

Olga Novo

O LUME VITAL DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER



Libros da Frouma

O LUME VITAL DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

(Erotismo, coñecemento e utopías)

Introducción

1. A plenitude vital.
 - 1.1. Amor libre amour fou.
 - 1.2. Eros ou o estilo do lume.
 - 1.3. A vulva ou a metáfora total.

2. Sempre no mundo.
 - 2.1. Nación de lique.
 - 2.2. A andaina do nómade.

3. O bosque máxico.
 - 3.1. O voo da aguia solitaria.
 - 3.2. De tolas soñando e raposas en cío.

4. A viaxe dos signos.
 - 4.1. A obra ábrese como amantes múltiples.
 - 4.2. Ética para unha estética.

Bibliografía utilizada

*Para Olga e Xaime, os meus pais,
polo lume vital en que fun feita.*

A historia do espírito moderno provou, o suficientemente, que non existe, na creación auténtica, ningún compartimento estanco entre a vida interior e a exterior, subxectiva e obxectiva, individual e colectiva, privada e pública. O individuo creador está contido enteiramente na súa expresión. Sería mesmo imposible descifrar a súa simbólica propia sen recurrir ós aspectos velados da súa biografía.

Vratislay Effenberger

INTRODUCCIÓN

Quizais sexa certo que somos o que lemos e que á fin escribimos o que somos. Por iso este texto é en certo modo o que lin pero tamén o que son. Nel conéctase a literatura á vida porque a poética do autor aquí tratado non é senón el mesmo. Así pois, prescindimos de enfoques metodolóxicos parciais para achegármonos a unha perspectiva bioliteraria que procura unha visión integral da obra do poeta e profesor lucense Claudio Rodríguez Fer.

Xa que logo, o estudio está composto por catro bloques temáticos: *A plenitude vital*, que se refere ó vitalismo, ó amor e ó erotismo como filosofía existencial; *Sempre no mundo*, que parte de Galicia como extrema *nación de lique* para realizar un xiro aperturista universal; *O bosque máxico*, que se adentra na foresta da utopía libertaria e das múltiples liñas do pensamento contra-poder, e *A viaxe dos signos*, que trata o tema da función cognoscitiva da literatura, da súas posibilidades interpretativas, e da ética que necesariamente emana do exercicio e da concepción da creación poética. Finalmente engadimos un quinto apartado, **A Vida**, que regresa nun senso circular ó comezo e que é punto final pero tamén punto de partida para comprender o lume vital que anima toda a creación claudiana.

Estas son, ó meu ver, as liñas xerais polas que discorre este mar de amor do poeta, porque, como o propio autor declarou nunha entrevista, *os temas da súa obra son, estrictamente, os temas da súa vida*. E neste sentido, cada un dos seus libros é un entramado perfecto no que texto, título, limiar e deseños se compenetran e intercomunican ó tempo que establecen un diálogo co resto da produción do escritor. Esta integración dos elementos paratextuais foi amplamente tratada, como é ben sabido, polo estudioso francés Gérard Genette na súa obra *Seuils*. Así pois, atenderemos ás múltiples conexións epitextuais -aquelas que tratan das entrevistas, artigos, cartas ou diarios dun escritor- e peritextuais -as que se refiren ós títulos, dedicatorias, limiares ou ilustracións- para ofrecer unha visión de conxunto e comunica-los distintos niveis en que se estrutura e se vive a produción literaria do autor.

Finalmente, quero agradecer á editorial o coidado e interese postos na publicación deste libro e a Armando Requeixo, M^a Fe González e Luís Alonso Girgado, a confianza que puxeron en min para levalo a cabo. A Carmen Blanco e ó poeta aquí estudiado, Claudio Rodríguez Fer, agradezo o apoio e a axuda constantes na elaboración desta obra, pero a eles débollas, sobre todo, as leccións de literatura e de vida profundas que lle dan lume á miña

vida.

1. A plenitude vital

Cando en 1979 se publica o primeiro poemario de Claudio Rodríguez Fer o panorama literario galego arrastraba unha tristura e un recatamento seculares de raigame xudeo-cristiá, así como unha clara herdanza da escisión de corte kantiano entre pensamento e paixón, entre escritura e vida.

Poemas de amor sen morte levaba xa no propio título a ruptura acaso definitiva coa negatividade e o nihilismo nunha aposta radicalmente vitalista. Cinguir paixón e coñecemento - en certa maneira este poeta lembra a concepción humanista e a formación humanística integral renacentista -, fuxir do tópico para chegar ó utópico, tal parece ser o manifesto inicial desta poética. Así, o autor advertíanos desde o limiar que "o título do libro obedece pois á vivencia radical do amor, sempre sen morte, e ceais a unha remota visión desmitificadora dun tema tan grave e trascendente" (1979: 15).

Efectivamente, Rodríguez Fer procede á desmitificación da morte, nunha explosión acendrada en Eros e non en Thanatos. Porque a experiencia amorosa, ó ser a enteira vida plena resolve a escisión, inserindo a morte no ciclo natural; a fusión implica a aceptación -sen resignación- da morte. Como dicía Octavio Paz en *La llama doble. Amor y erotismo*, "sin la muerte, la vida -la nuestra, la terrestre- no es vida. El amor no vence a la muerte pero la integra en la vida" (1993: 144).

A esta materialidade carnal asóciase un continuo movemento corporal, circularidade perfecta do xirar harmonioso, que é, en última instancia, unha cosmovisión e unha poética. Son estes, versos coma escadas para baixar á natureza primeira, espirse das cáscaras da linguaxe e encher os signos con fragmentos vexetais, transformar os amantes en animais salvaxes e viaxar coa filla mariña ós fondos primixenios das orixes. E Galicia coma un plancton, coma unha lapa desde a que pensar o mundo, desde a que esborrallar as fronteiras, porque en todo o seu quefacer crítico, investigador e creativo Rodríguez Fer conxuga a tradición cultural autóctona coa apertura universalista. Medievalismo e celtismo acompáñanse ós fluídos surrealistas e post-surrealistas. Non en van o periplo bioliterario do autor nos leva de Lugo a Moscova, a Madrid, a Nova York, á Bretaña francesa. Dos signos castrexos ás fotos de Man Ray, do bardo celta ó blues metropolitano.

Non obstante, a centralidade erótica permite un certo estatismo pola abolición das coordenadas espacio-temporais establecidas para pasar a un tempo vivencial marcado polo

necesario azar, polos encontros eróticos, pero tamén polas fases da lúa e polos ciclos naturais da terra. No proceso da procura da vulva, entre os dous absolutos, amor e morte, o tempo difumínase nun certo devalar quevedesco da "Cantiga de talco": "o noso amor non ten baltrón no tempo / e unímonos en ondas que non teñen espacio".

Os amantes habitan aquí utópicas moradas namoradas onde a plenitude e a intensidade da paixón os converten nas feras máis tenras. Animalidade que funde a carne e a palabra explorando novos códigos, como sucede no "Manual do conductor" ou "Zoo", ambos de *Tigres de ternura*.

Esta actitude vital e literaria de plenitude, integralidade e integración da arte e da vida, do instinto e da racionalidade, maniféstanse rotundamente nun interesante fotopoema titulado "Ecuacións. 2. Autorretrato" (1996f: 176) que reúne nunha autopoética a Margaret Mead - antropóloga que puxo de manifesto a relatividade do concepto de xénero sexual- e a un tigre de Bengala. Tendo en conta a teoría de Alexandrian segundo a cal o comportamento amoroso dun ser humano e a súa concepción da sexualidade dependen do emblema animal con que os simboliza, a identificación co tigre é moi significativa da actitude vital -e polo tanto tamén amorosa- do noso autor, posto que nesa imaxe se confunden a vida natural en absoluta liberdade, a fereza paixonal e a tenrura voraz.

Pero esta voracidade vital e amorosa faise patente non só no corpo textual de cada obra senón tamén no que concerne ó peritexto, como anunciabamos ó principio. Neste sentido, *Tigres de ternura*, reivindica a forza do sentimento en cuestión coa imaxe borgeana do título pero tamén co debuxo dos tigres de Sumatra nos que se inspira Carmen Blanco, compañeira do poeta e a quen dedica sete dos seus libros. Tamén a cor azul desta obra, como a do título de *Cebra*, como a de *Vulva*, é a cor da apertura cósmica, marítima e celeste. Esta plenitude telúrica e astral maniféstanse mesmo na escolla da árbore frondosa da capa de *A boca violeta* e tamén nos debuxos de mulleres núas, de matices máxicos, quizais fadas célticas ou musas totais de *Historia da lúa* e de *Extrema Europa*, da autoría de Carmen Blanco e Sara Lamas, respectivamente.

A toda estética mortuoria Rodríguez Fer opón, xa que logo, un entusiasmo e un amor sempre sen morte que se mantén como principio axiomático de toda a súa produción. Queimámonos, en efecto, nese auténtico "lume vital" do que xa falara o profesor Carballo Calero (1989: 329). En certo modo, e como sinalaba Milagros Polo, trátase dun devir animal que entronca con arquetipos ancestrais, no sentido jungiano (1995: 73). Neste sentido cabe destacar o despregable incluído en *Extrema Europa* que leva por título "Manifestos vitais",

algúns dos cales circularan orixinariamente como encartes independentes e que conteñen en boa medida o devandito espírito vitalista, herdeiro magnífico do optimismo existencial de Alexis Zorba, protagonista da novela homónima de Kazantzakis, como ocorre en "Imos vivir mil anos":

*Na absoluta catástrofe son da estirpe de Zorba.
Na hora do máis esplendoroso desastre
cuspírei meu sirtaki contra toda angustia.*

*Todo vai ben. Imos vivir mil anos sen volta
e ordeñarás os teus ubres sobre a miña tumba (1996:s/d)*

O poeta cingue, como viamos, paixón e coñecemento, por iso os temas da súa obra son inevitablemente os da súa vida. Desde o comezo estarán presentes xunto ó pulo erótico, motor da súa produción, a profunda vivencia da arte, ás veces tan importante como as experiencias vitais máis definitivas, como é o caso da afección ó cinema, parella á da literatura, e da que nacerá un libro, *Cinepoemas*, e un importante número de artigos sobre o tema así como diversos guións e unha activa dedicación ó labor cineclubístico. No seu primeiro artigo publicado, feito ós quince anos, "Entre Kafka y Shakespeare: el cine algebraico de Orson Welles" xa dá conta, por un lado, desta interrelación entre cinema e literatura¹, e por outro, da integración total e da integralidade que logo será unha constante non só na faceta creativa senón, e moi especialmente, no seu labor como crítico e teórico da literatura.

Por outra banda, ó carón da erótica e do cinema hai que situar tamén a temática de Lugo, a cidade na que naceu e vive o poeta, e á que dedicará un libro de poemas, *Lugo blues*, no que se harmonizan a literatura, a fotografía de Eduardo Rodríguez Ochoa e a música do blues². Por Lugo e pola vida naceu tamén un significativo artigo titulado "Por un momento vital" no que o poeta avoga por unha arte desvencellada de calquera dogma doctrinario ou

¹Sobre a dedicación do noso autor á sétima arte, e moi especialmente sobre as conexións filmico-textuais de *Cinepoemas*, existe xa un interesante estudio de Armando Requeixo (1995: 397-414).

²Sobre a conexión entre a fotografía, a música e a literatura no poemario *Lugo blues*, e en xeral sobre o tema da influencia da música na conformación do estilo, pode consultarse o artigo de Claude Henri Poullain, *Poesía galega de Hoje: Lugo blues de Claudio Rodríguez Fer* (1992: 71-84).

interese lucrativo, por unha arte libre de censuras represivas que teña como único guieiro a propia vida:

Por ela, pola vida, cómpre combatir a opresión coa subversión, a burocracia coa imaxinación, a rutina coa paixón, a desidia co entusiasmo, o embrutecemento coa sensibilidade, a ignorancia co coñecemento, a pechazón coa apertura, a inoperancia estéril coa enerxía fecunda (1990a: 15).

As composicións obedecen sempre a unha motivación vivencial, sexa de tipo sensual, sentimental ou intelectual, e que a miúdo se funden e confunden como sucede no relato "Mórbida mole", para devir unha interesante aventura lingüística, un constante movemento de indagación e extralimitación, instinto creativo desatado que se harmoniza na conxunción do estético, do ético e do político. E así, o cine mestúrase coa literatura, a forza orquestral de Stravinski cos poemas de Neruda, a paisaxe de Lugo co corpo das musas, e o corpo das musas co erotismo dos versos.

Este universo de sensualidade pletórica é un universo pánico, total, onde as esferas celestes se acompañan á cópula dos animais salvaxes e á composición das pedras de granito. Como non podía ser doutro xeito, o autor aposta por unha concepción libertaria do amor que entronca co instinto natural, coa unión libre anarquista e co amor tolo bretoniano, sempre emparellado á dimensión erótica, que se perfila como medio de coñecemento. Amor autosuficiente, carnal, paixonal pero tamén trascendente porque o poeta vai, *en todas partes ata o final*, recollendo as palabras de Dostoievski, porque toda a súa vida *sobrepassa os límites convencionais*. En certo modo, e como nos ensinou Saint-John Perse, *xa que a poesía é un modo integral de vida, trátase sempre de ir o máis lonxe posible, mesmo no escuro*.

