

Lectura de “Traza de muller”, de Claudio Rodríguez Fer: Amor cosido de retallos

Manuel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

[Recibido, setembro 2009; aceptado, novembro 2009]

NOME

Pronunciei mil veces
o teu nome. Pronuncieino
máis de mil veces.

E nunca foi en van.

DENTRO

Eu sei que vivo
porque pousei a man
sobre o teu ventre.

E só ti estabas dentro.

TREN

O importante é irmos
e non cara onde imos.

E nunca chegar máis lonxe
que antes de partir.

HOTEL

Todo amor ten un espazo.
Todo espazo un baleiro.

E nós enchémonos de nós
baleirándonos de nós.

SONO

Chamábasme dende o teu abismo.
Pero só había un abismo
que aos dous nos enxendraba.

E que aos dous nos enxendraba.

POESÍA

Non escribo con máis tinta

que a traza do teu fluxo.

Pero vou cara o teu corpo
e a vida non se escribe.

PONTE

Eu vin dende antes das orixes.
Ti estabas máis alá da outra beira.

E xuntos atravesamos todas as pontes.

MUSEO

Todo existe para que ti sexas.
Ti es para que todo exista.
E ti estabas alí absoluta
e soberanamente existindo.

PASAXE

Pasa o tempo polos bulevares,
o bulicio, todo pasa.
Pasa o tempo por ti.

E ti échelo de vida.

CORPO

Pasado e futuro non existen.
Agora ti es unha cadela.

E só hai tempo para o presente
se latexa na túa vulva.

FANTASÍA

Nós eran tres e ti a do medio.
Transcorría lento o tempo como fluxo.
O teu corpo era o lugar da vida.

E nunca soubeches o que ocorreu por ti.

ANIMAL

Ti ofrecíaste como unha egua.
Ti buscabas o pracer como unha poldra.
Ti desexabas como unha besta en cio.

E facías o amor como unha muller.

GREVE

Pero non amádeme. Non lédeme.
Eu non teño outra bandeira
que as túas bragas nin máis patria
teño que as túas bágoas.
E ámote soamente con todo o que teño.

(*A unha muller descoñecida*, 1997)

A lectura dos poemarios do escritor lucense Claudio Rodríguez Fer (1956) imprime unha serie de indelebles pegadas que deixan as salferaduras do amor, un amor que xorde a cachón, que mana líquido e espeso¹, que impregna o ambiente e que se fai dono da vontade do escritor e da escritura, incluso cando o obxecto do poema é unha evocación deses restos latentes do amor. A nosa intención neste artigo é a de analizar un caso significativo e bastante representativo desta manifestación, a do poema fragmentario "Traza de muller". A aproximación analítica realizarase dende a perspectiva metodolóxica integral, desenvolvida teoricamente de xeito abundante polo mesmo autor na faceta investigadora e teórica da súa produción². A razón desta elección é basicamente a da afinidade necesaria que neste caso existe entre a concepción creadora e a hermenéutica no autor e na súa obra³. Especificamente, a natureza dispersante e diseminativa do discurso poético ao que nos referimos atopa o continente ideal que o comprende nun sistema aberto, relativo e non dogmático.

Unha das moitas virtudes do método integral, que se deriva da súa propia concepción teórica de carácter aberto, polisistémico, comparativo e multidisciplinar, ten que ver co feito de que ao mesmo tempo que permite a selección precisa dos elementos máis relevantes de cada texto, tamén dá pé á exhaustividade, dando a posibilidade de enfrontarse

ao texto dende múltiples enfoques e permitindo levar a cabo un estudo rigoroso e sistemático. Deste xeito, pasaremos a propor unha lectura de "Traza de muller" seguindo os pasos propios do método.

0. TECIDO DE TECIDOS

Respecto do estudo do poema proposto dende un punto de vista crítico e de fixación textual, non existe ningunha variante formal relevante do texto, pero si diversas publicacións fragmentarias dos distintos poemas que o compoñen, finalmente adaptados á normativa vixente polo autor. Como conxunto, "Traza de muller" apareceu dentro da sección *Brigitte Rimbaud*, escrita en Francia en 1995, pertencente ao poemario *A unha muller descoñecida*, de 1997, que recolle textos escritos dende 1992. O último fragmento, "GREVE", aparecera publicado anteriormente, en concreto no libro *Extrema Europa*, de 1996, como adianto do conxunto. Tamén no mesmo ano formara parte, xunto con outros poemas, do Catálogo da exposición *Fotografías*, de José María Ribas Prous (A Coruña, Caixa Galicia, 9-13), ao igual que, fragmentariamente, se publicara en *Ólisbos. Os amantes da palabra* (18, Santiago de Compostela, 13-15). En 1999 e en 2000, co título "Traza de ti", atopámolo en *Faro de Vigo. La Ría del Ocio*, de Vilagarcía de Arousa (1-10-99, p. 8), e na revista *Madrygal. Revista de estudos gallegos* (3, 143-144). Co subtítulo *Pasaxes* e acompañado de varios textos máis foi reproducido posteriormente, en 2001, en *Poetas e narradores nas súas voces* (vol. 1, Santiago de Compostela, Arquivo sonoro de Galicia, Consello da Cultura Galega, 78-82-CD-1, pistas 51-53-). No mesmo ano, 2001, e tamén en formato sonoro, atopámolo musicado en "Trazas de muller. Suite para Cuarteto vocal", con música de José Antonio Galindo. En 2003 aparece en forma de separata en *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia* (XXXV, outono, 103-109). Unha vez máis de maneira fragmentaria atopamos, en 2007, no volume *Do amor e da literatura*, editado por Manuel Fernández Rodríguez (Ourense, Ediciones Linteo, 91-113), un conxunto poético no que se inclúe o presente poema xunto con "Amor

¹ Sobre a sensorialidade nos poemas do autor pódese consultar NOVO (1996) ou LLORCA ANTOLÍN (2002), entre outros autores.

² Entre outras posibilidades, a teorización e a práctica da análise integral pódese ver en RODRÍGUEZ FER (1991, 1992, 1994, 1996 e 1998).

