

A FAVOR DE EROS. A MULLER SINFONÍA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

Manuel Fernández Rodríguez¹

*Steer your way through the ruins
Of the altar and the mall
Steer your way through the fables
Of creation and the fall
Steer your way past the palaces
That rise above the rot
Year by year
Month by month
Day by day
Thought by thought*
(Leonard Cohen, “Steer your way”)

RESUMEN: La obra literaria *A muller sinfonía*, del poeta gallego Claudio Rodríguez Fer, supone una aproximación formal, estética e ideológica acometida entre los lenguajes poético y musical. En línea con el desarrollo lírico de su obra, las cuestiones temáticas del amor, la resistencia frente a las imposiciones, la libertad o la memoria se van trenzando mediante un recorrido vital y sentimental que incluye un amplísimo número de evocaciones y referencias musicales, que se constituyen en *leit motiv* general y en hilo conductor de las más diversas experiencias.

PALABRAS CLAVE: Poesía; música; amor; libertad; memoria

RESUMO: A obra literária *A muller sinfonía*, do poeta galego Claudio Rodríguez Fer, representa uma abordagem formal, estética e ideológica feita entre as linguagens poéticas e musicais. Em consonância com o desenvolvimento lírico do seu trabalho, as questões temáticas do amor, resistência às imposições, liberdade ou memória são trançadas por uma viagem vital e sentimental que inclui um vasto número de evocações e referências musicais, que constituem o *leitmotiv* geral e o fio condutor das mais diversas experiências.

PALAVRAS-CHAVE: Poesía; música; amor; liberdade; memoria.

¹ Doutor em Filologia Hispânica (2000) pela Universidade de Santiago de Compostela. Exerce como professor da USC e no Ensino Médio. Centrou seu trabalho como pesquisador na obra do escritor gallego José Ángel Valente, a quem dedicou duas monografias (*El tejedor de redes. Análisis integral de la narrativa de José Ángel valente*, 2007; *El yo líquido José Ángel Valente frente a la escritura del yo (epístolas, diarios, memorias, confesiones, autobiografías)*, 2018), assim como várias publicações coletivas (*José Ángel Valente. Poesía e interculturalidad*, 2008; *Valente vital: (Galicia, Madrid, Oxford)*, 2012; *José Ángel Valente. Memoria sonora*, 2013; *Valente vital: (Magreb, Israel, Almería)*, 2017). Também se ocupa de outros âmbitos da literatura espanhola, galega ou universal e tem realizado edições literárias e traduções. E-mail: manufrod@gmail.com

La creación del mundo y su evolución encuentran perfecta continuidad en la actividad de la imaginación; así, hay un punto donde el grito original del universo desemboca en el de la vida, que se inicia, por lo tanto, como una vibración, un palpito, una latencia.

De ahí que haya sido señalado cómo el pensamiento en las culturas primordiales se inicia por la recreación analógica de los ritmos subyacentes que comparten las diversas formas de la realidad, en un sentido dinámico y cambiante. En esa línea, el musicólogo alemán Marius Schneider (1946: 5) sostuvo que donde las civilizaciones desarrolladas piensan y sistematizan en modo abstracto dichas latencias, las culturas originales todavía bailan y cantan sus ideas, de modo que la participación activa, musical, rítmica, del cuerpo aún no ha sido sustituida por un instrumento.

El cuerpo suena, vibra, pues, con una particular reverberación que lo vincula a los elementos del mundo; y la poesía posee siempre un cuerpo propio, más o menos distante, al que llamamos voz, canto. De esa zona de confluencias arranca el poemario *A muller sinfonía. Cancioneiro vital* (2018), el último hasta el momento del poeta lucense Claudio Rodríguez Fer. Formado por un amplio conjunto de poemas que recorren una buena parte de la trayectoria creativa del autor, es representativo, a un tiempo, del conjunto de su obra poética en cuanto a temas y a la actitud creativa y estética basada en el diálogo interartístico y en la experimentación, y de su experiencia vital, al apoyarse cada uno de los poemas en una o varias de las más importantes referencias musicales del autor que lo son, al mismo tiempo, de la contemporaneidad. En este sentido, ese deseo de compartir el acervo musical lo es también de exorcizar el tiempo: “Escoitar a música da nosa vida con alguén supón recuperar o pasado e revivir no futuro”.

