

A luz da rosa negra. Eróticas de Claudio Rodríguez Fer

Olga Novo

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

NOVO, OLGA (2012 [1998]). “A luz da rosa negra. Eróticas de Claudio Rodríguez Fer”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1997, 131-143. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1742>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

NOVO, OLGA (1997). “A luz da rosa negra. Eróticas de Claudio Rodríguez Fer”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1997, 131-143.

* Edición dispoñíbel desde o 18 de xaneiro de 2012 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.

A luz da rosa negra.
Eróticas de Claudio Rodríguez Fer

Olga Novo

*Quantos lugares carnais nos pertencem bem mais
que uma casa habitada por toda a vida!*

Sergio Lima

*Se os sentidos do pudor e da estética deben ser negados na erótica,
os sentidos da vida e do sagrado non poden ser negados,
a menos que, simultaneamente, provoquen a negación mesma do erótico.*

R. Schawaller de Lubicz

TECIDOS PARA O TAPIZ

A historia do erotismo é unha historia de tapices entretecidos de tabús e de silencios, de palabras para non dicir, escrava de recatamentos seculares e de aparentes transgresións. Pero a carón das liñas pseudoliberadoras viñéronse desenvolvendo obras illadas que subvertían os patróns establecidos e que desde as marxas nos levaban ó territorio utópico dos praceres. Desde épocas remotas o sexo veu sendo considerado como forza sagrada e como rito iniciático e a alquimia tradicional asume e prolonga en certo modo esta tradición arcaica que tende a considerar a materia como un corpo vivente (Lo Duca, 1970: 7-17). Así, como salvo para o mundo moderno, a sexualidade sempre e en todas partes foi un acto integral, polo tanto tamén un medio de coñecemento.

Esta liña de pensamento oculto ininterrompida ó longo dos tempos volta a nós nos refluxos dalgunhas escritas contrapoder, dalgunhas rebelións que sitúan o desexo no centro da vida. A ruptura radical, como nos amosou o soño surrealista.

No panorama literario galego as cantigas medievais deixárannos o saibo dun sexo velado ás veces, ou dun canto procaz. Así pois, cando en 1979 se publica o primeiro poemario de Claudio Rodríguez Fer as nosas letras arrastraban unha tristura e un recatamento 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 pai-

xón e coñecemento, tal parece ser o manifesto inicial desta poética. O autor advertíanos desde o limiar que “o título do libro obedece pois á vivencia radical do amor, sempre sen morte, e ceicais a unha remota visión desmitificadora dun tema tan grave e trascendente” (1979: 15). Efectivamente, Rodríguez Fer procedía á desmitificación da morte, nunha explosión acendrada en Eros e non en Thanatos (Polo, 1995 e 1997). 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 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. Trátase do “lume vital” do que xa falara o profesor Carballo Calero (1989: 329). Neste sentido cabe destacar o despregable incluído en *Extrema Europa* (1996a) que leva por título “Manifestos vitais”, herdeiro do optimismo existencial de Alexis Zorba, protagonista da novela homónima de Kazantzaki, como ocorre en “Imos vivir mil anos”:

Mil anos luz viaxarei en tromba.

*A quentura da chuvia é a vida das pedras
e a paixón pola femia o delirio da música.
eu troquei a danza da morte pola danza de Zorba.*

*A garupa convulsa é unha corza dormida
entre pomas vermellas
e os teus seos son rosas volcadas no peito.
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.*

Esta actitude vital e literaria de plenitude, integridade e integración da arte e da vida, do instinto e da racionalidade, maniféstase rotundamente nun interesante fotopoema titulado “Ecuacións. 2. Autorretrato” (1996b: 176) que reúne nunha auto-poética 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 do noso autor, posto que nesa imaxe se confunden a vida natural en absoluta liberdade, a fereza paixonal e a tenrura voraz.

E, 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, pasional pero tamén trascendente porque o poeta vai, *en todas partes ata o final*, recollendo as palabras de Dostoievski. 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.*

O AMOR MÁIS ALÁ DE SI MESMO

O único amor que existe e merece tal nome, o que nos leva máis alá: un 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* (1990: 74), e da amada sabe sempre que *igual que a caracola bicada pola escuma / ti non tes outro nome máis alá de ti mesma* (1990: 74). Autosuficiencia pero tamén transcendencia porque, como o propio autor 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 transcende sempre, é o axente de toda transcendencia” (1988a: 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* (1996c: 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 (1996c: 481).