³ Vid. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (1999).

sen morte", "Alén", fragmentos de "Ti non tes outro nome máis alá de ti mesma" e "E son o amor o amante e máis o amado", "A boca violeta", "Máis alá de Lugo", "Casa da néboa", "Prímulas de vodú", "O mundo nas mans", "Placenta verbal", "Rosa negra", "A rosa branca", "Balada dos amantes nómades", e fragmento de *A loita continúa*.

Esta dispersión apunta xa ao carácter fragmentario do conxunto e á autonomía de cada un dos poemas que o compoñen, posto que, de feito, xa foron publicados por separado. Non obstante, e atendendo ao seu sentido estrutural como conxunto, é preciso acudir á versión total e integra do texto, cos seus trece fragmentos, que será a que empregaremos.

1. ENTRAÑA DO AMOR, ENTRAÑA DO TEXTO

Neste apartado tentaremos achegarnos aos puntos propios da análise tradicional, centrada nos aspectos immanentes do texto, como serían as cuestións de contido, forma e estrutura, base das formulacións da Estilística, o Formalismo ruso, o Estruturalismo ou o New Criticism. Debe quedar claro, en todo caso, que se trata de tres planos que resultan interdependentes, e esta parte da análise debe, precisamente, destacar esa relación, e non considerar os tres niveis de maneira independente.

1.1. AMORES E OUTRAS PAIXÓNS

No estudo do contido de calquera texto debe ser inescusable a definición do tema principal e os temas secundarios que lle son propios, así como do argumento, no caso de ser pertinente.

Neste caso, "Traza de muller" ten como tema central e vertebrador de todo o conxunto o do amor, se ben, en cada caso particular dos trece fragmentos, se concreta nun matiz específico ou, en paralelo ao título, en trece trazos do amor ou da muller, neste caso conceptos sinónimos ou equivalentes. Todos estes matices do concepto amoroso son, por outra banda, propios da temática erótica e amorosa do autor, como ben reflicten variados estudos ao respecto⁴, incidindo na presenza total do amor como eixo da vida.

Así, observamos o amor como constatación e revelación realizado a través do nome, como tamén do pronome, no fragmento "NOME"; en paralelo, o amor como constatación e epifanía a través do corpo amado aparece en "DENTRO"; como expansión e enerxía en movemento témolo en "TREN"; como espazo interior ou morada a salvo do devir temporal en "HOTEL"; como transposición e violación dos límites físicos individuais en "SONO"; como constatación da identidade esencial entre corpo, amor e escritura en "POESÍA"; como existencia transcendental que anula toda posibilidade do azar en "PONTE"; como totalización da presenza espacial do ser amado en "MUSEO"; como aglutinación paralela da presenza temporal en "PASAXE"; o corpo amado como *aleph*, principio primeiro ou causa non causada que resume tódolos momentos en "CORPO"; como translación ideal a través da paixón en "FANTASÍA"; a vitalidade erótica animal desatada da muller e do amor en "ANIMAL" e a proclama ideolóxica e ética do poeta, que asume o amor, o erotismo e a muller como centro da súa estética, ética e poética en "GREVE".

Se algo teñen en común estes posibles matices é a idea da extralimitación que proporciona o amor. En efecto, significa superar límites espaciais, temporais, existenciais, normativos, ideolóxicos, dogmáticos, etc. Por outra banda, como veremos no estudo da estrutura, non parece existir unha progresión temática ou, incluso, argumental, senón que, na liña que suxire o título, trataríase dunha enumeración máis ou menos azarosa, pegadas parciais que resumen distintas experiencias persoais do amor e da muller. Si existe, non obstante, unha concepción pechada ou redonda do tema, habida conta de que parte da constatación feita a partir do nome e acaba cunha proclamación relativa á propia poética: dende o corpo que se sume na palabra ou carne feita palabra ata a palabra como corpo consubstanciado.

En relación con esta cuestión, cabería sinalar outro tema secundario ou colateral, que é o da metapoética de Rodríguez Fer. É relativamente sinxelo constatar ao longo da súa produción literaria unha clara tendencia a autopoetizarse, sempre nun sentido que incide na identidade esencial da poética coa vida. Esta temática autopoética apare-

⁴ Vid. NOVO (1999), AXEITOS (1990), POLO (1995) ou REGUEIRO (1998).

ce de maneira evidente no texto titulado "POESÍA", así como en "GREVE", pero non menos no primeiro, "NOME". Da lectura dos tres deducimos que a súa poética non se atopa ou non se manifesta na poesía, senón, precisamente, na vida. Dende o momento en que o emprego dunha palabra significa un encontro co corpo e, en definitiva, coa vida, escribir, poetizar, é para Rodríguez Fer o que na Teoría dos Actos de Fala de Austin e Searle se denomina "acto perlocutivo", aquel que polo feito de ser dito implica un efecto de dito acto, que é, neste caso, o da vida, o de sentir a vida no momento en que se poetiza a teoría e se teoriza a poesía.

1.2. SILUETAS DO AMOR

Este é un apartado de estudo eminentemente lingüístico-gramatical e semiótico, propio dos estudos retóricos, que revela a conformación e selección da materia lingüística que fai cada autor. Dito doutra maneira, refírese ás manifestacións propias da linguaxe na que Jakobson chamara función poética. Tratarase en cinco niveis, relativos á grafía, á fonética e fonoloxía, á gramática, ao léxico e semántica e á pragmática.

1.2.1. Traza do trazo

O nivel gráfico semella ter escasa importancia neste texto, e nel destaca unicamente o emprego das maiúsculas nos títulos dos distintos poemas que compoñen a sección, a xeito de presentación ou resumo do contido do texto. Tamén se poderían considerar como trazo máis relevante a nivel estrutural, como se destacará no seu momento, a presenza de liñas en branco, que separan distintas estrofas.

