

APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

AA.VV.

Abstract

En cet article on fait une reflexion sur la poétique du erotisme de Claudio Rodríguez Fer et les étudieuses argumentent les lignes plus significatives du lirisme du poète et on parle de la riche symbolisation que cette poétique manifeste.

INTRODUCCIÓN

Carmen MEJÍA

A continuación se presentan seis comentarios a una serie de poemas de Claudio Rodríguez Fer. Todos ellos realizados en el curso de doctorado que impartí en los cursos académicos 1998-99 y 1999-2000 titulado Poesía gallega contemporánea. Las, entonces, alumnas y hoy firmantes de este artículo al iniciarse en la poesía gallega descubrieron a los poetas clásicos gallegos: Manuel Antonio, Fermín Bouza Brey, Álvaro Cunqueiro, Celso Emilio Ferreiro, etc. X.L. Méndez Ferrín y Arcadio López Casanova, como poetas de ruptura poética, fueron motivo de estudio detenido. Vimos también poemas de Luz Pozo Garza, de X. Rábade Paredes, de Luis González Tosar, de Fermín Bouza Álvarez. El resultado de estos cursos fue la publicación en el número VI de la Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca de la UNED de Madrid y en el número 4 de esta revista varios artículos sobre las poéticas de los autores citados. Posteriormente, nos detuvimos en la poética femenina de Pilar Pallarés, de Olga Novo y de Chus Pato, estas dos últimas estudiadas por Fina Llorca y Susana González como se corrobora en los artículos publicados en este número. Irene Aragón publicó en el número VII de la revista citada de la UNED una entrevista hecha a Pilar Pallarés.

En el curso 1998-1999 invitamos a las Jornadas sobre las lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca a Claudio Rodríguez Fer, ya que era uno de los poetas que me interesaba presentar en el curso por la riqueza simbólica de su poética erótica. La oportunidad de hablar con el poeta que estudiarían fascinó a las alumnas, tomaron notas de su charla que aplicaron en los comentarios que harían en clase. Debido a que su poesía les atrajo mucho más de lo que yo podía imaginar, les comenté que podían encargarse de estudiar una poesía del poeta individualmente y, dado el resultado, creo que merece la pena su publicación en estas páginas, porque considero que son comentarios que pueden ofrecer nuevas vías de estudio sobre la poética del poeta.

En el artículo se transcriben los poemas motivo de estudio y el nombre de las autoras, quienes nos encaminan desde, Blus da insubmisión, ese poema de prioridades según María Martínez Xoubanova, caminando —como argumenta Mar Velasco— pasionalmente con ORAINDIK para encontrarnos —según indica Susana González— con ese diario personal que es Caderno de Pedra y desembocar en el erotismo de Rosa Negra y Neva no mar que desarrollan Montserrat Martínez y Consuelo Brito, culminando en la rica simbolización erótica de A boca violeta, que Fina Llorca, en un extenso espacio, comenta muy atinadamente.

Considero que este artículo delinea el erotismo de Rodríguez Fer y deja entrever que su lirismo, desde este enfoque plural, depende del AMOR. Según el propio poeta el eje de su existencia es la pasión amorosa, de ahí su lirismo erótico y pasional.

Deseo manifestar la satisfacción de haberme encontrado con un grupo de doctorandas que trabajaron con un gran interés e hicieron del curso algo diferente, aportando su granito de arena a los estudios gallegos. Desde estas páginas «gracias».

BLUES DA INSUBMISIÓN

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

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

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

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

Aquel fun, este son, ese serei: prefírote cun
laúde ao meu cum laude.

(*Extrema Europa*, 1996)

María MARTÍNEZ XOUBANOVA

Blues da insumisión es una confrontación de los dos ejes fundamentales de la vida de Claudio Rodríguez Fer: el amor y el mundo universitario.

Definiría esta composición como un poema de prioridades y, por ello, como un autorretrato. Esta autodefinición se realiza paradójicamente a través del *tú*, que se antepone y eleva frente al *yo* de la voz poética y a la imagen de los otros. El espacio preferido por el poeta es aquel que pertenece a la amada: «Expúlsenme do corpo pero no do teu corpo». Asimismo, las cosas que anhela no son nunca las suyas o las que puede alcanzar solo, sino las que ella posee: «prefiro a túa cadeira á miña cátedra»¹, «prefírote cun laúde ao meu cum laude». Pero el poeta no sólo se define a través del espacio o los objetos, sino que también lo hace a

¹ Este verso, escrito en la tribuna del examen de oposición es el origen de todo este poema que fue continuado una década más tarde y dirigido a la misma mujer de entonces. Las circunstancias extraliterarias en este caso, refuerzan la idea expresada en el poema. De una parte, el poeta piensa en la amada mientras se encuentra en un momento profesional decisivo y *de otra, confirma sus creencias con el paso del tiempo. Prioridad de la pasión sobre el poder y amor como esencia son los ejes de este poema, en el que encontramos el reflejo del planteamiento vital de su autor.*

través de la coordenada temporal. La esencia del poeta, aquello que no cambia a través del tiempo y que constituye, por tanto, lo más verdadero de sí mismo, se define en los últimos versos: «Aquel fun, este son, ese serei prefírote cun laúde ao meu cum laude». Esta afirmación que cierra el poema pone de manifiesto dos realidades filosóficas. El uso de los demostrativos hace referencia a aquello que es accesorio en la figura del poeta (aquel, ese y este) y el último verso presenta lo necesario y permanente: la prioridad del amor. La preeminencia del amor sobre otros aspectos de la vida se refleja no sólo en el contenido, sino también en el uso cuantitativo de versos en el poema dedicados a él.

No se trata de un poema del clásico rechazo a los bienes terrenales (*vanitas vanitatis*). En él se percibe claramente la seducción que el poder ejerce sobre el poeta. Es cierto que éste no aceptará nada que le oponga al amor pero, claramente, está dispuesto a aceptar parte.