Como en otros casos, donde las artes plásticas, la fotografía, el cine, la arquitectura, etc., aparecen atravesando la creación y la reflexión poética de Rodríguez Fer, en este caso es la música, por medio de referencias clásicas y populares, la que crea el pie rítmico y armónico sobre el que se sostienen tanto las creaciones originales como las traducciones o versiones que, aunque minoritarias, también están presentes en el libro. La producción de grandes cantautores —Brassens, Ferré, Dylan, Cohen, Yupanqui, Stivell, Theodorakis, Vinicius—, la ejecución de grandes voces —Simone, Baez, Parra, Joplin, Makeba, Hagen...— o los grandes géneros populares —jazz, rock, folk, son, reggae...— tienen, así, en este poemario, una representación intensificada como exposición de una educación sentimental y de un fundamento ideológico que, de manera más tenue o menos sistemática se puede reconocer en el resto de la producción poética del autor. El gusto por la diversidad o el diálogo como actitud creativa se expresan, pues,

de modo directo, a través de las referencias que proceden tanto del núcleo cultural occidental como de los márgenes de este, sean geográficos —africanos, asiáticos...—, ideológicos —libertarismo, canción protesta, anticolonialismo...—, o culturales —lo gitano, lo cingaro, lo negrista, lo punk...— En cierto sentido se puede entender el libro como una demostración práctica de que, como había propuesto Octavio Paz, tanto en el código poético como en el musical y, añadiríamos, en el amoroso, los signos son, no significan, trascendiendo la comunicabilidad.

Desde el punto de vista estructural, así como temático, el volumen se encuentra enmarcado por un prólogo y un posfacio poéticos que cumplen a un tiempo una función ideológica y estética. En el primer caso se versiona el “Prefacio” que Léo Ferré escribió para *Poètes Vos papiers!*, incidiendo en una concepción antiesnobista de la poesía, reivindicando su posición necesaria y esencial en un mundo de cosificaciones, banalizaciones y mercantilizaciones, y reclamando también para la lírica la raíz musical que le da un carácter acabado y perfecto: “A poesía é un clamor. Debe ser escoitada como a música / (...) Non adquire o seu sexo / senón coa corda vocal”. El “Posfacio”, por su parte, está compuesto por dos textos en los que se versiona, respectivamente, el “Non me gusta” de Vladímir Vysotski —una declaración de principios personal contra el rumor, la maledicencia, la violencia, la apariencia y la falsedad, que encuentra su paralelo en una de las citas iniciales del libro, en la que se adapta “A mala reputación” de Brassens—, y el “Danza conmigo ata a fin do amor”, de Leonard Cohen, una afirmación del vitalismo y el amor como motor vital.

Entre esos dos márgenes encontramos cinco apartados, determinados por los temas dominantes en cada uno de ellos. “Cantos rodados”, que incluye veintidós textos susceptibles de ser encuadrados dentro de la noción de lírica resistente, es el primero de ellos. La fe libertaria, la llamada a la resistencia, la denuncia de la barbarie, la reivindicación de las raíces, el reconocimiento de las víctimas, la dignidad del ejecutado, el dolor, el exilio, el internacionalismo cultural, laboral y social, la memoria personal e histórica como acto de justicia, la fraternidad, la fidelidad, el potencial liberador del amor y la música como forma de solidaridad —ambos contenciones únicas para el mal—, son algunos de los motivos presentes que dan una medida efectiva de la militancia coherente del autor. Todos ellos se desarrollan en diálogo ideológico y afectivo con las distintas composiciones musicales que subyacen en estratos que van desde lo radicalmente evocativo hasta las citas explícitas; entre ellas se reconocen voces para siempre vinculadas al compromiso contra el dolor y para la belleza, como Amancio Prada, Léo Ferré,

Woody Guthrie, Joan Baez, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Atahualpa Yupanqui, Bob Dylan o Leonard Cohen, entre muchas otras.