1.2.2. O ritmo do alento

O máis interesante deste apartado sería o estudo da métrica. Cómpre dicir, neste sentido, que esta é oscilante e irregular, xa que a medida dos versos varía entre as cinco e as doce sílabas, se ben dentro de cada poema hai unha tendencia menor á dispersión, ao non haber máis de tres sílabas de diferenza entre o máis breve o o máis longo. O número de versos en cada un dos trece fragmentos que forman parte do conxunto oscila entre os tres e os cinco, sendo o máis habitual as estrofas de catro.

Deste xeito, a brevidade e a concisión son as notas predominantes neste sentido.

Polo que respecta á rima, nos poucos casos nos que aparece é casual, debida unicamente ás repeticións léxicas ao final dos períodos. Así pois, os versos que atopamos son libres.

As agrupacións estróficas dentro de cada poema ou sección son variables, de un, dous, tres e catro versos. Resulta especialmente frecuente unha estrutura tipo consistente no illamento ou separación do derradeiro verso, a maneira de conclusión, "moralexa" final, ou mesmo refrán que repite un dos versos da estrofa principal, detalle que tamén será tido en conta na composición estrutural.

Fronte á rima e á métrica, irregulares e case que inexistentes, o que quizais predomina neste texto é o ritmo interno. Trátase dun ritmo sincopado e descontinuo, con alternancia entre pautas duais e ternarias. Son frecuentes as marcas de intensidade nas sílabas iniciais (segunda e terceira sobre todo), e tamén os transos átonos ata o final do verso. Vexámolo no fragmento "SONO":

Chamábasme dende o teu abismo.

2 _ _ _ _ _ 9 _
Pero só había un abismo

_ _ 3 _ _ _ 7 _
que aos dous nos enxendraba.

_ _ 3 _ _ _ 7 _

E que aos dous nos enxendraba.

_ _ 3 _ _ _ 7 _

En xeral, pois, o ritmo é lento, pausado, descontinuo e sincopado, como corresponde ao feito de que se trate dun texto concibido de maneira fragmentaria, como unha estrutura saturada de elipses, unha serie de pegadas de muller, salferidas acaso na parede en branco do baleiro, dos versos en branco e do silencio.

Dentro do que acabamos de dicir, a estrofa sexta, "POESÍA", pola súa regularidade rítmica e métrica, é case que unha excepción:

Non escribo con máis tinta

_ _ 3 _ _ _ 7 _
que a traza do teu fluxo.

_ _ 3 _ _ _ 7 _

Pero vou cara o teu corpo

_ _ 3 _ _ _ 7 _
e a vida non se escribe

_ _ 3 _ _ _ 7 _

En efecto, os versos regulares, octosílabos, e a repetición case idéntica de pautas rítmicas na terceira e na sétima sílabas danlle un *cursus*, un decorrer moito máis pautado, lineal e harmónico, marcado polos movementos duais, paralelos ao feito de que se trate de catro versos e de que estes se agrupen de dous en dous.

Pasando xa ás figuras retóricas que pertencen ao plano fónico ou fonolóxico, cabería destacar algunhas como a paronomasia presente en "GREVE": "bragas – bágoas", ou unha non moi evidente aliteración de fonemas oclusivos bilabiais e dentais en "PASAXE": "Pasa, tempo, polos, bulevares, bulicio, todo, ti". Fronte ao que é habitual noutros momentos da poesía de Rodríguez Fer, os elementos fónicos son escasos, como acabamos de ver, detalle que nos orienta cara unha concepción estética do poema máis conceptual e minimalista e menos exuberante.

1.2.3. Encontros e relacións

Neste apartado, que sería o típico das retóricas clásicas e de teorías posteriores como a Estilística ou a Semiótica, trátase de delimitar a importancia das achegas morfolóxicas e sintácticas para a conformación do texto. Neste caso, limitarémonos a facer unha breve enumeración.

A simple vista, entre os recursos morfolóxicos, obsérvase un claro predominio de figuras retóricas de tipo repetitivo, como poden ser algunhas das seguintes:

Anáforas: "Todo amor (...) / Todo espazo (...)" (HOTEL); "Pasa o tempo / pasa o tempo" (PASAXE); "Ti ofrecíaste / Ti buscabas / Ti desexabas" (ANIMAL).

Anáfora interestrófica: Salvo no texto "POESÍA" tódolos últimos versos comezan coa conxunción "E", a maneira de conclusión ou resumo final.

Epíforas: "enchémonos de nós / baleirámonos de nós" (HOTEL); "o teu abismo / un abismo" (SONO).

Anadiploses, epanadiploses e concatenacións: "Todo amor ten un espazo. / Todo espazo un baleiro" (HOTEL); "Pasa o tempo los bulevares, o bulicio, todo pasa" (PASAXE); "Pasa o tempo por ti. E ti (...)" (PASAXE); "Pero non amádeme. Non lédeme" (GREVE); "Eu non teño outra bandeira (...) / nin máis patria teño" (GREVE).

Quiasmo: "Todo existe para que ti sexas. / Ti es para que todo exista" (MUSEO).

Repetición: "teño" (GREVE); "irmos, imos" (TREN).

Similicadencia: "amádeme, lédeme" (GREVE); "buscabas, desexabas" (ANIMAL).

Paralelismo: "Pronunciei mil veces /o teu nome. Pronuncieino / máis de mil veces" (NOME); "que aos dous nos enxendrabas. // E que aos dous nos enxendrabas" (SONO); "Outra bandeira que (...) nin máis patria que (...)" (GREVE).

Tamén existe algunha figura por acumulación, como a enumeración: "pasado e futuro" (CORPO); "Pasa o tempo, o bulicio, todo pasa" (PASAXE).

Destacamos desta abundancia de figuras de repetición a función intensificadora da experiencia ou experiencias referidas. Repetir, insistir é, nesta ocasión, recrear unha e outra vez, circularmente, o pracer físico e intelectual do acto referido, permanecer indefinidamente establecidos nel.

Ademais destas figuras, tamén son relativamente frecuentes as derivadas da omisión de elementos, como é o caso, sobre todo, das elipses: "E nunca foi (pronunciado)" (NOME); "E ti écheloo (o tempo)" (PASAXE); "e non cara onde imos (é importante)" (TREN); "E facías o amor (ti)" (ANIMAL); "E ti a do medio (eras)" (FANTASÍA).

