducía páxinas descoñecidas na Hispania dun celebrado filósofo alemán³. Por se fose pouco, Arcadio debrozouse sobre a figura de Orestes con orixinalidade. O seu *Orestes*, por outra parte, escoitado por universitarios pouco conformistas, tivo que suscitar lecturas políticas sobre a opresión de Argos. Concordo de cheo cunha breve nota dun recente estudo de Xesús Rábade Paredes: “Debería procederse al rescate de este texto, escrito entonces a modo de parábola en el clima opresivo del franquismo”⁴.

Supoño que foi pouco despois, nas vacacións de Semana Santa, cando saudei en Lugo a Arcadio, para min o autor da audacia do *Orestes*⁵. Case podo afirmar, tantos anos despois, que, na nosa conversa, Pimentel, o poeta Luís Pimentel, estivo moi presente, á súa poesía e á súa reivindicación dedicarlle, xa profesor, estudos esclarecedores; tamén o retratou con trazos maxistras, en dous sonetos (1965, 1975).

Foi nese ano, o 1961, cando Arcadio publicou o seu primeiro libro de poemas, *Hombre último*, editado e impreso por Celta en Lugo. Neste libro, xa de poeta, danse cita varias musas, unha das cales é a que lle ditou un poema de homenaxe “A Federico García Lorca” que lle ocasionou ó autor un conflito coa garda civil local. Supoño que á Benemérita franquista non lle gustaba do poema nin sequera o primeiro verso, onde García Lorca era interpelado como “Federico de España”. De todos os xeitos, as musas que predominan neste primeiro poemario son as da “dor

2 Trátase dunha “Nebulosa”, sección que o profesor Rabanal publicaba en *La Noche* (Santiago).

3 Trátase de *Da esencia da verdade* (Vigo, Galaxia, 1956) en tradución de Ramón Piñeiro e Celestino Fernández de la Vega.

4 Prólogo a *Mesteres*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 12, n. 7.

5 Do *Orestes* fixéronse tres lecturas en 1961: Santiago, Betanzos e Centro Gallego de Barcelona. Publicouse por primeira vez (e única!) na revista *Grial*, n. 2, 1963, pp. 161-174.

e a soedade”, que así define o seu libro o propio autor no exemplar que lle dedicou a un bibliófilo egrexio chamado Fermín Penzol⁶. “Verbas de dor e soedade” (así reza a dedicatoria) serán o espiñazo da maior e da mellor parte da obra poética posterior do noso escritor.

* * *

1967 é un *annus mirabilis* na poesía galega da Posguerra: aí están os libros de Manuel María, Bernardino Graña, Antonio Tovar, Salvador García-Bodaño, Xosé L. Franco Grande e o propio Arcadio. “Non” (de Tovar), “Ao pé de cada hora” (de Bodaño), “Palabra de honor” (de Arcadio) e “Entre o sí e o non” (de Franco Grande) foron libros que participaron no concurso de poesía galega convocado polo Ministerio de Información e Turismo, dirixido, daquela, por Manuel Fraga Iribarne, que acababa de implantar, no seu departamento, a censura voluntaria previa. Un cuñado seu, director xeral no Ministerio, Carlos Robles Piquer, foi o presidente do Xurado, que tiña, como vogais, a Xesús Alonso Montero, Ricardo Carballo Calero, Xesús Ferro Couselo, Isidoro Millán e Sebastián Martínez Risco. Foi premiado o libro de Franco Grande *Entre o sí e o non* despois dunha deliberación longa, pois, polo menos catro títulos, entre eles *Palabra de honor*, eran de notable entidade estética⁷.

Dos catro, quizais o de Arcadio era o máis problemático para a sensibilidade de Robles Piquer, custodio maior da ortodoxia intelectual nun Ministerio que era de Información e tamén de Propaganda. Non recordo que fixese observacións oficialistas ós poemas nos que Arcadio aludía á Guerra Civil, algún tan explícito como o titulado “In memoriam”, que contiña versos coma estes:

6 Obrante na Biblioteca Penzol (Vigo).

7 Na votación final *Non*, de Antonio Tovar, obtivo dous votos, e *Entre o sí e o non*, de Franco Grande, catro. No meu arquivo conservo unha folla cos datos das sucesivas votacións. V. ALXAM (Arquivo Literario Xesús Alonso Montero, na biblioteca da Deputación Provincial de Ourense).

Cousas da guerra (A historia
durou tres anos).
Ningún volveu. Mortos están
sin saber por qué loitaron;
a súa patria era a terra
sucada polo arado.
(Non coñecían España
adeprendidas a disparos)

Non escasean, señoras e señores, as composicións con versos que, supoño, desacougarían ó señor Robles Piquer, especialmente algún do poema “Xeografía”:

De neno adeprendín
xeografía.
[...]
Despois, cando fun home,
soupen máis aínda.
É decir, outras cousas
que os mapas non traían:
guerras, fusilamentos, campos
de concentración i algo máis
que calo por obriga.

Cónstame que o libro de Arcadio, por razóns éticas e por razóns estéticas, sorprendeu e impresionou á maioría do xurado, que, ó final, tras dilatada deliberación, pronunciouse en favor do de Xosé L. Franco Grande.

Palabra de honor contén un capítulo de poemas celebratorios, moi de Arcadio, que titulou “Pronuncio os vosos nomes, palabra compartida”. Son retratos —se se me permite a expresión— de Rosalía, Antonio Machado, Ramón Cabanillas, Miguel Hernández e Celso Emilio Ferreiro. Aí están, dun xeito ou doutro, as súas inquedanzas estéticas e mailas éticas. O capítulo finaliza cun “Envío e revelación pra Carlos Casares”, que é unha orixinal evocación da infancia perdida, tema ó que,

o noso poeta volverá unha e outra vez noutros libros. Tiña razón don Antonio Machado: “Se canta lo que se pierde”.

Eu, miñas donas e meus señores, de vez en cando abro ó chou *Palabra de honor* para non esquecer a delicia e a pericia dalgúns dos seus poemas.

* * *

Para entendermos o poeta en galego Arcadio López-Casanova posterior a *Palabra de honor* (1967), o lector bate, forzosamente, co libro *Mesteres*. Así se titula un volume de 1976 (Valencia, en edición bilingüe), que foi reeditado, con remodelacións, varias veces. Hai unha edición de 1999, magnificamente explicada por Román Raña, e outra, cun prólogo esclarecedor de Xesús Rábade Paredes, autor tamén da versión castelá, un prodixio de tradución. Estamos ante un ciclo poético que, dalgunha maneira, non se clausurou e xa comezara en 1976 co breve volume *Memoria dunha edá (1960-1975)*, onde hai capítulos como “Mester da Terra”, “Mester do poeta” e “Mester da palabra”, só atribuíbles ó peculiar universo literario de López-Casanova, singular onde os haxa. Tamén nos ofrece, pero non por primeira vez, un “Mester do exilio”, unha obsesión que, en Arcadio, devén un manancial de desacougante poesía.

