

Sobre *Corpo sen luz*

Modesto Hermida

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

HERMIDA, MODESTO (2011 [1988]). “Sobre *Corpo sen luz*”. *Dorna*: 14, 67-74. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/221>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

HERMIDA, MODESTO (1988). “Sobre *Corpo sen luz*”. *Dorna*: 14, 67-74.

* Edición dispoñíbel desde o 25 de febreiro de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

INTRODUCCIÓN

Ó *enfrentármonos analiticamente a un poema –agora a este soneto de Arcadio López-Casanova, pertencente ó poemario "Liturxia do corpo"–⁽¹⁾ sempre son varios os temores que nos asaltan e procura espazos en nós o desánimo. Como analizar é sempre un exercicio de racionalidade e razonamento, ó non estar de todo en desacordo con aquilo de que racionaliza-la poesía é un labor de destrucción da mesma, xórdenos o primeiro gran temor e desánimo. Ó desánimo lévanos tamén a conciencia de que mil maneiras hai para enfoca-la cuestión, de que nunca se sabe ben que procedemento, aspecto a tratar ou síntese, pode se-lo máis adecuado para alcanzármo-los obxectivos pretendidos. Este mar de dúbidas, mar de carencias e descoñecemento en boa medida, son as que acaban co sosego e reconverten o pracer de dicir ou ler boa poesía nunha certa maneira de tormento.*

Nós queremos achegarnos a esta unidade poética considerando o feito literario como un feito de comunicación, feito de comunicación no que o material é lingüístico malia que a comunicación lingüística se reduza. en todo caso, a un simple fundamento ou esqueleto arquitectónico que, de cingírmonos a el en exclusiva, nos levaría polos camiños da incompreensión, destruíríamo-lo poema e a ningunha das diversas decodificacións chegaría-

mos porque, na loxicidade lingüística, quedaríamos á marxe da plurivocidade poética. Non quere isto dicir que se poida prescindir da linguaxe en senso estricto. Ocorre que non deberemos anclarnos na gramaticalidade aínda que dende a evidencia lóxico-gramatical teñamos que partir para adentrármonos por algún dos máxicos ámbitos da poesía.

Se consideramos, logo, o feito literario como un feito de comunicación, inmediatamente teremos que comprometernos a observa-lo obxecto literario dende os tres elementos básicos que configuran a comunicación: dende o emisor, dende a mensaxe e dende o receptor. Claro está que, así as cousas, estámonos a implicar, para a nosa análise, nas tres correntes ou modelos de comentario literario que teñen privado ata o momento: O modelo decimonónico, que se dirixe fundamentalmente ó emisor, que nos leva a utiliza-lo texto como pretexto, que nos leva á preocupación pola peripecia vital do autor, que nos pode levar a ben variados aspectos extrínsecos ó texto. O modelo que se dirixe directamente á mensaxe, código e canle, que se centra nas cuestións intrínsecas, modelo guiado polos diversos estruturalismos e despreocupado de todo aquilo que sexa alleo ó propio obxecto literario. Por último, a máis xove corrente que coñecemos, a Estética da Recepción, aque-

la que, malia ter nacido en Alemania con Hans Robert Jauss, tamén en España contou con iniciadores como José María Castellet naquel libro titulado "La hora del lector"⁽²⁾.

A ninguén se lle oculta a controversia xurdida entre seguidores de cada corrente, dado que ningunha delas foi eliminada en absoluto co xurdir de novas propostas na orde cronolóxica. Controversias estas, moitas veces á marxe de toda obxectividade, que teñen protagonizado enfrontamentos con pretensións excluíntes, fundamentalmente os correspondentes ás dúas primeiras escolas por teren oído as de uso máis xeralizado. Mais o que realmente se ten posto en práctica, tanto onde as aulas académicas coma por parte da crítica máis ou menos especializada, ten sido o aproveitamento das posibilidades que cada procedemento aporta no camiño dun comentario que, sen perde-lo norte do interese fundamental que está no propio obxecto a comentar, procura tódolos matices determinados pola especial circunstancia do autor. Non debemos esquencer tampouco que, na actualidade, xa non faltan os comentarios que se apoian na posible observación dos lectores reais e na circunstancia sociocultural da que forma parte o lector ou casta de lectores.

