

Luís G. Tosar: a palabra na procura da eternidade

Lucía Fraga Rodríguez

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

FRAGA RODRÍGUEZ, LUCÍA (2011 [2001]). “Luís G. Tosar: a palabra na procura da eternidade”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 2000, 159-184. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1151>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

FRAGA RODRÍGUEZ, LUCÍA (2001). “Luís G. Tosar: a palabra na procura da eternidade”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 2000, 159-184.

* Edición dispoñíbel desde o 4 de setembro de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

Luís G. Tosar: a palabra na procura da eternidade

Lucía Fraga Rodríguez

Este estudio intenta descubrir unha nova visión na lírica tosariana. A palabra poética convértese nunha chave que abre todas as portas do coñecemento poético, pero no que nós temos que acadar o centro da memoria e buscar o verdadeiro sentido do camiño.

Luís G. Tosar inicia, así, unha particular viaxe arredor do seu universo, desde a voz da nenez ata a madurez dunha verba poeticamente conformada no seu vivir máis íntimo. Esta peregrinaxe polos espazos da memoria ten, sen dúbida, un obxectivo especial: amosar as diferentes caras que se van descubrindo en cada poema. Estas particularidades emerxen da erótica da paisaxe xeo-sexual e da simboloxía do imaxinario acuático. O lector, como resultado, ten de camiñar canda o poeta e refacer un novo camiño de entendemento con todos aqueles elementos que compoñen a verdadeira imbricación dos tecidos poéticos e o seu discurso auténtico.

O Eu Lírico, deste xeito, converte os seus desexos persoais e os seus temores inconscientes nunha nova forma de amosar a realidade do poema, a realidade do Eu na súa pescuda do eterno.

This study attempts to discover a new view in Tosarian poetry. The poetic word becomes a key that opens all the doors of poetic knowledge, but we have to reach the memory centre and look for the true meaning of the way.

Luís G. Tosar initiates a particular journey around his universe, from childhood to maturity from a poetic expression in agreement with his most intimate life. This pilgrimage through memory's spaces has a special objective: to show the different faces that are revealed in each poem. These aspects emerge from the eroticism of the geo-sexual landscape and from the water symbolism. As a result the reader has to walk like the poet and make a new way of understanding all the elements which form the true interweaving of the poetic cloth and its real expression.

The "I poetic self", in this way, converts personal desires and unconscious fears into a new way of showing the poem's reality, (the reality of the "I" in its search of the Eternal).

Luís G. Tosar —artesán da palabra—, desde o silencio do verso elemental e granítico, achéganos á voz dunha poesía anovadora que racha co tópico dos vencillos telúricos para abrir o poema á plenitude da lírica cósmica.

A través dos seus poemarios —*A caneiño cheo*, *Remol das travesías* e *Campás de recalada*— accedemos á progresiva “re-creación” dun mundo poético latexante en continuo refacer, no que o poeta consegue artellar o complexo universo da vivencia individual coa vivencia colectiva, de xeito que o lector (ti) acompaña á voz lírica nas mil reviravoltas da viaxe do Eu. A palabra descobre na transitoriedade do vivido unha nova percepción da experiencia poética a través da súa voz máis esencializada: a voz do camiño.

A conciencia poética, fundada na necesidade da procura, agroma da terra coma unha auga silenciada que volve discorrer tralo soño do mutismo. Afincados,

pois, na natureza dos elementos, camiñamos canda o Viaxeiro na procura dun agora atemporal no que coallan vivencia e supervivencia a favor da Eternidade, que vai ter como máximo emblema a Compostela pétreo e inmutable.

En cada poemario emprendemos unha viaxe cara ó interior da palabra afincada na herdanza da terra e da historia que pretende conxugar as vellas e novas voces: Compostela ó lonxe escoitando as pegadas de Pedrayo; a paisaxe rumorosa de Novoneyra, de Aquilino Iglesias; as cidades ensoñadas de Ramiro Fonte... En definitiva, o latexar da terra a golpe de poema. A conxunción ecléctica que de todos estes elementos fai Luís G. Tosar dá como froito unha poesía matizada e versátil, que acada un novo paradigma de poeticidade no universo do Eu lírico.

No noso intento por acadar as claves tosarianas tan só nos queda acompañar á palabra poética no seu voo literario e afrontar o texto cunha óptica desautomatizada, na que “o erótico, o poético e o profético” toman o relevo para achegarse a unha poesía que pule por fuxir dese “lixado anaco de papel” e acadar a plenitude da deshora.

Seguindo a liña de Marín Escudero, pretendemos espertar no poema todo ese imaxinario latexante da auga e descubrir o artellamento simbólico dos textos e as súas interconexións que parten da humanización do verso feito carne¹.

1. POESÍA METAPOÉTICA. O POETA: MISIÓN E IDENTIDADE

Cinco códeas para o mesmo abrente

Nada da terra, da auga, do lume e do soño, a palabra tosariana emerxe do centro dun corpo de cristal con xeito de muller modelada á calor das *ferreiras zafras* e madurecida nun berce de *nogueira faturenta*.

Ás veces femia, ás veces eira aberta ou “escuma na fervenza”, a poesía de Tosar —toda ela vivida e escolleita— esvara das mans do poeta e convértese nun motivo de pescuda obsesiva de plenitude e permanencia no tempo. A súa obra calla, entón, nunha poética metapoética, elemental e erótica.

Con *Cinco códeas para o mesmo abrente* espértase a conciencia visionaria e case mesiánica do Poeta. A voz poética parece saír, pois, dun longo estado letárxico

*Seica fora un troupelear de poldros e xuencos,
un xordo batuxar polas fochancas baleirando o sangue,
que botara máis de trinta anos ancorado e mesto
na arca deste peito empenado que boxe se vos abre.*

e no seu transo, a memoria poemática e o Eu místico-lírico pareceron diluírse na seminconsciencia dun soño amortecido e anestésico.

O poeta recupera neste primeiro momento as súas vellas *ferramentas de identidade* —ferruxe recuperada no remol— para ir traballando sobre a palabra bruta e, ó xeito manual do alfareiro ou do labrego, descubrir nela a esencia nominativa que abrangue a súa realidade; en definitiva, a súa idea, a súa verdade.

Tosar, como o artesán á súa materia prima, vai dándolle forma ó verso, modelando sobre a palabra —palabras moles de *barro rubio*, *Rdt*²—, a figura presentida. Coas súas ferramentas “labrará no verso”, “encaixará a palabra”, “iralle dando tempo e nor-

te a este fachico de febras de palabra con xeito de poema”, “dando traza a este escuro e sombrizo rabaño de palabras, todas elas vividas e escolleitas”.

O poema está por se facer. Aínda non é máis que un conxunto amorfo de febras, de verbo bruto. A palabra humana é tan só substancia mol e informe; na linguaxe xeometafórica de Tosar, terra aínda por labrar; febra de poema por tecer, por esencializar e depurar, ata devolverlle a súa capacidade primixenia: nomear, descubrir, resucitar, crear.

A palabra artesanal permanecerá, por fin, eternamente inmutable e perpetua como unha voz de metal que ecoe para sempre —Compostela—; sólida coma unha vella *campã de recalada* vetusta e permanente. Devólveselle a súa habilidade aprehensible, a súa capacidade para crear o concreto facendo abstraccións dunha realidade que ela mesma crea e re-crea.

A forza de lume lento e de martelo, vanse artellando as “inaprehensibles cualidades” do verso que se fundirá en bronce puro.

O tempo das deshoras é chegado, entón, para encarrilar de novo a palabra; para que a destemporalización e a espacialización do anxeio literario permitan encaixar a palabra no seu lugar orixinario, como a espada na pedra. A verba tosariana denomina o mundo, dálle existencia. Trátase da palabra primeira; o hábito divino que lle imprime folgos ó corazón da terra. Por iso, o tempo precisa do retroaementado do suxeito cara ó seu Eu interior máis íntimo —no útero materno— simbolizado nun particular sentimento da terra que vai máis aló da topificación telúrica e de si mesmo. O poeta ten que levar unha existencia extrahumana e inhumana.

É a volta a un mundo interior, no que as cousas son aínda tan novas que carecen de nome propio e dunha auténtica dimensión real. Como apunta Xoán-Luís Marín Escudero no seu artigo “Os espacios e os des-tempos da poesía en Luís G. Tosar”:

O autor emprende un camiño sorprendente: o do retorno ó paraíso no cal cada cousa gozaba dun nome propio e verdadeiro outorgado pola palabra inocente do primeiro home. É un camiño de volta ó dicir orixinario que manifesta unha falla ou “burato” na orixe” (Marín Escudero 1992: 243-4).

Non obstante —di Marín Escudero—, “o Eu lírico lánzase a fender os versos na procura dunha nova amplitude do mundo que en “Invocación” (*Acc*³) amosa, non só que “a comprensión da palabra e a instalación afondadora nunha linguaxe é inseparable da representación metafórica visual do mundo”, senón que a exhortación final:

*Ninguén esgarabelle máis no maxín daquel asasino
que, voltando a ve-la face da súa vítima
no espello da fonte limpa na que bebía,
matouna para sempre só con avolve-la auga.*

fai significar, asemade, baixo o “matar para sempre” o toldar as imaxes visuais cun orixinal ausente e inatopable; é dicir, o repudio da linguaxe poética por carecer de fundamento e por non acompañar a cada efémero “Aquí” (*ibidem*: 243).