Pero el poder anula su fuerza si se enfrenta al amor y se convierte, paradójicamente, en sinónimo de subordinación. La pasión le arrebató su papel. En el poema de Fer nos hallamos ante un poder sometido o, si se quiere, ante un amor insumiso. La rebeldía de la pasión amorosa es en definitiva su carácter más esencial: es una «indómita clase» que se enfrenta a una «clase de doma» que no logra tiranizarlo. Esta imagen del amor como algo irreductible por su resistencia se patentiza en imágenes como la del swing, por todo lo que éste tiene de alocado y aparentemente anárquico. El propio autor confesaba que esta composición estaba «dedicada a todo el alumnado que suspendió alguna vez algo por causa amorosa», es decir a aquellos que han considerado la pasión como algo prioritario.

Pero la insumisión del amor se manifiesta también con respecto al *yo* poético que intenta apresarlos. La amada se hace igualmente insumisa («de amarme faino insumisa») y *escurridiza* para el poeta. Su imagen se asocia siempre al movimiento frente a la quietud del poder. La institucionalidad de la cátedra o la perpetuidad de poseer un *cum laude*, se enfrenta a la animada, física, móvil *cadeira* de la mujer a la que se dirigen los versos o la imagen efímera de ésta con un *laud*. Así se desarrolla el poema: de un cuerpo abstracto al cuerpo vivo, de la quietud al swing. Quizá pueda vislumbrarse de todo ello una concepción concreta de la pasión en donde lo alcanzado se convierte mila-

grosamente en un objetivo, mientras que el poder sólo aporta seducción en el camino, cuando casi se toca pero no se alcanza. Con respecto a la pérdida parece claro que si a algo se debe renunciar no será al amor que lejos de adherirse al *yo* (como las condecoraciones del poder) es el *yo* mismo. «Expúlsemme do corpo pero no de teu corpo».

Otro aspecto en el que merece la pena detenerse es en el uso de las figuras retóricas. Las imágenes y metáforas de la tercera estrofa conectan con el resto de la poesía erótica de Fer «Vulva de ágata entre xaspes pulidos...». Pero, quizá, destaquen más todos aquellos aspectos que revelan la formación filológica de su autor. Los juegos etimológicos y de palabras son el eje formal del poema. En ocasiones se recurre a la polisemia. «Corpo» aparece con sus dos usos: «conxunto das partes materiais que constitúen o organismo de home ou animal» y «clase ou conxunto de individuos ou elementos da mesma profesión ou funzón». En otras, en cambio, optará por juegos de palabras «indómita clase» y «clase de doma» o falsas etimologías como «cum laude» y «cun laude». Así también, se observa una distinción entre la palabra patrimonial, más auténtica y relacionada con el amor y el cultismo, próximo a la vida universitaria y símbolo, tal vez, de lo prestado y artificioso.

Es un poema que no necesita más aclaraciones: se trata de un contenido accesible expresado a través de una forma lúdica, plagada de guiños fonéticos. Puesto que esta composición es un autorretrato, constituye en cierta manera, una poética. La obra, como reflejo de su autor, se consagrará al análisis de esa pasión amorosa que fluye de forma constante en la poesía de Fer y que, sin duda, constituye también, la esencia temática de su producción literaria.

ORAINDIK

O destino quizais tracexará no tempo
unha historia de amor ocurrida en lituania
ou unha guerra absurda que me leve lonxe
ou que me leve á morte sen coñecer donostia.
Quizais fenecerei en transilvania de paso
ou nun berlín equívoco arroupado de idiomas.
Non sei se volverei a verte e nen sequera
teño asegurada a túa lembranza no barro
mais sei que ata é posíbel en ondárroa
aniñar no teu ventre varios séculos fértiles.

Non volver a vernos ou vivir xuntos sempre
son tan só variantes dun azar xa certo.

Ti e mais eu nos xuntamos para sentir o intenso
e pase xa o que pase cando envelleza en lugo
ou morra en bizancio, ou sobreviva en praga
darei se me preguntas con rotunda certeza:
quérote aínda, quérote oraindik.

(*A Boca Violeta*, 1987)

Mar VELASCO GONZÁLEZ

Las composiciones poéticas, y de especial modo las de Claudio Rodríguez Fer, obedecen casi siempre a una motivación vivencial; los temas de su obra son, inevitablemente, los de su vida, así que, si empleamos los términos Cosmopolitismo, Universalismo, Amor-Eros o Viaje para definir este poema, estaremos probablemente definiendo vivencias del autor, si no su filosofía de vida: *Me ha interesado mucho más que la literatura, la vida, las personas*, reconocía R. Fer en las Jornadas de Literatura Catalana, Gallega y Vasca. (1999)

A Boca Violeta (1987), poemario en el que se incluye ORAINDIK («todavía», en euskera), contiene una parte de temática vasca, *Emakume*, en la que la mujer y el arte se hacen motivo literario. Pero en ORAINDIK, además, es el Viaje el que se convierte en arteria del poema. ORAINDIK es, en sí mismo, un viaje lingüístico, pero también un viaje temporal y cultural, erótico y personal.

ORAINDIK, es, más que nunca, poesía errante. Parafraseando a Olga Novo *a poesía errante dun nómada*². Fer, que se ha definido como «viaxeiro vocacional»³, traslada al poema su afán de búsqueda y transgresión de barreras, pero también de aceptación de múltiples diferencias:

Quizais fenecerei en transilvania de paso
ou nun berlín equívoco arroupado de idiomas.

Coñecedor do abismo e do sentido telúrico do
entorno natural, o poeta aniquila as fronteiras
porque o seu primitivismo esencialmente libre as
descoñece. (O. Novo, pp. 36; 44)

² NOVO, Olga; *O Lume Vital de Claudio Rodríguez Fer*, Libros da Frouma, Santiago, 1999.

³ Vid. «viaxes», en REGUEIRO, Natalia; *Os Mundos de Claudio Rodríguez Fer*, Ed. do Castro, Sada, 1998.

El poeta aniquila doblemente las fronteras en ORAINDIK:

– atravesándolas con su persona: *lituania, donostia, transilvania, berlin, ondárroa, lugo, bizancio y praga*, escenarios de este complejo viaje.

– y con la transgresión de la palabra; la eliminación voluntaria de las mayúsculas no deja de ser un símbolo de la eliminación de cualquier frontera; el lenguaje se convierte así en otro acto subversivo de un autor subversivo.