“Ortos sen ocaso”, el segundo conjunto, remite por su título a la estructura bimembre y antitética del que fue el primer poemario publicado por Rodríguez Fer, en 1979, *Poemas de amor sen morte*, creando de este modo una circularidad simbólica, ideológica y anímica, que recrea la idea del amor como lugar del origen. Está formado por quince poemas que desarrollan diversos matices de la concepción libertaria y aperturista del amor —con algún descenso a la soledad o la distancia—, en conexión con el ideario global del autor y, por tanto, elemento orgánico subyacente al resto de las temáticas particulares. Es presentado como una fuerza aglutinante frente a las escisiones formales, como una entidad dinámica que se realiza en su multiplicidad y en el nomadismo, como un mecanismo de huida de las formas de vida pre-programadas y de los sistemas de control y poder de toda índole, como un rizoma en el que se entrelazan lo estético y lo ideológico bajo el principio rector de la libertad, como fuente de la felicidad, como potencial utopizante, como huida loca, irracional y erótica de los límites temporales, como factor de resistencia vital, como cénit perpetuo del que desciende la experiencia de la plenitud y la perpetuidad, amor como presencia, encuentro y contacto salvador en medio de cualquier clase de marasmo. El panorama musical que acompaña este abanico erótico amoroso es, como en el caso anterior, variado y complementario del recorrido poético de Rodríguez Fer, con temas tan evocativos como el “House of the rising sun” popularizado por The Animals, “Nights in white satin” de The Moody Blues, el “A whiter shade of pale” de Procol Harum, el “Todo cambia” cantado por Mercedes Sosa, el “Macorina” de Chavela Vargas, “The sounds of silence” de Simon and Garfunkel, el “Satisfaction” de The Rolling Stones, el “Sex machine” de James Brown o el “Fly me to the moon” de Frank Sinatra, así como aportaciones de la bossa nova brasileira, el celtic soul de Van Morrison, el afrobeat de Fela Kuti, el rock punk de Nina Hagen, la *chanson d’amour* de Léo Ferré, y otras variadas presencias intertextualizadas.

En el siguiente bloque, bajo el expresivo título de “Viaxes ao paraíso”, se concreta el tercer pilar que sostiene la ética del autor, el nomadismo como actitud vital y el viaje como posibilidad estética y afectiva. Si, en el caso del amor, hemos hablado de una suspensión de la sucesión lógica del tiempo, en lo relativo a la vivencia espacial se defiende su multiplicidad como modo de realización vital. El espacio es el telón de fondo en el que, según expone Gilbert Durand (2004: 416-421), se dibuja el trayecto imaginario, porque es la imaginación la que ilustra o ilumina las excitaciones sensoriales y los conceptos. Así, a lo largo de veinticinco poemas se traza una geografía afectiva en la que se entrecruzan los elementos de la trinidad erótica

claudiana: la corporeidad femenina, la experiencia de la utopía edénica y la aventura del descubrimiento del lugar: espacio poético, en el que confluyen los lugares, es decir, donde se da una simultaneidad de diferencias. El nomadismo, la memoria del territorio y el territorio de la memoria, el exilio o extranjería, las realizaciones clásicas o modernas del edenismo y los espacios clausurados del poder, el exotismo, la luminosidad urbana o la esencialidad natural, el lugar como forma de realización afectiva, Galicia como espacio del origen, el Más Allá, el poder desrealizador de la imaginación, el arte como generador de espacios alternativos o el encuentro como forma de manifestación del lugar son algunos de los matices temáticos en los que se concreta esta cuestión. En paralelo a lo que ocurre en el resto de apartados, pero en este caso quizás con mayor énfasis, las referencias musicales se encuentran totalmente diversificadas y proceden de espacios geográficos, culturales e imaginarios tan heterogéneos como la Europa postmoderna de Franco Battiato, la del exilio de Georges Moustaki o la de la contestación de Brassens, el inconformismo anarquista italiano popular, el cosmopolitismo norteamericano de Liza Minelli o Billy Joel, la profundidad bretona de Nolwenn Korbell o Alan Stivell, el caribe afrocubano de Lecuona Cuban Boys, Miguelito Valdés o Eddie Palmieri, el melancólico septentrión canadiense de Leonard Cohen, los espacios de encuentro nórdico mediante del blues Tom Waitts o la canción de autor de Jacques Brel, los horizontes infinitos de Rusia con Iván Larionov, la distopía troyana de Sinéad O'Connor, la experiencia del desierto y del oasis en el sincretismo musical y espiritual magrebí, el minimalismo del espacio fotográfico con Michael Nyman, o el no lugar o espacio total del amor con Paolo Conte.