Se atendemos ao nivel sintáctico destacamos tres características: brevidade, sinxeleza e ordenación lineal ou en niveis xerárquicos equivalentes. En efecto, observamos que as estruturas predominantes son de tipo lineal, con enunciados téticos de presentación de existencia, como corresponde a unha actitude constatativa por parte do autor, que enumera referentes da realidade obxectiva e subxectiva. A estrutura predominante é do tipo Suxeito + Predicado + Complementos, salvo no caso dalgúns hipérbatos moi leves: "Transcorría o tempo como fluxo" (FANTASÍA) e solecismos de concordancia: "Pero non amádeme. Non lédeme" (GREVE). As estruturas son case sempre simples, salvo algún caso de construcións exocéntricas interordinadas, como adversativas ou causais, de cláusulas complexas ou de relativo e, sobre todo, de coordenadas, que son, entre as estruturas complexas, as que claramente dominan.

Todo o visto parece indicarnos que dende o punto de vista gramatical perséguese unha intensificación da experiencia relatada, como se se trata-se dun exercicio de afirmación do contido por parte da forma ou de re-creación da experiencia descrita. En efecto, trátase dun estilo de enunciados claros que apela sobre todo aos conceptos, como demostra o feito de predominar as repeticións, que aluden a matices de significado, todo o cal, como veremos a continuación, se completa no nivel semántico.

1.2.4. Encarnación da idea

Tal e como ocorría no apartado anterior, no relativo aos elementos semánticos, a característica predominante deste poema é a sinxeleza, en tanto que a cantidade de figuras retóricas relativas ao contido, de tropos, é bastante limitada. A máis importante das existentes parece ser o símil, presente en exemplos como: "Transcorría como fluxo" (FANTASÍA); "o teu corpo era o lugar da vida" (FANTASÍA); "ofreíaste como unha egua. / buscabas o pracer como unha poldra. / desexabas como unha besta en cío. // facías o amor como unha muller" (ANIMAL). Precisamente neste último exemplo atopamos tamén un caso de sinonimia referencial nas palabras "egua, poldra e besta".

Entre as figuras que expresan contraste atopamos as antíteses e os paradoxos ou oxímoro: "besta-muller" (ANIMAL); "enchémonos de nós / baleirándonos de nós" (HOTEL); "pasado, futuro, presente" (CORPO); "nós eran tres" (FANTASÍA), xogando co plural inclusivo e exclusivo. Estas figuras apuntan, claramente, á natureza incomprendible do fenómeno manifestado, o amor e o erotismo, simplemente porque non se dá na escritura, senón na vida, e tamén refiren o seu carácter eminentemente contraditorio respecto das normas que fixan o que se debe considerar como normal e, abundando neste sentido, tamén serven para chamar a atención do lector, no que os formalistas rusos chamarían efecto de "estrañamento".

Dentro do nivel léxico, e insistindo no apuntado ata o de agora, confírmase un predominio das palabras cheas e das proformas. Nas primeiras, os verbos son moi abundantes, e entre eles chámanos a atención os de lingua, orientados cara a primeira persoa do eu poético na súa función de escritor: "pronunciei, chamábasme, escribo, lédeme", así como os de pensamento, que representan a actitude da muller, na segunda persoa: "ofreíaste, buscabas, desexabas, soubeches". Non obstante, os máis abundantes son verbos copulativos ou que expresan existencia e estado: "foi, estabas, é, ten, existe, sexas, exista, hai, eran, era, teño" xunto cos que refiren acción, proceso e tránsito: "irmos, chegar, partir, enchémonos, baleirándonos, enxendrabamos, vou, vin, atravesamos, pasa, éncelo, latexa, transcorría, facías". Parece, logo, que esta superabundancia de formas verbais, apoiada no feito de que alternan o constativo co activo, apunta cara un equilibrio de forzas entre o movemento e a quietude, entre o proceso e a acción. Hai, de novo, unha intensificación do pasional a través do per-

manente, como se o poeta tratase de asentir un ímpetu vital profundo que goza plenamente, tentando troquelalo, gravalo firmemente en materia sólida, para poder gozalo máis longamente. De aí a sensación de permanencia, duración e intemporalidade que predomina no poema, reforzada polo feito de que o aspecto verbal dominante é o imperfectivo, mediante as formas presentes e imperfectas. Os verbos, como enunciadores de desenvolvementos internos ou externos de accións, presentan, xa que logo, un mundo primixenio que mantén no presente as orixes inmemoriais míticas que se evocan e que as prolonga cara o futuro.

Como viamos nas formas verbais, tamén no caso dos pronomes persoais, tónicos e átonos, e nos posesivos, se observa a alternancia entre persoas gramaticais, pero, neste caso, a referencia limitase á primeira (singular e plural) e á segunda, sendo esta a predominante. Desaparece, xa que logo, a terceira, denotando así que neste texto se recrea un universo acoutado ao mundo exterior e propio só dos amantes, típico da poesía amorosa. Tamén se emprega en repetidas ocasións o indefinido "todo", que fai referencia ao sentimento de absoluto que rodea ao poeta.

Polo que respecta á clase nominal, os substantivos soen aparecer sos, sen adxectivación, en contraste co que é propio doutros poemarios de Rodríguez Fer, caracterizados pola adxectivación superabundante. Entre os substantivos destacan os que aluden directa ou indirectamente á corporeidade: "nome, man, ventre, fluxo, corpo, vida, vulva, muller, bragas, bagoas" e, en paralelo, o léxico animal que, como explica Olga Novo, é propio do vocabulario erotizante do autor, actuando como sinónimo do amor e da muller: "poldra, besta, egua, cadela". Trátase, xa que logo, dun universo de corpo, forza e materia, dominado por accións primixenias que fan referencia ao amor.