Pero ORAINDIK no deja de ser un viaje amoroso, un camino pasional, la relación entre los amantes a la que hacen referencia la mayoría de las composiciones de Rodríguez Fer. Un erotismo vital que él define como *fenómeno afectivo, pero también como elemento subversivo, como oposición a toda clase de poder sobre la vida* (X Jornadas sobre literatura...).

El poeta viaja solo por el abismo de lo incierto:

*o destino quizais traxerá no tempo
unha historia de amor ocurrida en lituania
ou unha guerra absurda que me leve lonxe
ou que me leve a morte sen coñecer donostia*

quizais fenecerei..

Non sei se volverei a verte...

Viaja solo pero no está solo: la presencia de la amante le acompaña en su periplo:

Ti e mais eu nos xuntamos para sentir o intenso

*Non volver a vernos ou vivir xuntos sempre
son tan só variantes dun azar xa certo*

Las ciudades del cosmopolita Rodríguez Fer suelen ser lugar simbólico de encuentro amoroso; aquí lo son también de permanencia de ese *Amor Sen Morte* que reclamaba en sus primeros poemas:

*e pase xa o que pase cando envelleza en lugo
ou morra en bizancio, ou sobreviva en praga
darei se me preguntas con rotunda certeza:
quérote aínda, quérote oraindik.*

Como en toda *A Boca Violeta* hay una transformación de los amantes en fragmentos de lo natu-

ral: *hai un zugar de líquidos alustres seminais, licores, augas placentarias, augas ardentes, verbas voluptas feitas con oucas salgadas e liques e mareiras* (O. Novo, p. 26)

En ORAINDIK, viaje lingüístico, se viaja a través de un empleo reiterado de la aliteración –esencialmente de las líquidas– que deviene en lo que Olga Novo llama «estilo líquido»:

*Non sei se volverei verte e nen sequera
teño asegurada a túa lembranza no barro
mais sei que ata é posíbel en ondárroa
aniñar no teu ventre varios séculos fértiles.*

Se viaja a través de las estructuras paralelísticas:

*que me leve lonxe ...que me leve á morte
ou unha guerra ... ou nun berlin
non sei se volverei ...mais sei que ata é posíbel*

Y se viaja también a través del fonosimbolismo de los «séculos fértiles», de la «lebranza no barro» y de la «rotunda certeza» de estar ante el poema errante de un poeta errante, amante y subversivo que se sabe «incerto fillo de tribus móbiles que só se detiveron cando se lles acabou o mundo».

CADERNO DE PEDRA

Eu coñecín por ti unha cidade aberta
que nunca xa se irá de salamanca:
está labrada a lume na pedra e na nostalxia.

A insolación quizais ben os teus ollos
albergaron en min esperanzas de volta
prematura e ilóxica como sorrirme sempre.
A pedra non alberga senón esa nostalxia.

Ás veces eu te sinto bulir e conmoerme
e sei que non se pode estar nunca máis dentro.
A congoxa tan doce do teu riso ledísimo
e o solpor máis triste dos teus ollos tan húmidos
trócanse de súpeto no desacougo incerto
agarimando sombras xa pétreo na nostalxia.

Como as ondas que medran no silencio
sintote lonxe e perto como gacela fría.

(*A boca violeta*, 1987)

Susana GONZÁLEZ LÓPEZ

En consonancia con otros poemas de *A boca violeta*, «Caderno de pedra» trata la temática amorosa. En esta ocasión, desde una perspectiva erótica mucho menos marcada que en poemas como «A boca violeta» o «A rosa negra». El erotismo de la amada «eruptiva e volcánica» (imaginamos, por ejemplo, una erupción volcánica con toda su violencia, magnitud y, paradójicamente, belleza) cede el paso a un erotismo más sutil, provocador de sensaciones más tranquilas desde el punto de vista visual, pero no menos profundas desde el punto de vista emotivo. El amor en «Caderno de pedra» está contemplado desde la nostalgia como recuerdo que permanece constante en el interior del poeta.

Formalmente contrasta con otros poemas del libro como el ya citado «A boca violeta» o como «Figura de barro», poemas caracterizados por unas imágenes más llamativas, más logradas desde el punto de vista formal que las de «Caderno de pedra». En este último poema, el cuerpo de la amada tiene una única representación: la de gacela fría, muy distinta de la imagen del diplodocus, de la serpiente o de la «pedra de barro diamantino/candal como cerámica de millo». El poeta ya no posee la calidez ni la candidez de la amada, como tampoco posee la magnitud de su cuerpo; lo único que ahora tiene es la *gacela fría* [v. 15] o, lo que es igual, una sensación de frío, propio no de la indiferencia de la amada, sino de su lejanía.

Rodríguez Fer a lo largo de todo el poema presenta un universo particular formado por un *yo* y un *tú* poéticos, reflejo de un pasado y de un presente que se oponen por ser distintos. El *yo* poético pasado, expresado en el poema a través del pronombre personal de primera persona: *eu* [v.1], *min* [v.5] o de la forma verbal de primera persona del singular: *coñecín* [v.1], es el *yo* esperanzado, es el que se opone al *yo* del presente, al que confiesa sus sensaciones: *te sinto* [v.8], *síntote* [v.15]; éste es el *yo* nostálgico, conmovido, el que añora al otro *yo*. El *tú* poético, la amada, que se supone sólo presente en la mente del que habla (pseudo-diálogo), es, también, pasado y presente. Pasado que, con su presencia, propició al poeta el conocimiento de experiencias nuevas y positivas: *cidade aberta* [v.1], que perdurarán para siempre: *que nunca xa se irá de salamanca* [v.2] y que siempre harán sentirse dolorosamente vivo al poeta: *As veces eu te sinto bulir e conmooverme* [v.8].

En su diario particular, en su «Caderno de pedra» el poeta recuerda a la amada. Al igual que

el sol, que marca en las piedras el calor (*está labrada a lume na pedra* [v.3]), él marca en su diario sus recuerdos, no con calor, sino con una nostalgia tan profunda y tan fuerte que puede compararse con los rayos del sol que labran las piedras de *unha cidade aberta* [v.1], cualquiera.