A vivencia do exilio nace en Arcadio no ano 1968 cando as circunstancias profesionais o transterran a Valencia, onde Arcadio López-Casanova decide continuar ata hoxe mesmo. Non é un desterro forzado, como o de Luís Seoane, quen, como poeta, abordouno nun libro moi coñecido, *Fardel de eisilado*. Agora ben, a poesía exílica de Arcadio é tan radical que cómpre sospeitar que o seu peculiar transterramento é a anécdota da que parte o poeta —quizais non o cidadán— para asomarse ó piago da existencia onde os seres humanos, residan onde residan, perderon a patria, a infancia, as cántigas de berce, e viven, orfos, desgarrados e lonxe, moi lonxe, do que debера existir.

Con mellores palabras refírese a este universo o propio Arcadio nunca coñecida “Autopoética”.

Segundo teño xa comentado en moi diversas ocasións, entendo que o foco motivador de todo o meu mundo poético —se, de certo, a miña obra acada un artellado sistema— está na vivencia e na representación da *desfeita*, i.e., da *desgracia* ou *des-posesión* como identificadores do humano vivir. Sucede, nembargantes, que en cada ciclo e no seu mesmo desenvolvemento esa *desposesión* queda contemplada dende perspectivas distintas (e complementarios). Así, do ámbito da infancia perdida e o espazo mítico do meu páramo lugués que aparecen nos poemas “adolescentes” de *Palabra de honor*, xa en *Mesteres* —dez anos despois, e coa experiencia da saída de Galicia—, esa *desfeita* convértese nun total e alucinante *espectáculo de destrucción* coa imaxe simbólica do *exilio* como eixo fundamental⁸.

Convén, nesta altura, volver á anécdota biográfica de 1968, recién gañada por Arcadio a cátedra de Literatura co destino a un Instituto de Valencia. Anécdota que, neste caso, non é difícil elevar a categoría, se se me permite a cita d’orsiana. Pois no mundo da categoría está a decisión de Arcadio, do cidadán e do poeta, de afincarse nese espazo mediterráneo onde a súa cosmovisión, que é a das “desfeitas” (esta é a súa palabra) nítrese, tamén, da experiencia exílica. Chegados aquí, quizais sexa útil descender da categoría e volvermos a anécdota, pois sinxela anécdota biográfica é conseguir un destino profesional nun espazo que está na nosa man non perpetuar. Unha obra poética tan rica e poderosa como a de Arcadio, escrita fóra dos lares patrios e sempre comprometida co lume deses lares, esixe do biógrafo algunhas indagacións. Xa se facían en 1968, en 1969, en 1970... nos cenáculos do país, faladoiros case sempre proclives á imprecisión e ás conxecturas, unha delas, que Arcadio non era debidamente recoñecido, que Arcadio perdera o agarimo vivificante da familia intelectual que o acollera anos antes con fervor, que Arcadio se sentía incomprendido, que se fora preterido nun importantísimo certame literario, etc. etc.

Aquí as cousas, non me podó subtraer á evocación dun episodio na andaina final da vida de Rosalía de Castro, episodio que é máis que unha anécdota. Refírome

8 *Boletín Galego de Literatura*, USC, n. 4, 1990, p. 137.

a aquela carta súa, de 1881, na que lle comunica a Murguía, ó seu home, que nunca volverá escribir en idioma galego. E así foi, pois tres anos despois publica, en castelán, o libro *En las orillas del Sar*, libro de poemas, por certo, extraordinario. Un ano despois, en 1885, Rosalía enmudecía para sempre. Qué é o que suscitara a dimisión de Rosalía, se se me permite un substantivo tan serio? Algo que, cos nosos datos e desde a nosa perspectiva, tiña moi pouca entidade: os comentarios desfavorables, na prensa galega, a un artigo seu sobre un estraño costume aínda existente en Galicia. Hoxe sabemos que aquela media ducia de plumíferos estaban moi lonxe de representaren o que a intelectualidade galega de 1881 pensaba de Rosalía, xa admirada daquela, cando non venerada, en certos sectores da nosa sociedade. Hoxe diríase que a reacción de Rosalía foi desproporcionada.

Arcadio, *mutatis mutandis*, cuestionado ou silenciado por outros plumíferos, procedeu doutro xeito, moi distinto. Nunca renunciou á Idea, ou sexa, á causa da galeguidade, e nesa causa estaba o idioma, que seguiu cultivando, enriquecendo, perfeccionando, non só na súa obra de poeta senón na de estudoso dos principais feitos e autores do noso acontecer literario. Nesa obra, especialmente na poética, hai, en ocasións, controversias con Galicia ou con algunha das Galicias pero nunca dimisión. Non esquezamos que Arcadio é, tanto en *Mesteres* como noutros libros, poeta da menesterosidade como o foi Hölderlin, tan ben lido por Celestino Fernández de la Vega, un dos mentores lugueses de Arcadio. A Celestino dedícalle, precisamente, a primeira entrega do “Mester do esilio”, a de 1972, onde o desterro —o seu desterro?— se formula, maxistralmente, nestes termos:

e con muller e fillos deixa atrais a Casa,
pon as duras tabasas nas portas e nas fiestras,
garda o pan i o viño na artesa dos ofrecimentos,
entrega froito, cortello, gando, gándaras fronte ao mar, praias de pacencia pró corazón,
campás e campas, altas searas do mencer, caivaneas do solpor,
e letra de bronce e alianza dá no seu testamento de vivo,
aí, atrais, estatua de sal,
e volve, e camiña, e durme, e prega
i en cada cruceiro do mundo oficia aquel viacrucis do Templo.

Arcadio, que reside na luminosidade do Mediterráneo, trasládase, como poeta, ás gándaras e ás caivancas do país deixado, e recolle palabras nunca esquecidas e decote agarimadas: artesa, cortello, campás, searas... Diante destes nove versos, un ten que darlle de novo a razón a Heidegger. En efecto, a linguaxe, a palabra, é a casa do ser.

Tamén o son, na pluma de Arcadio, cando escribe en castelán. Non sei, entre nós, dun caso igual de bilingüismo, de bilingüismo auténtico, sen artificios, nin en galego nin en castelán. Arcadio estreouse como poeta en lingua castelá (*Hombre último*, 1961) cando xa facía incursións no eido da poesía galega, idioma que non era, naquela altura, nin o das lecturas, nin o das aulas, nin o dos estamentos titulados nin, quizais, o da casa. Escribir en galego significaba, no seu caso e en tantos outros daquel tempo, antes que unha lóxica expresión literaria, un compromiso cívico, compromiso que, xa asumido, implicaba deberes de aprendizaxe e vontade fonda de chegar a sentir o código lingüístico escolleito como lingua de instalación. Só nestes casos a lingua do poeta, do escritor, a percibimos como auténtica.