A fusión dos amantes no abrazo contén en esencia o sentido desta búsqueda 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
(1990: 35)*

O alén está cinguido indisolublemente á materia que o agocha. 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” (1988a: 16), no que se fai eco das palabras de Lou von Salomé que pensaba que “non ter amado é non ter vivido” xa que *amor non é senón a vida na súa función poética.*

E é que a 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* (1990: 81). Así, o amante permanece nun cons-

tante labor de penetración, de dilatación, nun acto que elimina fronteiras e espazos na busca do coñecemento e doutros mundos. *Pracer e coñecer son sempre o mesmo.*

EROS OU O ESTILO DO LUME

O meu espírito poético é apaixonadamente vitalista, e ceceais 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 1986: 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 nao 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.

Tal autenticidade creativa faino regresar unha e outra vez a Venusberg, ó monte de Venus, lugar dos encantamentos e tamén dos encantos, alí, onde habitan as fadas céltigas Nyard e Morgana. Volver a Venusberg, volver á vulva, é rito iniciativo nesa procura do coñecemento porque xa sabemos que *pracer e coñecer son sempre o mesmo*, como informa a composición homónima¹. “Resonancia” (1990: 19) prelude o acto sexual como a viaxe sen freo e sen naufraxio do “Manual do conductor” (1990:49) e participa na singradura medieval polo corpo da muller en “Unión libre” (1990: 11), posto que *habitar teu corpo é coñecer a vida*, posto que *o teu corpo era o lugar da vida* (1997: 82). Muller astral plétórica de estrelas, vexetal como as choriñas e as violetas, animal como corza, coella ou ceбра, 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 todos os cervos. A simboloxía dos lugares de encontro erótico así como moitos motivos sexuais recollen a tradición medieval dos ritmos de Martín Codax e Mendiño, reno-

vándoa ó tempo que a acompasan 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 Mírcea Eliade nos ensina que o encontro entre un home e unha muller ten de situarse nun lugar mítico, por outro advirtenos que se diante da muller núa o home non descubre 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 inténrase 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 que erotiza ó universo enteiro” (Axeitos 1990: 64). En *Cebra* pasamos do símil á imaxe abrangedora que identifica a muller coa cebra, a xirafa, a égoa, e o 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 animalésca. 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” (1990: 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.*

Desaparece así a escisión entre o material e o intelectual, o afastamento da carne e a razón, porque o significado transcendente 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”, por un universo feito de liques e fungos, onde os amantes —convertidos en animais, plantas, minerais ou astros— se integran nun continuo devir cordialmente pasional. 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 entre o pracer físico e o intelectual (1990: 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 ceбра escrita.
Nos ollos teus onde as cebras abrevan
máis alá da palabra que talvez sexa ceбра
fica a letra ao remate: meu estilo é teu Q.*

A cita de Leo Ferré dános a clave dunha poética corporal que é, en última instancia, unha erótica verbal, 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) o poeta 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” refírense 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” Claudio 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 (1988b: 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, deveu tabú moral e relixioso en moitos períodos da historia.

Pois ben, a cabeleira dos poemas de Claudio como a do cadro de Léon Frédéric *La nature ou la fecundité* continúaase no bris, como símbolo telúrico, como labirinto de amor, como patria cósmica. Lembrando as verbas de Novalis veremos a cabeleira amorosa como exceso, os cabelos como modulacións da paixón (Lima 1976: 148). Pero a cabeleira é sobre todo cascada de remate cónico onde co-

meza o cu, é a chuva 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.*

Esta cabeleira que é fetiche está 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—, 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 de Graves nas múltiples amantes. Aracné é Helena e Penélope, a Lesbia que escribe os versos de Catulo, a Laura dos poemas de Petrarca, etc. O lenzo de Aracné trócase así 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.*

O poeta sabe que a vida verdadeira vívea no tapiz, zugando quizais os manxares glutinosos da enorme vulva da araña, como nos di no relato “Aráñame” (1991: 160). O proceso creativo enrédase nas curvas da amante, no labirinto da melena, nas caracolas que tracexa cando fala.