Esta insatisfacción ou decepción —da que parece falar M. Escudero— tradúcese nos poemas finais en dúas actitudes poéticas complementarias e opostas —propostas por Rey Fernández—, que poden ser a baudelairiana “hypocrite lecteur, mon frère” (que é a do poeta que, ó ver que non o comprendimos, pide que

nos arredemos del) ou a mesiánica altiva de *Unha desas voces escondidas que aínda terman deste mundo* (Rey Fernández 1986: 295).

Sen embargo, todas estas consideracións levan a unha nova proposta da capacidade aprehensible da palabra. Cómpre, polo tanto, convertela nunha arma contra o tempo. Ben sabemos que a Poesía perpetúa o divino que hai no mundo e no home fronte á transitoriedade da súa experiencia. A experiencia intelectual fixa no arquivo da memoria —a lembranza— a reactualización da experiencia sensible. Inmortalízase a vivencia humana a través da palabra imperecedeira, divina que se acadará co remol.

É, pois, unha salvación do ser pensante, do poeta, da experiencia íntima e intelectualizada, contra a conciencia de saberse coñecedor da efemeridade do vivido. Este é o motivo polo cal o poeta ten que traspasar o tempo e mais os seus des-tempos, “aganchar polo recordo” e “tronzar toradas de silencio” na procura dunha conceptualización definitiva que aspira á permanencia do Presente Absoluto⁴. Por mor desta recorrencia ó pasado e á súa fixación no presente reactualizador, o poeta ten que alimentar a súa poesía a partir da experiencia vivida e, incluso, facerse coa non vivida:

*Sexa aquí onde eu, acochado das raxeiras e amarrado ós esquezos,
devale polas lousas de tantas vidas e vaia dando traza
a este escuro e sombrizo rabaño de palabras vividas e escolleitas.*

O creador de novas realidades precisa, pois, doutras vidas para poder alumear unha palabra supraindividual que reactualice situacións pretéritas contra o esquezo da propia memoria. O Eu lírico substráese, polo tanto, á esencialidade da vivencia común no fenómeno poético e refunde a súa “memoria voluntaria” (lebranza) coa “memoria involuntaria do colectivo” (recordo)⁵.

Estas *Cinco códeas* son, en resumo, un proceso de transcripción e de re-escritura angustiada da realidade, da re-creación do universo e da protopalabra a través da existencia nominativa que lles imprime á verba Tosar. Na nomenclatura de *A caneiro cheo*, é a “recuperación da substantivación do Eu coma fonte —fervenza profunda, quente— da oración poética” (Arcadio López-Casanova 1989: 8). Trátase, en definitiva, dunha profesión de fe na Poesía que converte a obra poemática nun particular “credo poético” no que agroman todas as angustias apriorísticas e metafísicas do verdadeiro creador, o artista.

Estamos diante do re-descubrimento do mundo e da palabra, dentro do “eixo cosmovisionario de G. Tosar que asume a súa existencia como apaixonado e dinámico pulo en ‘arela de plenitude social’. Dita arela motivadora convértese en ‘forza vocativo-posesiva que abre co seu verbo lírico (“Eu abrinlle aquí a caneiro cheo”) a súa función liberadora” (*Ibidem*).

Esta función, moito máis explícita no poema final de *A caneiro cheo*, apela a un *vós*, a un amplo receptor colectivo, que (en comunión co Eu lírico —“Si a miña rexa man e a vosá malgastada fala”— turrrou do arado para que agromasen da terra os poemas; fixémonos, xa que logo, no uso do condicional, prótase-hipóstase) será digno, pois, de coñecer o leito amoroso do verso e a súa poderosa forza seductora-evocadora.

Atendendo ós tipos psicolóxicos propostos por Jung, descubrimos que o espírito humano ten dúas maneiras de situarse ante o mundo: mediante a *extroversión*,

feliz actitude de sociabilidade e aceptación directa de todo o externo (posicionamento do “caneiro”), e mediante a *introversión*, actitude de independencia do suxeito respecto ó mundo, que, como veremos no final do remol, converxe nunha actitude escéptica na que o poeta se sitúa por riba dos lectores (xeito baudelairiano). Establécese, polo tanto, un “claroscuro arrequecedor entre os introitos e as partes finais de ambos os libros entre si” (Marín Escudero 1992: 241).

“No derradeiro poema de *Acc* —en palabras de Marín Escudero—, ‘Se escoitáchedes unha noite o estoupido’, sitúase o silencio da palabra negada, a pegada da dor que aínda non se apalabrou e quedou ancorada como a cifra mesma da Poesía: ‘o estoupido nocturno que fixo anacos a gramática toda [...] a fuciña enferruxada que rabelou a gorxa da sintaxe [...] o sangue sagrado das xenxivas da carraxe’”.

Do mesmo xeito, este non estar “nin fóra, nin corpo adentro” abrangue o estado ontolóxico e axiolóxico do poeta. O seu estado de ser elixido, alucinado, dentro das súas angustias apriorísticas e da sublimación do seu Eu lírico, “nada a gusto no seu calmoso interior á vez que experimenta a necesidade de abrilo e exteriorizalo. O estar dentro e fóra é redondear a idea de que o poeta é simultánea e indisociablemente artífice e receptor da súa propia Poesía” (*ibidem*).

Esta “conciencia de disimetría” da que fala M. Escudero, establece un punto de inflexión no percorrido da lírica tosariana. Este primeiro “desvelo” da insuficiencia poética establece dous planos de conciencia asociados á súa vez ás polaridades materia/forma ás que se vencellan, tamén, un estado primixenio da conciencia —case dunha “ignorancia infantil” propia da palabra primeira, bruta, amorfa máis próximo ó tateo que á fala lírica— e un segundo estado máis avanzado —perda da inocencia— no que a insatisfacción impulsa a procura de novos horizontes humanos e poéticos. Estamos no trazo que vai do caneiro á preparación do remol.

Han ser estes tempos e disimetrías, este soño desrealizado, este agora atemporal do que se vai ocupar Tosar. É, polo tanto, a carencia dun claro referente real para a Poesía, a falta dunha agarradeira poética o que obriga a materializar a substancia poética: “de sangue callado a líquido fluínte, pasando por pouso sólido —remol— ata quedar preso no ferro e bronce modelado” (*ibidem*).

Iníciase, así, o fluír do verso, un voar de palabras sabias que se “espallan polos camiños como fragmentos perdidos de si mesmo”.

Baixo as “luzes alucinadas do río” (=vida) iranse abrindo os ollos pechados do poeta, na medida en que se parta “o casqueiro das lembranzas” e se vaia facendo ó “cheiro da auga avolta” (=pasado aínda sen reactualizar).

“Afincado no cadullo máis firme e duro” o Eu haberá de ser ata as súas propias ausencias, sendo “por veces cachoeira ou escuma na fervenza” e unha vez que “o novo abrente sexa chegado e compartilladas aquelas petadas nas ferreiras zafras”, o poeta sentará a carón da súa obra —do soño compartido, a poesía—, satisfeito, cheo co sosego de saber que está acabado o seu labor.

Finalmente, chegamos á conclusión de que “‘Cinco códeas para o mesmo abrente’ é unha autopoética na que o poeta explica por qué fai versos, para quen e desde ónde” (Rey Fernández 1986: 493). É, neste comezo-manifesto —como tamén apunta Rey Fernández—, onde mais se percibe o pouso de X. M. Díaz Castro. De feito, estas *Cinco códeas* de Tosar son como aqueles “fragmentos perdidos de min mesmo” do citado Díaz Castro⁶. Falan os dous, entón, dunha mesma concepción do poema como fragmentarización das voces máis íntimas e esencializadas do Eu que a poesía espalla polos carreiros.

Poema e Poética convértense nunha mesma forma consagrada, nunha comunión antropofáxica para seren gozosamente devorados co fervor do presente absoluto.

Parafraseando a Rei Fernández (1986: 495), estamos en conclusión, perante o poeta que non quere desligar literatura e vida, porque son para el a mesma cousa, a mesma depuración da vivencia. Acata, pois, o paradigma grahamniano de que vida e literatura son inseparables e que a existencia do poeta vai ligada á angustia artística.

2. PAISAXE, MULLER E POESÍA

“Tempo para unha Xirarga de amor e ceifas”

En “Tempo para unha Xirarga de amor e ceifas” conflúen a concepción paisaxística de Otero, a identificación da muller desexada na natureza e o recoñecemento na terra dun sentir filial —ás veces edípico— da nai.

Dicía Otero Pedrayo no seu “Ensaio sobre a paisaxe galega” que “o método para o seu entendemento tiña de supor un senso e vivencia primeira do tempo” (Otero Pedrayo 1999 [1955]: 116). Deste xeito, é como descubrimos en Xirarga á primeira muller, desexante e desexada ou tentadora e tentada. Unha nova Eva espida e xeográfica, pero con xeito de serpe.

Asistimos, daquela, á progresiva concreción do seu corpo *orixinario* —principio e fin dos espazos e os destemplos tosarianos— que se remonta ata unha preexistencia mineral en proceso de formación.