Nós seguiremos esa liña ben xeralizada e, así, preocuparanos en certa medida a historiografía correspondente, serviremonos dalgunha erudición básica, valerémonos de diversos modelos de análise intrínseca, acudiremos — se é menester — ás ciencias auxiliares e, en menor medida, atenderemos ás referencias ou chamadas ó lector así como a certos aspectos de socioloxía literaria semellantes a aquilo do imposible archilector do que falara Riffaterre.

O autor: De facermos caso da introducción, teremos que dar, denantes de nada, algunha información sobre o autor, información que non só nos ha axudar a decodifica-lo significante senón que tamén nos axudará a valoralos recursos expresivos na súa máis xusta medida:

—Arcadio López-Casanova é un escritor extraordinariamente precoz, ós dezaseis anos revélase literariamente con "Tío Mingos. Contos de Galicia" (1958). Ós vinte anos concurra con éxito nos "Juegos Minervales". Polo mesmo, cando publica "Liturxia do corpo", 1983, ós seus corenta e un anos, xa van alá máis de vinte de experiencia como poeta e anda nos vinte e cinco que se deu a coñecer como escritor.

—Este poeta é un extraordinario teórico da literatura. Máis ca nada, teórico da expresión poética. Extremo este que explicará, en parte, a súa pulcritude formal e o mitigado apaixonamento da súa poética.

—Arcadio López-Casanova é un dos mozos — escasos mozos á sazón — comprometido con Galicia naqueles anos sesenta da chamada xeración de "La Noche". Conta, polo tanto, cunha primeira etapa na súa vida intelectual arroupada polos mimos do galeguismo de sempre pero tamén axitada polo perigo de sentirse galeguista e ser sensible a conceptos como xusticia, ética, estética, etc.

—Os seus poemarios en galego "Palabra de honor" (1967), "Memoria dunha edá" (1976) e "Mesteres" (1976), coa especial publicación de "Pliegos dos amigos" entre os que se encontra "Mester do exilio" (1972), que había servir de prólogo para

“Mesteres”, son antecedentes indiscutibles de “Liturxia do corpo”: o EU existencial, en relación coa paisaxe e no contexto do EL sociolóxico, funciona sempre, aínda que diversamente, na provocación creadora para este poeta. A perfección formal é unha teima que se axiganta para este creador esforzado por comunicar. A mestría como sonetista xa lle vén de 1965 con aquel poemario titulado “Sonetos da esperanza presentida”.

—Arcadio vive e profesa fóra de Galicia dende o 1968. Neste trasferro pasa por desemeillantes desasosegos ó longo dos anos: primeiro vive o trasterro como un desterro mitigado polos aloumiños da Matria e dos amigos e compañeiros exiliados na propia terra; despois virá unha certa conciliación co mundo límpido e luminoso de Levante (circunstancia que manifesta mediante “La oscura potestad” e que, por certo, lle merece o premio Adonais de 1978); agora, en “Liturxia do corpo”, é o oubeo do fillo desasistido, do fillo que vén a descubrir na Matria a madrastra da indiferencia.

Corpo sen luz

*Sabes que a Noite alenta no degaro,
que no degaro é noite de laído;
mirra que mirra corpo esgarecido
sen álbores de luz no sangue amaro.*

*E ti na noite estás, ¡ai! renacido
mais pra cair, cair na Noite arreo;
laído ti tamén, tamén oubeo
de corazón sen ánseas, maldecido.*