O concepto de "pracer" actúa como eixo vehicular entre este mundo concreto de materia corporal presente e a súa transubstanciación universal e totalizadora, presente en substantivos de corte abstracto ou concreto simbólico e de referencia espacial e temporal, como: "amor, espazo, abismo, bulevares, orixes, beira, ponte, tempo, bulicio, pasado, futuro, presente". Aí, o concreto, o referente real das pontes, os bulevares, etc., vese acometido por un pulo cósmico que é propiciado polo amor e que conduce aos amantes cara os límites espaciais e temporais, mesmo cara as fronteiras das orixes. Semella, deste xeito, que os amantes, que se atopan en contacto físico, son quen de entrar

en contacto co infinito e o aberto, sendo así o amor unha experiencia vehicular cósmica que os conduce a sentidos ocultos e primixenios da existencia.

Finalmente, tres substantivos concretos "patria, bandeira e tinta" apuntan cara unha subversión do ideolóxico e do político a través do erótico. É preciso sinalar, non obstante, que a carga ideolóxica directa é, neste caso e en comparación con outros poemarios do autor, bastante escasa, debido quizais a que agora a proclama política e ideolóxica queda enterrada baixo das lavas incandescentes do eros, entendido como a subversión máxima posible.

Lonxe das exuberancias formais doutros poemarios do autor, o estudo léxico-semántico revela unha busca dun esencialismo de ton minimalista, baseado na constatación, a partir de pegadas soltas e mínimas, mesmo como aquela que atopara Robinson Crusoe, dunha totalidade que remite ao corpo que as producira. Claridade e esencialidade, lonxe dos tropos, das elisións e das alusións indirectas, parecen ser dous trazos característicos do texto.

1.2.5. Dialoxismo do amor

A finalidade deste apartado é a de pór de relevo a presenza explícita ou implícita dos usuarios dos signos lingüísticos (emisor e receptor), así como do contexto no que se insiren. Enfocado dende unha perspectiva narratolóxica, e como xa queda dito no apartado anterior, aquí parece trazarse un universo onde existen, semella que de maneira case exclusiva, o emisor e o receptor, illados na primeira e segunda persoas dos pronomes e dos morfemas flexivos, salvo ese "nós eran tres" do poema "FANTASÍA" e o "amádeme, lédeme" de "GREVE", onde se apela aos lectores, externos ao mundo creado, nunha referencia, por tanto, exofórica. Todo isto é propio, dende logo, dun texto lírico de ton amoroso.

Polo que se refire ás funcións de cada un deles, se nos remontamos ao dito respecto dos verbos, parece que o propio do actante emisor, o eu poético, é a constatación e a escritura, mentres que o receptor primeiro dese texto interior, a muller, alu-

da en segunda persoa, ten como misión a de ser obxecto da afirmación do poeta. Téñase en conta que non estamos diante da actitude tradicional que consiste en tomar á muller como musa e inspiración, senón que a constatación do autor debe ser un paso posterior á acción da muller, ou, dito doutra maneira, o papel activo, do movemento, neste caso atribúese á amante. Por outra banda, a entidade do "nós", que fai referencia, salvo o caso mencionado⁶, a un plural inclusivo no que se atopa implícito o emisor, representa a fusión dos dous polos, da acción e da constatación, o momento en que a vida é escritura ou a escritura é vida.

No referente ao cronotopo, ao espazo e o tempo presentes ou aludidos, cabe dicir que nos atopamos diante dun espazo itinerante e diante dun tempo suspendido. En canto ao primeiro, aparece marcado polo que Gerard Genette denomina "paratexto", os títulos. Como é fácil comprobar, alternan nas súas referencias os espazos abertos e externos, asociados simbolicamente ao infinito universal (ponte, bulevares), cos espazos estancos e pechados, tamén asociados ao misterio da orixe primixenia e que, en varios casos, implican asemade movemento (hotel, tren, museo). Nestas dúas posibilidades conflúen o mundo exterior, a vida como tal, e o mundo interior, os sentimentos e o pensamento. Precisamente, o espazo ideal onde estes dous conceptos ou dúas posibilidades se atopan, por esencia, fundidos, é o corpo, entendido como espazo de exploración e como permanencia e vínculo coas orixes.

O tempo, como xa queda dito, atópase suspendido ou anulado. O que somos capaces de percibir é subxectivo e resulta da confluencia dos tempos universais no presente. Este momento, o presente, é, xa que logo, a condensación e resumo total do fluír temporal, xa que, como di o poeta, "Pasado e futuro non existen / (...) E só hai tempo para o presente" (CORPO); abárcao todo, resúmeo todo, é o estancamento que ten por centro o corpo, a aménodo mística, a suspensión dos sentidos.

Dende un punto de vista simbólico, poderíamos empregar a interpretación que propón a chamada "Poética do imaxinario" respecto da relación dialéctica do ser humano co fluír temporal. Segundo esta, fálase de "reflexo diúrno" cando se intenta

⁶ Nun dos versículos que compoñen o poema de Rodríguez Fer "WAW (ou como se fai un blues borracho de ti, nena)" lemos: "No río eramos tres descontando o río: o si, o non e o noso sino. Na muralla fundímonos coa corrente do trío". Este nós contradictorio parece ter unha certa continuidade na poética do autor, apuntando á dialéctica do si, o non e a síntese de ámbos –imposible dende un punto de vista lóxico–, o sino, camiñando moi preto, xa que logo, do relativismo conceptual antidualista.

compensar o paso do tempo mediante a conquista espacial, actitude propia do conquistador; fálase de “reflexo nocturno” cando se tentan buscar espazos a salvo do paso do tempo, refuxios seguros; e fála-se finalmente de “reflexo copulativo” cando se salva o fluír temporal mediante a repetición dos ciclos vitais, pola reprodución ou o renacemento da vida. Non cabe dúbida de que, aínda que existe un certo reflexo diúrno no poema de Rodríguez Fer, posto que hai un avance no espazo, o que predomina sen dúbida algunha é o nocturno, en tanto que o corpo feminino, no que se procura entrar fisicamente, pola alusión á vida uterina, ou psicoloxicamente, pola alusión ao sono, é o refuxio ideal que propón o autor para defenderse do paso do tempo. Paralelamente, dado o carácter xenesiaco, vital e reprodutivo deste espazo corporal feminino, tamén se pode falar de ciclo copulativo, de repetición que prolonga o tempo nun presente indefinido. Parece claro, pois, que neste texto se pode falar dunha poética do tempo anulado e, tamén quizais, do tempo encarnado, feito carne.