Na primeira Xirarga, a metalurxia (“de ouro”, “de ferro”, “de estaño”) “loce un ton mineral, xeolóxico, como se o alicerce da paisaxe triunfase sobre as variacións do tapiz vexetal e xeórxico” (*Ibidem*: 122). Tosar supera a transcendencia do verso telúrico e dos elementos nunha procura subterránea de identidades pretéritas ou case esquecidas. Achégase ó latexar primixenio e prehistórico dunha terra renovada no seu canto, que agroma das entrañas do universo: “¡entro en ti, Xirarga, ás toas e polo medio!”

O Eu lírico recupera a “arestoridade” da paisaxe no intre mesmo no que se cruzan as coordenadas espacio-temporais que traducen a emotividade da experiencia estética na comunión do home coa paisaxe. En palabras de Otero, “a paisaxe galega en cada arestoridade pódese definir como o degraio de inserimento da liberdade e as súas obras no devir dos procesos e formas” (*ibidem*: 130). Deste xeito é como Tosar fai que “sobre a materia, tempo e devir planetario brose a historia o seu máxico tapiz da vida” (*ibidem*: 131).

Seguindo, entón, as teses oterianas encol da paisaxe, non cabe dúbida ningunha, pois, de que existe un intimísimo vencello entre a paisaxe (persoal/emocional), a vivencia do suxeito —o cal modelará e adecuará a paisaxe segundo o antollo da súa disposición psicolóxica— e a herdanza da memoria colectiva (a historia que se urdiu sobre esa terra). “Terra e historia, polo tanto, non serán casuais, senón dependentes e complementarias. De igual maneira, home e paisaxe compenetraranse de tal xeito que as interaccións entre a terra e o Eu poético conlevan o feito de que calquera modificación na realidade dun se manifesta no outro”⁷.

Nesta primeira representación do desexo do Eu lírico pódese xa albiscar a autorreferencialidade do suxeito, posto que apela ós seus propios beizos:

*Poño mineral de ouro nos meus labios
e un lume de toxeira no teu azul Testeiro.*

Como veremos no apartado dedicado á auga, os beizos conlevan a dobre lectura da sede (=desexo) do bico —auga sexual— e do leite —auga materna—. Asemade, a xa nomeada unión do home coa natureza encontra o seu máximo expoñente nas metáforas eróticas referentes á xuntanza sexual, así como na sexualización e xenitalización dos elementos da natureza (“lume de toxeira”, “penedas de soá”, “entro en ti”...). Non obstante, a erótica da paisaxe farase máis evidente seguindo avancemos.

Atopámonos, nun primeiro intre de encontro abraiado no que o Eu lírico esperta envolto por unha natureza familiar —“a andadura vella de larganzas novas”— no que o desexo, físico e intelectual, de apalpar a palabra e darlle nome cadrou con Xirarga e a súa noite pecha.

Mais esa primeira Xirarga, que volve ó Poeta á calor do seo materno e da lembranza morna, é un retroceso no tempo e no espacio cara o interior da terra —útero materno-, na procura desa esencialidade arelada na palabra que aquí sobrepasa os eixos e as coordenadas espacio-temporais. Tosar supera o primeiro estrato do verso telúrico para afundir na ancestralidade consubstancial ó verso cósmico que remite ó panteísmo oteriano, mestura dos elementos, do metal da raza e do vencello afectivo-biolóxico coa terra.

A paisaxe é un ser en proceso de “re-encarnación”, polo tanto, os ritmos da paisaxe (ritmos tamén sensitivo-emocionais) “non se poden afastar enteiramente do ritmo cósmico” (*Ibidem*: 120). De feito, “a cosmicidade na paisaxe é proxección da cosmicidade na cultura”, (*Ibidem*: 117) o que supón unha meirande aprehensión da realidade por parte do poeta (home cósmico). O Poeta, co seu vencellamento case orgánico, co chan e cos seus antergos, vive máis intensamente porque é un ser hipersensible e plurisensible, capaz de converter a súa propia vida nunha multiexistencia que sublima a individualidade do Eu, diluída nunha “homeóstase simbólica” (Marín Escudero 1992: 248) xeradora de sensacións que absorben ó suxeito xunguido á natureza.

Como xa advertimos, nun primeiro momento non podemos dicir que a sexualización da paisaxe sexa evidente, moi ó contrario. Mais é, precisamente, a connotación suxestiva do que non se di fronte á linguaxe denotativa, a que suscita esas múltiples asociacións de ideas e identificacións eróticas que se producen case que automaticamente. Xa nas primeiras apelacións á *Xirarga mineral* prevemos a erótica dunha xeografía feminina, que pule por ser transcendida. Antes de que se produza, xa estamos a agardar a cópula inmensa final, a comunión do home na paisaxe ou ese sacrílego acto de purificación dos corpos.

Agora, o Eu lírico das *Cinco códeas*, coñecedor das obrigas da súa existencia extrahumana e inhumana, sabe que os camiños da vida normal —da vivencia intranscendente— non lle están abertos e que os sentimentos humanos non teñen aplicación ós seus propios fins. Polo tanto, o artista é consciente de que, enaxenándose, convértese no destructor da súa propia obra, polo que precisa da inclusión dun terceiro, alguén de fóra que apareza na experiencia poética e o rescate da soidade abandonica de terse só a si mesmo. Velaquí cando Xirarga se corporiza nunha muller obxecto de amor sensible (trasunto metafórico da unión espiritual) que se erixe en inescotable fonte de inspiración, musa protectora e reencarnación metapoética.

En “Decrúa de lenzos” presenciamos cunha ansia voyeurística a nudez crúa dunha Xirarga que mana luz, iluminación ou inspiración, que esencializa o seu

corpo e, case transcendéndose, acada unha aura etérea de luminosidade evanescente, fronte á mirada alucinada do poeta seducido. Só cabe preguntármonos unha cousa: ¿é unha muller ou acaso un poema?

Comeza así, pois, unha progresiva aproximación dos corpos (máis aló das distancias e das convencións humanas), no que unicamente, parece existira a vertixe dun pulo dinámico (“a túa estrela viva choutou de cara a min queimando o ceo”), devezo e orgánico, que impulsa o achegamento dos dous amantes ata unha explosión extática dos sentidos, no que subxace a sublimación do home cósmico, vencellado á terra por particulares xugos sobrehumanos (“un bolingante formigueo metalúrxico”).

Na medida na que o Eu lírico se vai arredando do *lenzo cru* (no lenzo, *fôra* do lenzo, *lonxe* do lenzo), a palabra poética vai achegándose ó poeta coa preeminencia do Presente Absoluto, no que “nin fôra nin corpo adentro”, senón nunha nova orde cosmovisionaria, se sucede o arelado encontro poético-erótico para alumar o ritmo final da cópula inmensa.

A pesar da gozosa xuntanza, un estraño paradoxo sobrevoa a esfera poemática. Sucedido o clímax e a relaxación dos corpos (“para terminar caendo de par de ti coma unha torre ferida de cristal”), neste suposto intre de máximo achegamento, aparece a visión retrospectiva, progresiva e paralelamente oposta da aproximación, como se nesa mesma xuntanza física se esvaece o vencillo psíquico intelectualizado. No momento mesmo de matar o desexo, desaparece o pracer.

Non obstante, é posible facer unha dobre lectura. Por unha banda, a da visión retrospectiva dos sucesos (clímax da relación/relación vista desde o pasado) e, por outra, a de ser unha proba máis da efemeridade da experiencia que, cando é asistida polos corpos, desaparece. Esta última tese reforzaría novamente o concepto de inaprehensibilidade da palabra e da acción evocativo-liberadora do poema que fumea percepcións de sensacións.

En calquera dos casos, fomos testemuñas da sexualización da paisaxe e da experiencia poética, o cal coloca tanto á Poesía como á muller (figura poética por antonomasia) nun lugar destacado, mais o tratamento que da muller se fai parece ocultar certas reminiscencias bíblicas e mitolóxicas referentes ó castigo divino, que poderíamos traducir, poetoloxicamente, no sufrimento do poeta na súa angustia apriorística na procura desa tan arelada eternidade inaprehensible.

En definitiva, concluímos que tanto o home como o poeta están a mercé do desexo e da súa lei.

Malia as connotacións pexorativas que, cara á figura feminina pode conlevar a alusión bíblica, non cabe dúbida que é un proceso de mitificación da natureza e da muller, cada día máis próximas a esa nai-terra (a “Pacha-mama” das culturas indias de América).

Do mesmo xeito, no tronso de cóbrega a muller pódese descubrir —unha vez máis— a poesía metapoética de Tosar, na que a pel noxenta da serpe mantén encorada a verdadeira Xirarga muller. Parece tamén existir unha irónica autoproxeción do Eu lírico:

*Chegou Xirarga ó alén das eiras cinguidas polo mar
cofeu o seu longo corpo en orballos aceitados
e ata afiou a lingua na pedra doutro alfabeto,
aquele que lle prendeu as vereas da salvación.*

Está no momento crítico de elección de lingua, así como no paso de Bos Aires a Santiago de Compostela. Queda clara, pois, a plurivalencia simbólica da Xirarga patria, nai e amante que, na confesión de “Onde se esgaza o pranto”, está moito máis próxima a esa terra nai que o amamantou (Galicia /vs./ Bos Aires):

*Quero que escoites o meu carpír de nécoro no colo,
que me olles naipele na punta do leite,
que acompañes os meus primeiros pasos,
o meu rebulir urbano.*

Nun momento de delirio premortuorio, a imaxe da amante transfórmase na nai-refuxio que o engole amorosamente ata o interior das súas entranas (“O punto onde se esgaza o pranto”). Isto parece anunciar un cambio na súa manifestación física, case unha absorción uterina que o vai evaporar ata o converter no elemento máis esencializado e etéreo de seu: “o vento que entra e sae” (“Pois si”).