*Poisque ser é ser sempre da negrura,
que amar entón, que amar cando Ela,*

[escura,

poutas no corpo afiunza de desterro

E que agardar –ouh, Mai dos medos–

[cando

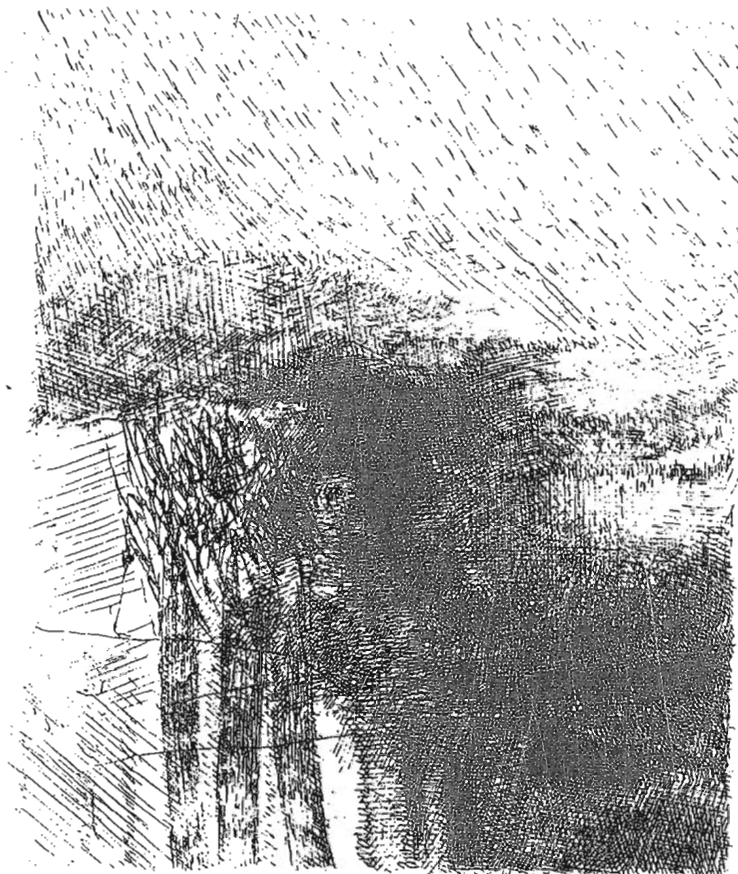
queda soio de vida, alá ecoando

nos caborcós, a longa voz dun berro.

Aquí xa “Corpo sen luz”, primeiro soneto de LITURXIA DO CORPO, un algo contextualizado na obra e na circunstancia do seu autor, un soneto que, de térmolo que definir sinteticamente agora mesmo, calificaríámolo como rigurosa estrutura clásica para unha imaxinería visionaria.

Se dun soneto dicimos –como cómpre dicir de “Corpo sen luz” –que alcanza a xusta perfección no endecasílabo, que a tonalidade obedece a unha distribución acentual case matemática, que a rima –perfectamente consoante– está á marxe de toda ripiosidade, semella que pouco máis se debería insistir en relación co aspecto formal. Sen embargo, a pouco que observemos, “Corpo sen luz” preséntanos, no seu indiscutible clasicismo, como insólito nalgún aspecto e innovador na súa xeralidade.

Entra o soneto no ámbito literario ibérico –desta tradición é herdeiro o soneto en galego–, con divulgación suficiente, mediante Boscán e Garcilaso –descoñecedores estes dos sonetos do marqués de Santillana, aqueles sonetos “fechos al itálico modo”– que seguiron o mesmo modelo que o de Santillana seguira, é dicir, o modelo petrarquista que non era outro que un esquema fixo para os cuartetos cunha certa liberdade para a combinación dos tercetos. Os neoclásicos reducen posibilidades na libre combinación dos tercetos e os románticos, no escaso uso que do soneto fixeron, manteñen a rixidez neoclásica. Recupera prestixio o soneto cos modernistas e libérase moi amplamente de cadeas; as estrofas de catro versos xa poden ser serventesios e con rima autónoma para cadanseu, os tercetos admiten todo tipo de combinacións posibles e o cómputo silábico xa non se limita ó



[Handwritten signature]

endecasílabo. No postmodernismo abunda a practica do soneto pero retórnase ás restriccións na combinación das rimas.

Pois ben, Arcadio López-Casanova, neste “Corpo sen luz”, se mantén o endecasílabo elegantemente clasicista, a estricta elaboración de verso, a consonancia perfecta na rima, combina moi especialmente os cuartetos (ABBA BCCB), fai uso da estrutura máis atrevida nos tercetos (DDE FFE) e mantén unha certa monorrima asonantada en /O/ coa excepción dos dous primeiros versos do primeiro terceto. De tal maneira que, na especial e descoñecida combinación dos cuartetos, no atrevido modernismo fronte ós tercetos, no especial efecto desasonancia monorrima, eis parte do que calificamos como insólito e innovador.

Se nos paramos na observación do esquema acentual, comprobamos como, desde a base do ritmo iámbico propio dos sonetos, a case totalidade dos acentos corresponde a sílabas pares, rítmicas polo tanto. Escasísimos son os acentos extrarítmicos e só dous, precisamente no mesmo verso (o segundo do primeiro terceto), son antirrítmicos. Isto dará como resultado un extraordinario apoio á musicalidade do poema.