1.1. Amor libre amour fou

Se a literatura reflecte a vida, tal vez é quen de influír nela, mesmo de reinventala, como desexaba Rimbaud, e por iso, quizais o amor sexa, en última instancia, a concepción que se ten do amor, como afirmaba Alexandrian (1980: 266). Pois ben, a poética de Claudio Rodríguez Fer procede á reinvencción da vida e do amor na literatura pero tamén desde ela. Porque quizais está no certo Ernst Cassirer cando sinala que dar forma estética ás nosas paixóns significa transformalas nun estado libre e activo, transformalas en forzas creadoras.

O noso poeta recolle, como vimos, a concepción surrealista do amor tolo exposta por

André Breton en *L'amour fou* (Novo 1997: 9–10). Esta unión libre, presente xa desde os versos primeiros -en *Poemas de amor sen morte* inclúese unha fermosa composición que leva precisamente o título "Unión libre", coincidindo con aqueloutro de Breton- escapa ás canles tradicionais do sistema porque esta relación está contra o poder, contra os poderes, nunha visión anovadora do amor, herdeira tanto da tradición libertaria coma dun primitivismo ancestral galaico.

Agora ben, esta loita contra a burocratización do sentimento cuestiona tamén a base familiar e o rol tradicional dos sexos, nun desartellamento do sistema sexo/xénero en perfecta conexión cos postulados feministas. E é que esta poética ofrece unha visión da muller absolutamente libre e independente, que subverte os patróns xenéricos e que fai do amor unha revolución, e da vida unha utopía. É esta musa e amante o enigma e a encarnación da Lilith desterrada do paraíso porque a súa rebeldía non cabía nel. *Compañeira e amante, coma o coñecemento*, partícipe da viaxe ós novos espazos utópicos, da conformación do ámbito cotián compartido que se transforma nun complexo entramado vivencial no que as múltiples referencias a lugares, filmes, cancións, lecturas ou personaxes se integran e funden na carne do poema, cousificándose mesmo, como ten sinalado Xosé Luís Axeitos (1991: 29).

Lugo, Moscova, Nova York, París e, sobre todo, Santiago, son cidades que no periplo bioliterario do noso autor se trocan en lugares simbólicos de encontro amoroso e que cobran unha dimensión erótica transformada pola estética sensual do escritor. Ademais, subverte a fórmula tradicional da parella como patrón de relación amorosa, como sucede no conxunto de relatos titulado *Tres* (1990c: 77-88) e que, como o seu propio nome indica, xira en torno a un triángulo amoroso de perfecto equilibrio no que os protagonistas gozan dos praceres múltiples e do frenesí das alternacias, como se di en "Mar de magma" (1990c: 80) ou se presenta en "Nous étions trois", da mesma serie: "e nós somos tres. Por iso dixemos adeus a toda unha época" (1990c: 81). Efectivamente, "o paraíso terreal tiñan que ser Lilith, Adán e máis Eva" (1990c: 81).

Pero no paraíso o poeta integra harmonicamente relacións incestuosas, como a de "Mórbida mole" (1988a: 62-65), lésbicas como a de "Lívida libido" (1988a: 55-59), ambos en *Meta-relatos*; mulleres libres de múltiples amantes como *A muller loba* (1993), fémias independentes que o subverten todo, como "A puta filósofa" ou "A raposa boreal" (1996e e f, respectivamente).

Agora ben, a relación á que fan referencia a maioría das composicións establécese libremente entre dous amantes, e correspóndese co amor trascendente, co único que existe e

que podemos identificar con aquel *absolu* bretoniano. Esta amante é *muller que pode ser todas nela mesma*, como confesa o poeta (1990b: 51) e por iso sabe que *en ti fago o amor a toda outra / e todas as mulleres me arrodean*, porque ela é "A musa total", composición á que pertencen os anteriores versos. É a deusa branca de Robert Graves que pode encarnar en mulleres diversas e que se ten identificado coa mítica fertilidade matriarcal e co signo lunar. Precisamente dedicou Rodríguez Fer un fermoso artigo a este tema, que se titulou *Robert Graves, amante da muller e da musa lunar* (1985). Nel transcribía algunhas palabras dun Graves que afirma que ningún poeta inspirado adquire conciencia da Musa senón por medio da súa experiencia cunha muller na que a Deusa reside. E así o reafirma o poeta na súa propia creación, tal como podemos ver especialmente nos versos finais do poema "Como unha gata", de *A boca violeta*:

*A deusa primitiva as adoradas efixies
as musas ideais e a modelo rotunda
teñen en ti reflexo curviforme
por onde esvara o tempo o espacio todo
o que pode encarnar nestas palabras* (1990b: 121)

Agora ben, esta unión libre, tan presente nalgunhas das dedicatorias³, convértese a miúdo nunha cópula animal dotando a este amor tolo dunha dimensión especialmente natural e ás veces incluso exótica. Xa sabemos da preferencia polo tigre ou pola cebra, pero tamén pola égoa, o lobo, a xirafa, as aves máis diversas e os crustáceos todos. Chégase así á exploración de novos códigos lingüísticos, como sucede en "Manual do conductor" (1990: 49) ou en "Zoo" (1990b: 47), porque *ata os vermes, tamén eles se aman*. Quizais non haxa outro xeito de aproximarse a este universo unitario máis que a través de mundos animais en estado salvaxe, de reinos vexetais, bosques fraguentos a onde acoden os cervos, para amar *como só aman os cervos*⁴, como xa ten advertido o crítico Xosé Luís Axeitos a propósito do poema "Cebra". Brillo de turquesas vivas, de obsidianas vulvares, de minerais vivificados, e moi especialmente, de fragmentos micetais diversos, xa que polo de agora son os menos

³Neste sentido, en 1977 Claudio Rodríguez Fer e Carmen Blanco forman a tribuna libertaria *Unión Libre*, e desde 1996 coordinan a revista *Unión libre. Cadernos de vida e culturas*.

⁴Para a exploración das posibilidades lingüísticas neste sentido, pode verse: Novo, Olga, (1995).

manipulados polo ser humano. Aposta pola vida libre e pola harmonía cósmica, nun equilibrio perfecto desde o astral ó protozoario:

*A ritual ofrenda do teu ventre ancestral
preñado de necesario azar e de amor tolo
érgueme os brazos como as ponlas das árbores
e síntome grandioso como un aminoácido* (1990b: 151).

Corpos que se aman ata o lique na exploración do sentimento, desde a paixón á tenrura, desde a amizade ó amor, desde a atracción sensual á intelectual. Porque, como viamos, a figura do tigre encarna a tenrura e, á súa vez, o poemario *Tigres de ternura* é, como se di no limiar, unha procura deste sentimento perdido -mesmo as ilustracións e a letra manuscrita contribúen co seu tinte naïf a esa búsqueda-. *Historia da lúa* é, en maior medida *A boca violeta*, participan dunha atmosfera de sensualidade líquida e erotizante, para pasar logo á fereza paixonal de *Cebra* e á sensación multiforme, aínda que por veces máis intelectual, de *Extrema Europa*.

Non obstante, trátase sempre dun amor autosuficiente, isto é, que non precisa palabras, que vive mesmo fóra delas, dos conceptos. Así, nunha proclama que nos lembra inevitablemente a Juan Ramón Jiménez e a Pedro Salinas, o poeta berra: *Para vivir eu pido non coñecer máis nomes* (1990b: 74), e da amada sabe sempre que *igual que a caracola bicada pola escuma / ti non tes outro nome máis alá de ti mesma* (1990b: 74). Ademais é este un amor trascendente porque, como o propio Claudio quere, "por definición, o amor provoca sempre un máis alá de si mesmo que afonda na realidade e que engrandece ó ser humán, tal como comprendeu María Zambrano: o amor trascende sempre, é o axente de toda transcendencia" (1988b: 16). Pois ben, este transbordar a un máis alá leva o selo do alén da tradición cultural galega e daqueloutro alén namorado de Breton, na procura do inefable nun continuo movemento de extralimitación. Así pedía Marie-Loup de Beauport ó seu amante: *lévame máis aló, máis aló, aínda máis aló, e a fin do mundo será o noso principio* (1996d: 482), porque

O descoñecido devórame, dixéralle o día da devorca, mentres se abría desmesuradamente por todos os orificios e tiña a sensación fulgurante e temible do instante vital en que se comprende todo porque todo se ignora (1996d: 481).

A fusión dos amantes no abrazo contén en esencia o sentido desta busca metafísica,

como podemos observar no poema "Alén" de *Tigres de ternura*:

Cando
 nos abrazamos
 imos
a outromundo
 onde
nos abrazamos
 e marchamos
a un trasmundo
 onde
nos abrazamos
 e onde quizais só
nos abrazamos (1990b: 35)

Pero esta extralimitación realízase fundamentalmente no sentido erótico. Tratarase, xa que logo, dunha extralimitación corporal, como sucede en "Porque nada hai alleo ao amor que che teño": *o meu agarimo penetra con amorosa minucia / onde se perde o sentido dos lindes* (1990b: 81). Así, o amante permanece nun constante labor de penetración, de dilatación, nun acto de amor que elimina fronteiras e espazos e que, en certo modo, leva ó amante a unha experiencia case mística, a un estado de contemplación da amada no que podería ficar, como Ossián, séculos no canto dunhas horas.

E é que o alén está cinguido indisolublemente á materia que o agocha: "Eu creo que este amor, que non ten outro nome máis alá de si mesmo, que leva consigo o alén desde a materia, é o único amor que existe e merece consideración de tal" (1992: 33). A miúdo, o poeta ten exposto esta concepción do amor en artigos de títulos tan significativos como "O amor será todo ou non será" ou "Escribir por amor" (1988b: 16), no que se fai eco das palabras de Lou Andreas Salomé que pensaba que "non ter amado é non ter vivido" xa que *amor non é senón a vida na súa función poética*. Porque, coma Breton, Rodríguez Fer reduce a arte á súa expresión máis simple, que é o amor.

Estaba no certo Brigitte Rimbaud en "A puta filósofa" cando afirmaba que *Só na nosa época, precisamente, pódese crer no amor, que, na nosa época, precisamente, non se pode crer máis que no amor* (1996e: 103). Así, este amor que arrebatada, xeo abrasador e lume xeadado que transporta ós amantes fai do poeta esencia do amor, e nel tamén, suxeito activo e pasivo a un mesmo tempo: "e son o amor o amante e máis o amado" (1990b:71). En desmesura. O único amor que existe.

1.2. *Eros ou o estilo do lume.*

O meu espírito poético é apaixonadamente vitalista, e ceais por iso a vivencia máis intensa da miña poesía é a do amor. O pulo erótico, motor de toda a miña obra, é tamén inspirador da súa temática e estilo, froito sempre da experiencia vivida antes ou no momento da escritura, a máxima aspiración da cal, como no amor, é a extralimitación e a expresión total (Declaración a Rodríguez Gómez 1987: 127).

Con estas palabras sitúanos Rodríguez Fer na centralidade do erotismo no que converxen o coñecemento, o amor, a experimentación e a sensualización da linguaxe. Penetración nas verdades da vida a través dos ocos abismais da materia amada. Fóra do tabú, da represión, do recatamento hipócrita, estamos ante unha lírica tan núa coma os corpos que describe. Porque o noso corpo é imaxe do mundo sensible, en palabras de Sergio Lima:

É um todo único movimento sensual, *amoroso*. Por excelência a mulher, a qual mantém estreitas afinidades (simpatias) com a matéria, a natureza. E, note-se que a natureza não é regular. Muito menos acadêmica ou clássica. A natureza é selvagem, exuberante. Como as formas femininas do corpo (1976: 93).

Así, a liña sensual de *Poemas de amor sen morte* continúaase e afiánzase como pulo creativo central en *Tigres de ternura* - aínda que desde a reconcentración formal cara a unha tendencia sincrética e máis conceptista - *Historia da lúa, A boca violeta, Cebra*, moitas das composicións que integran *Extrema Europa*, todo *A unha muller descoñecida* (1997) e unha parte importante do seu labor narrativo.