3. ELEMENTO CONFIGURADOR: A AUGA

3.1. *A metáfora dos fluídos segundo Marín Escudero*

Marín Escudero expón no seu artigo unha particular tese sobre a auga na que cómpre reparar:

Dous elementos centrais nesta “metáfora dos fluídos”, presentes e complementarios en *A caneiro cheo* e *Remol das travesías*, son o “caneiro cheo” e o “encoro”; ambos os dous conectan dun xeito respectivo co par de opostos, clásico na historia da literatura contemporánea, entre memoria voluntaria (“lembranza” no léxico de Tosar) e memoria involuntaria, a memoria, o pasado por antonomasia (“recordo”). A auga manada “a caneiro cheo” é o “recordo” como o “encoro” é a “lembranza”, tendo sempre en conta a instantaneidade na palabra do recordo/caneiro. A palabra crea e consolida a poesía, certo, pero a palabra poética non tende a xustificarse a si mesma, senón a invocar un *locus*, unha *fons et origo* allea a ela, e que se adoita radicar na zona de consciencia que non é coextensa coa linguaxe, sen embargo, a conciencia como *locus* da poesía precisa da palabra para subsistir.

A metáfora do “encoro”, nas variantes do pantano ou lagoa, foi empregada xa por destacados pensadores como unha metáfora fundante, como unha clave para entender as relacións da conciencia co mundo e con outras consciencias, no seu carácter limítrofe. O “encoro” metaforiza ademais douradas iconicidades co fin de afianzar o seu “ergon explicativo”. Toda a grandeza e pobreza dos presentes absolutos que nos ofrenda o momento poético están alegorizados no “encoro”, a misión —o deber— do poeta é abrir a comporta da presa (Santiago de Compostela)” (Marín Escudero 1992: 240).

3.2. *A poeticidade do imaxinario acuático*

A auga é, pola súa natureza física, un elemento de autognose que lle permite ó suxeito diluír ou mixtificar a súa identidade no conxunto de fenómenos externos (naturais-físicos/ emocionais-psíquicos) para un posterior recoñecemento do Eu no conxunto acuático. É dicir, a individualidade do Eu frágntase en innumerables pingas —análise— para se fusionar co seu persoal universo imaxinario-síntese. A lírica tosariana parte sempre da “multiplicidade atómica” do Eu para se reunificar no macrocosmos do alén. É así como as paisaxes acuáticas se converten en ele-

mentos ó servizo dos desexos e temores inconscientes do Eu lírico. Desta maneira, o Poeta reconecerá na auga, na substancia da auga, *un tipo de intimidade*, moi diferente á suxerida polos outros elementos.

A auga, en todas as súas variantes, posibilita o afondamento na realidade psíquica, posto que consegue esencializar o Eu e devolverlle cualidades perdidas. É a auga materna a que lle permite a Tosar aganchar polo recordo ata retroceder na escuridade dos tempos (“O punto onde se esgaza o pranto”).

Seguindo no noso estudio a Teresa Seara⁸ (1993) e tomando como base o imprescindible libro de Gaston Bachelard (1988; [1978]; [1942]) descubrimos que o paradigma heracliteano, aplicado á transcendencia do Eu, “confírelle ó líquido unha cualidade rebasadora do tempo á vez que lle concede unha dimensión de cosmicidade, xa que todos os grandes valores substanciais (pola súa relevancia na creación terrestre) ascenden valorizados ó nivel cósmico”.

Á marxe de toda metáfora, é necesaria a unión dunha actividade soñadora (inherente a toda a arte) e unha actividade ideativa para producir unha obra poética” (Gaston Bachelard 1942: 22). A auga está no plano de intersección que supera o humano e o sobrehumano (home/fenómeno natural) ó tempo que lle dá aparencia orgánica a aquilo que escapa do corpóreo. En definitiva, ‘determina a substancia das imaxes poéticas e a adecuación das formas ás materias fundamentais’ (*ibidem*).

3.3. Os significados da auga. As variantes do viño e do sangue

Como puidemos observar anteriormente, a auga é un elemento configurador de espazos oníricos propiamente poéticos; posto que establece unha ponte entre o real e o imaxinario, concedéndolles ás abstraccións un carácter orgánico aparente (sangue, leite materno, seme...).

Polas súas múltiples cualidades, a pesar das teorías herdadas da tradición presocrática e dos amplos estudos teóricos sobre os catro elementos na poesía, Luís G. Tosar pode articular o seu propio “sistema acuático” revalidando imaxes e convencións establecidas polo imaxinario colectivo ou ben creando outras novas. Aínda que mantén certas cualidades esenciais e inherentes de seu, a auga tosariana adquire novas dimensións, como por exemplo, a intelectualización da humidade fértil da palabra poética.

Dentro do sistema tosariano podemos distinguir dous tipos de auga: a auga doce e a auga salgada. Mais, en ambos casos, a sede (ben sexa esta erótica ou intelectual) é un elemento estruturador indispensable. Do mesmo xeito que a satisfacción do desexo mataba o pracer, a sede satisfeita é unha ameaza para a arela permanente do Eu devezoso. (Lembremos o caso do “neno-neno”, non “neno-semideus” que perdeu a inocencia tras calmar a súa sede ou a do viaxeiro temerario de “Olesnika, terra fronteiriza” que no punto mesmo de beber coñece o horror da realidade desvelada).

A sede recorrerá sempre a ser satisfeita, e atopará o acougo de formas diversas. Será un refuxio se o que procura é unha auga materna e suscitaranse polo tanto toda unha serie de metáforas lácteas:

*Quero que escóite-lo meu carpir de nécoro no colo
e poidas ollarme naipele gorentando aquela cunca de leite
nos primeiros pasos da miña andadura polo bulir cidadán*

Non obstante, se se trata dunha sede de eternidade —a de transcendencia na palabra— tomarase a forma dunha copa —un cáliz—. Este é o símbolo concretado do Presente Absoluto que soe proceder da Cidade —Compostela— ou dos amigos e intelectuais que a personifican:

*Quero á fin apalpar estes gromos abertos no camiño
deste longo medio cento de follas ocres,
dispostas pola túa man diante duns meus ollos achegados,
e apreixa-la hora certa e lucidia
—inconfundible coma tódalas luzadas—
para poder abranguer coa boca enteira
esta copa mourada de ouro vello que me ofreces.
("Luzada na única cidade", Acc)*

Finalmente, se a sede é sexual, a auga será sempre salgada —feminina— e estará representada no “porto”, na “praia”... pero, a auga esencialmente copulativa e de encontro atoparase no mar.

A aparición recorrente dos “beizos” revelan, en relación coa auga, un claro síntoma de pre-desexo (“Xirarga mineral”) que, ás veces, cambia de signo, pasando de beizos de amante a beizos de “naipelo”.

Tanto o viño coa súa “nai” como o sangue co seu “coágulo” simbolizan a preparación da “auga do caneiro” para o “remol”. Ambos os dous teñen ademais unha interpretación simbólica sexual xa que no sangue converxen os fluídos corporais da cópula e no viño, toda a hiperestesia e a embriaguez dos sentidos. Non é tampouco estraño que aparezan como elementos mitificadores (lembramos que o viño é o sangue de Cristo na eucaristía e un elemento presente nunha grande parte de cerimonias rituais). En “Luz e Coroa”, por exemplo, cómpre recordarmos o verso seguinte: “Misturárase en nós o loureiro e mailo sangue”. O sangue e o viño, como manifestacións desviadas da auga, posúen unha cualidade glorificante que mesmo nos pode remitir ó “combate sexual”.

En definitiva, a auga salgada é o signo feminino e sexual por excelencia coma as ondas tamén, fronte a xerfa e a escuma que parecen asociarse ó pouso seminal.

4. OS EUS LÍRICOS

4.1. *O Eu poeta. O desdobraemento emisor-receptor. O feito literario e o Presente Absoluto Halkhanri Hossain, no cume do Testeiro*

Retomando a liña autopoética das *Cinco códeas*, Tosar recupera as súas angustias apriorísticas encol da palabra poética e da experiencia estética. Deste xeito, segundo di Marín Escudero (1992: 244), “o suxeito lírico establece unha mítica xenealoxía da non-orixe da palabra”.

A xeito de “carta-lembranza evocativa”, a voz poética establece unha dupla identidade na que o poeta é simultánea e indisociablemente artífice e receptor da súa propia poesía. “O desdobraemento do suxeito empírico —tal como suxire Marín Escudero—, que principia a auto-constitución do suxeito poético, efectúase a través dunha universalista interlocución con Hossain” (*Ibidem*), que na nosa óptica non é máis que un correlato mitificado do propio Eu poético. A fusión do suxeito

lírigo co obxecto, na procura dun Presente Absoluto poético, leva á reorganización do Eu lírico, “recén instaurado nun sensual e edénico acoplamento referencialista” (*ibidem*: 245), e da súa proxección do desexo:

*Aquela noite, Hossain, é tan dona da noite
que non pode contar nunca co cómputo do tempo.*

O espacio, o tempo e os “Poetas-amantes” quedan perfectamente configurados no inicio de cada estrofa, procedendo, así, a mitificar o ambiente coa nostalxia onírica (distancia no tempo) e coa orientalización dos lugares poemáticos (distancia no espacio).