Tampouco faltan os ben pensados encabalgamentos, medrados na súa caste e na súa contía, cheos sempre de pertinencia poética: Suaves, sintagmáticos e libres son os dous encabalgamentos, para cadanseu cuarteto, “...corpo esgarecido/ sen árbores de luz...” e “...tamén oubéo/de corazón sen ánseas...”, que nos deixan en extraordinario realce dous significan-

tes evocadores da síntese significativa de cada unha das estrofas (ESGARRECIDO, OUBEO). Suave o primeiro e tendendo a abrupto o derradeiro, son os encabalgamentos encadeados do último terceto, "...cando/ queda sóio de vida..." e "alá ecoando/ nos caborcos...". Pódese observar como, se os encabalgamentos correspondentes ós cuartetos se xustifican fundamentalmente na funcionalidade semántica, os encadeados do terceto cumpren función de complementariedade estrutural.

Entre a musicalidade e a simboloxía: Para non extendérmolos demais en aspectos de importancia menor, para non leva-la insistencia a impertinente repetición, aproveitáremo-lo primeiro cuarteto para facer algunha consideración sobre o aspecto fonolóxico.

O vocalismo tónico deste cuarteto está representado pola abertura e pola tendencia á velaridade: seis /Á/, tres (O/, dous /É/, características que marcan unha musicalidade grave e opaca. En relación co significado, é dicir, en relación coa correspondencia simbólica, estes signos alónxannos da emotividade estridente, do subxectivismo, e lévannos á calma aparente ou á contida tensión.

A palatalidade introducida polo /É/ exténdese en catro /Í/ que ademais de faceren o contrapunto musical, no corazón do cuarteto, anúncianos a irritabilidade, a sensibilidade de cristal que fire, fírese e rompe.

Só unha velar pechada, unha velar nun monosílabo situado estrictamente simétrico no derradeiro verso do cuarteto, é o /Ú/ de (IUz). Aquí, máis ca unha vocal, é a palabra que conleva a plasticidade fortísima, é unha pantalla de luminosidade sobre

das intuídas cores neutras. Todo se conxuga para o efecto: a situación, a reducida cantidade fónica, o vocalismo único e tamén simétrico, o propio significado lóxico-gramatical do significativo.

Concluimos logo en que a estrofa comenza cun timbre opaco, neutro, frío, que se reconverte harmonicamente, dende "laído", en estridente, irritante, cálido, dolorido, no corazón da estrofa, para voltar á calma, ó remanso, no verso que pecha unidade non sen a filigrana, sen o adorno plástico que supón o vocabulo (IUz).

O consonantismo, segundo o noso entender, sen funcionalidade simbólica nesta ocasión, marca, sen embargo, unha musicalidade de marcadísimo ritmo pero tenue sonoridade. Determinada esta circunstancia pola presenza, case en exclusiva, da diversa dentalidade arroupada polas ben próximas alveolares. As vocais átonas, todas medias e abertas con equilibrio entre palatalidade e velaridade, funcionan como auténtico freo ou colchón perante calquera golpe de desmesura que se atrevese a asomar.

Comunicación e expresividade: Convén, denantes de comenzarmos a decodificar as mensaxes e analisarmos aquilo que consideremos especiais recursos expresivos, facer algunha referencia a certo léxico utilizado para dende o mesmo, ademais de clarificar algún dos lóxicos significados, mostrala nosa opinión sobre como, na recuperación de vocabulario soterrado en vida e que vive nas escuridades do tempo, xa se conta cunha boa posibilidade de aportar forza expresiva, plenitude de significación, suxerente plurivocidade, por aquilo da ausencia de desgaste, polo desuso, polo descoñecemento case xeralizado.

“Corpo sen luz” forma parte dun subcapítulo que se titula *A CAEIRA DOS DÍAS*. Este subcapítulo pertence ó canto primeiro que leva por título *DA VIDA ESGARECIDA*. Pero no soneto atopámonos con vocabulos con *DEGARO*, *AFIUNZAR*, a propia *ESGARECIDO*, e outras de menor desuso como *caborcos*, *mirrar*, *amaro*, etc.