Los ojos de la amada son la insolación o los rayos solares que grabaron en él esas sensaciones y recuerdos que aún hoy perduran: *A insolación quizaís ou ben teus ollos* [v.4], pero perdurables por ser sensaciones tristes. Ahora, el poeta es la piedra albergadora de recuerdos, de nostalgias: *A pedra non alberga senón esta nostalxia* [v.7] ante la realidad en la que la sonrisa permanente del enamorado desaparece por la ausencia del otro. Los ojos, esta parte destacada del cuerpo de la amada, ya no la *boca boreal e venérea*, ni la *boca violeta de contornos infindos*, sino los ojos *tan húmidos* [v.11] es la parte en la que se concentran y se ocultan la luz⁴, el amor mismo, y la tristeza levemente erotizada del llanto: *teus ollos tan húmidos...lagarimando xa pétreo na nostalxia* [v.11-13]; ya forman también parte del pasado: la amada es sólo un recuerdo, una sensación en el presente, la sensación táctil de la *gacela fría* [v.15].

La ciudad abierta conocida en el pasado por el poeta, sigue en él (*está labrada a lume* [v. 3]) y ocasiona que, en determinados momentos, recuerde a quien le dio la oportunidad de conocer otras ciudades (*Eu coñecín por ti unha cidade aberta* [v.1]), otras sensaciones, que aún hoy permanecen vivas: *As veces eu te sinto bulir e conmooverme* [v.8].

El tono melancólico que predomina en el poema se corresponde claramente con el tema tratado: el recuerdo del amor perdido. Para conseguir el efecto de laxitud expresiva el poeta se ha valido, por un lado, del predominio del ritmo yámbico⁵ (sugeridor de la expresión lenta, melancólica y solemne del poema) y, por otro, del uso de un léxico de denotación y connotación negativas. Entre las palabras que van marcando la expresión triste, alejada de la expresión explo-

⁴ Para los antiguos egipcios el mundo surgía del ojo, al permitirnos verlo y hacer que exista para nosotros. Por otra parte, los ojos ha sido una de las partes más importantes de la amada dentro de la poética del Renacimiento al ser la parte en la que se concentra la luz, símbolo de la inteligencia y belleza, o en los que se concentra la muerte misma del enamorado al no recibir la mirada de su amada.

⁵ Vid. Dámaso Alonso: *Poesía española*. Madrid. Gredos. 1993.

siva y volcánica de «A boca violeta» o cautivadora de «A figura de barro», encontramos las siguientes: *nostalxia* [v.1], *prematura* [v.6], *ilóxicca* [v.6], *congoxa* [v.10], *solpor* [v.11], *triste* [v.11], *desacougo* [v.12], *agarimando* [v.13], *sombras* [v.13], *lonxe* [v.15], *fría* [v.15]. Son términos que marcan denotativamente la significación negativa. Otras palabras adquieren connotaciones negativas debido al contexto en el que se encuentran. Por ejemplo, encontramos cómo palabras como *húmidos* [v. 11] o *súpeto* [v. 12], que en un principio no tienen matices negativos, se cargan de una valoración afectiva negativa. Para Rodríguez Fer, los ojos de la amada, ahora más húmedos de lo normal son señal de tristeza, tal vez de llanto. *Súpeto* sugeridor, aisladamente, de rapidez expresiva es, en esta ocasión, la rapidez cargada de tristeza; el movimiento *trócase de súpeto* [v. 12] en un movimiento vertiginoso, en un movimiento de pérdida.

ROSA NEGRA

a dama amada

Para que vivamos unicamente mil veces
naceu baixo do 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 as 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 sabeando de paixón e do lonxe.
Ela comenzou polas estames húmidas.

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

(*Extrema Europa*, 1996)

Montserrat MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Rodríguez Fer en este poema busca el origen de la vida humana, de la perfección y la belleza que hacen que esa vida renazca en cada momento de placer y encuentro entre los amantes, germen de esa vida.

Desde la dedicatoria, el poeta nos da las pistas necesarias para desentrañar el escondido mensaje que oculta el poema. Unas palabras dirigidas a la mujer, «a dama amada», objeto del poema y eje de la vida. Una mujer/maga que hace revivir al hombre/poeta cada vez que sus ansias de sentir la vida y sentir sus cuerpos se hacen uno. Desde este verso, con *disposición en palíndromo*, la figura de la mujer como un ser fantástico se sitúa en el centro del poema.

En la primera estrofa el hombre/poeta se nos hace visible, gracias a su unión con la fuente de vida que representa la mujer. Los dos juntos «viven» de una forma única, irrepetible, cada vez que renacen en el acto sexual. Para ello se crea, ¿de forma espontánea?, el espacio que da la vida: la rosa negra.

El seno materno, origen de la vida, y la vulva, origen del placer, se simbolizan en esta rosa misteriosa y exótica, que se crea ante los ojos del amante de forma espontánea e incomprensible. Del encuentro entre los amantes, presentado por el poeta como una lucha o un choque entre ellos, surge el placer sexual. Una sensación tan honda que se simboliza en un resplandor intenso, un brillo semejante al que resulta del choque de dos cuerpos celestes incandescentes que tras su encuentro provocan el nacimiento de la luz y la vida.

Este placer, guardado en el origen de la vida, se halla en la vulva femenina. Y el amante se acerca a él sin temer daño alguno, sin filos peligrosos que protejan el seno. Estas puntas proceden del placer que nos dará la vida.

Rodríguez Fer ve a los amantes como seres primarios, tan elementales como los vegetales. La mujer será una planta sin tejido leñoso, la hierba o los prados de la siguiente estrofa, y el hombre aparece simbolizado por la *leiterena*, una planta que al arrancarla destila un líquido semejante a la leche. Curiosa metáfora, ya que en este caso la planta morirá al ser apartada de la tierra y lo que se produce tras el acto sexual es la regeneración de la vida. Por tanto, no sólo la mujer es el principio y

ciones al pensar en los límites entre lo erótico y lo pornográfico, del sexo y el amor. En este sentido es importante observar el pensamiento de Bataille cuando dice que el erotismo es un aspecto de la vida interior del ser humano, que es siempre vivenciado como transgresión y como una experiencia de crecimiento y enriquecimiento⁹.