Nese desdoubramento dialóxico da primeira e da segunda persoa (“*Faláchesme* dun mundo aberto á avinza do poema [...] *Eu*, feito e afeito...”), entrecrúzanse as coordenadas do “Ti” e do “Eu”, dando lugar a un particular “cortexo amoroso”, que, na lembranza presupón —máis que explicita— a alegorización dunha relación amorosa, que non é outra que a do poeta coa súa amada, a Poesía. Así, Hossain non é máis que unha nova proxección do Eu inicial que precisa dun referente exterior para reconecerse a si mesmo. De feito, Hossain supón un alter ego esencializado ó máximo, como Poeta de eternidades, que unicamente trata de testemuñar en favor da crenza do Eu lírico. O caso é equiparable ás conversas da alma namorada con Deus no *Cántico espiritual*. Tanto Tosar como San Juan crean espazos idílicos nos que se sitúa unha acción gozosa xa acontecida e irrepitible que soamente queda para o goce da lembranza, agora permanentemente insatisfeita e nostálgica.

Así pois, o Eu lírico conversa ás escuras consigo mesmo; con aquela parte do Eu que desexa ser e non sempre pode acadar. As connotacións e as tentativas realistas que pretenden humanizar a crúa paisaxe poemática, non son máis que un mero trámite de codificación; é dicir, é preciso converter en enunciados comprensibles e descodificables aquelas mensaxes que escapan á corporeidade da realidade humana. Son, en definitiva, puro elemento de trámite na comunicación poética, posto que a súa creación nin sequera ten estabilidade ficcional no imaxinario do Eu poemático: “Por non ter, nin sequera ten lugar neste lixado anaco de papel”.

En resumo, unha vez máis o suxeito lírico enfróntase coa nudez da folla en branco e coas febras escorregadizas da palabra inaprehensible. Por moito que Tosar tente racionalizar ou pseudorracionalizar conscientemente o fenómeno poético, como din os poetas Diego Jesús Jiménez e Manuel Álvarez Torneiro, “á Poesía asístese e esta non pode ser explicada se non é por si mesma”⁹.

4.2. O Eu auto-libido. O Eu lírico entre suxeito desexante e obxecto desexado

Se en “Decrúa de lenzos” asistimos á recreación erótica do desexo proxectado nun plano de futuridade que enardecía a conciencia desexante, de agora en diante esa arela da espera (que non é outra cousa que o propio desexo) vai ser substituída pola lembranza irreal dunha nebulosa sexual-intelectual —máis soñada ou ensoñada que vivida— ou por unha imposibilidade procedente da auto-censura, directa ou indirecta, do suxeito lírico.

Non cabe dúbida de que a existencia do pracer radica na existencia do desexo e de que destruír o desexo é destruír o pracer; deste xeito, o suxeito lírico condé-

nase a si mesmo a un estado de castración permanente antes de calquera indicio de consumación. Mais esa necesidade verase suplida na propia actuación da Poesía, xa que a lírica contribúe a liberar aqueles desexos inconfesables que o suxeito só pode proxectar e traducir á linguaxe poética. Se “A lírica está a cabalo entre aquilo que se quere ocultar e o feito mesmo de ocultar” —di Rodríguez Baixeras—, a Poesía tosariana non é máis que un xogo constante de satisfacción-insatisfacción da autolibido inconsciente do Eu lírico. Este mesmo posicionamento confírmao Holland, que xustifica o pracer que obtemos en literatura na transformación que esta fai dos nosos desexos e temores inconscientes en significados aceptables para a nosa cultura. A represión dos impulsos hostís e agresivos que o individuo non se permite, xunto á súa enerxía reprimida, cambian de signo e convértense en algo si aceptable para o ente social.

Este concepto de autorrepresión e de substitución da realidade erótica polo soño, evidénciase clarisimamente en “Auga de amor sen nome”. A cavilación dá paso a un diálogo interior que vai na procura do “outro”, que non é máis que a sombra de si mesmo. O suxeito precisa da creación dun ser erotizante —que erotiza a realidade cotiá e abandónica do Eu só— para a satisfacción da súa propia incerteza, a súa existencia. Recoñecido, pois, no soño compartido co outro, recuperada a súa identidade e entidade individual, iníciase a substitución do mundo pseudoreal, de achegamento entre os dous corpos, polo mundo enteiramente irreal, ó cal se accede pola vía da “imaxinación acuática”. Ábrese un mundo de amplas metáforas eróticas que principian un contacto, “Estou entrando no ferro dóce do teu corpo”, para pecharse violentamente coa impotencia da falta de aprehensibilidade ou coa imposibilidade falsamente física de acceder ó obxecto desexado: “Sigo topeñando nas rochas e raíces máis extrañas, escorándome de vez no acedo da soidade”.

O Eu poemático é consciente do distanciamento real dos corpos (a distancia entre o real e o utópico) cando descobre a imposibilidade da xuntanza:

*Nesta luz incerta que separa os nosos corpos
ben me decato de ser un barco triste
con ansia de sombra pola tarde.*

Soamente queda na conciencia, á volta do mundo da palabra, a visión do lume incerto que semella deixar escapar nas súas chamas imaxes vividas de corpos:

*É a máxica visión que a modo vai queimando
toda a ardentía e cor que colle nas palabras.*

Na palabra colle “a ansia de sombra”, pero non a sombra nin a ansia satisfeitas. Cabe a percepción da sensación pero non a da experiencia.

Como ben di Marín Escudero (*ibidem*: 248), estamos perante un heraldo da nova ruta do “caneiro”: “ábrese unha distancia entre a paixón da presenza e o acto da escrita, ábrese, xa que logo, a posibilidade de ampliación do mundo”, da viaxe (que trataremos no seguinte apartado):

*Ben me decato de ser un barco triste
con ansia de sombra nun porto pola tarde.*

Trátase da arela do remol e a conciencia do inaprehensible.

4.3. O Eu viaxeiro. A recreación dos espazos eróticos

No capítulo dedicado ó País Bereber anúnciase o tránsito ó *Remol das travesías*. Segundo di Marín Escudero (*Ibidem*: 249), asistimos a unha “despsicoloxización do suxeito libido” que erixe unha “instancia corporal entre o desexo e a escrita”. Mais, na miña opinión, máis que a despsicoloxización do suxeito libido, presenciamos a psicologización da paisaxe e dos espazos eróticos, concedéndolles cualidades antropomorfizantes que concretan o desexo do Eu e conducen as súas proxeccións inconscientes —pescudadoras da propia identidade poética— a un estrato máis aprehensible.

Humanízase, pois, tanto a relación artística poeta-poesía, como as propias paisaxes intelectuais do autor, establecéndose así unha dupla estrutura baseada no concepto binómico Forma-Contido: “suxeito-desexo como forma, textura simbólica —no plano textual— como contido”. [...] “Este desdoblamento trascende o mero matiz e revélasenos como un logrado tropo macrotectual. Esta macrotectualidade, en realidade, constrinxe o suxeito a un tránsito, a un estar de paso” (*ibidem*: 249), que é a conciencia mesma do viaxeiro.

A viaxe permítelle ó Eu autolibido acceder a un mundo exterior, pero mantendo a súa propia orde imaxinaria. É dicir, se antes paseaba o seu desexo polo territorio dun corpo, agora universaliza ese desexo, trasladándoo a un plano máis amplo. Deste xeito, a viaxe —como outra forma de turismo intelectualizado do Eu— permite ó suxeito establecer correlacións co exterior; recoñecerse a si mesmo como unha inflexión no plano da figura-fondo (Eu-mundo), nun exterior no que non busca eses “supostos novos horizontes” senón a corroboración do seu espazo orixinario e individual desde a palabra que, presuntamente, se quixera abrir en *Acc*.

Á volta da viaxe —*Remol das travesías*— concluirá indefectiblemente, e a pesar da consciencia do Eu poemático, no mesmo punto onde se iniciara, mais coa diferenza de saber ben de certo a futilidade da viaxe.

Neste Eu viaxeiro conflúen os anteriores e engádense o Eu mesiánico con posicionamento baudelairiano no fin do “remol”, e o Eu metamorfoseado nun transo sexual. Este último atopámolo en “Asilah, entre todas a máis dóce”, cando ó corpo do suxeito e ó corpo do obxecto descrito se suma a aparición dun terceiro descoñecido: “eu sei do teu brutal amante, do que roubou aquela estraña noite de sal e area”.

O Eu lírico pasa, paralelamente coa cidade, por diferentes estadios: viaxeiro, amante, elevado espírito semidivino na pre-cópula e, finalmente, asustado home mortal perante a posibilidade de cumprimentar o desexo.

Igualmente, o Eu viaxeiro autolibido proxecta a representación do seu desexo sobre a *cidade ero-antropomorfizada*¹¹, de xeito que “o poeta redentor entra no obxecto desexado [...]; atravesa as tebras da libido indiferenciada” (*ibidem*) xa, entre a erótica do suxeito e a erótica do obxecto.