1.3. PARTES E TODOS

O estudo da estrutura deste texto podería desenvolverse en varios niveis, referidos á estrutura externa e interna tanto do conxunto poético como de cada un dos fragmentos que o conforman.

Globalmente, a estrutura externa está composta por trece fragmentos separados espacialmente e caracterizados por títulos individuais. A dispersión formal e visual que isto provoca podería estar apuntando, en conformidade do proposto en canto ao contido, a unha poética mallarmeana do espazo en branco e do dado botado ao azar, a do fragmento ou, como o propio poeta propón, do trazo ou da traza. Cada un dos trece textos son, logo, calas posibles dentro do inmenso do espazo baleiro, manifestacións visibles, audíbles e sensibles da habitabilidade e da ocupación dese branco ou baleiro orixinal por parte do corpo e do amor.

Dende un punto de vista interno, poderíamos considerar que nos atopamos diante dunha estrutura pechada, que vai dende as orixes case que bíblicas e xenesiacas do nome, porque no principio é o nome, ata a conclusión da poética de “GREVE”. Non obstante, dende un punto de vista compositivo, atopámonos diante dunha estrutura aberta e inacabada, que sempre sería susceptible de admitir novos trazos ou fragmentos, na liña da obra aberta de Umberto Eco, e que se demostra polo feito xa

comentado de que algúns destes fragmentos foron publicados por separado do conxunto. Neste caso, o todo inclúe a parte, pero a parte, por esencia, contén, concentradas, tódalas posibilidades do todo, é un punto que leva dentro tódolos puntos, a folla que permitiría reconstruír a árbore da que procede; igualmente, o fragmento é tamén unha possibilidade que admite tódalas posibilidades, tódolos enfoques. Ese relativismo de visión e de punto de vista, e tamén ideolóxico, por suposto, tamén parece contido, pois, na formulación estrutural deste texto.

Estas nocións xerais, propias do conxunto poético, parecen ser válidas tamén para a estrutura de cada un dos fragmentos, posto que igualmente posúen espazos en branco interiores, fragmentos dentro dos fragmentos. En efecto, é moi frecuente que o derradeiro ou, como moito, os dous últimos versos, aparezan illados do resto do corpo do poema, case sempre introducidos pola conxunción “e”, actuando como unha especie de resumo ou conclusión final que condensa o sentido do conxunto ou que, alomenos, lle da unha xustificación e serve de explicación, na que culmina o clímax intelectual e sensorial. Esta estrutura xera unha especie de marco ou círculo na que o final resume o inicio e, por tanto, remite a el, nun efecto de eterno retorno.

Tanto o feito de que se trata de fragmentos ou poemas breves, cunha simplicidade formal tan notable, próxima ao decurso lingüístico da oralidade, como o predominio do conceptual, do carácter sentencioso e case aforístico –como suma de poesía e pensamento define José Ángel Valente o aforismo–, da condensación sensorial e conceptual a partir dunha especie de estímulo exterior, que é o que orixina, en definitiva, a traza, o fragmento, achegan sorprendentemente este texto á concepción oriental da expresión poética, sobre todo na forma do *haikú* xaponés.

2. OS AMANTES E O MUNDO

Como é ben sabido, neste nivel de estudo trataríase de establecer relacións entre o texto e diversas áreas consideradas en principio externas á literatura propiamente dita, pero que con ela forman o que Antón Risco denominara “hipercódigo cultural”, tamén na liña dos polisistemas de Itamar Iven-Zohar. A amplitude potencial de análise deste apartado obrigaranos a resumir as apreciacións que consideremos máis importantes e a apuntar

superficialmente outras posibilidades de estudo. Así, por estratos, faremos algunhas referencias a aspectos histórico-literarios, histórico-sociais, antropolóxico-etnográficos, ideolóxico-filosóficos e biográfico-psicolóxicos.

2.1. AMORES CANTADOS, AMORES CONTADOS

Esta parte da análise debe ter en conta a historia da literatura no texto, con respecto a conceptos como os de xénero, mito, motivo ou intertextualidade, e tamén a relación do propio texto coa historia da literatura, en torno ao marco xeracional do autor e a obra ou ás relacións do texto coas restantes obras do mesmo autor.

Comezando por este segundo aspecto, debemos advertir que, como se ten sinalado en diversas ocasións por parte da crítica, a poesía de Rodríguez Fer, dende os seus inicios, supuxo unha renovación dentro do panorama lírico galego, ao superar visións tradicionais, pechadas e autárquicas para abrirse cara a modernidade poética occidental, cunha actitude ideolóxica vitalista e cosmopolita, formalmente experimentadora e vangardista, nun sentido amplo. Neste sentido, "Traza de muller", como levamos visto, resulta plenamente representativo da obra do autor.

Por todos os aspectos que xa temos referido, e polos que detallaremos a continuación, podemos pensar que "Traza de muller" e, en xeral *A unha muller descoñecida*, actúan como resumo da concepción amorosa de Rodríguez Fer. En efecto, aínda que estes enfoques atópanse máis visibles, alomenos en aparencia, noutros poemarios cunha expresividade e imaxinería máis exuberante, vémoslos en "Trazas de muller" a maneira dun pouso no fondo dun líquido. Efectivamente, a contención expresiva do poema convertese en condensación extrema, en resumo total da imaxinería erótica e amorosa de Rodríguez Fer. Como se se acadase un punto máximo de avance, a aparencia de tranquilidade e sosego que vemos neste poema é o propio do centro do ciclón ou do vórtice do remuíño, o lugar que representa o punto de chegada á conciencia límite do amor, dende o que se accede directamente á conciencia dos límites e aos límites mesmos. Así, o poemario no que se inclúe o texto que comentamos é, en palabras de Olga Novo, "a concentración que estoupa na última tensión do amor" (21).