«Neva no Mar», forma parte del poemario *A Boca Violeta* (1987), y en él se percibe la influencia de la lírica gallego-portuguesa, en concreto de las cantigas de amor. El poema está dedicado a la amada. En el título y en los primeros versos es evidente el canto al amor, pues éste trasciende a la existencia y al tiempo

*Neva no mar,
amor
mentres derrite
o tempo das apertas sen memoria.*

El *mar*, de acuerdo con Chevalier es el símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él. El mar simboliza un estado transitorio entre los posibles informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia como la incertidumbre, la duda, la indecisión que puede concluir bien o mal. Entre los místicos el mar simboliza el mundo y el corazón humano en cuanto sede de las pasiones¹⁰.

A lo largo de todo el poema, Fer con su sensibilidad poética hace una recurrencia con la palabra *amor*. El poeta siente tan intensamente el amor que es como si fuera una explosión de versos melódicos que se van intensificando:

*Neva no amor
de nós
e se conxela
a mareira da ternura desatada.*

Estos versos confirman los impulsos incontenibles y apasionados del «yo» poético con movimientos impetuosos. La «*mareira*», son leves agitaciones de las ondas, un temporal en el mar, es decir, el sentimiento que va quedando cada vez más fuerte.

⁹ Cf. BATAILLE, G. (1997): *El erotismo*. Tusquets Editores. Ensayo, Barcelona.

¹⁰ CHEVALIER, Jean. (1991): *Diccionario de los símbolos*. Colaboración de A. Gheerbrant, Ed. Herder, Barcelona, p. 689.

*Neva no mar do amor
na nosa nada
naquel pasado igneo*

El verso *naquel pasado igneo*, quiere decir, en aquel pasado ardiente, de fuego. Estamos de acuerdo con Chevalier cuando dice que el fuego simboliza las pasiones (especialmente el amor y la cólera). Según una tradición iniciática, «el fuego es del cielo, pues sube, mientras que el agua es de la tierra pues desciende en forma de lluvia». La significación sexual del fuego está universalmente ligada a la primera técnica de obtención del fuego por frotamiento, en vaivén, imagen del acto sexual¹¹.

Ya Olga Novo, señala que «por definición, o amor provoca sempre un máis alá de si mesmo que afonda na realidade e que engrandece ó ser humano, tal como comprendeu María Zambrano: o amor trascende sempre, é o axente de toda transcendencia»¹².

El lenguaje verbal es el espacio del pensamiento simbólico por excelencia, es decir, las palabras son símbolos. Y la poesía está hecha de palabras. El poeta maneja la palabra como si fuera un objeto sexual, un objeto erótico. Esto nos lleva a afirmar que la poesía es la erotización del lenguaje, el principio del placer en el lenguaje¹³.

En los versos:

*Tanta neve no mar
amor
á fin é vida
que aumentará o caudal
das horas de fervenza*

el poeta habla de la fugacidad amorosa y súbita. Se confirma la inquietud y la perspectiva de vida para vivir el amor, la pasión. Utiliza la palabra *caudal* como «a metáfora do volume de auga de unha corrente, é dicir, a cantidade de paixón eró-

¹¹ CHEVALIER, Jean (1991): *Diccionario de los símbolos*. Colaboración de A. Gheerbrant, Ed. Herder, Barcelona, p. 511-4.

¹² NOVO, O. (1997): «Amor Libre Amor Fou». *Ólshos. Os amantes da palabra*. Faculdade de Filoloxía, n. 19, Santiago de Compostela, p. 10.

¹³ LEMINSKI, P.: «Poesía a paixón da linguagem». In: CARDOSO, S. et. alii. *Os sentidos da paizão*. S.P. Companhia das Letras, 1987.

tica»¹⁴. Y, también, la palabra *fervenza*, que significa «caída de auga desde un desnivel e excitación ardente, paixón erótica»¹⁵.

El poema finaliza con los versos

*de ti do amor de mim
e da palabra.*

Percibimos que para el poeta, el sentido erótico es el motor de toda su obra. El amor, la pasión continuará siempre presente. Para Paz, el erotismo es la experiencia de la vida plena¹⁶ y la poesía de Fer nos lleva a pensar que comparte esta idea con el gran escritor mejicano O. Paz.

LILA PRESTADO O LA CONSTRUCCIÓN DE UNA UTOPIA POÉTICA: «A BOCA VIOLETA» DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

Fina LLORCA ANTOLÍN

A BOCA VIOLETA

A túa boca violeta boreal e venérea
levita polo cosmos inmensamente aberta
manando levemente lava rosa
na hora horizontal das cavernas da carne.

A túa boca violeta é de ferro fundido
ten o fulgor da obsidiana no van das amazonas
e a impudicia polar das súas tangas de morsa.
Sobre magmas de ámbar orificios volcánicos
cuspen saliva negra contra o lóstrego que ferve
nos tubulares vieiros para o semen letal.

A túa boca violeta ten a melura do leite máis
[azul:
é como un diplodocus que se amara en silencio
entre millo zafiro e mapoulas de grutas uvula-
[res.

¹⁴ NOVO, O. (1986): *Por un vocabulario galego. A terminoloxía erótica de Claudio Rodríguez Fer*. Positivas. Santiago de Compostela, p. 48.

¹⁵ NOVO, O.: Op. cit., p. 81.

¹⁶ PAZ, O.: *Corriente alterna*. Ed. Siglo XXI. México, 1967.

Imos aos portos grises sobre petróleo branco.
O alento lácteo que arremuiñas petrifica o meu
[líquido
e desata os instintos de nadar ás panteiras.

A túa boca violeta de contornos infindos
entreábrese a todo o que sexa de lila.
As montañas de zucre da túa patria Pomona
e os lagos de licores de Xauxa ou de Cucaña
esvaran mainamente por Utopías lascivas
mentres morde o roibén e gallonas as vulvas.

A túa boca violeta boreal e venérea
abociña os seus beizos con acenos de gruta
e a trallazos irrumpe eruptiva e volcánica.

Amo a lingua de serpe que se enrosca e se esti-
[ra
como a funda da froita ou a pel da ventosa
que nos leva onde a aurora non prelude arena-
[rias.

Amarei a túa lava sobre todas as cousas
e o bilabial crepúsculo saberá como falo.