A autenticidade creativa de Claudio faino regresar unha e outra vez a Venusberg, ó monte de Venus, lugar dos encantamentos e tamén dos encantos, alí, onde habitan as fadas celtas Nyard e Morgana. Volver a Venusberg, volver á vulva é rito iniciático nesa procura do coñecemento porque xa sabemos que *placer e coñecer son sempre o mesmo*, como informa a composición homónima⁵. "Resonancia" (1990b: 19) preludia o acto sexual como a

⁵Neste sentido son interesantes as observacións do tamén poeta e teórico do erotismo Sergio Lima na súa obra *O corpo significa*:

Conhecer e gostar vêm de saber e sabor, que possuem a mesma raiz

viaxe sen freo e sen naufraxio do "Manual do conductor" (1990b:49) e participa na singradura medieval polo corpo da muller en "Unión libre" (1990b: 11), posto que *habitar teu corpo é coñecer a vida*, posto que *o teu corpo era o lugar da vida* (1997: 82). Muller astral pletórica de estrelas, vexetal como as chorimas e as violetas, animal como corza, coella ou cebra, transformada en "Animal":

*Ti ofrecíaste como unha égoa.
Ti buscabas o pracer como unha poldra.
Ti desexabas como unha besta en cío.*

E facías o amor como unha muller (1997:82)

Muller de auga primixenia onde medra a vida, fonte a onde van beber tódolos cervos. A simboloxía dos lugares de encontro erótico así como moitos motivos sexuais recollen a tradición medieval dos ritmos de Martín Códax e Mendiño, renovándoa ó tempo que a acompañan á exultante sexualidade pagá ancestral de tintes célticos -recollida nas figuras das fadas sensuais dos deseños de Carmen Blanco- e á mística erótica fervente de Juan de la Cruz. Porque se por un lado Mircea Eliade nos ensina que o encontro entre un home e unha muller ten de situarse nun lugar mítico, por outro advírtenos que se diante da muller núa o home non descobre no máis profundo do seu ser a emoción que se ten ante o Misterio non haberá rito posible (Lima 1976: 20-21).

A harmonía da linguaxe do corpo leva asociada a harmonía cósmica, quizais por iso, toda *A boca violeta* participa da transformación constante dos amantes en fragmentos naturais, como é perceptible en "Beira Fluvial", "Como unha gata", "Flor de U", e como sucedía xa en "E son o amor amante e máis o amado", "A chorima", "A nube", "A melura" ou "Lique", etc, de *Historia da lúa*. A aventura cognoscitiva que se resolve na cópula inténase en procesos de penetración constante, de agrandamento de lugares abismais, como ocorre en "Falo azul", "Porque nada hai alleo ao amor que che teño", "Amor de illa" ou "A boca violeta", entre outros. Hai un zugar de líquidos alustres seminais, licores, augas placentarias, augas ardentes, verbas voluptas feitas con oucas salgadas e liques e mareiras. Todo forma parte dun acoplamento carnal que se ritualiza e devén esfera máxica, como sucede en *Cebra*. O crítico Xosé Luís Axeitos ten sinalado ó respecto que "a unión física dos amantes non se limita á simple conquista dun corpo; é unha cerimonia máxica, sacralizada de tal magnitude

etimolóxica, já tendo sido usados (em filosofia e no português, dito arcaico)

que erotiza ó universo enteiro" (Axeitos 1990: 64). En *Cebra* pasamos do símil á imaxe abranguedora que identifica á muller coa cebra, a xirafa, a égoa, e ó amante co antílope, co ñu, co tigre. As persoas do verbo -o eu lírico mesmo- son engolidos polas metáforas zoomórficas do desbordante bestiario telúrico e acuático. Todo asiste, todo participa desta cópula animalesca. Por iso quizais *Cebra* é o final dun proceso que conduce á identificación total entre a palabra e a materia, proceso que se entrevía na composición de *Poemas de amor sen morte* "Verbo carnal" (1990b: 21), moi significativamente dedicada a Roman Jakobson, e comezaba a realizarse no "Conxuro", de *Tigres de ternura*, coa identificación dos versos e a verba cos brazos amantes:

*Que os meus versos
te apreixen verba a verba
cal brazos que te abracen
como tigres de ternura* (1990b: 34)

Desaparece así a escisión entre o material e o intelectual, o afastamento da carne e a razón, porque o significado trascendente non está agora presente na palabra, transita, xa que logo, do significante ó ser. Octavio Paz ten sinalado no seu estudio *El arco y la lira* que

Los signos eróticos destruyen la significación, la queman y la transfiguran: el sentido regresa al ser. Y, del mismo modo, el abrazo carnal, al realizar la comunicación, la anula. como en la poesía y en la música, los signos ya no significan: son. El erotismo trasciende la comunicación (1966: 45).

O poeta abandona, efectivamente, o mundo sígnico e adéntrase no corpo da amada que se revela na materia coa que se confunde. Decántase, como viamos por ese "amor á materia"⁶, por un universo feito de liques e fungos, onde os amantes -convertidos en animais, plantas, minerais ou astros- se integran nun continuo devir cordialmente paixonal. O poema "Q" de *Cebra* co seu pulo antirretórico leva a linguaxe ó límite, ó lugar non-escindido, alá onde a letra e a carne se fan materia viva. Para o crítico Xosé Luís Axeitos este poema oculta toda a poética do autor xa que a coincidencia entre a letra e a cousa é unha identificación

com o mesmo sentido (1976: 151)

⁶A este respecto cabe lembrar que a alquimia asume e prolonga a tradición arcaica que considera a materia como organismo vivinte e, sobre todo, como lugar oculto de forzas sagradas.

entre o pracer físico e o intelectual (1990b: 64), partindo dunha perfecta sintonía coa cita de Leo Ferré que encabeza a composición, “Ton style c’est ton cul”.

*Esta seiva de sons este lance de letras
este andar de xirafa este okapi de carne
este ciclón de curvas do que contés o centro
sábese liña a liña cebra escrita.
Nos ollos teus onde as cebras abrevan
máis alá da palabra que talvez sexa cebra
fica a letra ao remate: meu estilo é teu Q (1990b: 170).*

A cita de Leo Ferré danos a clave dunha poética corporal que é, en última instancia, unha erótica verbal, como quería Octavio Paz, porque, efectivamente, o estilo é a pel, é a vulva, a cabeleira e o cu. Neste sentido, hai que ter en conta que a forza sensual dos versos procede do corpo amado, e por esta razón os corpos enseñóranse da escrita, son arcas nas que gardar o universo poetizado. Así, no limiar de *Tigres de ternura* (1981: 13) Claudio descóbrenos a súa actitude creativa no momento de escribir o libro, en perfecta sintonía cos versos de Neruda "Eu gardo as miñas verbas no teu corpo/ e quen as escoite un día/ recibirá unha ráfaga de trigo e de mapoulas".

“Morderás esta lingua coma o crótalo”, “Escribirá os meus versos o teu corpo” e “Poética de Aracné” reférense explicitamente ó tema ó identificar os versos coa seiva da muller, cos fluídos eróticos, a lingua que se zuga co idioma que se acariña coa lingua, para acabar dicindo: “de amor dirás palabras que o teu corpo / escribirá os meus versos liberado”. O estilo sensual reborda da muller querida, como saían as liñas máis curvas dos cadros de Picasso procedentes do corpo de Marie-Therèse Walter. No artigo titulado “Erotismo e estilo” Rodríguez Fer establece unha conexión entre as diversas formas da arte de Picasso ou Neruda e as formas das amantes musas que os inspiraron:

en suma, Picasso e Neruda, máis identificados co seme que co óleo ou a tinta, crearon moitas veces en consonancia formal, e non só temática, entre as mulleres amadas e a súa plasmación estilística (1988c: 16).

Na obra do lucense *a cabeleira de Carmen*, así expresa en "Poética de Aracné", é motivo recorrente como metáfora erótica e telúrica, como principio vital. Segundo nos di Erika Bornay no seu fermoso ensaio *La cabellera femenina*, "la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (en Baudelaire asume un valor

de río o mar) y la atracción sexual" (1994: 15). Fetiche sexual desde tempos inmemoriais, quizais pola súa identificación co pube, ten sido obxecto de gabanza das máis diversas artes, pero asociada á forza da muller independente e mesmo a unha forma de nudez cando se loce solta, deveu tabú moral e relixioso en moitos períodos da historia.

Pois ben, a cabeleira dos poemas de Claudio Rodríguez Fer como a do cadro de León Fréderic *La nature ou La fécondité* continúa no bris, como símbolo telúrico, como labirinto de amor, como patria cósmica. Lembrando as verbas de Novalis verémo-la cabeleira amorosa como exceso, os cabelos como modulacións da paixón (Lima 1976: 148). Pero a cabeleira é sobre todo cascada de remate cónico onde comeza o cu, é a chuvia de Zeus entrando na Danae de Klimt. E así, símbolo tamén da independencia da muller, das crinas das bestas en estado salvaxe, é a reorientación vital polo erotismo, como podemos ver en "A Cabeleira":

Pero eu recuperei o norte no medio do naufraxio fluíndo sensualmente da cabeleira da lúa.

E a inmensa cabeleira é labirinto no que soamente falo a quen eu amo
(1990b: 162)

Cabeleira inmensa e negra coma o pube abandonado, presente desde a "Unión Libre" de *Poemas de amor sen morte*, e "Ámame anarquista" de *Tigres de ternura*, ata a "Polpa" e o "Okapi" de *Cebra*. Sen esquecer o longo poema inacabado "A cabeleira" -composición clave para a comprensión da conxunción política, ética e estética do autor, e da cal trataremos noutro lugar-, cabe subliñar a "Poética de Aracné" que é, no fondo, unha autopoética, porque "Como Aracné tecía os amores de Zeus/ así teu corpo escribe os meus versos de lume".

O mito encárnase nas musas sucesivas como a deusa branca nas múltiples amantes. Aracné é Helena e Penélope, a Lesbia que escribe os versos de Catulo, a Laura dos poemas de Petrarca, a Beatriz dos de Dante, a Lisi de Quevedo, a Diótima de Platón, a Margarida de Goethe, a Cósima dos acordes de Wagner, a Elsa Triolet de Aragon, a Lili Brik de Maiakovski. Aracné é Carmen. O lenzo de Aracné trócase en papel onde se tece o amor, e o poema e o tapiz xorden *desde a nada* -como ocorre na composición "Desde a nada" de *A boca violeta*-, porque a musa manipula as mans, escribe os versos e encandila a vista:

*Desde agora coñeces toda xénese
o arrebatado de amor á natureza
que concibe estes versos que son vida.
A creación intuída nos teus ollos*

*ensinoume de min a perspectiva
e viu nacer o poema desde a nada* (1990b: 123)

O poeta sabe que a vida verdadeira vivea no tapiz, zugando, quizais, os manxares da enorme vulva da araña, como nos di no relato "Aráñame" (1991a: 160). O proceso creativo enrédase nas curvas da amante, no labirinto da melena, nas caracolas que tracexa cando fala, na saia que describe entre as pernas.

Se é paixón, un verso rotundo de animalidade sexual, se é tenrura, suavidade contida na expresión reconcentrada, se é erotismo, sensorialidade mimada ata o límite, o estilo adáptase ó corpo das mulleres e ós sentimentos que provoca. En todo caso, como o erotismo está presente en toda a traxectoria de Rodríguez Fer, o pouso estilístico común a tódalas obras devén un desbordar de imaxes líquidas e de palabras coma veludo, sen rugosidades nin arestas, un estilo táctil que desliza, alongado e dondo, curvo e moldeable. É o estilo que se preludia en "Amor sen morte" e que ten continuidade nalgúns momentos de *Historia da lúa* - toda a sección "A estrela azul", por exemplo -e que estará tan presente en *A boca violeta* -fundamentalmente no poema "A boca violeta" e na sección "Mordedura mortal"- . Trátase dun estilo que combina unha adxectivación exuberante e colorista co emprego reiterado das aliteracións -esencialmente das líquidas-, que nalgún caso cumpren funcións fonosimbólicas:

*a túa boca violeta boreal e venérea
levita polo cosmos inmensamente aberta
mando levemente lava rosa
na hora horizontal das cavernas da carne* (1990b: 117)

Estilo líquido seminal, falar que é fálico pero non falocéntrico, máis táctil que visual, o estilo procede, nun movemento súpeto, á fuxida da rixida linguaxe androcéntrica, xa que o poeta transcribe o que a musa fala, ela é enteiramente a súa voz. Pero é que ademais, nalgunhas composicións, como "Lique" ou "Mariña", o poeta adéntrase plenamente nas augas matriciais, augas mareiras da Orde Imaxinaria na que aínda non se coñece a escisión, desde as que o poeta, coma desde os deseños de entramados placentarios de Carmen Blanco, balbucea anacos de oucas e de liques, de cristais de sal que son os versos, el, a carne amada, nun caos xenital coma o da vulva, nunha espiral perfecta como a da caracola. "Lique" cingue a natureza, a nación e o amor indisolublemente, mentres que o poema dedicado á súa filla, e que leva o seu nome, Mariña, adéntrase nas augas das que vimos e ás que volvemos, para dicirlle:

*O mar que te concibe e que te leva
ollou aminoácidos convertirse en baleas
e viu medrar ás oucas e aos marraxos
como sinten as lapas o salabre do bris* (1990b: 111)

E as formas espirais, as mulleres sensuais ó influxo da lúa son os tapices que tecen Carmen Blanco e Sara Lamas para acompañar as palabras, son a plástica que se acompasa sempre co estilo dos poemas.