Polo que se refire á presenza da literatura, como motivo ou referente implícito ou explícito, dentro do poema que analizamos, interéranos sinalar a existencia dunha serie de motivos, tópicos e referentes, aos que aludiremos brevemente.

En primeiro lugar, un dos aspectos máis rechamantes é a presenza dunha especie de panteísmo erótico que ten como icona central a figura feminina e que conecta esta poética co paganismo clásico (a lírica sáfica e anacreóntica, por exemplo), e mesmo con figuracións posteriores como poden ser as que se deron durante o Renacemento ou incluso durante a contemporaneidade. En efecto, Rodríguez Fer recrea un mundo onde o corpo feminino e o erotismo, fin e medio, se converten en obxectos totais e totalizadores, liberados de calquera atadura de tipo moral ou dogmático.

A concepción amorosa do poeta, asemade, ten raizames clásicas, posto que o amor, neste caso erótico, é entendido como unha realidade absoluta que non admite límites de ningunha clase, que transforma e absorbe e que esixe entrega absoluta, na liña, por exemplo, da lírica do amor cortés medieval ou da renacentista e barroca, onde, como o propio autor titula noutro caso, o poeta é o amor, o amante e mais o amado.

Segundo ten sinalado a crítica, na formulación da muller de Rodríguez Fer pódese ver o arquetipo da "deusa branca" da que falara Robert Graves, aquela muller que podía ser tódalas mulleres. En efecto, no caso do noso autor, a muller equivale ao feminino colectivo.

Dende o punto de vista do que Julia Kristeva denominara intertextualidade, atopamos varias posibles referencias literarias incluídas dentro do poema. A primeira é a reescritura e resemantización que afecta ao segundo mandamento da Lei de Deus cristiá, relativa á prohibición de pronunciar o nome de Deus en van, que aparece en "NOME" referida ao nome da amada, e que apunta a este tipo de idolatría femínea de raíz pagán da que vimos de falar. Tamén se atopa presente, máis como contido que como cita literal, a idea de T. S. Eliot, presente no texto "TREN", relativa ao paradoxo de que toda viaxe debe ter como obxecto e fin o punto de partida, ou mesmo que, cando buscamos algo, en realidade estamos a buscar o que xa tiñamos atopado. Todo isto alude, evidentemente, á cancelación dos límites e a unha apertura intelectual e ideolóxica.

Paralelamente, a idea de que "todo pasa", presente no texto "PASAXE", lévanos directamente á filosofía de Heráclito, pero quedando subvertido o seu pesimismo esencial pola afirmación repentina

do corpo feminino, que actúa como freo, rede ou filtro que é capaz de deter e condensar o imparable fluír temporal.

Igualmente, o verso “Agora ti es unha cadela”, de “CORPO”, pode proceder do canto popular bretón “Eloisa e Abelardo”, que glosa a relación do filósofo medieval coa súa amante. Noutro texto de Rodríguez Fer, titulado “Balada dos amantes nómades”, pertencente ao mesmo poemario que “Traza de muller”, recréase esta historia, e aparece como cita inicial do mesmo, un procedente do canto bretón e que, traducido, di “Transfórmome en cadela negra”. Apelando ao simbolismo do can ou da cadela, esta afirmación apunta, de novo, a un tipo de erotismo desatado, esencial e animal.

Ademais de todos estes aspectos, e incidindo no mesmo sentido interpretativo, tamén poderíamos aludir a outros aspectos, que simplemente enumeramos, e que son algúns motivos literarios, como o da viaxe ou o do viaxeiro, e de símbolos como, precisamente, os dos animais ou o da ponte, a pasaxe, o tren, etc.

2.2. AMOR SEN CONTRATO

Os aspectos sociais do texto, que serían obxecto de disciplinas como a Socioloxía da literatura, en realidade quedarían resumidos no estudo da tradición literaria mencionada anteriormente e nos compoñentes antropolóxicos e ideolóxicos, que trataremos a continuación. Isto débese, basicamente, a que a postura do poeta fronte á sociedade é de ruptura, de polémica e de transgresión de límites e normas, en tódolos sentidos posibles, e non só no político e social. Tanto na dimensión das ideas como na dos actos, o pensamento libertario e a actitude antipoder son propios da vida e a obra de Rodríguez Fer. Verémolo, xa que logo, de maneira conxunta.

2.3. AMOR GALAICO E CÓSMICO

Dende un punto de vista antropolóxico, na poesía do autor dáse unha confluencia e un diálogo entre o mundo autóctono galego, coas súas recreacións míticas e simbólicas, e o mundo cosmopolita, no que o primeiro se insire pero tamén é unha parte diferenciada. Neste caso, tendo en conta a xénese biográfica do poema, que referiremos máis adiante, parece que predomina o segundo sobre o primeiro, xa que non existen referencias precisas á cultura galega, entendida *strictu sensu*.

O aspecto, probablemente, máis relevante é a formulación por parte do autor dunha especie de inmersión nas orixes filoxenéticas, nos principios da vida, e a reedición dun mundo ancestral e esencial, dominado por unha serie de arquetipos que Olga Novo considera propios do sistema de interpretación de Jung. En efecto, isto compróbase sobre todo a través da identificación da figura feminina con animais como a cadela ou a egua, que simbolizan o ardor sexual, a fecundidade e tamén un predominio sobre o elemento masculino, particularmente a segunda, da que xa Plinio, na súa *Historia Natural*, contaba que se deixaban preñar polo vento, sen necesidade de semental. Resulta curioso comprobar como este mundo orixinal, de forzas primixenias e incluso moitas veces de formas de vida elementais, é capaz de convivir co mundo urbano e cosmopolita actual. Cando Rodríguez Fer descobre esa convivencia entre o hotel ou o bulevar e a egua desbocada, está constatando a presenza das forzas profundas e escuras, por inaprensíbeis, da vida e das orixes.