INTRODUCCIÓN

El primer impacto con este poema emblemático de Rodríguez Fer nos lo proporciona el título y, acto seguido, la imagen contenida en los primeros cuatro versos. Este poema fue nuestro primer contacto con un autor completamente desconocido, no como crítico de poesía de otros poetas gallegos, pero sí en la vertiente de la creación. El impacto con esta «boca violeta», que no tardamos en identificar con un sexo femenino, nos sume en una desorientación inicial. Continuamos leyendo y nos hallamos en un paisaje mineral y vegetal, en el que sólido y líquido se alternan y confunden, asoman animales inesperados, y nos deslumbran imágenes de colores en carne viva. Percibimos movimientos telúricos y una actividad frenética. Tendremos que ordenar las sensaciones siguiendo paso a paso las palabras del poema.

EL TÍTULO, PRIMER INDICADOR POEMÁTICO. LOS COLORES

Una vez identificada esta boca con el sexo femenino, nos preguntamos el por qué de la adjetivación

«violeta» y recurrimos al Vocabulario¹⁷ de Olga Novo, que nos confirma la identificación entre el color violeta (al cual hay que sumar el lila y las flores violetas, lilas) y la mujer, el elemento femenino. Esta asociación pertenece históricamente a la tradición reivindicativa feminista y la encontramos en la poesía y en la narrativa de muchas autoras. Rodríguez Fer parece querer hacerla suya de una manera nueva y esparce en su obra referencias a flores de este color, presentes en poesía y prosa escrita por mujeres. Podemos recorrer, a lo largo de toda la obra poética del autor sobre el cual trabajamos, el rastro de este color.

a) En el mismo poemario, que toma su título de este poema, encontramos, entre otros lilas:

«O noso amor violeta» (*Flor de u*);

«Espirais de violeta en castro celta»;

«A espiral de violeta é flor de pedra» (Los dos de *Desde a nada*),

mientras que un violeta –pálido y perfumado, el de las lilas– aparece en la quinta estrofa de este mismo poema:

«Entreábrese a todo o que sexa de lila». Y en:
«Os cabelos de lila» (*Mulher que chora*).

b) Si lo buscamos en el interior de la antología *Vulva*, encontraremos unos cuantos ejemplos:

(bágoa)
«acesa como mapoula rubia e como estre-
[la
ou como unha queimada que se apaga vio-
[leta
no múltiple alustre no que estoupas verme-
[lla»
(*Unión libre*. De *Poemas de amor sen morte*);

«Ámame anarquista (...)
sempre cara a fronteira
roxa e negra
e violeta (...)»
(*Ámame anarquista*. De *Tigres de ternura*);

¹⁷ Leemos en él una definición «académica» de violeta: «Flor pentapétala e arrecendente ou cor entre azul e vermella» (¿No es la suma de azul y rojo?), y una precisión: «Fig., muller ou sensación de muller tras a excitación sexual.» (Novo, 1996: 169).

«noites azuralbas
cun pano violeta»
(*A noite que me evocas*. De *Tigres de ternura*);

«Eu quixera que forxáramos xuntos
un leito de mapoulas e violetas.
(...)
Muller leda chorima ti es violeta
que quere medrar libre polos eidos
cal reloucan os bucles nos pubes e na testa.
Ti tingues de cor lila os meus anceios
chovidos en común patria nubenta»
(*E son amor o amante e máis o amado*, de
Historia da lúa);

«Tan lila como a seda entre os teus bucles»
(...)
ti levas lila seda entre os teus bucles
como viste o crepúsculo á mazaira»
(*Como viste o crepúsculo á mazaira*, de *Historia da lúa*);

«Meu amor acervado neste tobo violeta»
(*E os aneis en sortella das mareiras castrexas*, de
Historia da lúa);

«Agora que os estambres da violeta
sinalan plenamente os designios de lilith»
(*A novela*, de *Historia da lúa*);

«Poema que en ti lique me convirte
eu sei do vello souto das violetas
e do carballo antigo e milenario». (*Lique*).

c) Finalmente, descubrimos que en el libro *Cinepoemas* (1983), en donde repasa, poema a poema y fotograma a fotograma, aquellas películas que han sido de culto, no sólo para el poeta, sino para gran parte de la generación a la que pertenece Rodríguez Fer, está impreso en tres tintas, la más aparente de las cuales es el violeta antiguo, de revelado de principios de siglo. Además del blanco y negro, el violeta para las fotos y para los textos. En este poemario, Vanessa Redgrave en el mítico film de Antonioni, *Blow Up*, tiene también algo de violeta:

«Eu non sei
qué d'amor
qué de verso

lengua hablada se refleja en expresiones del tipo: «Ha perdido el Norte», «Sin Norte ni guía».

De manera similar, nos parecía advertir en el adjetivo «venérea» una elección provocativa, desde el momento que el uso habitual de este adjetivo lo ha llevado lejos de la evocación de Venus, la diosa del amor, para pasar al campo de la terminología médica y referirse a la patología de transmisión sexual. «Venérea» evoca carnalidad, y de eso se trata.

SIMBOLIZACIÓN EN TORNO DE LA «BOCA VIOLETA»

Continúa la caracterización de esta boca venérea, que da título al poema y se repite de manera anafórica en las cinco primeras estrofas, a través de otros procedimientos:

a) En primer lugar, a través del verbo ser: «é de ferro fundido»

«é como un diplodocus que se amara en silencio»

b) En segundo lugar, a través del verbo tener: «ten o fulgor da obsidiana»

«ten a melura do leite máis azul»

c) En tercer lugar, a través de otros verbos: «levita... manando», «cuspe saliva negra», «arremuiñas», «desata», «entreábrese», «abociña os seus beizos», y «a trallazos irrumpe».