1.3. A vulva ou a metáfora total

Boca violeta. Casa da néboa. Rosa negra. Metáfora múltiple e múltiples metáforas. Dinos Xosé Luís Axeitos no seu comentario ó poema *Cebra* que

a consideración autónoma da linguaxe poética a partir do Romanticismo, consolidada polo simbolismo e surrealismo, impón un novo tipo de metáfora que Ricoeur chama interaccional; abrangue todo o texto e colle un valor emotivo, descritivo e cognoscitivo portador dun "imago mundi" (Axeitos 1990: 59).

Efectivamente, a vulva ontoloxízase e revela cousas do mundo, de nós mesmos e das nosas relacións co mundo (Novo 1998^a: 131–143). É o altar e lugar sagrado tántrico onde se realiza o sacrificio, o rito do encanto máxico do amante. O constante proceso de agrandamento de fendas, de dilatación de orificios volcánicos suxire unha busca do coñecemento que se identifica co pracer físico. A presenza de oquedades abismais lévanos a esa *conciencia metafísica do oco* para chegar á "Muller cromlech", centro e arte mesma do baleiro⁷:

*O nimbo que arrodea a túa figura
é contorno do teu espacio baleiro.
Ignoro se terás un centro ou trobo
no que aniñe o neolítico sentido do silencio
e a conciencia metafísica do oco* (1990b: 142).

⁷A boca violeta, contén, neste sentido, unha parte de temática vasca titulada "Emakume" na que se cinguen a muller e a arte como motivos literarios. Nela faise referencia explícita a Oteiza, escultor emblemático da chamada *arte do baleiro*.

Pero se a poética de Rodríguez Fer ante o silencio –rachando con toda unha tendencia literaria que camiña cara os buratos indicibles da linguaxe- (re)integra a palabra entre as cousas vivas⁸, pode dicirse que só convoca o baleiro para enchelo, porque

*Todo amor ten un espacio.
Todo espacio un baleiro.*

*E nós enchímonos de nós
baleirándonos de nós (1997: 78).*

Por unha parte, o motivo da boca rexe todo un ciclo literario, o correspondente a *A boca violeta* e ten continuidade en certos momentos de *Extrema Europa*: "O que queda da boca non é a boca". O deseño da serie poética independente *A dama amada* -logo incluída en *Extrema Europa*- consiste nunha boca sensualmente entreaberta e, en certo modo, entronca na plástica coa inmensa boca de *Á hora do observatorio, os amantes*, de Man Ray. O longo poema que dá título ó libro *A boca violeta* adéntranos en vieiros tubulares á procura de utopías lascivas, por camiños líquidos de leites e de lavas, por interiores vulvares que abolen a temporalidade vertical para chegar á *hora horizontal das cavernas da carne*. Esta boca violeta *boreal e venérea* identificase claramente coa vulva ó ser tamén un "bilabial crepúsculo", e fai referencia por extensión ás diferentes cavidades sexuais de carne negra e vermella. Pero os orificios todos remiten a un motivo totalizador que os abrangue e que polo tanto se torna metáfora múltiple: a vulva.

A viaxe á cova é unha baixada ó fondo das orixes do mundo, ó enigma⁹ da historia primitiva dos pobos, á casa da néboa *que provoca radiacións na mirada dos cervos*, ó labirinto caótico das amebas e dos gametos, tecidos celulares e placentarios que forman a *marume* -neoloxismo que fai referencia á fertilidade femia: *útero úbedo /da túa marume-* e que informan o macrocosmos. A vulva é un aparente caos xenital que contén a mesma

⁸Sobre esta volta ó universo unitario non-escindido pode consultarse un excelente traballo de Milagros Polo, *Eros sen Tánatos. Sobre algúns textos de Claudio Rodríguez Fer* (1995: 71-76).

⁹O enigma, patria ou muller, coñecemento primordial é susceptible de intuírse e mesmo de expresarse a través do corpo, de aí o desenvolvemento dunha poética corporal e a chegada á non-escisión entre a palabra e a cousa. Á fin, como ten dito Jean Baudrillard, *el enigma es plenamente inteligible, pero no puede ser dicho, ni revelado* (1982: 28).

estructura do universo e a mesma composición dos minerais, a exacta regulación dun biotopo. Por iso, nalgún momento o autor alude a este *astral acuario íntimo* para, desde a fragmentación e a suspensión das partículas do sentido, inicia-lo regreso ou a partida á patria cósmica, alá, onde aniñan os nómades: *eu quixera non ter patria no vento/ para aniñar por sempre na túa vulva*.

Lugar, que diría Valente, mandorla e rosa negra que nace para vivir mil veces, a vulva é territorio habitable e lugar de rexeneración, oco salvaxe que contén cabalos, entrada cuberta por un tapiz, como se ve en "Á procura do tapiz vermello" de *Extrema Europa*. Pero fundamentalmente é principio vital e comezo de todo desde a nada porque

*No principio non foi a luz das corolas.
No principio debeu ser a túa rosa negra (1996: s/p)*

2. Sempre no mundo

Extrema Europa leva no propio título o selo da extralimitación e supón en certo modo a culminación dun proceso de fragmentación das barreiras todas pero sempre desde a radicación nas raíces propias e na identidade individual (Novo 1998b). Neste sentido, na contracapa do poemario, o autor apuntaba que "no confín da terra e na fin do milenio a poética do extremo alter-nativo é chave para todos os límites".

Poesía errante coma un nómade. Poesía que vén dos fondos minerais da terra e da espuma que bate contra os cons. Palabra fisterrá. O poeta sábese el mesmo pedra a pedra e non ignora que provén dun país de *tribus móbiles que só se detiveron cando se lles acabou o mundo*, como nos di no poema "A cabeleira". O proceso da apertura e da extralimitación comezara xa na primeira composición publicada polo noso autor, "Máis alá da saudade". Nela anticipábase oracularmente a partida cara a *outrosmundos* éticos e estéticos, pero tamén políticos. Non en van Xosé Luís Axeitos ten considerado o título do poema como unha referencia críptica ó manifesto vangardista *Máis alá*, de Álvaro Cebreiro e Manuel Antonio, publicado no 1922 (Axeitos 1991: 29). Rebelión da vangarda radical. Igual ruptura.

Nun estilo épico-vaticinante Rodríguez Fer emprende un camiño de regreso ás míticas orixes celtas recitando a Ossián, para chegar a poboados de pallozas vellas a través da néboa mesta. A vida e a historia, a intrahistoria, revélanse coma un labirinto ancestral gravado nos cantazos de Mogor. É preciso subir ós cumes e ollar os abismos naturais e os do pasado descoñecido, descubrir o enigma para sabermos quen somos e así consumir o ciclo. *Poemas*

de amor sen morte e Tigres de Ternura inician efectivamente esta viaxe á cultura castrexa, que permanecerá con matices célticos en *Historia da lúa* e en *A boca violeta*, aínda que nestes dous poemarios comece a ser xa notable e significativa a presenza de lugares estranxeiros que se asocian a novos ciclos vitais e literarios do autor. O final do proceso que se adiantaba en "Máis alá da saudade",

*Despois nos perderemos nos cavorcos,
ceibando cadeas,
prendéndonos de femias cabeleiras,
até consumir o ciclo,
alá,
onde non hai estado, nen deus, nen poder* (1990b: 9)

apunta claramente á problemática da identidade, posto que unha vez chegado ó cerne do labirinto, a espiral que o forma libérao nun rabioso movemento centrípeto: saber de onde se vén para poder saber a ónde ir.

E se *Extrema Europa, A unha muller descoñecida*, e antes "A cabeleira", incidían nesa disolución das fronteiras, quizais sexa *Lugo blues* quen mellor explicita toda a cuestión, posto que Lugo é o referente primeiro, o lugar orixinario desde o que se ve e se pensa o resto do mundo. Lugo é o centro do labirinto patrio, por iso *Lugo blues* é "Sempre Lugo" -a cidade do pasado-, "Lugo lacustre" -lugar simbólico e refuxio permanente-, pero tamén é "Lugo xalundes", aberto coma a espiral que o forma, principio mesmo dunha nación de lique.

2. 1. Nación de lique

Como vimos, o "lugar" do poeta é unha nación de lique soterrada baixo a néboa e baixo a códea vexetal. Esta Galicia profunda e húmida, de curvos contornos femininos é un útero úbedo de raíces celtas e mareiras castrexas. Desde *Tigres de ternura* as formas circulares e espirais, os trisqueis e os símbolos serpentiformes terán unha importante presenza -plástica no caso de *Tigres de ternura*- como vestixios prerromanos e precristiáns ó longo de toda a *Historia da lúa* e *A boca violeta*.

O celtismo que arraiga nestes poemas, aínda que inevitablemente descansa na nosa tradición romántica historiográfica e literaria, crea o seu propio universo mítico, desprovisto do tópico mediante un lúcido labor de distanciamento, como xa ten notado Xosé Luís Axeitos (1992: 95-106).

A búsqueda do topos, do centro vital e do inefable, inicia un periplo de (re)construcción do pasado, dunha cultura e dunha mitoloxía propias. Non importa tanto a verdade histórica como a creación dunha subxectividade que se afianza no sentir colectivo, como o propio autor ten declarado (1990d: 266). En efecto, a sección "Brigitte Rimbaud" de *A unha muller descoñecida*, escrita e vivida na Alta Bretaña supón o entronque co universo lendario dos célticos armoricáns, a pesar de saber que *non es máis celta que o rostro/ tahitiano das campesiñas reinventadas polos nabís* (1997: 90). Consciente de que se loita *con pouco máis que a memoria/ por restaurar os húmidos lares de liño funerario e o/ patrimonio flotante das fúnebres goletas de sal* (1997: 90).

Aínda así. Os amantes habitan o mesmo espacio de Heloísa e Abelardo, en Nantes a "Balada dos amantes nómades"¹⁰ achéganos a esoutra fistera que é a Bretaña francesa para marchar en trens extraviados cara ó Norte.

Pois ben, a procura de Venusberg -montaña onde vivían Venus e as súas ninfas¹¹, segundo a lenda xermánica- é, pois, a un mesmo tempo, unha busca da realización persoal e así mesmo do enraizamento antropolóxico e cultural. *Historia da lúa* cumpre esta función de regreso ás orixes, da volta a Venusberg onde as fadas célticas Nyard e Morgana gozan distendidas canda o bardo Ossián.

Todo está convocado nesa hora prima do luar xunto ás fontes e nas fragas, porque a lúa participa deste "paganismo celta de plateados matices máxicos e transgresores", como quería Milagros Polo (1995: 73). A lúa, ancestralmente asociada á femineidade, ignora a temporalidade que marca os días, porque ela rexe as mareas e os ciclos naturais, a noite dos

¹⁰Esta composición está escrita en base a un canto popular bretón -Loiza hag Abalard- sobre Abelardo e Heloísa composto no dialecto da Cornualla armoricana. Cada versículo reproduce o esquema rítmico e compositivo e segue o desenvolvemento argumental de boa parte do canto, contaxiando a mesma forza vital e a mesma paixón que traducen as cartas dos dous amantes míticos.

¹¹Dinos Sergio Lima que

originalmente, a palabra ninfa quería dizer menina, adolescente ou noiva. E também designa os lábios genitais (...) No âmbito mitológico, as nymphas configuran e definen, assim, o Deus Pan como aquele que se extravía (1976: 39).

Neste sentido, se a volta a Venusberg é unha viaxe cognoscitiva ó monte do pracer, á muller, ó rito sagrado da cópula, á vulva en fin como principio vital, o poeta é Pan, *o todo en poesía*, guiado polas ninfas ou beizos vulvares no extravío necesario que é sempre a busca do coñecemento.

amantes. Porque a lúa é porta ó alén, entrada a mundos outros como se ve en "A tarde": "ou ti limiar do alén sutil lúdica lúa", referente amoroso como a néboa e os cervos, rexidora das augas matriciais e das mareas que volven, sempre en sortella, en concéntricos aneis. Non en van a espiral simboliza a órbita da lúa, como ten sinalado Cirlot (1981: 195) e se asocia tamén cos animais lunares e coas devanditas augas matriciais. Así, en *Tigres de ternura*, xunto ás marcas de canteiros e ós célticos gravados irlandeses aparecen debuxos de amebas e protozoos varios, que fan do libro un entramado placentario pero tamén un fetiche tribal. Porque a espiral é igualmente representación de primitivas danzas extáticas que posibilitan a evasión do mundo terrestre e a penetración na identidade e no coñecemento. Así ocorre en "*E os aneis en sortella das mareiras castrexas*":

*O castro fecundado pola choiva de lique
agroma doces musgos sobre as pedras circulares
e vellos espectros vidrados de célticos aneis
concéntranse sen número polos leitos da herba (1990b: 80)*

Este castro celta é mítico lugar de encontro amoroso que propicia o achegamento erótico como rito máxico, que participa e se integra harmonicamente nunha cosmovisión na que o trascendente pagán se mestura coa chuvia e se difumina na néboa. Agora a namorada é unha *nena de signo celta* ("A melura") que *tracexa co seu verso caracolas/ prendida en espirais de ondas mareiras* ("Morderás esta lingua coma o crótalo"), outra *ponse de harpa celta* ("Unión libre") e hai mulleres que chegan canda a forza do Atlántico con trisqueis e sons de harpas, acompañadas por cervos e que trocan ó poeta nun deus celta.