Propio, tamén, dese mundo ancestral, é o nomadismo, a falta de arraigamento nun lugar concreto, presente no constante devir das cousas e no movemento imparabile que constitúe a estrutura do poema. O nomadismo, por outra banda, tamén ten unha dimensión social, ao identificarse coa tendencia galega á emigración. Os símbolos do tren, da ponte, ou da pasaxe, como labirintos e vehículos que son, conducen cara o centro ou cara a orixe. O movemento é, pois, sinónimo de vida, e por iso, como asegura o poeta, “o importante é irmos”.

2.4. A LIBERDADE NO CORPO AMADO

Dende un punto de vista ideolóxico e incluso filosófico, enlazando con todo o visto ata o momento, e posto que estamos a falar de anulación de límites, de subversión de normas, de movemento, acción e vitalidade pasional, cumpriría facer referencia á ideoloxía libertaria que xustifica e sustenta esta actitude, e que é unha constante non só literaria, senón tamén vital, do autor, como foi estudado en variadas ocasións.

Esta postura queda ben de manifesto no derradeiro texto “GREVE”, onde o poeta afirma que: “Eu non teño outra bandeira / que as túas bragas nin máis patria / teño que as túas bágoas”. Un símbolo, como a bandeira, e un concepto, como o de patria, resumen, xa que logo, ao ser subvertidos e substituídos ideolóxicos e mesmo sentimentalmente, o libertarismo esencial do poeta.

A súa poética fala, pois, dun arte libre, e posto que a poesía é concibida non máis que como unha faceta da vida, estase aseverando ao mesmo tempo a liberdade vital. A substitución de conceptos e normas pola vida, o erotismo e a paixón, mostra, xa que logo, un radical inconformismo e a negativa a identificar a poética-vida con calquera das múltiples cabezas que ten o poder. Ao verbo divino Rodríguez Fer opón o nome da amada, á patria política o territorio do corpo amado, á unidade a diversidade, ás fronteiras a falta de límites e ás normas a poesía e o erotismo como formas desbocadas da vida.

2.5. AMOR, VIDA E PENSAMENTO

Pasando ao nivel biográfico, é pertinente destacar, respecto deste poema, que o texto foi escrito en Francia en 1995, principalmente en París, pero tamén en Bretaña e mesmo en variadas viaxes, como o poemario *Brigitte Rimbaud*, ao que pertence.

Este feito determina algúns trazos superficiais do poema, como o título da sección “GREVE”, folga, que fai referencia a unha folga xeral vivida naquela época no país galo, ou mesmo “Traza”, pegada, tamén en francés, e que conecta cun sentido similar que a mesma palabra ten en galego. Tamén serve para explicar outros detalles de conti-

do, como a pertinencia da intertextualización do verso da *Balada de Eloisa e Abelardo*.

Por outra banda, o feito de que fora escrito durante unha viaxe explica que se trate, como propuxemos, dun poema *in progress*, en movemento ou do movemento, que se resume, a xeito de fotografías testemuñais, en trece fragmentos que recrean outros tantos lapsos e experiencias persoais. Dalgunha maneira, o proceso de creación, é dicir, o momento, lugar e circunstancias que rodean a escritura dos textos, determinan non só a súa forma, senón tamén o seu contido.

3. CLÍMAX AMOROSO

A xeito de conclusión, interéranos insistir no carácter límite e climático que parece ter o poema, posto que nel, ao tempo que se produce unha redución do aparato formal, unha esencialización da escritura, tamén se constata a continuidade dos grandes temas e aspectos propios da poesía do autor. A sinxeleza e elementalidade aparente do texto vese, logo, superada pola amplitude de implicacións de todo tipo que existen nel. Semella, logo, dalgunha maneira, a concentración inmensa previa ao *big bang*, á grande explosión, ou mesmo tamén a calma silenciosa que segue ao estalido, na que flotan impensables fragmentos que aínda que fosen cinza terían pleno e enteiro sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AXEITOS, Xosé Luís (1990): "O poema "Cebra de Claudio Rodríguez Fer" (O erotismo como forma de coñecemento)", *Boletín galego de literatura*, 4, pp. 59-67.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1999): "Galicia integral. Unha mirada poliédrica", en *Serta. Revista Iberorrománica*, n.º 4, Madrid, UNED, pp. 206-219.
- LLOCA ANTO LÍN, Fina (2002): "Lila prestado o la construción de una utopía poética: "A boca violeta" de Claudio Rodríguez Fer", en *Madrygal. Revista de estudos gallegos*, vol. 5, pp. 31-37.
- NOVO, Olga (1996): *Por un vocabulario galego do sexo. A terminoloxía erótica de Claudio Rodríguez Fer*, Santiago, Edicións Positivas.
- (1999): *O lume vital de Claudio Rodríguez Fer (Estudio e antoloxía)*, Santiago de Compostela, Librería Follas Novas, Libros da Frouma.
- POLO, Milagros (1995): "Eros sen Tánatos. Sobre algúns textos de Claudio Rodríguez Fer", *Boletín galego de literatura*, 13, pp. 71-76.
- REGUEIRO, Natalia (1998): *Os mundos de Claudio Rodríguez Fer*, Sada-A Coruña, Edicións do Castro-Galería Sargadelos de Lugo.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1991): *Arte literaria. Catálogo, descrición e teoría crítica para a comprensión e comentario dos textos*, Vigo, Edicións Xerais, Manuais / Universitaria.
- (ed.) (1992): *Comentarios de textos contemporáneos*, Vigo, Edicións Xerais, Manuais / Universitaria.
- (ed.) (1994): *Comentario de textos populares e de masas*, Vigo, Edicións Xerais, Manuais / Universitaria.
- (1996): *Acometida atlántica (Por un comparatismo integral)*, Sada-A Coruña, Edicións do Castro, Ensaio / Filoloxía.
- (1996^b): *Extrema Europa*, Santiago de Compostela, Edicións Positivas, Di-Versos.
- (1997): *A unha muller descoñecida*, Ferrol, Esquío.
- (1998): *Guía de investigación literaria*, Xixón, Ediciones Júcar.