Agora ben, non hai argumentación filolóxica de ningún tipo que cuestione a elección idiomática de Arcadio cando en Valencia, no ano 1976 ou 1977 escribe *La oscura potestad*, poemario co que consegue, en 1978, o Premio Adonais, vello e prestixioso galardón literario. O mesmo acontece cando elabora *Razón de iniquidad*, co que obtivo o Premio Internacional “Ciudad de Melilla” en 1990, ou cando redacta *Asedio de sombra*, co que gañou o Premio “Tiflos” en 1996.

Convén, para entender, reparar nalgúns datos lingüisticamente maiúsculos e moi significativos, entre outros no feito de que para Arcadio, como para tantos de nós, a súa formación cultural escolar e extraescolar foi en castelán, e en galego castelán, durante décadas e fóra de Galicia, realizouse profesionalmente impartindo nas aulas saberes lingüísticos e literarios. Como lingua de cultura, como lingua literaria, non posúe outra na que estea mellor instalado, e vai ser nesta lingua, nun exercicio prodixioso de riqueza e de autenticidade, na que decide comparecer como poeta en xeografías extragalegas. Malia os premios, os importantísimos premios, Arcadio, como poeta en castelán, non chegou ós lectores non profesionais de poesía, o que se debe, en parte, penso, ós prexuízos dos axentes valoradores e canonizadores cando de escritores bilingües se trata.

Pero Arcadio, poeta en castelán en ocasións, cultiva a lingua galega, á beira do Mediterráneo, sempre. No Mediterráneo segue a enriquecela e perfeccionala con recursos que fan, da súa voz, a máis singular do discurso poético desde 1976, o ano de *Mesteres*. *Mesteres* e *Con pólvora e magnolias*, de Méndez Ferrín, mudaron, en opinión dalgúns críticos, o rumbo da poesía galega. Desde hai tres anos circula polas librerías unha edición bilingüe de *Mesteres*, coa tradución, exemplar sempre, de Xesús Rábade Paredes. Pese a isto e ó prestixio filolóxico da editorial, Cátedra, temos a sospeita de que os “Iletraferits” casteláns comúns non se achegaron a este poemario, que, mesmo na versión castelá (feita por un poeta) debería deslumbrar, como di un crítico, polas “fórmulas litúrxicas, as múltiples variantes reiterativas, as salmodias, a sucesión de profecías apocalípticas [que] constrúen unha visión complexa e desbordada, barroca, da destrución”⁹.

* * *

Desde hai algún tempo escoito nos rueiros ilustrados que quen ingresa hoxe na Academia, como membro de Honra, é un poeta. Nós temos a obriga de matizar e, na medida do posible, de explicar: o poeta que ingresa hoxe na nosa institución é, tamén, un sagaz explicador de textos poéticos, das palabras dos poetas. Poeta e profesor, poeta e comentarista de poemas, temos que pensar en nomes como o de Dámaso Alonso ou o de Carlos Bousoño para encontrarmos precedentes claros dese dobre e eficaz labor. Por certo, os estudos de Bousoño e de Dámaso están, moi claramente, na formación do noso comentarista. Cando un poeta de verdade se mergulla nas augas fondas e lamacentas dun poema, regresa desa viaxe con trofeos negados a moitos críticos que non son poetas. Non é unha lei xeral, unha lei que se cumpra sempre, pero o poeta que exerce de filólogo case sempre fai unha Filoloxía máis sutil.

Ninguén, na historia das Letras galegas, é autor dunha obra tan importante e orixinal como estudoso dos recursos da poesía ou, dito doutro xeito, dos elementos

9 *Diccionario de Literatura Galega*, III, *Obras*, Vigo, Galaxia, 2000, p. 309 (coordinación de Dolores Vilavedra).

significativos dos textos poéticos a partir dos cales un entende mellor a gramática interna dos poemas e a cosmovisión dos seus autores. Destas indagacións, cos aliterces na mellor Estilística, beneficianse, entre outros, Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Eduardo Pondal, Ramón Cabanillas, Roberto Blanco Torres, Eduardo Blanco-Amor, Luis amado Carballo, Luís Seoane, Celso E. Ferreiro, Alvaro Cunqueiro, Luís Pimentel e María Mariño. Algúns destes nomes foron obxecto de varios estudos, como se consigna na Bibliografía que figura no Apéndice do presente discurso.

Cómpre engadir que o Arcadio analista de textos poéticos galegos, xa antes de contemporaneamente se debruzara “in extenso” sobre dúas grandes voces poéticas do universo castelán, Antonio Machado e Miguel Hernández. *Quen* lea un libro fundamental seu, *Poesía. Teoría, método de análise y práctica textual*, de 1982, decatarse da pericia coa que descobre as peculiaridades estilísticas de moitos outros poetas, de Garcilaso a Blas de Otero, de Góngora a Juan Ramón, de Quevedo a Ángel González, Carlos Bousoño e José Hierro. Hai anos este libro érao de cabeceira de moitos opositores a cátedras que tiñan que enfrontarse, nun dos exercicios, ó comentario de textos¹⁰; pois ben, nesta especie de manual, o noso analista tamén lle dedicaba páxinas clarificadoras á cantiga de Mendiño, ó soneto con falda de Gómez Tonel, a un soneto de Iglesia Alvariño e a varios poemas do seu amado Luís Pimentel. O noso eséxeta tamén examinaba versos de *La pell de brau*, de Salvador Espriu. Moitos opositores, logo profesores, atoparon nese libro de consulta a pista de que no espazo románico español a súa condición trilingüe cumpría tela en conta.

Arcadio é un investigador literario, no eido do que, habitualmente, chamamos Estilística, cunha obra sólida e perspicaz desde 1982 dentro da Hispanística¹¹.

10 *Quen* consulte a Bibliografía decatarse de que o libro de Arcadio (e de Eduardo Alonso) titúlase *Poesía y novela. Teoría...* Das 620 páxinas do volume, 421, de Arcadio, refírense á poesía, e o resto, de E. Alonso, á narrativa.

11 *Quizais* debería dicir desde 1975, data na que os mesmos autores publicaron un libro moito menos groso (*El análisis estilístico. Poesía/Novela*). As páxinas de Arcadio preludian as de 1982. Nesta primeira “edición” coméntanse versos de Martín Codax, non tidos en conta na segunda.