E igual cá muller amada, Galicia é, como vimos, un enigma, por iso o labirinto xenital feminino é *engrela de labirintos patrios* ("Carballeira de Cartelos"). A mámoa e a pedra fita non ocultan o que o lique insinúa en poemas como "O enigma arborescente", "Carballeira de Cartelos", "Mineral habitábel" ou "Lique". É esta unha poética megalítica que grava os signos nos penedos, apaña fósiles e os (re)integra ó verso. O castro é ademais principio de busca do inefable e, polo tanto, forma parte da viaxe lingüística, como sucede en "Desde a nada" ou en "A palabra" porque:

*A sombra da linguaxe
proxéctase na seiva milenaria.
Escóitase no luar do castro celta
onde quizais me habito (1990b: 87)*

Pois ben, a sección "Herbario" de *A boca violeta* fai referencia explícita á Galicia do dolmen, á nación de pedra que ocultan os liques. O primeiro dos poemas, "Mineral habitábel", moi significativamente dedicado a Isidro Parga Pondal, principal xeólogo da cultura galega, condúcenos por vieiros subterráneos a casas de granito e a carballeiras máis antigas ca un cromlech. Tal vez haxa tamén unha trabe de pedra e un "Bosque Milenario" que sosteñan conxuntos "O enigma arborescente".

E Lugo foi antes que Lugo unha enorme carballeira, un "Bosque sagrado" do que se vén e ó que se volve sempre. Fálase en xeral de carballeiras e soutos centenarios que gardan entre a códea e o cerne as lendas liberadas polas fragas, como se pode ler en "A néboa". A néboa é, en certo modo, o elemento central da indeterminación non só climática senón tamén histórica, por un lado, e do matiz noitarego da maxia e da tendencia ó alén da nosa cultura inmaterial. Non en van nos ten dito Rof Carballo que a néboa é unha condición indispensable dos pobos saudosos, porque *neles, as néboas son seres múltiples, diversos e case que divinos pola súa versatilidade e o seu carácter misterioso* (1989: 43).

Tamén as pedras medievais de Mondoñedo e Compostela e o oubeo do lobo nas noites de Fole, os acantilados de Fisterra, as migallas de Teixido, o Lugo de Lugh antigo ancoran nos poemas como anacos naturais, como fentos que se amarran ás pedras e participan na configuración desta patria nubenta envolta constantemente nunha humidade que se fai densa e simbólica.

Poética fértil porque sabe da chuvía seminal e da indeterminación da brétema tamén como nebulosa vaxinal, como se pode observar en "Casa da néboa" de *Extrema Europa*:

*Ti es o morno manacío dos alustres boreais,
e das ondas de luz que inundan o frío,
e a candeal resonancia da túa casa de néboa
provoca radiacións na mirada dos cervos.
Por iso estás no centro máis xerminal do astro* (1996: s/P)

Esta liña vexetal que adiantabamos ó falar da sección "Herbario" de *A boca violeta* entronca cunha conciencia ecoloxista e con toda unha cosmovisión que aposta pola vida libre natural -o Carballo de Cerracín, é, neste sentido un *monumento á vida libre*- e que, en última instancia, cingue indisolublemente certa mitoloxía da fertilidade coa visión de Galicia como nación úbeda e co achegamento á fecundidade en xeral e á maternidade en particular. Así, *A unha muller descoñecida* inclúe unha fermosa sección titulada "Anémona Máter" que recolle en forma de sentencias a calor ancestral das pedras dos fornos, anchas como matrias, o

alimento total e as mans nutricias.

Hai, xa que logo, unha volta ó verdor vexetal que se identifica coa forza creadora da terra, coa involución a un estado natural ou primitivo. De variadísimos matices verdes, a galaica é unha paisaxe donda e curva de vellas montañas coma seos, polo que se ten identificado coa forma feminina por oposición á masculina castelá. E así, as enormes oquedades dos carballos de Cartelos son os *bultos macizos* da preñeza nova da muller.

O longo poema "Lique" conxunta os motivos do vexetal e da vida natural libre como fungo e como ouca, coa presenza constante das augas oceánicas e uterinas, e o sustrato mineral das pedras sabias. O poema é un canto cósmico e de harmonía natural a través do que Galicia se perfila como roca e lapa fundidas. Todo o que rodea e asulaga, a plenitude do movemento do mar, as calindornas, o arume, as lontras e os fentos, os labirintos de Mogor, o bosque sacro e o souto das violetas, a vieira e as estrelas de mar, todo se concentra no ventre preñado, á fin, Galicia. E "Mariña" é froito do que se anticipa en "Lique". Nena concibida nas augas matriciais como as do fértil atlántico, ese mar *ollou aminoácidos convertirse en baleas /e viu medrar ás oucas e ós marraxos:*

*Mariña mariña concebida na auga
pregúntalle a túa nai luz e materia
que necesario azar canto amor tolo
precedeu cada noite ao teu proxecto
como sentimos bico tras bico
que a espuma das ondas outonizas
achega o son das rochas aos crustáceos (1990b: 111)*

Agora ben, a feminidade asociada a Galicia como ámbito natural nada ten que ver coa concepción tradicional da muller identificada coa nai, ou mesmo coa nai forte, co arquetipo da nai-terra, tan común na nosa tradición literaria e galeguista. O autor identifica á Galicia independente coa muller liberada, desde os presupostos libertarios que conxugan o feminismo e as múltiples aperturas ideolóxicas, e que trataremos no capítulo seguinte, ó falarmos do tema da utopía libertaria. Vaia como anticipo a composición "Vista Alegre" de *Tigres de ternura:*

*Compostela amence hoxe en Vista Alegre
e o meu corazón relouca como un rebezo de amor e dinamita
danme gañas de berrar ao verte tan espida
que te quero independente coma se foras Galicia (1990b: 43)*

2.2. *A andaina do nómade*

A poética de Claudio Rodríguez Fer asenta nun nomadismo ancestral que lembra a aqueles pobos dispersos dedicados á caza, e que segundo Strabón bebían cervexa e comían pan de landras. O poema "A cabeleira", composición sen fin coma o periplo do autor, reflecte precisamente este espírito tribal de continuada danza:

Eu nacín nun país verde fisterra que vagou errante tras manadas de vacas.

Incerto fillo son das tribus móbiles que só se detiveron cando se lles acabou o mundo.

Non teño outras raíces que ás da espora nin outra patria habito que a do vento.

Síntome da estirpe daqueles pobos nómadas que nunca se constituíron en estado (1990b:162)

Coñecedor do abismo e do sentido telúrico do entorno natural, o poeta aniquila as fronteiras porque o seu primitivismo esencialmente libre as descoñece. Neste vagar orixínase unha conciencia de apertura universal que tensa a palabra nas viaxes lingüísticas, que extralimita a literatura e a vida a novos centros culturais e a experiencias vitais novas (vid. "Universalismo" e "Viaxes" en Regueiro, 1998, pp. 124 e 74).

De Lugo a Santiago, de Santiago a Moscova, a Nova York, á Bretaña francesa. Como viamos, a sección "Lugo xalundes" do poemario *Lugo blues* incide nesta cuestión levando Lugo máis alá de si mesmo, nunha aventura intelectual para atopar "Tartu", nun recordo infantil dunha escola en "Zagreb", nun amor de poeta, eterno para "Praga", nun amor de muller que chega desde "Hamelin", nun filme que evoca a "París, Texas" lonxe de Lugo. "Emakume" é muller contra o Cantábrico que dá nome a unha sección de *A boca violeta*, e que reúne poemas de temática vasca, escrita botada ó mar como a de "Indíxena Palta" e "Silva Silvae" do outro lado do Atlántico, en *Extrema Europa*, como a de "Mannahatta" e a de "Brigitte Rimbaud" que nos descubren as vellas tribos debaixo do neón das cidades (Novo 1999) ou nos anainan con cantos de druídas en *A unha muller descoñecida*.

Desde a "explanada da estación" (1996a), referente da nenez primeira, o autor lembra os trens, os viaxeiros, e logo as viaxes literarias primeiro, vitais logo. Esta infancia vial quizais é *a primeira estación dun percorrido /que non terá remate na explanada (1996a)*.

Así, ó tempo que berra os "Manifestos vitais" e que marmura "Secretas declaracións de amor ante o universo", o poeta tamén canta os seus "Blues metropolitanos": "Born in Lugo", "Requiem por Leningrado" e "Veilchen de Zurich en Carouge" (1996a).

Extrema Europa é confín para os abismos, ollada plural e vagar das aperturas, radicación no espacio das explanadas, reflexo do caótico mundo occidental actual, a integración na diversidade. Igual que os pobos primitivos da cultura castrexa comerciaban cos restantes países físteráns, os amantes inician periplos novamente abismais camiñando sen dúbida cara a terra máis antiga da vella Europa. *A unha muller descoñecida* foi parcialmente vivida e escrita na Bretaña francesa, como vimos, e desde alí empréndese un camiño paixonal ó compás dun canto popular bretón e do ritmo da orxía parisina de Rimbaud. A "Balada dos amantes nómades" é en realidade, o tremor da terra e do mar e a indeterminación de "A cabeleira", conxugada coa forza do desexo en palabras da muller que ama:

*Non quedei nesta terra e fumos coñecer a fin do mundo
amándonos en trens extraviados.*

*Aínda seguimos e seguimos cara o Norte e xuntos vivimos
moito máis que mil anos (1997: 87)*

Viaxar para atopar as "Inscripcións" que quedaron en Nantes, Cherburgo, París, Rennes, Bordeos e Santiago como testemuños dun amor que estalou nas *arcas*, nos *paraugas*, nos *espellos*, nas *trabes de castiñeiro*, nun *billete de tren* ou nunha *pedra de gran*. A ética ácrata que trataremos máis adiante ten o seu xerme no comezo da viaxe porque á fin a apertura é unha búsqueda, e ir máis aló é sempre a transgresión de tódalas barreiras e a aceptación das múltiples diferencias. Porque realmente *o importante é irmos/ e non cara onde imos* (1997:78).

Na busca realízase a aprendizaxe e o descubrimento, o intercambio total, a saída da fin do mundo en goletas de sal cara á metrópole, da luz da lúa celta ó neón da cidade. "Mannahatta" contén a mestura artística e racial, o cosmopolitismo que subxace ós fondos minerais da terra, a tódolos suburbios da urbe, é herdeira da práctica poética mestiza do "galenglish" de "Born in Lugo". A revelación da cidade é a revelación do neón e dos espazos xeométricos e abstractos pero tamén o latexo profundo do bongó e a certeza do pasado tribal. "Mannahatta" fai referencia á tribo amerindia que deu nome á illa de Manhattan, enigma sepultado coma o castro celta, ambos se comunican baixo terra a través do mar e das grotas

dos montes, como podemos ver en *A muller loba*:

Baixo a silveira plantada no xardín dun rañaceos de Nova York hai unha cova tan profunda que atravesa o Océano Atlántico e ten saída baixo doutra silveira no alto dunha montaña de Galicia (1993: 14).

Así é como "Anémona Mater" *nace e renace na bóveda totem da noite milenaria/ polos cromlech subterráneos da metrópole* (1997: 41). A civilización urbana medra sobre o subsolo de raíces indíxenas onde roxen os tigres e as panteiras, porque *esta é a urbe de todas as superficies e de todos os subterráneos* (1997: 15). Esta afirmación semella vertebrar toda a produción de "Mannahatta", xa que condensa a busca das orixes e da lucidez na carne intelixente a través da baixada radical ós subterráneos e da integración na diversidade que está na superficie, diversidade esperanto

Para o taxista maia, para a rusa que talla matryoshkas de madeira de bido, para o especieiro do restaurante indio, para a bantú que borda cebras na sabana de tea (1997: 70).

"Dakota Rakoon" *levaba ergueita a historia da súa tribo escrita en xeroglíficos nun mapa de pel* (1997: 57), porque ela ten cute de mapache e un aro no nariz. Nesta cidade poliédrica as mulleres inténense soas polas grotas urbanas buscando as catacumbas do blues, porque elas son a diferenza, o verdadeiro enigma, a outra, como veremos. Nas rúas o poeta sentiu máis dunha vez *o laio entre o semáforo e a mazaroca*, porque *aínda se escoita latexar o corazón do bongó*. *New York foi a terra dos esquíos e das lontras ceibes./ Pero agora tamén o é do movemento do leopardo* (1997: 15). *A unha muller descoñecida* é o espazo proposto polo autor para a mestizaxe, porque é certo que *o descoñecido é case a nosa única tradición*, como reza a cita de Lezama Lima que encabeza o libro. É quizais o lugar escollido para miniaturizar o universo máis aló de Lugo, máis aló do lago, sempre no mundo.