Asilah-cidade revístese dun “*hermafroditismo poetolóxico*”¹² que responde ás distintas posicións do Eu viaxeiro e o seu desdoblamento como amante rival. Na miña opinión, Asilah é sempre muller, e as súas cualidades masculinas non responden máis que á propia derivación que a cidade fai de si mesma, converténdose en autoamante varón:

*Como abanea o aire as canas novas dun esteiro,
abanea o mar a dóce Asilah pola cintura medina.*

*E o seu farallón, ou corpo dun atlante espido,
agarda frente ó porto, debruzado no varandal da noite.*

O amante rival do Eu viaxeiro autolibido, do que falabamos antes, non é máis que a propia Asilah. Isto evidencia novamente que “a impotencia erótico-poética” procedente do Eu lírico, se proxecta sempre sobre elementos externos, de maneira que, a autocensura á que se somete a voz poética sitúa a culpa fóra do ámbito do Eu. En definitiva, estamos perante a fuxida da consciencia cara ó horizonte exculpador do inconsciente. O Eu autolibido prefire a *ensoñación ágrafa* ou o retraso do desexo, por mor dun temor a assimilar as súas limitacións artísticas procedentes da súa finitude mortal.

A procura da permanencia no Presente Absoluto —extrapolado na recreación erótica dun mundo extralingüístico—, no seu temor á imposibilidade de acadalo, resolve as súas angustias apriorísticas nun devecer eterno que prolonga artificialmente o pracer, posto que renuncia á consumación do desexo. Se o desexo é cumprimentado, desaparece a razón de ser da poesía:

*Baixei cunha áncora de ilusión ata chegar ás rochas
detivéronme na escuridade as voces dos mariñeiros
[...]
chegar a posuírte aquela noite, dóce Asilah,
non obra dun miragre; xa eu sabía do teu brutal amante,
do que roubara ó mencer todo o teu arrecendo a sal e a area.
Non quixen nin escoitar a mensaxe da xerfa;
fuxín pechando os ollos, conservándote nos labios,
cando ti facías a primeira chamada á oración¹³.*

O Eu lírico prefire preservar o ideal, conformándose coa lembranza mitificadora: pecha os ollos á auténtica realidade, á cal el desexa refuxir, por mor de que o seu universo persoal-imaxinario se vexa afectado.

5. ESPACIOS FÍSICOS E METAFÍSICOS

En toda a obra tosariana a “espacialización poemática” aparece fortemente intelectualizada, posto que, como o seu propio nome indica, o seu labor radica en ubicar a abstracción poética; é dicir, concretala no espacio —oposición figura/fondo— mediante o chamado “principio de negación poética” desenvolvido por Jean Cohen na súa teoría da poeticidade (Jean Cohen 1979; 1982: 37).

O poeta lembra as atmosferas coñecidas e fai abstraccións delas, adecuando os novos espazos re-creados á poesía. Establécese, así, unha superestructura poética plurivalente que crea unha orde biolóxica e temporal en cada poema. Deste xeito, conviven paralelamente e entretécidas, diferentes realidades espacio-temporais que permiten que cada texto acade unha autonomía unitiva na súa imbricación poemática. Neste proceso de creación espacial participan os mecanismo mitificadores das distancias, ben sexa mediante afastamentos físicos ou mentais tales como o onirismo, a memoria, a intertextualidade, o orientalismo, a nocturnidade... etc.

5.1. Os espazos meta-físicos: Na procura de ... Na posesión de...

Se partimos dunha concepción ambivalente da viaxe —procura/vs/posesión— comprobamos unha vez máis a cualidade efémera do vivido e a pescuda interminable do “Eu Viaxeiro”. Do mesmo xeito que esta frustración do desexo se albiscaba xa no fracaso da xuntanza amorosa, descrita nos encontros sexuais nas terras moriscas, agora descubrimos que a existencia de imposibilidade —que non impotencia— sexual, se traslada ata os eidos da viaxe, a procura da cal radica no feito mesmo de “procurar” (lembramos o título deste traballo). É, así, coma fronte a unha “solución ou achado” do fin climático —que por outra banda, sería de esperar—, asistimos a unha perda progresiva da pescuda, na que un “Eu anticlimático”, erixido en voceiro do colectivo siareiro —nós—, regresa de volta da viaxe e chega ó mesmo punto de saída. En todo momento existiu unha conciencia de fracaso que máis adiante se evidenciará no “uso profético” do futuro de indicativo: “Todo estará no poema do tempo/ ese que nunca rende abondo/ (estará) no país do embeleso/ (estará) naquela flor que non cheiraba a nada, / (estará) na melra morta unha mañá garrida/ co seu piquiño aberto ó pé da leira/ e o corpo ausente dos xardíns botánicos”.

Estamos, polo tanto, ante unha peregrinaxe á terra de ningures, onde o Eu camiña “Arredor sempre da figura de sí mesmo” (*Acc*: 70), de Compostela a Compostela, pasando polos recantos, case esquecidos, da infancia en Bos Aires.

En *Acc* presenciamos a preparación da viaxe na que se inicia o despertar da “conciencia mesiánica do poeta”. O Eu-lírico comeza por afacerse á dor do “Nós” —“É miña a vosa tristura” (*Ibidem*: 46)—. Emrende o camiño que vai do “min” deica o “vós”, nun intento recíproco por universalizar o sufrimento do camiño que se abre ante os seus pés. Cando as imaxes tranquilizadoras non acoden ata a mente de neno abandonico que subsiste no Eu, este resolve a súa propia desesperación como un pretexto do “outro” que lle permitirá saír de si mesmo, na procura desa identidade incerta, esquecida ou falseada pola conciencia propia, en loita coa sensación de desarraigo: “Chamo por elas e non veñen/ imaxes sempre ambles de longos seráns...” —familiaridade— fronte a “Axiña me decato en todo o corpo/ que estamos nunha chaira avesía e sen veciños” —conciencia de desarraigo—.

Esta “chamado do outro”, como reclamo da viaxe, queda recollida, perfectamente, en “Ceo de sal na illa” (*Ibidem*: 50). Neste poema a necesidade primaria e subxacente —saír de si mesmo, para volver reconfortado da viaxe— queda totalmente velada por mor da inclusión dese terceiro poético que simboliza, non só a “chamada do outro”, senón, tamén, a “chamada da terra”, neste caso da terra irmá do outro lado do océano: “O meu amigo lonxe, /meu irmán que me chama na estesa porta faxeira, /dende o salitre”.

Finalmente, as “ansias de pluriexistencia multiespacial” acadan a súa máxima expresión a través dun poema tan revelador como “Alén de Nós” (*ibidem*: 54). O Eu-lírico reconece abertamente as súas pretensións de ir máis aló de si mesmo: “Só no alén/ podo na distancia de arestora/ fuxir canda vosoutros/ dun espacio que nos couda”. Este “vosoutros” do que agora fala o poeta, ¿é o mesmo de antes? Tal vez sexan as voces irmáns do outro lado que están a chamar polo poeta fuxido. Estase a establecer, polo tanto, un certo clima de ambigüidade entre as voces

de Compostela e as de Bos Aires nesa vaguidade dun horizonte incerto e lipotímico. Non obstante, prevalece sempre unha conciencia que pule por se transcender máis alá dun espazo —cárcere que encadea e constrinxo a identidade do Eu a un pequeno espazo de terra.

Mais, ha ser nunha dupla comunión de caracteres, onde se resolva a incógnita das voces: “A mestizaxe do ‘Mesías Mulato’”. O viaxeiro cumpre, así, un dobre labor como poeta-profeta e poeta-redentor, na que non queda clara a súa condición de salvador ou de salvado. ¿É, tal vez, o “Neno Mulato” (*Rdt*: 140) unha anticipación anacrónica do que vai ser o seu labor?

Se albiscabamos, ó principio, a súa face de Cristo “montado en mula moura” (*Seis cánticos labrados co recordo de seis cidades mouras*: 94), en *Remol das travesías* dáse un xiro anacrónico que nos devolve ó mesías de meniño, recién nado, como froito paradoxal duns amores clandestinos “entre sangue galego e lume de pel negra”. Este novo Cristo do outro lado do océano recolle paganismo e cristianismo mesturado nunha nova crenza tribal que naceu da mestizaxe “co inconfundible sinal das illas”. Provócalle, entón, o pranto ó neno cun símbolo de fertilidade —area de sal— que vai supor ó espertar da conciencia da comunidade.

O poeta-profeta contéplase a si mesmo na esperanza do neno que é cada un de nós, galego de relixión, pero cubano de sangue.

5.1.1 *Nomadismo*. Na procura de...

A viaxe tosariana —a exploración do mundo a través da palabra— supón a colocación dunha *utopía* (etimoloxicamente ‘lugar inexistente’) no espazo da realidade; o que vai dar lugar a unha fuxida constante cara a paraísos artificiais, creados por obra e gracia da palabra.

Deste xeito, Tosar articula un complexo sistema de realidades e psudorrealidades que se van entretecendo paseniñamente ata se disolver na maraña do inconsciente.

Os espazos oníricos mestúranse cos espazos reais, dando lugar a unha nova dimensión espazo-temporal que vai determinar dúas liñas diferentes —aínda que certamente afíns— na evolución da viaxe: “A Viaxe Alucinóxena e a Viaxe da Memoria”. Ambas viaxes parten dunha mesma concepción que se funda nunha percepción desviada da realidade, xa que esta se percibe fóra da conciencia obxectiva.

Cando falamos destes dous tipos de viaxe, referímonos, respectivamente ás seis cidades mouras: *Seis cánticos labrados co recordo de seis cidades mouras* (*Madeira do meu canto*: 92-111) e ó Bos Aires de *No pano das despedidas* (*Rdt*: 118-53).