Foise formando na lectura atenta da poesía, na relectura dos clásicos da materia (de Jacobson a Dámaso Alonso) e no diálogo cos seus alumnos extragalegos, beneficiarios, en ocasións, dos seus saberes en poesía galega. Mentres, tantas veces, só estaba atento, como profesor e como autor de comentarios, ós poetas de lingua castelá, aló no obradoiro valenciano das súas lecturas e meditacións estilísticas foi recollendo e seleccionando textos poéticos en lingua galega para aplicarlles, na madurez da súa formación, a devoción de lector e a súa sabedoría como esculcador das particularidades lingüísticas que converten unhas palabras máis ou menos comúns en texto de poeta. Os poemas escolleitos van desde o século XIII a hoxe mesmo. Estou a presentar o volume publicado pola editorial Galaxia hai doce anos, en 2001, co título *Diccionario metodolóxico de análise literaria. I. A poesía. Textos líricos galegos da Idade Media ós nosos días*.

As disciplinas lingüístico-literarias nunca produciron un traballo destas características se temos en conta que ese saber lingüístico-literario ten como obxectivo explicar textos líricos formulados en lingua galega: textos de sesenta e cinco poetas do XIX e do XX e textos dos máis coñecidos trobadores do XIII e do XIV. Poetas hai, tanto modernos como antigos, dos que o autor do singular e exhaustivo *Diccionario* examina dous ou máis poemas. Que valiosa e pedagóxica ferramenta ten nas súas mans o profesorado de Literatura galega de Secundaria (e tamén o das Facultades de Filoloxía)! Non sei se nos doce anos transcorridos desde que se editou, o profesorado ten utilizado na aula este didáctico instrumento coa debida intensidade. En calquera caso, teño noticias moi pouco positivas. Por outra parte, o silencio da crítica ten sido clamoroso: non hai noticia de que o *Diccionario* suscitase, nos xornais ou nas revistas, unha recensión digna de tal nome. O profesor López-Casanova terá que volver, quizais, ó mester do exilio.

Impresionan as análises de textos líricos que van de Mendiño a Rosalía, de Cabanillas a Luz Pozo, de Gómez Tonel a Franco Grande, de Martín Codax a Carballo Calero, de Fernández Torneol a García-Bodaño, de Luis González Tosar ó autor dos *Versos satíricos ó xeito medieval*. Neste océano textual, o analista detecta e define máis de trescentos recursos poéticos, algúns tópicos, como a metáfora, a diloxia ou o soneto, e outros sorprendentes, como o símbolo actorial, o braquistiquio, a ecfonese, a patopea ou o imaxinema. Termos hai que o propio Arcadio

ten definido ou matizado. Entre eles, eu salientaría dous: macrotexto e cancionero. Sobre o primeiro termo publicou Arcadio, anos despois, en 2007, unha suxestiva monografía co título *Macrotexto poético y estruturas de sentido* na que estuda, a beira de tres poemarios casteláns (*Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón, *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández, e *Historia del corazón*, de Vicente Aleixandre), dous poemarios escritos na nosa lingua (os *Seis poemas galegos*, de García Lorca, e *Viaxe ao País dos ananos*, de Celso E. Ferreiro). Unha vez máis, o profesor López-Casanova ofrece, desde unha editorial extragalega, un volume no que importantísimos poemarios casteláns son dilucidados á beira de importantes poemarios escritos en lingua galega. De novo, Arcadio López-Casanova senta cátedra, con visión rica e orixinal, de profesor de poesía hispánica. Nesa cátedra, determinados textos galegos ocupan un posto relevante.

* * *

Na liña deste maxisterio e desta madurez está o discurso académico que acabamos de oír. É un discurso, sobre todo, para ler, e vostedes terán a ocasión de facelo en breve. Que a poética de Rosalía de Castro estaba na modernidade era algo que críticos moi distintos xa intuían de xeito un tanto impreciso, pero ninguén examinara algúns dos poemas de *Follas novas* co criterio e co instrumental técnico de que fai gala o presente estudo. Nunha especie de conclusións o autor sintetiza:

Tentei... coa miña achega, presentar e afondar nun aspecto da nosa poeta e da súa obra para min do meirande relevo, e que penso dá o mellor signo da súa universalidade e da súa orixinalidade creadora. Isto é: a Rosalía adiantadora da modernidade poética, que tanto dende o plano actorial, pragmático ou imaxinativo, anticipa en *Follas novas* (e logo con *En las orillas del Sar*) usos expresivos —sexa a construción do suxeito, sexan as tácticas de desdobraemento e encubridoras, sexa unha variedade de tipoloxías simbólicas— que só tempo e tempo despois van aparecer noutros poetas peninsulares —casteláns, cataláns, portugueses— e que, nos nosos eidos, traerán os membros da rupturista e anovadora xeración da vangarda.

Son bastantes os poemas do libro *Follas novas* que Arcadio examina, sempre con devoción de lector, desde esta óptica, tantas veces probada noutros poetas modernos ou modernizantes. Poemas moi coñecidos, lidos e gabados revélanos, na análise de Arcadio, as razóns da súa modernidade e da súa forza poética. É o caso de “Unha vez tiven un cravo” no que o cravo non é un símbolo máis senón “un sintagma complexo con tres modificadores” (ouro, ferro, amor) que converte en grande o que semellaba simple.

Símbolo hai tamén no poema máis estudado de Rosalía, “Cando penso que te fuches”, símbolo do que Arcadio examina toda a súa riqueza de formas, as que fan grave e radical o gran poema que musicou Juan Montes. Non sorprende pero conforta neste estudo ver como Arcadio, ás veces, para ilustrar determinados usos expresivos, convoca poemas de Ramón Cabanillas ou de Uxío Novoneyra, ambos os dous ben estudados polo noso autor noutros traballos.

Non é a primeira vez que un home ou unha muller de Letras ingresa na nosa Academia cun discurso sobre Rosalía. Contamos, neste xénero, cunha achega moi erudita sobre as fontes literarias da nosa escritora, obra de Ricardo Carballo Calero, e un camiñar lírico e sabio de Ramón Otero Pedrayo, que tamén transita, nese seu discurso, pola obra de Pastor Díaz e Pondal. Das oito oracións académicas nas que Rosalía é protagonista¹², xa da totalidade, xa de parte do discurso, o máis orixinal e, quizais, o máis devoto, é o de Luz Pozo Garza, lido, nesta mesma tribuna, o 20 de novembro de 1996. Sen ser un discurso en verso, como foi o de Zorrilla na Academia Española, consta, no esencial, de poemas de Luz Pozo, de excelsos poemas, nos que ela dialoga con outros poemas de Rosalía. Por iso, o seu discurso titulouse *Diálogos con Rosalía*, hoxe xa a peza máis orixinal da crítica rosaliana e o máis orixinal dese xénero oratorio non ben definido que son os discursos de ingreso nunha Academia literaria.