3. O bosque máxico

Nas marxes da escrita contra-poder medra "O bosque máxico" (1988a: 29). Outros chamáronlle Xauxa, Pomona ou Cucaña pero todos souberon do lugar da foresta e non esquecen a sombra das súas árbores. A primeira composición de *Poemas de amor sen morte* inaugura novos espazos, os libertarios, desde os que pensar a harmonía, a independencia, a

cordialidade natural e o amor libre, porque o final do ciclo está alá, *onde non hai estado nin deus nin poder*.

O poeta lévanos ás figuracións de utopías lascivas de *A boca violeta* co seu estilo líquido e dúctil de mel e de lava, pero antes procura o *azul ensoño das esferas rotundas* ou a *música harmoniosa das esferas de lume*, que á parte dunha certa resonancia cultural que nos lembra inevitablemente ó Fray Luis da Oda a Francisco Salinas, incide no motivo da esfera como símbolo da totalidade e da perfección.

A miúdo estas formulacións da utopía deveñen paraísos eróticos¹² nos que se subverten as canles tradicionais e se ofrecen outras perspectivas, desprovistas do recatamento e da dobre moral burguesa que solapa todo o que transgrede a norma establecida. Ese paraíso terreal, absolutamente pagán, sabe das mazás libertarias que son *a froita da vida*, das que se fala en "E son o amor, o amante e máis o amado".

O bosque máxico está emparentado tamén con ese "Alén" dos amantes porque tal vez a utopía se realiza no amor, mellor, na unión libre que nos leva a *outrosmundos*. E quizais eses mundos outros se realicen na conxunción das harmonías múltiples: o personal e o cósmico, o amor á materia e ó mundo natural, a liberación da muller nas marxes máis marxes. Por iso, para falar do bosque máxico teremos que construír os soños e saber, coma o poeta, que anecemos lugares *onde ser abondase para acadar plenitudes* ("Flor de U") e que *soamente cos que viven a harmonía/ é posible sentir que están connosco* ("O enigma arborescente"). Saber, con Novalis, que todo obxecto amado é sempre o centro dun paraíso.

3.1. O voo da aguia solitaria

Sempre pola independencia e a conformación da identidade radical allea a toda redución opresiva. A aguia solitaria que sobrevoa o bosque máxico¹³.

E é que hai escritas que apostan pola máis fonda radicalidade, artellando un tupido

¹²"Os paraísos eróticos" é o título dunha serie narrativa da cal apareceron publicados diversos relatos dispersos por libros e revistas.

¹³Neste sentido, o poeta inicia o seu propio camiño literario, sen atender a modas ou tendencias, porque a creación poética é para el unha natural necesidade expresiva, que se acha máis preto da vida que da literatura. Por iso declarouse "sempre alleo a todo grupo ou círculo literario, por razóns vitais e ideolóxicas (...) Eu non sinto ningún vínculo xeracional especial" (1991c: 39).

entramado ético, estético e político. Porque o poder é policéntrico, a súa negación terá de ser múltiple e rotunda: anarquía e feminismo, o soño da utopía libertaria, o ecoloxismo, o antimilitarismo e o pacifismo, como quere o autor en "Union Square" (1996d:7-8).

Desde *Poemas de amor sen morte* a bandeira vermella e negra da anarquía será unha constante que nos leva á carne vulvar, principio da subversión e refuxio habitable como a boca violeta. Así pois, *Tigres de ternura* contén referencias explícitas á liberación e ó movemento imparabile da subversión e da ruptura total das imposicións todas. "Manual do conductor", é, neste sentido, unha explosión vitalista que creba os códigos establecidos e "Ámame anarquista" é a un tempo un reclamo erótico e amoroso pero tamén unha proclama, porque anarquista é ela que ama pero tamén, adverbialmente, o modo en como ama: "ámame anarquista [mente]".

A anarquía contiña o xerme da liberación total desde a súa fermosa etimoloxía: "sen goberno", "sen Estado". E é que do Estado como forma organizada de poder emanan a opresión e as discriminacións máis diversas. En *Meta-relatos* o autor ofrécenos unha interesante "Parábola do Estado" na cal se pon de manifesto o desenvolvemento circular da institucionalización do poder xerado pola propia organización. Xa que o poder é sempre coercitivo, é corruptor sempre:

porque os membros da organización para a destrución do estado, como o estado, non conciben a imaxinación insumisa nin o pensamento libre, e consideran inimigo a todo o que non acata fielmente as súas normas, tal como fai o estado (1988a: 20).

Pero o poeta pertence á *estirpe daqueles pobos nómadas que nunca se constituíron en estado* e efectúa un dobre movemento liberador. En primeiro lugar, como xa temos visto, regresa ás primitivas orixes, e polo tanto ó entronque con míticos poboadores dispersos que iniciaron a súa andaina e non pararon xamais. Eles quizais coñeceron *o abismo e o sentido telúrico do entorno natural* e souberon do "Ámbito" e nunca esqueceron que a terra que pisaban era un "Bosque de alba" milenario. E aínda que o Niño Boreal, no corazón do bosque máxico foi profanado por unha turba de aves de rapiña, os amantes aínda conservan *o arrebatado de amor á natureza* e saben que a verdade fica no lique e na harmonía ecolóxica e non nunha "Illa de asfalto".

A volta ás orixes e a creación da utopía, a viaxe lírica a mundos pasados ou soñados non supón unha fuxida da realidade senón unha postura crítica extremadamente radical que

comeza pola negación das forzas políticas e sociais represoras. Contra o Estado e contra o exército, o antimilitarista "Blues da insubmisión" recollido en *Extrema Europa* rev(b)élase coma un manifesto total no que se xoga coa ambivalencia semántica dalgúns termos tentando recuperar o seu belo sentido orixinal:

Expúlsenme do corpo pero non do teu corpo: prefiro a túa cadeira á miña cátedra.

Dende o principio do estado estiveron en loita a paixón e o poder: de amarme faino insubmisa, cun swing que descoñeza a palabra submisión.

Vulva de ágata entre xaspes pulidos: ónice que alimenta a túa obsidiana sobre turquesas vivas, sen palabras para pétalos.

Nunca aceptarei do seu corpo nada incompatible co teu corpo: indómita clase contra clase de doma.

Aquel fun, este son, ese serei: prefírote cun laúde ao meu cum laude (1996: s/p)

En *Meta-relatos* faise unha forte crítica do colonialismo e procédese en certo modo a un método de redución ó absurdo da necesidade e función da forza armada na chamada "Parábola dos exércitos", e que incide, claro está, na militancia pacifista porque, como el mesmo ten declarado "a guerra é antierótica por natureza". Desde outros presupostos estéticos pero eticamente idénticos esta narración é tamén un acto de insubmisión coma o blues de *Extrema Europa*. Contra o tópico, o utópico, pero tamén a crítica lúcida que non cala o tabú¹⁴. E o poeta, na voz da lúcida Brigitte Rimbaud declara que

Eu considero necesaria a independencia para todo. Son partidaria de que as nacións se independicen dos estados e os individuos das nacións. Neste sentido, comparto todo ideario que pretenda liberar calquera cousa da dependencia doutra, pero cómpre ir máis alá, porque non se trata só de independizar unha cousa de outra, senón todo tipo de cousa (1996e: 101).

Á fin, *a patria non é o Estado*, como diría Bakunin, e o poeta sabe que tampouco a

¹⁴Á parte das fábulas narrativas que compoñen os *Meta-relatos*, Rodríguez Fer ten dedicado ó tema do poder e da literatura amplos estudos críticos. Non esquezamos que precisamente a súa tese de doutoramento titulábase *A literatura galega durante a guerra civil (1936-1939)* (1994), e nela dase conta, como tamén en escritos posteriores - *Acometida atlántica (por un comparatismo integral)* (1996e) - da conexión entre a literatura e o poder,

muller ten morada nin leis, como se ve en "Resoancia", de *Poemas de amor sen morte*, e como se intúe en "Volver en min", de *Tigres de ternura*. El, que na fermosa historia de *Meta-relatos* "Ácrata croata" formou parte da federación dos ácratas croatas que levaba o nome de Lilith, sabe xa que "Lilith morreu ou, acaso, foi asasinada. Morta está xa, pero aínda ten sentido. A súa existencia mesma constata o "anceio de vida libre na Europa das grandes guerras". Tal vez por iso o adianto de "Grève" de *Extrema Europa* acaba na forza da folga berrando, desde a nuez máis absoluta:

*Pero non amádeme. Non lédeme.
Eu non teño outra bandeira
que as túas bragas nin máis patria
teño que as túas bágoas.*

E ámote soamente con todo o que teño (1996: s/p)

E *A unha muller descoñecida* lévanos da man de "Brigitte Rimbaud" ós carreiros dos amantes nómades e ás fronteiras en que se aman os fuxitivos. O espírito ácrata e nómade do noso autor parece non deterse cando *a forza obreira ocupa a metrópole*, extirpa a súa estirpe para amar a estranxeira, sabe que só é alguén que anda por aí:

*Extirpa a túa estirpe e benvida á estranxeira amiga, Inglés.
(...)
Sabes que volveredes reunirvos no Hotel do Universo máis fermosos e apátridas.*

*Sabes que todos os fuxitivos son libres cando se aman en calquera fronteira.
(...)*

Sabes que ti só es alguén que anda por aí.

Sabes que vós só fundades no vento (1997: 90-100).

O navegante islandés de "A raposa Boreal" foxe con Marie-Loup de Beauport en trens semibaleiros no crepúsculo e así comprende "que toda fin da terra é un comezo do mundo, ese val sen retorno" (1996d: 487).

3.2. De tolas soñando e raposas en cío

dende as servidumes ocultas e ocultadas á ética da independencia e do compromiso.

Quizais non haxa outro xeito de vivir a harmonía máis que penetrando no mundo das mulleres loucas, das lobas máis amantes, das pitonisas que fascinan como nimbos, porque elas están sempre nas marxes máis marxes, como ten sinalado xa Carmen Blanco con respecto ás mulleres independentes e excéntricas (1995b: 198).

Os estereotipos secularmente fixados polo androcentrismo, e que están sempre na base das tradicionais valoracións discursivas sobre os sexos, desfanse desde os fondos presupostos ideolóxicos desta poética libertaria. Porque *nada que non sexas subversión ou muller*, como di en "Okapi".

Esta muller á que se canta é, en realidade, a verdadeira portadora da voz. Ela coñece a súa lingua e tódalas linguaxes do corpo,

*E sei pronunciar a palabra que ilumina o planeta e
escoitar feliz a túa homenaxe indómita.*

(...)

*E berro fundindo os ceos e levantando os mares e
facendo tremar a terra bestialmente insubmisa* (1997: 85-86)¹⁵.

Quizais este sexa un dos múltiples procesos de deconstrución da linguaxe androcéntrica empregados polo noso autor, xa que a musa é aquí a que escribe os versos co seu corpo, como viamos ó tratarmos da relación entre o erotismo e o estilo. Ela contén a "Placenta verbal", como se anuncia en *Extrema Europa*:

*Cualificas os nomes coas tatuaxes da tez
porque son o camiño das verdades da vida.
Os teus astros conteñen placenta verbal
e o teu corpo subverte a linguaxe do hime* (1996: s/p)

¹⁵O berro da amante nómade, Brigitte, Marie-Loup ou Héloïse é a primeira palabra, a palabra da creación que axita as forzas naturais acompañándoas á muller e ó ser humano en xeral. Como ten sinalado Cirlot (1981) con respecto á simboloxía do berro,

acompañando a la génesis de las narrativas cosmológicas, se asiste a la constitución de una cosmología del grito, es decir, de una cosmología que sitúa el ser alrededor del grito. El grito es tanto la primera realidad verbal

Así, o paradigma home-actividade / muller-pasividade rómpese coma o resto da serie de dicotomías que informan da construción do xénero sexual desde o canon patriarcal, isto é, as oposicións: cultura/natureza, suxeito/obxecto, forma/materia, razón/sentimento, pensamento/intuición, público/privado, complexo/sinxelo, etc (Blanco 1995a: 178), onde o primeiro dos termos representa o polo tradicionalmente positivo, que posúe o poder e que elabora a historia, mentres que o segundo representa a outredade que tece e destece a intrahistoria.

Agora ben, a poética do noso autor afínca precisamente no devalar vivencial e polo tanto intrahistórico. Non esquezamos que a súa era unha terra lunar e vulvar -e polo tanto vencellada ó desexo feminino e ós patróns caóticos e fragmentados do inconsciente ou do corpo polimorfo-, oposta á entidade androcéntrica absoluta simbolizada polo sol-falo, e o propio texto, nalgunha ocasión, esfaréllase en anacos de materia viva, como en todo o poemario *Cebra*.