Na “Viaxe Alucinóxena”, a voz poética desprega todo o imaxinario sexual-sensorial marcada pola hiperestesia dos sentidos. Ábrese ante nós a “hermosa mentira da cidade”; o exuberante paraíso da paisaxe sen-(x/s)-ualizada, que con xeito de muller, representa o refuxio —nai/amante— do viaxeiro cansado que precisa acougar “dentro da terra”.

Cunha expresión marcadamente erótica, suxerida a través das metáforas sensoriais, descubrimos unha cidade mítica e exótica, profundamente orgánica e corpórea que se percibe a través da explosión dos sentidos corporais: “dame a beber o sangue do corazón dun cedro”.

Esta mestura do sacrílego e do divino a través do erótico —por outra banda, tan tipicamente tosariano—, posúe un fondo valor antropolóxico que representa as cualidades esenciais máis primitivas e ancestrais do heroe mítico propio da literatura popular de antigas civilizacións —lemremos o canso viaxeiro de “Presas aquí en *Meknés* as andoriñas...”

Xunto a ese pansexualismo da paisaxe erotizante, latexa o pansensualismo da paisaxe oasiana. Neste prototipo mitificado do xardín das delicias conflúe a mística erótica dun entorno simpatético que se acopla ó goce individual do viaxeiro: “Podes bañarte na auga e nos orballos dos xardíns/ ou encargar unha coraza de ferro con fíos de prata”.

Esta voz que invoca o goce voluptuoso —“Párate viaxeiro e descabalga, limpa a túa suor”— é radicalmente distinta daquela que neste mesmo poema cumpría unha función meramente narrativa: “Aquel viaxeiro, canso de andar tantas terras e cidades...” Descubrimos, polo tanto, unha nova voz lírica dentro desta paisaxe edénica que semella mesturar a voz da natureza con secretas divindades pagás e dionisiácas...

Asemade, xunto a esta divinización pagá da paisaxe atopamos múltiples indicios dun ritual, evidentemente orxiástico, en “*Asilab*, entre todas a máis doce”. Esta comunión erótica do home coa terra aparece secretamente suxerida por medio dunha serie de metáforas —chamémoslles, *anacreónticas*— na que as pegadas cromáticas, olfactivas e gustativas reactualización ese recordo alucinado da viaxe sensorial.

O soño psicotrópico vai tomando corpo en cada pinga de auga de xeito que, ás veces, ata podemos percibir esa paisaxe a través de sensacións olfactivas e gustativas: “Sempre ó sur de Erfoud, a da cor sangue de touro,/ e ata Tafilalet, o oasis dos dátiles e dos tamarindos/ vaise endozando a boca con solpores incandescentes”. A hipérbole, non só xa a hiperestesia, chega ata unha expresión cromática tremendamente cálida, ás veces incluso, violenta.

O “sangue” non é só unha tipificación da color, senón unha nova aproximación do home á terra; do máis corpóreo á máis inasible corporeidade...

Se nun principio apuntabamos unha percepción non total ou mediatizada da realidade, por mor da desviación sensitiva na “Viaxe Alucinóxena”, na “Viaxe da Memoria”, este distanciamento do real vai estar marcado pola perspectiva parcial propia da conciencia infantil. O recordo que agroma dunha nenez xa moi vella e mitificada na distancia física carece dunha auténtica vivencia que vai ser substituída pola *impresión*.

Non obstante, cando o poeta vai desde unha conciencia actual ós espazos da infancia, esta toma un novo matiz que a vai aproximar ata a vivencia da madurez, na Compostela amada.

Esta *impresión* infantil queda perfectamente recollida en “Palermo de Buenos Aires”. A lembranza desdebuxada polo tempo irá tomando forma seguindo a propia evolución da viaxe interna do poeta: “Fuxo nas alas desta noite convulsiva/ para atoparte en cada cruce da memoria,/pois fúcheste esvaíndo pouco e pouco/ —barrio meu dos quince anos—”.

Estamos ante unha nova volta ó principio, xa que, verdadeiramente, é neste asomar de conciencia onde se inicia a verdadeira viaxe do Eu, que pule por esca-

par das néboas da memoria: “débome a ti, principio do camiño”, “son o cantor ausente moitos anos”, “Barrio grande, tamén hoxe embazado pola néboa,/ti es o único anaco da memoria verdadeira;/ heite sacar á luz entranto eu teña vida”.

5.1.2. *Sedentarismo*. Na posesión de...

Compostela —a fin e o principio da viaxe, a eterna cidade de pedra—, constitúe a cristalización das coordenadas espacio-temporais do Presente Absoluto. É aquela “presa onde a auga da poesía está estancada e presinte e anceia o que circunda” (Marín Escudero 1992: 240).

A máxica Compostela, a cidade mítica feita a partir dunha nebulosa de abstraccións, confirma o clásico paradigma da cidade-ensoño. Coma unha imaxe ancestral, perdida no tempo, a gran bóveda compostelana ábrese para acoller ó novo peregrino da palabra.

Coma visión perdida dun tempo remoto, o viaxeiro retorna á terra entre brétemas espesas e nebulosas. Camiña na procura dun tempo esquecido. Retoma as inqedanzas de onte para reconstruír un pasado cósmico onde fermentan a pedra e mais a auga cun ritmo consubstancial á terra. Estamos alí onde se agocha a cristalización das horas perdidas.

Mais, esta non é a Compostela definitiva, pois aínda está o pensamento poético a abanearse entre dúas polaridades: “¿Qué tristeza aniña na araucaria irmá?”.

Compostela, referente inequívoco da identidade tosariana, endexamais perde transcendencia no devir poético do viaxeiro. A familiaridade do entorno compostelán involucra constantemente ó lector-receptor no tempo das horas compartidas —“¿Ulos derrotados en Compostela?”—. É o lector ó que se percibe como unha presenza cercana ó poema (de aí, o emprego recorrente da segunda persoa do plural como elemento de “implicación poemática”).

Mais, a forma máis acadada de Santiago resúmese nese des-tempo do herdo oteriano. A Galicia máis épica e profundamente histórica: “As brétemas de Ourense soben a Trasalba e morren por Compostela adiante”(Acc: 66).

“O poeta das lúas minguantes” que recollera a voz do bardo Ausonio, aparece na terra xacobeá como unha pantasma ou coma unha sombra que sobrevoa a “Poética da pedra”: “Chega así o momento lembradoiro/ no que o poeta sobe pola Costa de Canedo,/ acompañao a pantasma de Noriega,/ reina no aire a suave transparencia/ que lle segue ás primeiras cantigas de chover”.

Neste encontro panatasmagórico pulen as horas serodias do encontro arelado: “é un ascenso melancólico, maduro e fermoso/ pola terra cansa e gloriosa das costas”.

O poema acada os intrínsecos de plenitude poética que se manifestarán a través da expresión das formas “perfectas” e nos saborosos gustos coñecidos. É o tempo da cópula total, principio e fin do poema; o tempo das esferas rematadas e das formas e sons totais de cálices e campás: “A bocarribeira toda loce nesa hora/ a súa coroa máis recente de ouros e de cobres/ e agroman nos ollos as hedras e os couselos”, “Esta tarde ten un labio de antigos licores”. Estamos no momento da tardiña dourada e repleta como unha enorme laranxa que aboia naquela “copa murada en ouro vello” da “Luzada”(ibidem: 80).

A viaxe iniciada no caneiro e desviada no remol volve ó cabo do tempo ó seu punto de partida. Agora a profundidade da voz lírica ten un novo ton no seu cantar: o achádego de si mesmo na terra que está máis preto: “Cidade, os teus ollos de onte/ foron o espello roto/ onde puideren mirarme/ conságroche hoxe unha oración eterna”, “Volver a Compostela desde dentro/ coa forma da palabra rezumando, / voltar cara ó silencio do granito/ cando a vida é verdae que nunca chega”.

En *Campás de recalada* lonxe queda a postura baudelaireana do remol. A viaxe finou; atrás quedan xa os territorios inquedaes para deixar paso á viaxe auténtica do Eu “arredor de sí”.

5.2 Os espazos físico-eróticos e os seus elementos. Dos espazos ó destempo

Se en “Tempo para unha Xirarga de amor e ceifas” a xeografía feminina e a comunión do home coa natureza permitían un achegamento á terra, en *Seis cánticos labrados co recordo de seis cidades mouras* vai ser a propia xeografía terrestre e marítima a que nos permita acadar os territorios corporais.

Como xa puidemos observar no apartado dedicado á auga, o mar en Tosar posúe connotacións esencialmente eróticas. É así como arredor da imaxe da auga salgada o noso poeta articula todo o seu imaxinario ero-antropomorfizante. En “Auga de amor sen nome” o elemento feminino —sempre acollidora bóveda, ben útero materno ou sexo desexado— adopta a forma do porto no que o barco triste —símbolo masculino— quere recalar. Esa “ansia de sombra” non precisa, pois, explicación ningunha. Tanto o barco como a proa poderían ser entendidos como inequívocos símbolos fálicos, xa que, de feito, estes non son alleos en absoluto á obra de G. Tosar. Cómpre recordarmos soamente aquela “torre ferida de cristal” a caer en “Decrúa de lenzos”.