Este último tipo de caracterización va asociado a una representación del sexo femenino diferente de la tradicional: el femenino es tradicionalmente espera, agua quieta y escondida, que no se manifiesta. Aquí en cambio es tierra y es a la vez fuego (elementos masculino y femenino, fundidos) y si fluye —como agua— se trata de agua incandescente, lava volcánica. Pero hay otros elementos que continúan construyendo la simbolización de la boca violeta. Son:

El elemento mineral

Partiendo de la primera imagen, aquella que decíamos que había sido el primer impacto con el poema desconocido de un poeta por conocer, no nos será difícil recordar, como señala el propio

autor, los inmensos labios²¹ de «At the hour of the Observatory. The Lovers», de Man Ray²², suspendidos entre las nubes y sobre la tierra, la vegetación, las montañas, mientras lentamente segrega «lava rosa». Con las «cavernas da carne» (1ª estrofa), las «grutas uvulares» (3ª estrofa), la «gruta» (5ª estrofa) se inicia la metaforización que representa el cuerpo de la mujer como la tierra. Tierra oculta, subterránea. Enseguida descubrimos que se trata de una tierra volcánica, de una tierra activa: más que en movimiento, en erupción. Hallamos en ella obsidiana, roca volcánica, «magma de ámbar», «orificios volcánicos», que escupen saliva negra («cuspen saliva negra»). Finalmente, en el último verso, «irrumpe eruptiva e volcánica». La actividad de la tierra continúa siendo misteriosa y escondida, pero en el poema se manifiesta hacia el exterior, de manera impetuosa y visible. Frente al lugar común que identifica lo femenino con lo invisible, oculto, silencioso o silenciado y, por lo tanto, incomprendible, en el poema hay una manifestación vital, que se puede ver y tocar.

Tierra con líquidos ardientes

Se trata de tierra unida al fuego, que pasa a ser, de patrimonio del masculino, a propio del femenino. El hierro fundido se une y se confunde con los otros líquidos que fluyen: lava, leche, petróleo, licores, elementos femeninos en el poema, que coexisten con los masculinos: «o semen letal», «petróleo branco» (con una imagen de antítesis entre los dos colores opuestos: el que resulta de la suma de todos los demás; el que es la ausencia de todo color: El *ying* y el *yang* en las representaciones de la esfera partida en dos.

Animales

La boca violeta está también representada a través de un variado bestiario terrestre formado por

²¹ Allí los labios eran rojos. Ésta puede ser otra clave de la elección del color violeta. Si el rojo es el color tradicionalmente asociado con la pasión amorosa, se impone elegir otro color.

²² Es el propio Rodríguez Fer quien nos remite a la imagen, en las palabras que preceden los poemas de *A boca violeta...*: «De feito, o País de Xauxa pintado por Brueghel ten

dos reptiles –uno de ellos, monstruoso–, y un mamífero:

a) con un marcador posesivo de primera persona, «o meu líquido», aparecen nadando las panteras, uno de los felinos que el poeta con frecuencia presenta como la propia representación amorosa. La pantera es aquí, entre elementos minerales y vegetales, uno de los dos animales presentes en las primeras cinco estrofas.

b) En la tercera está el diplodocus, relacionado con el petróleo, depositado en una época prehistórica, ancestral, obra silenciosa de millones de años, al que se comparan los líquidos del amor físico. En las cuevas, entre rojos y azules (amapolas y zafiros), fluye agua y leche, azul de tanta blancura. El diplodocus evoca reminiscencias de un pasado anterior al orden simbólico que el poeta parece querer subvertir (o invertir), tiempo mítico en donde situar la relación amorosa entre los cuerpos.

c) En las estrofas recapitulativas aparece la serpiente, asociada desde la Biblia a la mujer, comparada aquí con la piel de una fruta, quizá la misma del árbol prohibido.

Las tierras de Utopía, terrestres y carnales

Los líquidos dulces: las montañas de azúcar y los lagos de licores se deslizan lentos rozando la mítica tierra de la Utopía, que se concreta en lugares que pueden existir en este nuestro mundo, y no en un más allá espiritual. Son Jauja (o Cucaña), en donde el alimento brota en los árboles, y la bebida corre en abundancia en ríos de leche y vino. Se trata de Utopías terrestres, quizá las únicas deseables y posibles, según el poema.

EL CUERPO/SEXO MASCULINO Y EL CUERPO /SEXO FEMENINO SEGÚN EL EVANGELIO VIOLETA

La boca violeta no tiene dientes, como manda el tópico masculino de reminiscencia freudiana; pero

quizáis a misma presencia plástica nestes versos que a referencia explícita á inmensa boca de “Á hora do Observatorio, os amantes”, do surrealista Man Ray».

muerde la luz rojiza del ocaso, personificación cósmica del sexo masculino, mientras que el único verbo del poema, en segunda persona, «gallonas», describe la manera como lo hace. Finalmente, y en tercera persona, «abociña os seus beizos», en la quinta estrofa. El último verso de esta estrofa describe, también desde la perspectiva de la boca violeta, el orgasmo. Si podemos hacer una lectura del poema como una escritura de la unión física amorosa desde el momento contemplativo, el movimiento y la transformación, la segregación de líquidos, fluidez o fluidificación de los cuerpos, pérdida de límites, llegamos –con la imagen de esta boca subterránea que, «con acenos de gruta» ensancha sus labios–, al clímax, simbolizado por la erupción volcánica.

EL AMOR Y LA PALABRA. LA POÉTICA

Dos estrofas más cortas (tercetos) que las cinco anteriores inician un cambio de discurso, con un cambio de *tempo* poético. A modo de conclusión enuncian, por primera vez en el poema, en primera persona del singular: en primer lugar, el amor después del amor, el amor ahora declarado en toda regla y, en segundo lugar, *last but not least*, el vínculo entre amor (¿vida?) y palabra. La lengua de serpiente enredándose y estirándose es el sexo masculino, piel de fruta, y lo que lleva a los amantes de nuevo a la tierra de Utopía. La lava de la última estrofa es en cambio la representación de los líquidos del sexo femenino. Para los dos una declaración de amor, que roza la herejía («Amerei a túa lava sobre todas as cousas») y, para terminar, una buena nueva poética, que podríamos redactar (destrozándola) en prosa de esta manera: Sólo amando carnalmente los líquidos hirvientes de la tierra deseada, que representan la actividad amorosa, podrá «o bilabial crepúsculo» (la boca violeta) entender su lengua (del amado / amante) y, al mismo tiempo, tomará el sabor del falo.

Dos imágenes se superponen a modo de holograma:

a) El sexo de la mujer amada, bilabial en tanto que de dos labios, mezclando líquidos y sabores en el acto amoroso,

b) Es el camino que permite al *yo* poético apropiarse de su propia voz (ya sea ésta bilabial o líquida. Ambos fonemas le permiten el doble juego) a través del impulso amoroso

so. Palabra hecha carne, como la representación de los amantes de Man Ray en la inmensa boca que levita a través del cielo.