A linguaxe convértese nun acto subversivo -como sucede en "A boca violeta"- xa que propón a pluralidade, a multiplicidade de significados fronte a aqueloutros fixos e esenciais que pola lei metafísica da presenza deveñen absolutos, en acepción patriarcal.

Por outro lado, a creación de certas imaxes femininas das marxes sociais é unha das prácticas usadas como estratexia para subverter os constructos xenéricos mediante unha escritura palimpséstica que agocha múltiples niveis de significación rupturistas en relación coa ideoloxía dominante. E así, a figura da tola e das mulleres extraordinarias de distinto tipo teñen unha forte presenza na obra de Rodríguez Fer, sempre ocupando o centro positivo, onde é posible ser máis libre e independente¹⁶. Neste sentido, tanto as figuras mitolóxicas das fadas célticas fillas de Morgana¹⁷ que habitan Venusberg, Aracné, Venus e Afrodita, como as

como la primera realidad cosmogónica (1981: 57).

¹⁶Logo da inclusión dos encartes de poesía móbil *A dama amada* en *Extrema Europa*, Rodríguez Fer iniciou unha nova serie nómade titulada precisamente "A tola soñando" (1995) e que ten como primeiro número o poema "A cabeleira".

¹⁷Anque a fada Morgana encarna tradicionalmente a figura da muller fatal e da bruxa, ela é un personaxe completamente diferente. Jean Markale preséntanola como muller sabia e apaixonada, audaz e alegre, xovial e seductora. Merlín ensinálle astronomía e moitas outras cousas. Ademais, Morgana é a señora da mítica illa de Avalon, illa matriz e paraíso erótico que na obra claudiana se troca en refuxio vulvar e lugar de convívio de mulleres estrafalarias. Neste sentido, Geoffrey de Monmouth, o compilador das lendas artúricas, no seu relato da *Vita Merlini*, fai falar así ó bardo Thelgesinus, de volta da Armórica:

figuras da pitonisa, da muller-loba ou da dama amada fúndense nunha imaxe multiforme de muller enigmática e sensual, absolutamente liberada e que habita fóra dos centros de poder. Como Lilith, a primeira muller de Adán, desterrada do paraíso pola súa rebeldía.

Historia da lúa inténase nas míticas fragas célticas para chegar ás "Fillas de Morgana" e no alucinante vieiro ata o "Labirinto de Lilith". Lilith está sempre presente como a "Ácrata croata". Ela é, en certo modo, a anarquista e a independente dos *Tigres de ternura*, é a Maite do conto "Deloto Barroi" de *Meta-relatos* que se abriu á vida e ó desexo a través da verba dos arxinas, e sobre todo son a Marie-Loup de Beauport en "A raposa boreal" (1996d: 481-487) e a Brigitte Rimbaud en "A puta filósofa" (1996e: 95-103), que se saben libres. Ambas fan referencia á "Brigitte Rimbaud" de *A unha muller descoñecida*, amante nómade e fuxitiva, reencarnación de Heloísa¹⁸ no seu berro cósmico, no seu trocarse en cadela para que Abelardo a montase¹⁹.

A Illa dos Froitos (Insula Pomorum) chámase tamén Illa Afortunada... Alí non hai outro cultivo có efectuado pola mesma natureza. Vívese cen anos ou máis; as leis son mantidas por nove irmás... das que unha, a maior, é experta na arte da medicina. Ela sobrepasa en beleza a tódalas súas irmás... Coñece a arte de cambiar de forma e de voar dun lugar a outro: Morgana é o seu nome (Markale 1992: 420).

¹⁸Heloísa, muller real e mito, representa a paixón e a figura da muller instruída e sabia, confundida no canto popular coas sacerdotisas do culto antigo, como sinala Philippe Durand:

Hersart de la Villemarqué note toutefois que la région de Nantes était par tradition un pays de sorcellerie; que les druidesses des temps anciens passaient pour avoir été douées de pouvoirs surnaturels: Il est facile de voir que le poète a confondu Héloïse avec les prêtresses du culte antique (1975: 37)

¹⁹Brigitte Rimbaud, dama amada que dá pracer, puta filósofa, condensa no seu nome a excepcional sensualidade de Brigitte Bardot -quen representa a nova imaxe da muller derivada do feminismo da liberación dos anos sesenta e setenta-, a reinvenición do amor que desexaba Rimbaud. Pero Brigitte é tamén deusa de poetas e nai de tódalas artes na cultura celta:

Brigitte la poetisa, es decir, la hija del Dagda. Es esta Brigitte que es la mujer del poeta, o la mujer de la sabiduría que los poetas adoran porque en su protección es grande y célebre (García Fdez-Albalat 1996: 46).

Marie-Loup de Beauport, filla dunha loba -como o seu propio nome indica- ou dunha raposa, *amaba a un estranxeiro e non a Deus* (1996d: 485), traballa en París como artista de varietés no tempo da revolución e da Comuna, excitada e plena, aluarada, bótase ó monte,

A última vez que se viu en París foi nun cartel circense, completamente núa, á fronte dunha masa revolucionaria de lobas, raposas, armiños e outras animalias marchando cara o *Jardin des Plantes*. Vendo a súa forza vital, diríase que o tempo e o espacio cambiaban ao seu paso, quizais porque nin a historia nin a vida daquel París existiron nin poderían existir propiamente se non fora con ela e para ela, por moito que se restaurara logo a antiga desorde dos humanos (1996d: 485).

Esta muller con conciencia de si mesma porta o símbolo tradicional do feminismo orixinario, a bandeira violeta das tecedoras proletarias, a cal ondea en toda *A boca violeta* pero tamén noutras moitas composicións de *Tigres de ternura*, como "Ámame anarquista", "A noite que me evocas", ou de *Historia da lúa*, como "E son o amor o amante e máis o amado", "E os aneis en sortella das mareiras castrexas", "A novela", etc.

E os postulados do feminismo independente fanse vida nas palabras de Brigitte Rimbaud como "Putá filósofa", porque "putas son todas as mulleres que reciben ou dan pracer" (1996e: 98), ela considera necesaria a independencia para todo, e sabe que "nada produce máis pracer ás mulleres que a independencia" (1996e: 101) xa que

Dependencia supón sempre dominación, dominación supón explotación e explotación supón infelicidade. Só o día en que as mulleres non dependan dos varóns económica, social e politicamente dará comezo a fin da discriminación estritamente sexista (1996e: 103).

Ela refléctese nas mulleres recreadas nas composicións da serie "O labirinto de Lilith". Así, Orlando e Vita Sackville de Virginia Woof, as feministas Doris Lessing, Djuna Barnes e Simone de Beauvoir conflúen no Blommsbury mollado de "A figuración", na que o poeta se interna nas *úbedas conversas que nos levan/ a falar en favor voso* e Safo e Lesbia e as amantes habitan docemente "A Duna" e a "Lívida libido" dos *Meta-relatos*. Rosalía de Castro e Emily Dickinson comparecen xuntas en "Morderás esta lingua coma o crótalo" coa súa negra sombra e o seu hóspede branco. E Lilith vén como amiga e compañeira, tamén como deusa, como modelo ideal e musa rotunda, signo non mitificado de vida e natureza, vén desde os primeiros tempos, núa de todo, como pequena vestal ou fada á "Amazonía" da barba

do poeta, onde fica distendida con mulleres diminutas que rin e len e bailan e viven xuntas.

4. *A viaxe dos signos*

A paixón polo coñecemento levou ó Claudio neno a escribir enormes enciclopedias de tódolos temas, a confeccionar numerosos álbums sobre cine (vid. "Cine" e "Orson Welles" en Regueiro, 1998, pp. 20 e 34), a viaxar primeiro ós fantásticos mundos de Verne para encamiñarse logo ás maiores engrelas literarias e ó enigma metapoético. Así, en numerosas ocasións, o poeta ten manifestado que concibe a poesía como unha vía orixinal e persoal de coñecemento, xa que "a poesía di o que ningunha outra linguaxe pode dicir, algo que non se pode concibir doutro xeito" (Rodríguez Gómez 1986: 125). Ernst Cassirer afirma a este respecto, que a poesía é a revelación da nosa vida persoal, e neste mesmo sentido escribe Marcel Proust que

A arte digna de este nome debe expresa-la nosa esencia subxectiva e incomunicable (...) o que non tivemos que descifrar nin esclarecer co noso esforzo persoal, o que era claro antes de nós non nos pertence. Só procede de nós o que arrancam da escuridade que hai en nós e que os outros non coñecen (Proust 1956: III. 885).

Tamén José Ángel Valente participa desta concepción e o propio Rodríguez Fer ten advertido que a única actitude compatible co coñecemento literario é a do poeta ourensán ó dicir que "busco o que non sei que busco" xa que na procura do coñecemento non podemos preconibir o obxecto ata que o alcanzamos.

Así, entramos na vertixe da viaxe sen fin, cando o coñecemento é desexo e comunicación. Esta é a viaxe que aparece no poema "A rambla" de *Historia da lúa: viaxar é coñecer tirar conceptos / usar distintas linguas nas apertas*. Pero neste periplo a palabra cousificase e ténsase -quizais non haxa outro modo- para tentar dicir o que só o corpo expresa, para formular verbalmente o inefable. E o inefable está quizais cara ese alén sospeitado na mística do "Conxuro" e do "Alén" de *Tigres de ternura*, porque como se di en "A viaxe", *Común viaxar é ser na nosa terra/ onde medra o alén antes que o millo*.

Non obstante, esta tensionalidade abeira a palabra a toda unha poética do silencio, á intuición do oco e do precipicio para non falar e sentir que o propio silencio forma parte da música do poema, como en "A palabra" de *Historia da lúa*:

A sombra da linguaxe
proxéctase na seiva milenaria.
Escóitase no luar do castro celta
onde quizais me habito (1990b: 87)

O poema vén desde outro lugar, está, como nos di Axeitos, "máis alá do seu propio texto" (1990: 62), suspendido nun certo fatalismo creativo que o fai xurdir mesmamente "Desde a nada" iluminando o propio eu como mostra a composición deste título de *A boca violeta*:

A creación intuída nos teus ollos
ensinoume de min a perspectiva
e viu nacer o poema desde a nada (1990b: 123)

Pero é que, ademais, o poema crea o seu propio metapoema, faise carne da carne e fúndese e confúndese nela, como se pode ver en "Verbo carnal" de *Poemas de amor sen morte*. Xa nos temos referido a este interesante proceso de cuasi-fusión que permite salvar a palabra da desubstanciación sgnica e que resolve a escisión entre o significante e o significado. E se o poema xera a súa propia metalinguaxe, *o relato fica sempre máis aló do relato*, como se di en "O corvo de Poe", de *Meta-relatos*, e como se experimenta en "O cravo de Chejov" e "Dadá tres", parábolos ámbalas dúas sobre a narración e a creación literaria en xeral. E é que tal vez eros sexa inseparable do logos, como nos advertía Kostas Axelos:

O 'élan' que anima o amor, o erotismo, a sexualidade, implica decisivamente numa necesidade de coñecemento e de recoñecemento (...). Tráta-se, muito certamente, em todos os modos de ser do amor, de poder comunicar e de falar (...) Dificuldades de linguagem podem provocar dificuldades de amor. O eros é inseparável do logos (Lima 1976: 220).

4.1. A obra ábrese como amantes múltiples

A posibilidade da lectura múltiple e da apertura a unha pluralidade de significacións é por un lado a verdadeira riqueza expresiva do texto e a condición indispensable para que a poesía poida ser realmente cognoscitiva, como xa ten apuntado o propio Rodríguez Fer en declaracións a Luciano Rodríguez Gómez (1986: 126). O texto terá de ser, pois, polivalente,

os seus serán signos en rotación, como os viu Octavio Paz e a obra abrírase como se abren as amantes, e como entrevira Umberto Eco²⁰.

Pois ben, a noción de ambigüidade e plurisignificación realízase no emprego frecuente de metáforas múltiples, -como é o caso da vulva-, e que os diversos lectores poderán interpretar de maneiras diferentes entre si e con respecto á idea inicial do creador. Pero é que á parte desta polivalencia hai textos estraños que conteñen na súa estruturación un forte compoñente de aleatoriedade, e na que polo tanto, o azar intervén como factor decisivo. Véxase senón o relato "Dadá tres" no que o autor convida á creación absolutamente aleatoria do texto mediante a mestura das palabras recortadas do mesmo. Igual ca en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, e como dicía Octavio Paz, as palabras rotan sobre si mesmas e caen no taboleiro coma unha presa de signos unidos polo azar (Paz 1967: 270). Por iso, como se di ó final de "Dadá tres":

ningún texto contén ou conleva un texto previo, aínda que todo texto conleva ou contén todos os textos que permiten as posibilidades de combinar as súas palabras (1988a: 18).