En “Asilah, entre todas a máis dóce” podemos identificar, igualmente, referencias fálicas encubertas na paisaxe, que preconizan unha idea de dominación —sexual— da terra —muller—. De feito, os referentes falocráticos soen sobresaír da propia terra, establecendo dúas perspectivas de oposición: o conquistador e a conquistada:

*E o seu farallón, ou corpo dun atlante espido,
agarda frente ó porto, debuzado no varandal da noite.*

Fronte ó “farallón” masculino, atópanse as agrupacións femininas de “cons” e “rochas”, así como tamén as “ondas” que o abanean. O “farallón é un arrulo, un lindo berce branco sempre abaneado / contra as ondas, unha lingua inmensa e furadora / que lambe nos cons facéndoos escachar de gusto”.

Outro elemento de dominación masculina é a áncora: “baixei cunha áncora de ilusión ata chegar ás rochas / con elas puxen a miña marca na tona do areal”.

De todo isto, concluímos que a muller é o receptáculo do Eu viaxeiro, a praia. Simboliza ‘conxunto’ fronte a ‘individuo’ masculino. Non obstante, a pesar da suposta preponderancia masculina, a “muller-praia” conta con elementos de atracción e de erotización dos que carece o home: o sal e a area. Igualmente, o referente feminino sempre é un reclamo inescusable para o viaxeiro que, a pesar do seu aditamento sexual, nunca consegue a plena posesión da terra que o arrastra coa forza do desexo:

*E aínda tiven azos para seguirte entre as campas
do teu pequeno cemiterio, nño e xordo fronte ó mar.
Chegar a posuírte aquela noite, dóce Asilab,
non foi obra dun miragre; xa eu sabía do teu brutal amante,
do que roubara ó mencer todo o teu arrecendo de sal e area.*

6. DERRADEIRAS NOTAS SOBRE O DES-TEMPO

Se na introducción precisabamos a importancia de crear un espacio esclarecedor para a poesía, agora toca falarmos da necesidade de apreender eses espazos poéticos nun só tempo.

É moito máis fácil esencializar realidades concretas (praias, portos, cidades....) que realidades abstractas, que, ademais, responden a unha convención humana. Este é o caso do tempo.

Aínda que espacio-tempo conseguen callar nunha Compostela conxelada, é preciso que atendamos tamén ós Presentes Absolutos da unión poeta-poesía. Loxicamente, será a noite —fondo— o momento de encontro poético-erótico —figura—. O exemplo máis claro, atopámolo en “Halkhanri Hossain, no cume do Testeiro”:

*Aquela noite, Hossain, é tan dona da noite
que non pode contar nunca no cómputo do tempo.*

A noite é por excelencia o momento poético, o tempo dos amantes. A escuridade permite a detención do tempo, o goce do Presente Absoluto en extática contemplación. Mais o tempo considerado sempre é “inabarcable para a conciencia”. É a chamada “Poesía como conciencia dun des-tempo” (Marín Escudero 1992: 242).

Quizais, o tempo do Poeta —esa transverberación contida da alma— “non sexa senón ese reflexo sempre crebado, esa errada tentativa de transcribir nun papel en branco os contidos dun papiro de indefinidos límites (acaso infindos) que sente pasar da man desa experiencia básica pero misteriosa que chamamos experiencia do mundo” (*ibidem*).

O tempo é a parte consciente do autor que dá conta da súa vivencia depurada. O Presente Absoluto é, polo contrario, un contra-tempo que tenta desafiar a orde biolóxica establecida en favor dunha superación da transitoriedade humana que aspira á omnipresencia temporal do Eu en todos os espazos creados en permanente efervescencia.

7. CONCLUSIÓN

Tralas liñas de traballo seguidas e descritas para a elaboración dunha poética sobre Luís G. Tosar, soamente nos resta xa unha pequena reflexión.

Por moito que o tempo pase ou poida cambiar o home, as súas aspiracións seguirán a ser as mesmas de sempre: a superación da gaiola física do corpo a través da transcendencia da súa obra. Tosar plasma coma ninguén as angustias e dúbidas que abordan o artista perante a súa obra, así como tamén os riscos e sufrimentos da existencia plurisensible do poeta. Se este é un ser máis receptivo ou

aberto a estímulos intelectuais, a súa capacidade para non-aceptar a realidade será moito máis acusada e hao levar a extremas cotas de sufrimento.

A creación de mundos ficcionais responde a unha peregrinaxe metafísica na procura da identidade do Eu, que, ó mesmo tempo, denota unha deliberada liña evasionista. O mundo constitúese, desde esta perspectiva, como a recreación doutro mundo paralelo, que encerra no seu interior, as paisaxes e universos afectivos do autor. Deste xeito, o mundo real serve de pretexto para o mundo poético, de maneira que conserva as súas cualidades físicas que o achegan á realidade, ó tempo que establece novos eixos na existencia caprichosa do Eu.

Nin o amor, nin a sabedoría ou a sublimación do sentidos serven para consolar a esta criatura froito da súa propia ensoñación. Soamente lle resta a pervivencia da emoción envasada na memoria ou a “esperanza descreída xa” na Palabra Eterna: a Poesía.

NOTAS

- 1 Este traballo non tería sido posible sen Xosé María Paz Gago, quen me descubriu a poesía de Tosar, e Luciano Rodríguez que me asesorou bibliograficamente. A eles e a Luís G. Tosar, no meu agradecemento, dedícolles este traballo. Para este traballo empregamos a edición de *Madeira do meu canto*, por ser a derradeira e revisada polo autor; por tanto, cando citemos páxinas dos poemarios, remitiremos ás desta edición.
- 2 *Rdt*= *Remol das travesías*.
- 3 *Acc*= *A caneiro cheo*
- 4 *Vid.* Marín Escudero (1992).
- 5 Tomamos a diferenciación lembranza/recordo de Marín Escudero (1992: 240).
- 6 Estes versos aparecen citados por Tosar en *Cinco códeas para o mesmo abrente*.
- 7 *Vid.* Otero Pedrayo (1999; [1922-1965]) e Seara Domínguez (1993).
- 8 *Vid.* Seara Domínguez (1993) e Gaston Bachelard (1988; [1978]; [1942]).
- 9 “A poesía ten a Palabra: Poetas e Poéticas no horizonte do 2000” foi un encontro de poetas que tivo lugar na Facultade de Filoloxía da Universidade da Coruña, os días 25 e 26 de febreiro de 1999.
- 10 Termo pertencente á nomenclatura de Marín Escudero (1992).
- 11 Termo pertencente á nomenclatura de Marín Escudero (1992: 249).
- 12 Termo pertencente á nomenclatura de Marín Escudero (1992: 250).
- 13 O texto en redonda amosa o incumprimento deliberado do desexo por parte do suxeito.

Referencias bibliográficas

Axeitos, Xosé Luís

- 1999 “La poesía de los ochenta en el discurso literario finisecular”, *Ínsula* 629: 16-22.

Bachelard, Gaston

- 1988 [1978] *El agua y los sueños* (México: Breviarios, F. C. E.).

Carvalho Calero, Ricardo

- 1981 [1963] *Historia da literatura galega contemporánea* (Vigo: Galaxia).

Cohen, Jean

- 1982 [1979] *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad* (Madrid: Gredos).

Fonte, Ramiro

- 1986 “Palabras para *A caneiro cheo*”, en *A caneiro cheo* (Vigo: Col. Ronsel, Galaxia).

Fraga Rodríguez, Lucía

- Reflexión poética*, “A poesía ten a palabra”, febreiro de 1999 (próxima publicación en *República de las Letras*).

González Fernández, Helena

- 1990 “A palabra viaxeira dun poeta”, *Dorna* 11: 81-2.

G. Tosar, Luís

- 1986 *A caneiro cheo* (Ferrol: Col. Esquíu).
1989 *Remol das travesías* (Vigo: Galaxia).
1998 *Madeira do meu canto* (Madrid: Col. Visor de Poesía).

Ivancic, Tamara

- 1999 “El viaje de Edipo”, *Quimera* 183: 51-55.

López- Casanova, Arcadio

- 1989 “Para unha poética de *Remol das travesías*”, en *Remol das travesías* (Vigo: Col. Dombate, Galaxia).

Marín Escudero, X. L.

- 1992 “Os espacios e os des-tempos da poesía de Luís G. Tosar”, *Grial* 114: 239-54.

Otero Pedrayo, Ramón

- 1999 [1955] “Ensaio sobre a paisaxe galega”, en *Sereno e grave gozo. Ensaio sobre a paisaxe*, edición de María Cuquejo (Vigo: Galaxia).

Paraíso, Isabel

- 1995 *Literatura y psicología* (Madrid: Síntesis).

Paz Gago, José M^a.

- 1999 *La recepción del poema. Pragmática del texto poético* (Universidade de Oviedo: Kassel Edition Reichenberger).

Pérez Prieto, Victorino

- 1988 *A xeración Nós, Galeguismo e Relixión* (Vigo: Galaxia).

Rábade Paredes, Xesús,

- 1986 “González Tosar ou a estrañeza do discurso auténtico”, *Dorna* 5: 107-8.

Raña Lama, Román

- 1996 “Introducción”, en *De catro a catro e outros textos* (Vigo: Xerais).

Rey Fernández, Pablo

1986 “Sobre un novo poeta: notas para un achegamento”, *Grial* 94: 92-6.

Seara Domínguez, M^a. Teresa

1993 *Miguel Anxo Fernán-Vello na poesía galega actual* (A Coruña: Universidade da Coruña).