12 Eu recollín mostras dos oito discursos no volume *Rosalía de Castro na Real Academia Galega*, Padrón, Fundación Rosalía de Castro, 2006. Os autores son: José Antonio Parga Sanjurjo (1907), Ramón Cabanillas (1920), Ramón Otero Pedrayo (1929), Victoriano Taibo (1948), José L. Bugallal Marchesi (1951), Ricardo Carballo Calero (1958), Andrés Torres Queiruga (1980) e Luz Pozo (1996). Tamén reproduzo parte da miña Resposta ó discurso de Luz Pozo.

Non é menos devoto da obra de Rosalía Arcadio López-Casanova, quen, no presente discurso, exerceu de profesor de literatura, de explicador de textos poéticos, nunha prosa profesoral non exenta dos tecnicismos que esixe a análise poética de hoxe. Son os tecnicismos, ás veces por el formulados, que o comentarista necesita para explicarnos, na medida do posible, desde a gramática formal dos versos, a gramática íntima dos grandes acertos poéticos.

O profesor López-Casanova ingresa hoxe na Academia, que é a Casa da Palabra, e agasállanos cunha sabia lección sobre a poética de Rosalía de Castro, unha escritora moi presente, desde hai décadas, nas súas indagacións de crítico pero tamén nas súas cavilacións de poeta. Porque Rosalía, señoras e señores, foi cantada polo noso poeta en versos dos que ningunha antoloxía rosaliófila pode prescindir. Densos e conmovedores son os que publicou en 1963, cando o autor acababa de cumprir vinte anos. O poema, que se titula “Palabras na tarde pra Rosalía”, debe ser recordado nesta ocasión. Por se fose pouco, este canto rosaliano de Arcadio está hoxe de días pois cumpre cincuenta anos, e é xusto homenaxealo.

PALABRAS NA TARDE PRA ROSALÍA

Si eu agora puidera
decir: Galicia
ceibe, pronunciar
o teu nome, Rosalía,
estendelo sobre o pranto
e poñer cada sílaba
dos teus versos, eiquí
mesmo, riba
dunha mesa (testimúña
do que sufrimos aínda).
Si contigo viñera
a voz antiga
dos xograres Torneol,
Martín da Limia,

Códax, Mendiño,
si despóis espida
soara a voz do pobo
con forza... Ai!, sería
impronunciable escoitar
as raíces vivas
da terra, a voz
da nosa Galicia.
Si eu agora puidera
pronunciar sílaba
por sílaba, letra
por letra, a doorida
palabra, o teu
nome, Rosalía,
e si de súpeto viñera
unha lene brisa
de libertade, xermolara
nos sucos, abrira
as portas da esperanza...
¡Qué ledicia
sentirnos entón pobo,
cantar antre a limpa
mañá renacente, ti
e máis eu, todos
os que aínda
agardamos ser
ceibes sobre os sucos
da terra redimida!¹³

13 Publicado en *Grial*, Vigo, n. 1, xullo-setembro, 1963. O poema, incorporado a *Palabra de honor* (1967), figura en dúas colectáneas das que eu son responsable, proba da miña adhesión a ese texto: *Coroa poética para Rosalía de Castro*, Vigo, Xerais, 1985, pp. 105-107, e

Caractericei estes versos de densos e conmovedores, pero o historiador sabe ou debe saber que este texto, no contexto de 1963, doce anos antes da morte de Atila Franco Bahamonde, este texto —repito— tivo que suscitar emocións ás que non estabamos afeitos. Abonda con reparar no sintagma “Galicia / ceibe” (cun encabalgamento moi da pericia de Arcadio) e, sobre todo, na estrofa final onde se nos revela que, polo sinxelo feito de pronunciar axeitadamente o nome de Rosalía, produciríase o intre da liberdade “...sobre os sucos / da terra redimida!”

Todos vostedes sitúan estes versos no marco de 1963, que é o ano do primeiro centenario do libro auroral de Rosalía, *Cantares gallegos*, e que tamén é o ano do primeiro Día das Letras Galegas, aquel invento prodixioso saído das entrañas da Academia na voz profética de Francisco Fernández del Riego. Por iso abrollaron versos como os de Arcadio e doutros poetas novos, entre eles os de Salvador García-Bodaño, moi concordes, por certo, cos que vimos de ler:

A esperanza medra na herba.
Soio temos o teu nome
e iso basta
poir nil comenza
o camiño verdadeiro¹⁴

Salvador e Arcadio pertencían, daquela, a unha mesma escola lingüística, aquela que nos ensina que o nome, certos nomes (neste caso, Rosalía, sete letras, sete fonemas), provocan, como no poema de Arcadio, que faga acto de presenza “unha lene brisa / de libertade...”.

En torno a Rosalía, Madrid, Júcar, 1985, pp. 88-89. Tamén se recolle no volume *Rosalía de Castro en 1963* (ed. de Ana Belén Vázquez Pardal e prólogo de Xesús Alonso Montero), Padrón, Fundación Rosalía de Castro, 2001, pp. 48-499).

14 Co título “A Rosalía” publicouse na páxina literaria dedicada por *La Noche* (Santiago) o mesmo 17 de maio de 1963. Recóllese no vol. cit. *Rosalía de Castro en 1963*, p. 45, volume que tamén acolle, de García-Bodaño, outro poema co mesmo título (p. 47), publicado no mencionado número de *Grial*.

Arcadio recitou este poema en canta tribuna o gobernador civil non prohibía a correspondente actividade rosaliana. Eu oíno, á beira de Celso E. Ferreiro, no Círculo das Artes de Lugo, no marco da mostra bibliográfica “Cen anos de Literatura Galega”, o 11 de decembro de 1963.

Cincuenta anos despois recita para todos nós un novo poema rosaliano, “Rosalía xunto ó mar de Carril”, o agasallo, nesta ocasión, dun poeta, despois da prosa doutoral do profesor.

Arcadio xa colaborara, cun texto en prosa, (“Rosalía, hoxe”) na magnífica páxina rosaliana que Borobó, o gran Borobó, coordinou no xornal *La Noche* (Santiago), unha páxina na que, entre os colaboradores, está o nome de Domingo García-Sabell cun incitante artigo titulado “Os segredos de Rosalía” no que insta ós mozos a que se acheguen á “tola de Padrón”. Por eses días, un mozo chamado Arcadio López-Casanova pronunciaba no Centro Galego de Barcelona unha das primeiras conferencias da súa vida co título “A mocidade galega de hoxe ante Rosalía”.