"Ler a música como tocar un libro" (Rodríguez Fer 1986: 31) é o título dun interesante artigo de Rodríguez Fer no que aplicaba as teorías de Eco e de Paz á literatura en conexión coa música aleatoria de Boulez e de Stockhausen, ou con aquela indeterminada de Cage e coa stokástica de Xenakis. Neste mesmo artigo o lucense fala da xénese de "A cabeleira" -o longo poema inacabado, que, acaso non terá fin- como dun proceso similar ó da composición musical aleatoria e mesmo indeterminada. O certo é que "A cabeleira" non é únicamente un texto polivalente e ricaz na súa potencialidade interpretativa senón que é, pola súa concepción ética e estética, pola súa construción estrutural, unha obra completamente aberta e "en movemento", e posúe, como diría Umberto Eco

la capacidad de moverse en el aire, asumiendo disposiciones espaciales diversas, creando continuamente el propio espacio y las propias dimensiones (1984: 85).

Non en van, o propio autor constataba que

²⁰Rodríguez Fer ten aplicado as teorías destes dous autores así como das diversas aportacións da semántica literaria anglosaxona e da estética da recepción á literatura galega, en especial ó estudio da metáfora múltiple en Manuel Antonio (1990d: 159-177).

a medida que avanzaba no poema, decateime de que a ubicación dos versos carecía de fixación ou, o que me abraiou máis, que eles mesmos se me descolocaban e cambiaban de lugar. A verdadeira cabeleira era móbil e serpenteante e os versículos oscilaban e se superpoñían como os cabelos de verdade (1986: 31).

En efecto, "A cabeleira" distribúese no espacio como a melena se prolonga no bris, como os poboados que a habitan inician andainas que non teñen final. En certo modo a "Balada dos amantes nómades" de *A unha muller descoñecida* participa desta indeterminación no seu vagar imparable. Ética, estética e política, como albiscara xa Milagros Polo (1995: 72-72).

4.2. Ética para unha estética

Máis cerca da vida que da literatura, a poesía xorde dunha necesidade expresiva, di o poeta dende o seu primeiro limiar, e polo tanto, terá de ser un fin en si mesma, liberada de todo obxectivo extraliterario, nunha liña absolutamente monodiana, isto é, amoral e libertaria. O propio poeta ten dedicado ó tema un pormenorizado estudio en *Poesía galega*, onde afirma que

a creación asóciase inevitablemente a unha ética tamén distinta, rigorosa e esixente: a ética do coñecemento (...) calquera poética fundada na ética do coñecemento, ten que ser inevitablemente libertaria ou, o que é o mesmo, antiautoritaria, independente, transgresora, antiacadémica, revolucionaria (1990b: 425).

No fondo a poética é o poeta, e a ética que desprende dos textos, crítica e comprometida, é a actitude vital que mantén. Desde os primeiros poemas tén a mesma autopoética, vital e libertaria, na procura do coñecemento e da independencia a través do erotismo e da investigación científica. A integración das artes e a integralidade total, a plenitude e a ledicia cósmica, a ruptura dos cánones e a aposta pola vangarda radical, un universo unitario de reboamento carnal, un amor sempre sen morte, todo está presente, todo asiste, todo permanece. E acaso porque no fondo a súa poética non é senón el mesmo, vemos e sentimos ó ler cada poema, cómo abandona o verso pola vida, e a verba na procura da vulva.

5. A Vida

Non escribir poesía para podela vivir plenamente ou para sela profundamente. A partir de *A unha muller descoñecida*, Rodríguez Fer advirte que “la poesía ya no se dice: se hace y, sobre todo, se vive” (Rodríguez Fer 1999a: 27), por iso “Non escribo con máis tinta/ que a traza do teu fluxo./ Pero vou cara o teu corpo/ e a vida non se escribe” (1997: 79). O libro de artista que publica en colaboración con Eugenio Granell (Rodríguez Fer/Granell 2000) contén, como indica o propio título da colaboración do poeta, “Rastros de vida e poesía”. A fusión da materia e da palabra, da escrita e da vida, xa anunciada en varias composicións desde os inicios do poeta, como temos visto, é unha nova extralimitación que se abisma na Praxe amorosa, disolución, fin e principio da creación que non se escribe, tócase, úlese, acaríñase, abrázase, bícase e sobre todo Vese e Vívese: é a visión que estala a linguaxe tradicional, porque vai máis alá (Novo 2002: 24–26). A práctica da poesía anula as disquisicións abstractas para facela efectiva nun mundo que a nega sublimándoa: “tal vez no exista ya poesía, sino pruebas de poesía” (Rodríguez Fer 1999a: 27).

As máis recentes creacións de Rodríguez Fer adéntranse no terreo da poesía visual. A serie fotográfica de vulvas en “As orixes dos mundos” (1999b: 29-55) sitúanos ante o enigma revolucionario e renovado de Courbet, no realismo límite da contemplación do pracer multiplicado que é non xa a orixe unívoca senón as orixes plurívocas de mundos (im)posibles, belos, abertos e impúdicos, exaltados e plácidos.

A Vida. Poesía visual (gravados sobre corpo), publicado no 2002, resolve os enigmas na visión da vida sobre a carne e leva a poesía á retina desde a pel amada nunha harmonía vermella. A vida florece e fica aberta coma un bosque de pubes. O poeta grava a palabra coas súas mans sobre corpos que senten e pensan e crean: deles ven o pracer e a intelixencia que o fai posible todo. Aí está o nó, a posibilidade da existencia da poesía e da existencia na poesía: ese Lume.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

ALEXANDRIAN, Sarane (1980), *Los libertadores del amor*, Badalona, Ruedo Ibérico.

AXEITOS, Xosé Luís (1990), "O poema "Cebra" de Claudio Rodríguez Fer (O erotismo como forma de coñecemento)", *Boletín galego de literatura* 4, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 59-67.

----- (1991), "La poesía de Claudio Rodríguez Fer (notas periféricas para su lectura)", *Ínsula* 531, Madrid, pp. 28-29.

----- (1992), "O celtismo na poesía galega", *Anuario de Estudios Literarios Galegos* 1, Vigo, Galaxia, pp. 95-106.

BAUDRILLARD, Jean (1992), "El maligno genio de la pasión", *Revista de Occidente* 15-16, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, pp. 17-35.

BLANCO, Carmen (1995a), *O contradiscurso das mulleres. Historia do feminismo*, Vigo, Nigra.

----- (1995b), *Nais, damas, prostitutas e feirantas*, Vigo, Xerais.

BORNAY, Erika (1994), *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra.

CARBALLO CALERO, Ricardo (1989), *Estudos e ensaios sobre literatura galega*, Sada-A Coruña, do Castro.

CIRLOT, Juan Eduardo (1981), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

DURAND, Philippe (1975), *Le livre d'or de la Bretagne*, Seghers, Paris.

ECO, Umberto (1984), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.

GARCÍA FDEZ-ALBALAT, Blanca (1996), "La religión de los castreños", en García Quintela, Marco V. (ed.), *Las religiones en la historia de Galicia, Semata 7-8*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 43-85.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, du Seuil.

LIMA, Sergio (1976), *O corpo significa*, Sao Paulo, Edart, 1976.

MARKALE, Jean (1992), *Los celtas y la civilización celta. Mito e historia*, Madrid, Taurus.

NOVO, Olga (1995), *Por un vocabulario galego do sexo. A terminoloxía erótica de Claudio Rodríguez Fer*, Santiago de Compostela, Ed. Positivas.

————— (1997), "Amor libre *amour fou*", *Ólisbos. Os amantes da palabra* 19, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, pp. 9–10.

————— (1998a), "A luz da rosa negra. Eróticas de Claudio Rodríguez Fer", *Anuario de Estudos Galegos 1997*, Vigo, Galaxia, pp. 131–143.

————— (1998b), "Claudio Rodríguez Fer: el universalismo de la periferia", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Año III, Num. 10, Out–Dec, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, pp. 859–871.

————— (1999), "Claudio Rodríguez Fer: poeta de la extrema Europa", in Sabadell Nieto (ed), *Mosaico ibérico. Ensayos sobre poesía y diversidad*, Madrid, Júcar, pp. 82–100.

————— (2002), "Diótima lee en los ojos de Eros", *Ínsula* 664, Madrid, pp. 24–26.

PAZ, Octavio (1967), *El arco y la lira*, México, F.C.E.PAZ,

----- (1993), *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.

POLO, Milagros (1995), "Eros sen Tánatos. Sobre algúns textos de Claudio Rodríguez Fer", *Boletín galego de literatura* 13, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 71-76.

----- (1997) "Claudio Rodríguez Fer: territorio celta e romanticismo esencial", *Ólisbos. Os amantes da palabra* 19, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, pp. 7-8.

POULLAIN, Claude Henri (1992), "Poesía galega de hoje: *Lugo blues*, de Claudio Rodríguez Fer", *Homenagem a Eduardo Lourenço. Colectânea de estudos*, Lisboa, Ministério de Educação, pp. 71-84.

PROUST, Marcel (1956) *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

REGUEIRO, Natalia (1998), *Os mundos de Claudio Rodríguez Fer*, Sada-A Coruña, Edicións do Castro/ Galería Sargadelos de Lugo.

REQUEIXO, Armando (1995) "Cinepoemas de Claudio Rodríguez Fer: notas para un análise filmico textual", *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 397-414.

----- (1997) "A la sombra de Babel", *Quimera* 158-159, Barcelona, pp. 127-130.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1979), *Poemas de amor sen morte*, con deseño de José Lupiáñez, Granada, Antonio Ubago.

----- (1981) *Tigres de ternura*, con deseño e debuxos de Carmen Blanco, Santiago de Compostela, Reprografía 1846.

- (1983) *Cinemoemas*, con fotogramas de películas, Vigo, Xerais.
- (1984) *Historia da lúa*, con debuxos de Carmen Blanco, Vigo, Galaxia.
- (1987) *A boca violeta*, Barcelona, Sotelo Blanco.
- (1987) *Lugo Blues*, con fotografías de Eduardo Rodríguez Ochoa, Lugo, Concello de Lugo.
- (1988a) *Meta-relatos*, con fotografías de Eduardo Rodríguez Ochoa, Vigo, Xerais.
- (1988b) "Escribir por amor", *Diario de Galicia*, Vigo, 24-6-1988, p. 16.
- (1988c) "Erotismo e estilo", *Diario de Galicia*, Vigo, 9-6-1988, p. 16.
- (1988d) "Cebra", *La emoción de la palabra*, Ferrol, Esquíu, pp. 93-97.
- (1990a) "Por un momento vital", *Praza Maior 17*, Lugo, p. 15.
- (1990b) *Vulva*, con debuxo de Carmen Blanco, Santiago de Compostela, Libros da Cebra.
- (1990c) "Tres" ("A primeira palabra", "Mar de magma", "Nous étions trois", "Big Bam", "Porculatio", "Tre donne intorno al cor me son venutte", "Quien tres amigas tiene", "Todo fora un soño" e "A pública e a flambeada"), *Contos eróticos Eles*, Vigo, Xerais, pp. 117-126.
- (1990d) *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*, Vigo, Xerais.

----- (1991a) "Aráñame", "Vecíñame" e "Deséñame", con ilustración de Alfonso Costa, *Boletín galego de literatura* 6, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 159-161.

----- (1991b) "Amazonía", "Deloto Barroi", "Todo branco" e "Vivir a vida", *O relato breve. Escolma dunha década. 1980-1990*, edición de Luís Alonso Gírgado, Vigo, Galaxia, pp. 117-126.

----- (1991c) *Cebra*, Málaga, Caffarena.

----- (1995) *A tola soñando*, díptico con traducción ó castelán, francés e galego, e debuxos de Sara Lamas. Lugo.

----- (1996a) *Extrema Europa*, con debuxos de Sara Lamas, Positivas.

----- (1996b) "Union Square", *Ar! Revista Galega Antimilitarista* 7-8, Santiago de Compostela, p. 23.

----- (1996c) *Acometida atlántica (por un comparatismo integral)*, Sada, do Castro.

----- (1996d) "A raposa boreal", *Unha liña no ceo. 58 narradores galegos 1979-1996*, Vigo, Xerais, pp. 481-487.

----- (1996e) "A puta filósofa", *Contos de cine*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, pp. 95-103.

----- (1996f) "fotopoemas", *Unión Libre 1*, Sada, A coruña, do Castro.

----- (1997) *A unha muller descoñecida*, Ferrol, Esquíó, con grafismos de Sara Lamas.

————— (1999^a), “Poesía y tout le reste”, *Ínsula* 629, Madrid, pp. 26–27.

————— (1999b) “As orixes dos mundos. (Poesía visual)”, *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas* 4, Sada–A Coruña, Edicións do Castro, pp. 29–59.

————— (2000) *Rastros de vida e poesía*, en colaboración con Eugenio Granell, El Gato Gris/ ediciones de poesía.

————— (2002) *A Vida. Poesía visual (gravados sobre corpo)*, Lugo.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Luciano (1986), *Desde a palabra, doce voces. Nova poesía galega*, Barcelona, Sotelo Blanco, pp. 119-153.