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 todas as 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 (Novo 1995: 8). 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
manando levemente lava rosa
na hora horizontal das cavernas da carne.*

Estilo líquido seminal, falar que é fálico pero non falocéntrico, máis táctil que visual, coma o *parler femme* de Luce Irigaray, o estilo procede, nun movemento súpeto, á fuxida da ríxida linguaxe androcéntrica, xa que o poeta transcribe o que a musa fala, ela é enteiramente a súa voz, anterior ó discurso patriarcal, ela, máis alá da lóxica simbólica, materializa fisicamente o que pensa, indícao co seu corpo, como nos di Hélène Cisoux. Pero é que ademais, nalgunhas composicións, como “Lique” ou “Mariña”, o poeta adéntrase plenamente nas augas matriciais, augas mairas 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.*

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 Ricœur chama interaccional; abrangue todo o texto e colle un valor emotivo, descriptivo 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. 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 búsqueda do coñecemento a través da penetración nas cavernas da carne. Deste xeito, a presenza de oquedades abismais lévanos a esa *conciencia metafísica do oco* para chegar á “Muller cromlech”, centro e arte mesma do baleiro²:

*O nímbo que arrodea a túa figura
é contorno do teu espacio baleiro.
Ignoro se terás un centro ou tobo
no que aniñe o neolítico sentido do silencio
e a conciencia metafísica do oco*

(1990: 142).

Pero se a poética de Rodríguez Fer ante o silencio —rachando con toda unha tendencia literaria que camiña cara ós buratos indicibles da linguaxe— (re)integra a palabra entre as cousas vivas, pode dicirse que só convoca o baleiro para enche-lo, 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. 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 enigma³ 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— e que informan ó macrocosmos. A vulva é un aparente caos xenital que contén a mesma estrutura 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, iniciar o 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 que arde, pero sobre todo principio e comezo de todo desde a nada:

ROSA NEGRA

*Para que vivamos unicamente mil veces
 naceu baixo da pelve a rosa negra.
 Rubí contra rubí pola lucencia
 oculta na mandorla das orixes
 sen gumes baixo as leiterenas.
 Ti entras pola vida como a herba.*

*A néboa do crepúsculo arrecendeu espida
 cada vez que anegou as túas illargas.
 Da espuma fixéronse os anceios
 que cobriron de negro tantos prados
 lonxe das rúas que te esperaban ceibes.
 Así forxou a vida a túa rosa nocturna.*

*Abriuse como se abre un corazón na neve.
O pálpito dos pétalos provocará palabras
coas que farás o mundo que desexas:
ti tes o meu amor na punta dun arume
que agromará sabendo da paixón e do lonxe.
Ela comezou polos estames húmidos.*

*No principio non foi a luz das corolas.
No principio debeu ser a túa rosa negra.*

NOTAS

- 1 Neste 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 etimológica, já tendo sido usados (em filosofia e no português, dito arcaico) com o mesmo sentido (1976: 151).

- 2 *A 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*.

- 3 O 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).

Referencias bibliográficas

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: 59-67).

Baudrillard, Jean

- 1992 “El maligno genio de la pasión”, *Revista de Occidente* 15-16: 17-35 (Madrid: Fundación Ortega y Gasset).

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: Edicións do Castro.

Lima, Sergio

- 1976 *O corpo significa*. (São Paulo: Edart).

Lo Duca

1970 *Historia del erotismo* (Bos Aires: Ediciones Siglo Veinte).

Novo, Olga

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

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” en *Boletín galego de literatura* 13: 71-6 (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).1997 “Claudio Rodríguez Fer: territorio celta e romanticismo esencial”, *Ólisbos. Os amantes da palabra* 19: 7-8.

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 1846.1988a “Escribir por amor”, *Diario de Galicia* (Vigo: 24-VI-1988: 16).1988b “Erotismo e estilo”, *Diario de Galicia* (Vigo, 9-VI-1988: 16-7).1990 *Vulva*, con debuxo de Carmen Blanco (Santiago de Compostela: Libros da Cebra).1991 “Aráñame”, “Veciñame” e “Deséñame”, con ilustración de Alfonso Costa, en *Boletín galego de literatura* 6: 159-61 (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).1996a *Extrema Europa* con debuxos de Sara Lamas, (Santiago de Compostela: Positivas).1996b “Fotopoemas”, *Unión Libre* 1 (Sada, A Coruña: Edicións do Castro).1996c “A raposa boreal”, *Unba liña no ceo. 58 narradores galegos 1979-1996*: 481- 87 (Vigo: Xerais).1997 *A unba muller descoñecida* (Ferrol: Esquíu, con grafismos de Sara Lamas).

Rodríguez Gómez, Luciano

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