Aquí impónse subliñar que Arcadio se relaciona en Santiago non só con Ramón Piñeiro senón tamén con García-Sabell, e, en Lugo, con Celestino Fernández de la Vega, precisamente os tres pensadores que, desde 1952, viñan suxerindo unha interpretación nova, e máis radical, da poesía de Rosalía de Castro. Sabido é, entre rosaliólogos, que 1952 é un ano no que se publica *7 ensayos sobre Rosalía*¹⁵, volume no que colaboran catro sorprendentes ensaístas galegos, os tres citados e o doutor Juan Rof Carballo. Arcadio, desde moi mozo, bebe na fonte dos novos intérpretes, e, pasado algún tempo, xa profesor, xa experto nas técnicas da análise literaria, escribe e publica páxinas interpretativas coas que, forzosamente, ten que contar, desde hai tempo, a crítica rosaliana. Unha desas páxinas, señoras e señores, é a oración académica á que acabamos de asistir.

Con esa oración ingresa hoxe na Real Academia Galega, Arcadio López-Casanova, o profesor, o crítico, o poeta, o tradutor, o antólogo e o editor de textos literarios moi significativos. Tratándose de Arcadio López-Casanova, non hai hipérbole, pola nosa parte, se consideramos a Academia como a Casa da Palabra. É

15 Vigo, Galaxia, 1952. Son moi estimables, tamén, as páxinas que lle dedica a Rosalía Ricardo Carballo Calero.

nesta Casa onde teñen soado, desde 1906, algunhas das mellores palabras galegas proferidas por nomes moi ilustres do noso discurso intelectual, e é nesta Casa onde se teñen dado cita, durante máis de cen anos, unha boa parte das voces máis representativas do noso acontecer cultural. A esas palabras e a esas voces ten dedicado o novo académico, desde hai medio século, páxinas rigorosas e esclarecedoras. É unha honra, para a nosa Academia, recibir a don Arcadio López-Casanova como Membro de honra, como compañeiro sabio e comprometido.

Dixi (dixen)

Bibliografía de
Arcadio López-Casanova



[A] CREACIÓN LITERARIA

1. Poesía galega

Sonetos da esperanza presentida, Lugo, Ronsel, 1965.

Palabra de honor, Vigo, Galaxia, 1967.

Mesteres (edición bilingüe), Valencia, Lindes, 1976.

Memoria dunha edá, Madrid, Akal, 1976.

Liturxia do corpo, [Premio da Crítica-Galicia á creación literaria], A Coruña, Ediciós do Castro, 1983.

Noite do degaro, Vigo, Galaxia, 1994.

Mesteres [1969-1983], Vigo, Xerais, 1999.

Dicir unha razón, Santiago de Compostela, Col. Follas Novas, 2006.

Herdo do canto, [IV Premio PEN Club-Caixa Nova] Santiago de Compostela, Arte de Trobar, 2006.

Mesteres (edición bilingüe), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2010.

As voces da máscara [2007-2013] (en prensa).

2. Poesía castelá

La oscura potestad, [Premio Adonais, 1978] Madrid, Col. Adonais, 1979.

Razón de iniquidad, [Premio Internacional “Ciudad de Melilla”, 1990] Melilla, Rusadir, 1991.

Asedio de sombra, [Premio “Tiflos”, 1996], Madrid, Once, 1997.

3. Recompilacións poéticas

Antoloxía personal (Obra poética gallega y castellana, 1967-1987), Ferrol, Col. Esquíu, 1987.

Mester de poeta (1969-1999), Palma de Mallorca, Poesía de Paper, 1999.

Do tempo posuído (Poesía, 1960-2000), A Coruña, Espiral Maior, 2003.

En oscuro desvelo (Poesía, 1972-2002), [Premio da Crítica Valenciana ó conxunto dunha obra] Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 2004.

Caeira dos días (1965-2005), Cesuras, Biblos Clube, Col. Mandaio, 2007.

4. Teatro

Orestes, Grial, nº 2, 1963.

As gaivotas voaron ó mencer [1967, inédita].

5. Literatura infantil

O Bosque de Ouriol, [Premio O Facho], Vigo, Galaxia, 1973.

As roitas da gamela, Grial, nº 51, 1976.

[B]. TEORÍA, CRÍTICA E HISTORIA LITERARIAS

1. Libros

[Con E. Alonso] *El análisis estilístico*, Valencia, Bello, 1975.

Estructuras correlativas en la poesía española contemporánea, Valencia, Fuentearnera, I, 1979.

[Con E. Alonso] *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia, Bello, 1982.

- Estructuras correlativas y función estilística (Análisis de conjuntos semejantes en la poesía de Rosalía de Castro, Antonio Machado y Miguel Hernández)*, Universitat de València / Col·legi Universitari de Castelló, 1989.
- Luis Pimentel e "Sombra do aire na herba"*, Vigo, Galaxia, 1990.
- La poesía romántica*, Madrid, Anaya, 1991.
- Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales*, Castellón, Universitat Jaume I, 1992.
- Miguel Hernández, pasión y elegía*, Madrid, Anaya, 1993.
- El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Biblioteca Filológica, 1992.
- Álvaro Cunqueiro e a vangarda poética*, Santiago de Compostela, Fundación A. Brañas, 1994.
- Diccionario metodoloxico de análise literaria. I. A Poesía*, Vigo, Galaxia, 2001.
- Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.

2. Capítulos de libros e colaboracións en volumes colectivos

- "Poética de Vicente Gaos: la noche de los oscuros fuegos", en R. Bellveser, M. García y Pedro. J. de la Peña (eds.) *Clásicos valencianos contemporáneos*, Valencia, Consellería de Educación, 1988, pp. 115-120.
- "Aspectos de la correlación en la poesía de A. Machado", en Francisco López (ed.), *En torno a Antonio Machado*, Madrid-Gijón, Júcar, 1989, pp. 229-252.
- "Poética de Luis Pimentel", en VV.AA., *Luis Pimentel (1895-1958)*, Vigo, Xerais, 1990, pp. 138-151.
- "O medo de C.E. Ferreiro", en C. Rodríguez Fer (ed.), *Comentario de textos contemporáneos*, Vigo, Xerais, 1992, pp.33-44.
- "A poesía de E. Blanco-Amor", en VV.AA., *Eduardo Blanco-Amor*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 67-96.
- "A poesía de Luis Seoane", en VV.AA., *Luis Seoane*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994, pp. 75-120.
- "La teoría literaria de Carlos Bousoño: contexto, obra en sistema y signos de modernidad", en VV.AA., *Carlos Bousoño. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 37-48.