Caeira non é outra cousa que la-deira en declive. Esgarecer é o mesmo que languidecer, esmorecer, desfalecer. Degaro é a sazón da castañeira, madurez dos ourizos que se abren para soltaren o seu froito e, dende aquí, figuradamente, todo tipo de sazón ou madurez. Afiunzar é afirmar dende a confianza, afirmarse dende a seguridade. Por último, é bo coñecer outro dos significados obxectivos de *esgarecido*: é o que fai referencia a desexo, significado este en relación seguramente con *degaro*.

Este tipo de palabras, polas razóns xa aputandas, cumpren de seu, en boa medida, aquilo de liberárense da realidade próxima e obxectiva para lanzarnos catarticamente nos éxtases fantásticos da plenitude dos soños, que dicía da poética de Pessoa María Gloria Padrao⁽³⁾. Estas palabras cumpren co carácter aberto que Eco reclama para a obra de arte⁽⁴⁾. Estas palabras son, en certa maneira, metalinguísticas porque carecen de univocidade, como diría Abad Nebot⁽⁵⁾. Estas palabras lévannos ó universo visionario, según terminoloxía de Bousón⁽⁶⁾. Estas palabras, en fin, móstranse duplas encanto ó propio significante porque nos evocan o aspecto físico (sonido) e a imaxe acústica (psíquica), según aquilo que Dámaso Alonso nos anunciaba fronte á dualidade saussuriana (significante/significado)⁽⁷⁾.

Dende este preámbulo, posiblemente útil, xa podemos dar no carácter visionario do soneto, na súa condición de ben tramada alegoría, e comezar a debullar, na medida do posible, cada un dos seus artificios.

Sorprende, no primeiro cuarteto, a homofonía de Noite/noite con ben nítida pertinencia: “Noite”, máis ca metáfora, símbolo do absoluto negativo fronte a “noite”, connotada mediante o modificador indirecto “de laído” —outra metáfora, ó fin—, particularización para cada individualidade en *degaro*. “mirra que mirra”, procedemento repetitivo como expresión da continuidade na diacronía vital, máis alá da simple anáfora ou pleonasma. “Ábores de luz”, outra atrevida metáfora, tamén símbolo, en contraste coa escura viscosidade do sangue amaro, onde precisamente aniñan as ausencias.

Novamente, no segundo cuarteto, a homofonía de *noite/Noite* para presentárnolo contraste de renacer na “noite” que é caír na “Noite” sempre. Conclúen desta circunstancia as metáforas “laído” e “oubeo de corazón sen ánseas/ maldecido”, alegoría dentro da alegoría esta última metáfora que conta, ademais, coa bifurcación na última connotación en “sen ánseas” e “maldecido”.

Nos tercetos, ademais do insistente uso do hipérbaton, duro en ocasións como acontece no último verso do primeiro terceto, xógase en firme coa conceptualidade —“ser é ser sempre da negrura”— e a metáfora volta a agromar con insistencia e con valor simbólico en repetidas ocasións: “Ela” (símbolo), “poutas... de desterro”, “Mai dos medos” (repetición do plano real, previamente expresado en “Ela”), e o encadeamento metafórico que se produce nos últimos versos.



De facermos unha clasificación léxica dos materiais lingüísticos deste soneto, encontraremos con que priva a decadencia (degaro, mirra, esgarrecido, cair, corazón sen ánseas, ecoando) a escuridade (noite, sen álbores de luz, negrura, escura, caborcocos) a agresión (maldecido, putas, desterro, mai dos medos) e a queixa (laído, oubeo, berro).

Xa agora, o momento de aproximármonos ás mensaxes –á mensaxe, en definitiva– dende cada unha das subestructuras de “Corpo sen luz”.

O primeiro cuarteto consta de dúas secuencias, marcadas tamén pola propia estrutura sintáctica, de a dous versos cada unha. Na primeira, o poeta diríxese a un TI, marcado pola persoa verbal, do que non temos noticia, manifestando, aseverativamente, unha desesperanza en relación co devir vital dos individuos. A segunda secuencia insiste na mesma mensaxe pero dende a impersoalidade, universalizando o concepto malia que dende

unha perspectiva subxectiva que nos pode poñer no camiño de intuirmos ese TI aínda descoñecido.