Son dos imágenes en las que el poeta pretende unir y confundir, tal como proponía Barthes en su «Leçon»²³, *savoir et saveur*. Sabiéndolo, y queriendo sentir su sabor, aprovecha el hecho que en gallego el verbo en futuro «saberá» se puede referir a los dos significados, unidos como deseo y programa, milagrosamente, en la palabra.

SIMBOLIZACIÓN DEL ENCUENTRO AMOROSO

Hemos hablado de una representación del encuentro amoroso que se pretende distinta de la tradicional. Podemos explicar esta lectura:

a) Empezando por la perspectiva: la centralidad se sitúa en un punto telúrico enfocado por el poema sobre el sexo de la mujer, descrito en tercera persona. No podía ser de otro modo, dado que el *yo* poético corresponde al masculino, el amante /amado que sólo en las dos últimas estrofas asume la primera persona del singular en el «yo» de «amo / amarei», quizás exigido por el mandamiento bíblico que obliga en segunda persona del singular a amar a Dios «sobre todas as cousas».

b) Continuando por la simbolización del cuerpo femenino, tierra volcánica manifestada a través de sus líquidos de fuego, desde una valoración vitalista, positiva, de fuerza. Cuerpo femenino no vivido como devorador²⁴, sino como incitador del movimiento de los felinos del cuerpo masculino, en la sombra, pero presente en el poema.

c) A lo largo de todo el poema, se mantiene la centralidad en esta tierra en erupción, y sólo al final nos habla de la serpiente, simbolización masculina y no femenina, también positiva, libre de pecado, desgracia o culpa, concretada en la misma piel que reviste el fruto, que podría ser el de la vida y el conocimiento.

²³ Ver Bibliografía.

²⁴ En todo caso, no muerde sino la luz del sol hacia el ocaso.

d) El recorrido y la manera como se sitúa el *yo* poético, que no es solamente el del *voyeur* que contempla, sino que habla también desde el tacto. Escribe Olga Novo (1998: 138), en su devoto análisis del libro, que se trata de un lenguaje masculino pero no en el sentido tópico. Es un: «falar que é fálico pero no falocéntrico, máis táctil que visual». El mismo poeta explicita que no prescinde de ninguna de las dos aproximaciones:

«sinto en min o lóstrego do intenso
o sinal inefábel doutra cousa
que traspasa o sentido da mirada e do tacto²⁵» (*Como unha gata*)

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL NIVEL FÓNICO

Las palabras se deslizan, de manera continuada y sin el obstáculo de las comas, queriendo simbolizar la abolición de otras barreras: Nada impide que dos sustantivos entren en contacto. Es el caso de «millo zafiro». La abundancia de fonemas líquidos laterales está al servicio de este mismo efecto expresivo. Fluyen como el agua, elemento femenino, y el fuego (fundido), elemento masculino, aquí también vinculado a esta tierra que es el cuerpo de la mujer. Los sonidos oclusivos en cambio, los grupos consonánticos que incluyen vibrantes, y la distribución de los acentos miman la erupción de la tierra en movimiento:

«Sobre magmas de ámbar orificios volcánicos
cuspen saliva negra contra o lóstrego que ferve»

Y más adelante: «e a trallazos irrumpe eruptiva e volcánica», que interrumpe bruscamente el fluido que procedía lento, con la cadencia sin sorpresas de las palabras llanas: «manando levemente lava rosa».

PARA TERMINAR

El *yo* poético se sitúa en contacto directo con la tierra, y así es posible «la hora horizontal das caveranas da carne», lejos de la aspiración de verticalidad

²⁵ El subrayado es mío.

androcéntrica. Hora horizontal, pues, en la que saber y amor, conocimiento y placer, se confunden, concluye Olga Novo (ibíd. 134). O bien, dicho con palabras del poeta:

«Pracer e Coñecer son sempre o mesmo»
(*Lique*)

Y saber y hablar, y el amor y el poema, y la vida y la poesía. Es ésta la Utopía: abolir límites y crear posible la transición del cuerpo al lenguaje y del lenguaje al cuerpo. Así se puede construir poéticamente la tierra de la Utopía: en las palabras y en el cuerpo a la vez. El autor dirá en otro poema: «Escribirá os meus versos o teu corpo». Escrito ya el cuerpo en los versos, el cuerpo tendría que poder escribirlos.

La Utopía poética levantada en este segundo poema da de alguna manera razón de la obra literaria de Claudio Rodríguez Fer, sin agotarla. Poesía que se plantea la eterna pregunta sobre relación entre vida y literatura, —o entre vida y manifestaciones culturales humanas—, y la redefinición simbólica de lo masculino y lo femenino. Esto último se hace, y no podría ser de otro modo, desde el masculino, incorporando a la vez hallazgos y conquistas del feminismo. El poema comentado puede ser un buen punto de partida para abordar el modo de afrontar estas preocupaciones rodríguezferianas, que a la vez son centrales en el pensamiento contemporáneo y en los escritores en especial. El hecho de que Rodríguez Fer se mueva en el ámbito de la poesía y las manifestaciones cultura-

les gallegas en compañía de tantas voces que indagaban en este mismo sentido, nos parece una prueba elocuente de ello.

TEXTO

Pertenece al poemario al que da nombre el poema: *A boca violeta* (1987). Barcelona: Sotelo Blanco.

El texto de la edición de la antología *Vulva* (1990) presenta una variante con respecto al que ha servido de base para este comentario: «Xauxa, Cucaña i Pomona», tierras de la Utopía, inician con minúscula²⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1995): «Leçon», en *Oeuvres complètes*. Volumen III (1974-1980). Paris: Ed. du Seigne.
- NOVO, Olga (1996): *Por un vocabulario galego do sexo. A terminoloxía erótica de Claudio Rodríguez Fer*. Santiago: Edicións Positivas.
- (1998). «A luz da rosa negra. Eróticas de Rodríguez Fer», *Anuario de Estudos Galegos*.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1987): Prólogo a *A boca violeta*. Santiago: Sotelo Blanco Edicións. *Unión Libre. Cadernos de Vida e Cultura*. Vigo, 1997, nº 2.

²⁶ Quizás porque, pensándolo bien, se trata de utopías que pueden hallar un lugar propio: el lugar de la poesía, seguramente.