- “Comentario literario de un texto poético”, en VV.AA., *El análisis textual*, Salamanca, Biblioteca Filológica, 1997, pp. 29-75.
- “Mundo fantástico, imaginario mítico y simbolización (Claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos), en A. Risco / I. Soldevila / A. López-Casanova (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Biblioteca Filológica, 1998, pp. 181-194.
- “Sistema epocal e poética histórica (Sobre a situación de C.E. Ferreiro na lírica galega)”, en Rosario Álvarez / Dolores Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor X. Alonso Montero*, Santiago de Compostela, Universidade, 1999, pp. 829-844.
- “García-Sabell e os novos”, en M. Agís / D. Villanueva (eds.), *Medicina e humanismo. Homenaxe a D. García-Sabell*, Vigo, Galaxia, 2003, pp. 63-71.
- “Situación, construcción e sentido de *Palabra no tempo* (Unha achega analítica á poesía de María Mariño)”, en C. Blanco (ed^a), *María Mariño Carou*, Santiago de Compostela, Universidade, 2007, pp. 9-36.
- “Ángel García López o la plenitud de una obra”, en VV.AA., *De hiedra y lauro eterno coronado*, Aoiz, 2009, pp. 110-115.
- “Esquemas formales y composición poemática. Para una tipología del soneto hermandiano”, en Arcadio López-Casanova (ed.), *La lengua en corazón tengo bañada (Aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández)*, Valencia, PUV, 2010, pp. 65-94.
- [Análise] “Capital do corpo”, en L. Rodríguez (ed.), *Preludios para Miguel-Anxo Fernán Vello*, Santiago de Compostela, Laivento, 2011, pp. 107-116.

3. Estudos e artigos

- “Estructuras internas na poesía de Cabanillas”, *Grial*, nº 54, 1976, pp. 432-450.
- “Análisis estructural de *En las orillas del Sar*”, *Millars-Filología*, VIII, Castellón, 1985, pp. 37-67.
- “La palabra poética rosaliana: claves de modernidad”, *Ínsula*, nº 463, 1985, pp. 1 e 10.

- “Actividad vanguardista y poética de ruptura (La generación del 22 en la literatura gallega)”, *Ínsula*, nº 529, 1991, pp. 14 e 16.
- “Creación lírica y poética vanguardista (Notas sobre la poesía de Álvaro Cunqueiro)”, *Ínsula*, nº 536, 1992, pp. 20-21.
- “Símbolos de protagonización en la poesía de Antonio Machado”, *Lazarillo*, Salamanca, nº 1, 1992, pp. 25-28.
- “Sobre o macrotexto poético (Unha lectura de *El rayo que no cesa* como cancionero)”, *Boletín Galego de Literatura*, nº 8, 1992, pp. 31-45.
- “Poema y razón compositiva (Notas sobre “Despertar”, de Jorge Guillén)”, *Lazarillo*, Salamanca, nº 4, 1993, pp. 26-28.
- “Notas sobre la poesía vanguardista de Álvaro Cunqueiro”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 15, 1994, pp. 145-156.
- “Una poética de la revelación (Tres claves en la lírica de Miguel Hernández [1931-1993])”, *Cuadernos del Lazarillo*, nº 9, 1995, pp. 11-15.
- “Poetas de la modernidad”, *Culturas, La Voz de Galicia*, 21-4-1998, pp. 1-2.
- “No amor do amigo. Creación lírica e imaxinario simbólico”, *Culturas, La Voz de Galicia*, 12-5-1998, pp. 7-8.
- “Creación lírica y poética modernista”, *Cuadernos del Lazarillo*, nº 19, 2000, pp. 31-37.
- “Poética y poesía de Juan Gil-Albert”, *Cuadernos del Lazarillo*, nº 20, 2001, pp. 8-16.
- “Poética e poesía de Curros Enríquez (Claves para una lectura de *Aires da miña terra*)”, *Boletín da Real Academia Galega*, nº 362, 2001, pp. 169-198.
- “Mundo medieval y literatura moderna (Sobre un aspecto del discurso literario gallego)”, *Ínsula*, nº 664, 2002, pp. 9-11.
- “Poesía española de nuestro tiempo: sistema y escritura en los Poetas del 50”, *Cuadernos del Lazarillo*, nº 22, 2002, pp. 44-53.
- “Claves poéticas de Max Aub”, *República de las Letras*, nº 75, 2002, pp. 35-38.
- “Sobre o sistema literario galego. Unha proposta de análise”, *Grial*, nº 157, XLI, 2003, pp. 60-65.
- “Las voces y los ámbitos: Juan M^a Calles, *Viaje de familia*”, *Cuadernos del Lazarillo*, nº 25, 2003, pp. 104-107.

- “O sistema poético de Amado Carballo (Para unha análise do impresionismo eglórico na lírica galega moderna)”, *Revista Galega do Ensino*, nº 38, 2003, pp. 73-106.
- “Otras poéticas, otras voces”, *Cuadernos del Lazarillo*, nº 34, 2008, pp. 6-16.
- “Un diario da ultimidade (Sobre dúas claves de *Verba que comenza*)”, *Boletín da Real Academia Galega*, nº 368, 2009, pp. 53-66.
- “El impresionismo poético. Contexto, estructura y sentido de una rama de la tradición simbolista”, en Raquel Macciuci (ed.), *Crítica y literaturas hispánicas. Entre dos siglos*, *Arbor*, CLXXXVI, Anexo II, 2010, pp. 65-104.
- “Negra sombra” de Rosalía de Castro: análisis e interpretación”, en *El invisible anillo*, nº 16, 2012, pp. 31-42.
- “Creación lírica, pragmática do poema e simbolización (Unha achega a *En las orillas del Sar*)”, en “Rosalía na cobiza do lonxe”, *Cadernos Ramón Piñeiro (XXVI)*, Santiago de Compostela, 2013, pp. 77-86.

4. Edicións

- Pedro A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Madrid, Cátedra, 1973.
- Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*, edición, introdución, notas, comentarios e apéndice, Madrid, Biblioteca Didáctica Anaya, 1986.
- Rosalía de Castro, *Antología poética (Obra en gallego y castellano)*, estudo preliminar, notas e versión, Madrid, Alhambra-Longman, 1995.
- Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad. La media noche*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1995.
- Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, edición crítica, estudo preliminar e notas, Salamanca, Ediciones Almar, Biblioteca Hispánica, 2000.
- Max Aub, *Obra poética completa [Obras Completas, vol.I]*, estudo introdutorio e edición crítica, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001.
- Poesía de los Siglos de Oro*, selección, estudo, notas e comentario de texto, Madrid, Castalia Prima, 2011.

5. Editor

[Con VV. AA.], *El análisis textual*, Salamanca, Biblioteca Filológica, 1997.

[Con A. Cabanillas e J. Vte. Bañuls], *Homenatge a César Simón*, Quaderns de Filologia, Estudis literaris, V, Valencia, Universidad, 2000.