No segundo cuarteto, o poeta diríxese de novo a ese TI, agora expreso pronominalmente, un TI do que se fai unha parcial etopeia en relación coa circunstancia dun presente máis ou menos extenso, pero dende unha perspectiva interesada, unha perspectiva moi próxima ó EU poético perante o acontecer.

O primeiro terceto é clave para a decodificación. Mediante o infinitivo despersoalízase, senténciase in extenso en relación co tempo e cos individuos, aparece un EL (“Ela”) como axente agresivo, non se disimula a actitude subxectiva do EU tácito e aparece a palabra clave, DESTERRO. Desterro será o determinante nesa desesperanzada maneira de concebi-la existencia.

O último terceto é a conclusión en desespero, é o agurgullar do sentido porque, cando se pretende a

salvación no pecado, a evocación só nos leva –e nin sequera como realidade senón como eco, como sombra da caverna platoniana– á dolor, ó berro que fora esperanza. Neste terceto reaparece o EL (“Ela”) representado en “Mai dos medos” que nos axuda ó desenmascaramento e que nos leva a Galicia como realidade e como símbolo.

Visto o soneto na súa globalidade, podémonos atrever a algunhas consideracións: Ese TI non pode ser outra cousa que o desdoblamento do EU que o poeta utiliza como recurso de distanciamento, distanciamento que, paradoxicamente, non pretende obxectivala mensaxe senón que pretende realzalo subxectivismo ó reconverte-la circunstancia persoal en categoría universal. Aí, logo, o TI non é outro que o EU e, neste proceso en cadea, o EL (Ela) non pode ser outro que o TI poético.

Conclusión: Se para nós fose descoñecida a circunstancia vital do autor ou fose imposible de esculca-la súa biografía, non dubidariamos en absoluto en recoñecer na palabra DESTERRRO o núcleo significativo de “Corpo sen luz”, ese corpo sen luz en resignado desespero. En cal for a espúrea e amada xeografía, en cales foren as paraxes do degoro, estaría o enigma nada doado de localizar: terra, muller, querencias varias ou universos psíquicos entañados no máis íntimo do emisor. Mais como nin o emisor nin o seu devalar no tempo impenitente nos son de todo descoñecidos, sabemos do conflito co ente amado, esgazado, separado, perdido, agresivamente reconverso en escuridade dolorida e dolorosa que confunde e se confunde na agonía. Galicia logo, que foi motivación e fundamento, razón e agarimo no existir, trócase en causan-

te do esbardallo dun edificio persoal que se erguía e se derrúe.

“Corpo sen luz” é ademais –cremos non caberen dúbidas ó caso– un exercicio formal no cume da mestría do seu autor, un exercicio formal para a antoloxía da expresión poética en galego, un dos grandes sonetos que teñen sido. Todo iso pola súa impecable factura, pola súa extraordinaria musicalidade, pola súa aportación á linguaxe poética, pola súa plurivocidade, en definitiva, pola capacidade de exemplificar esa duplicidade no significativo á que se ten referido Dámaso Alonso e que xa citamos anteriormente neste traballo. “Corpo sen luz”, en fin, é o produto dun teórico teimudo e informado, dun traballador do verso con querencia artesanal, cunha sensibilidade de luz e lume sobre aceiro envolto en lúas.

Ó engadirmos que no poema hai indicios de lector implícito, que ese Ela non é só o antiparadiso de laídos, oubeos e maldicións senón o pretendido receptor ó que as mensaxes se dirixen (de especularmos ó extremo poderíamos chegar a varios nomes propios), non sabemos máis que dicir deste extraordinario soneto de Arcadio López-Casanova.

NOTAS

- (1) “Liturxia do corpo”, Arcadio López-Casanova, Sada, a Coruña, Edicións do Castro, 1983.
- (2) “La hora del lector”, José M. Castellet, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- (3) “A metáfora en Fernando Pessoa”, María Gloria Padrao, Porto, Limiar/Ensaio, 1981.
- (4) “Opera aperta”, Umberto Eco, Milano, Valentinio Bompiani, Edición portuguesa de Editora Perspectiva, Sao Paulo, 1976.
- (5) “El signo literario”, F. Abad Nebot, Madrid, Edaf, 1977.
- (6) “Teoría de la expresión poética”, Carlos Bousoño, Madrid, Gredos, sexta edición, 1976.
- (7) “Poesía española”, Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, quinta edición, 1966.