[Con A. Risco e I. Soldevila], *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Biblioteca Filológica, 1998.

La lengua en corazón tengo bañada (Aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández), Valencia, PUV, 2010.

6. Participacións en Congresos

“Poesía y función educativa” [ponencia], *IV Simposio de Cultura* Diputación provincial / INEM, xuño 1982. En *Actas*, Diputación provincial, 1983, pp. 247-263.

“Estilística do símbolo na poesía rosaliana” [ponencia], *Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Universidade / Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, xullo 1985. En *Actas*, Consello da Cultura galega / Universidade de Santiago, 1986, pp. 132-141.

“Notas para una estilística del texto poético” [conferencia plenaria], *II Simposio de Lengua y Literatura españolas*, Valencia, maio 1981. En *Actas*, Valencia, 1982, pp. 31-53.

“Construcción imaginativa en las *Coplas* de Jorge Manrique” [comunicación], *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del s. XV*, Universitat, Valencia, outubro 1990. En *Actas*, Universitat, 1992, pp. 197-204.

“As vangardas na literatura galega” [ponencia], *Congreso Internacional da Cultura Galega*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, novembro 1990. En *Actas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, pp. 415-419.

“Creación poética y poética de ruptura” [ponencia], *Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Generalitat Valenciana, Universitat / Fundación Max Aub, Valencia-Segorbe, decembro 1993. En *Actas*, edición de C. Alonso, Valencia, 1996, pp. 625-641.

- “El sueño de Ícaro: una poética al filo del milenio” [conferencia plenaria], *Las voces y los ámbitos. Jornadas de encuentro sobre literatura de las nacionalidades*, Valencia, Universitat, marzo 1996.
- “Blanco Torres e a poesía do seu tempo” [ponencia], *Xornadas sobre R. Blanco Torres*, Cuntis, setembro 1998. En *Actas*, Vigo, Xerais, 1999, pp. 69-78.
- “Macrotexto poético e imaxinario simbólico (Unha lectura dos *Seis poemas galegos* de Lorca)” [conferencia de apertura], *Congreso Internacional “García Lorca e Galicia”*, Universidade / Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, setembro 1998.
- “Claves poéticas de Blanco Torres” [ponencia], *Congreso sobre Blanco Torres*, Xunta de Galicia, Vigo, maio, 1998. En *Actas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 221-225.
- “Fin de século e modernidade literaria” [conferencia plenaria], *Congreso sobre Galicia nos tempos do 98*, Xunta de Galicia, A Coruña, marzo 1998. En *Galicia nos tempos do 98*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 53-62.
- “Valle-Inclán en Francia: un día de guerra” [conferencia plenaria], *Seminario Internacional “Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios”*, Universidade, Santiago de Compostela, novembro-diciembre 1998. En *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidade, 2000, pp. 159-177.
- “O Modernismo en Galicia” [conferencia plenaria], *Congreso Internacional “Literatura modernista y tiempo del 98”*, Universidade, Lugo, novembro 1999. En *Actas*, Santiago de Compostela, Universidade, 2000, pp. 125-142.
- “La literatura en el fin de siglo: el creador ante la enseñanza de la literatura” [ponencia], *Jornadas sobre la literatura en el fin de siglo*, Asociación Colegial de Escritores / Universidad Complutense, Madrid, novembro 1999.
- “Formas líricas e construción polifónica (Unha lectura de “Cántiga” e “Na morte de miña nai”)” [ponencia], *Congreso Internacional sobre Curros Enríquez*, Consello da Cultura Galega, Celanova, setembro 2000.
- “Estrategias enunciativas y modelos textuales en la poesía de Catulo [comunicación en colaboración con Jesús Bermúdez], *Congreso español de estudios clásicos*, Madrid, 1999. En *Actas*, Madrid, 2001, vol. II, pp. 295-303.

- “Século XXI, a palabra do poeta” [ponencia], *World Poetry Day*, PEN-Club de Galicia, Santiago de Compostela, maio 2001.
- “Miguel Hernández: lectura de su obra 60 años después”, [ponencia], *Foros de literatura*, Biblioteca Valenciana, Valencia, marzo 2002.
- “Macrotexto poético e estrutura mítica” [ponencia], *Xornadas sobre C.E. Ferreiro*, Xunta de Galicia, Vigo, maio 2003. En *Actas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004, pp. 85-94.
- “Cancionero amoroso, tópica amatoria y lírica moderna” [conferencia plenaria], *Encuentro internacional de literaturas en contacto*, Biblioteca Valenciana, Valencia, xuño 2006.
- “Tempo de procura” [conferencia plenaria], *Simposio Internacional Carlos Casares*, Xunta de Galicia / Fundación Carlos Casares, Ourense, maio, 2007. En *Actas*, Vigo, Fundación Carlos Casares / Xunta de Galicia, 2009, pp. 151-164.
- “Diálogo sobre poesía” [sesión especial], *I Congreso Internacional Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Siglos XX y XXI*, La Plata (Argentina), outubro 2008.

NOTA

Esta Bibliografía foi redactada polo propio Arcadio López-Casanova. Está lonxe de ser exhaustiva aínda que é moi representativa do seu inxente e polifacético labor. Nesta Nota imponse citar un traballo inédito, “O sentimento da natureza e a liberdade en Pondal”, estudo ó que a Real Academia Galega lle outorgou o Premio Ramón Menéndez Pidal en setembro de 1974.

Os bibliógrafos futuros terán que procurar, para o apartado “Poesía en galego”, os “Pliegos dos amigos”, breves opúsculos non venais con poemas, logo, incorporados ós correspondentes capítulos de determinados libros seus. Eu posúo dous, de moi coidada edición: *Mester do esilio* (Día da Poesía, 1972) e *Mester da vixilia* (Día das Letras Galegas, 1973). Foron impresos en Valencia.

Xesús Alonso Montero

Índice

| | |
|--|----|
| DISCURSO DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA | 7 |
| 1. Unha poeta, dúas poéticas | 9 |
| 2. Suxeito lírico e modalización: unha tipoloxía | 11 |
| 3. Fantasía ditadora e simbolización | 17 |
| 4. O simbolismo actorial | 21 |
| 5. O simbolismo escénico | 30 |
| 6. O simbolismo mítico | 39 |
| Cabo | 43 |
| RESPOSTA DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON XESÚS ALONSO MONTERO | 47 |
| BIBLIOGRAFÍA DE ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA | 73 |

Real Academia Galega

Rúa Tabernas, 11

15001 A Coruña

Tlf. 981 207 308

Fax 981 216 467

secretaria@realacademiagalega.org

www.realacademiagalega.org



REAL ACADEMIA GALEGA