Los dos últimos apartados se constituyen, más que como bloques temáticos al uso, bajo la forma de ciclos poéticos cerrados. Por un lado, “Terra extrema de radiación amorosa”, con siete textos, se podría leer como un viaje a la centralidad del amor. Se inicia con un canto de exorcismo o un conjuro contra el dolor y el miedo, origen de la descomposición del mundo, para pasar luego por el establecimiento del perímetro del territorio amoroso que se sitúa, precisamente, en lo liminal y en lo provisional, donde la voz poética realiza una circunvalación orbital bajo el poder de atracción generado por la amada. Lo irresistible del canto de sirenas femenino que arrastra al navegante, la necesidad de suspender todo intento de comprensión racional del estado amoroso que raya con una mística cósmica y erótica, la eternidad del amor y de la amada que renacen verdes y primaverales o la suspensión de las categorías verbales, ideológicas y sexuales que se da dentro de la experiencia erótica y poética son algunas de las formas en las que se concreta ese camino hacia el encuentro. Musicalmente, los poemas transitan por los ritmos tribales y concéntricos cingáros, hacen una contestación al amor como corrección

por medio del country de Johnny Cash, apelan a la fusión folk, funk y jazz de Tim Buckley, transitan por el rock más crudo y rompedor de Led Zeppelin o The Troggs, se rebelan en la contestación del punk feminista y andrógino de Patti Smith o reposan en la música tradicional gallega de la mano de Pilochoa.

Por otra parte, el último bloque, bajo el título de “Materia de mañana”, incluye dieciséis textos que constituyen a un tiempo un canto de agradecimiento y un acto de fe en la permanencia y en la eternidad. El tiempo aparece fracturado y la causalidad suspendida; los yoes cuánticos de los amantes se interconectan más allá de cada ubicación concreta: el ayer se vuelve mañana, el aquí se orienta hacia el Norte y la realidad se torna concurrencia casual e irrepetible, como si de una *jam session* jazzística se tratase. También hay una aspiración a la totalidad en cuanto a las manifestaciones del amor, a la fusión en unicidad de los amantes, a la integración de la lucidez y la pasión o de la vigilia y el sueño en un cuerpo dormido, al acceso a la globalidad del universo por medio de la finitud del aleph, al crecimiento hacia dentro del amor, a la perpetuación del ser bajo la forma simbólica de la almeja Ming o del presente perpetuo, a la negación de la muerte en presencia de la mujer amada o al diálogo integrador entre el canto y la danza. Se trata, por otro lado, de un apartado donde tiene cabida una cierta estética de la distancia, y donde también el deseo tiene el sabor y el color del cítrico verde o la forma de un norte o un mañana misterioso. El modo que elige el autor para cerrar el conjunto es, en consonancia con el voluntarioso vitalismo optimista que lo caracteriza, un canto de agradecimiento realizado desde la perspectiva panorámica que le ofrece la atalaya natural del amor. En este apartado, en cuanto a los géneros musicales, el jazz, en diversas realizaciones, ocupa un lugar destacado, mediante la evocación del desgarrado “Strange fruit” cantado por Billie Holiday, el más clásico de Louis Armstrong o el afrocubano de Chano Pozo y Dizzy Gillespie. Además, se percibe una particularidad que ya se apuntaba en el segundo apartado, que entre las referencias musicales abundan las tonalidades descendentes en torno al desamor, la soledad, la distancia, la memoria o la pérdida, que los poemas revisan en una intensa interacción. Así ocurre con los pies musicales ofrecidos por el rock-folk del “Girl from the North Country” de Bob Dylan, con el canto árabe de “Al Atlal (Las ruinas)” interpretado por Oum Kalsoum, con la conocida balada “Yesterday” de Paul McCartney, con el soul de Otis Redding en “(Sittin’ on) The dock of the bay”, con la morna caboverdiana de Cesária Évora, plena de saudades, o incluso con la rumba gitana de Los Chunguitos. También encontramos afirmaciones sobre el amor como fuente de inspiración en el son de Compay Segundo, contra el poder mediante el reggae denuncia del costamarfileño Tiken Jah Fakoly, a favor de la imaginación y la resistencia con los sonidos populares rajastaníes, a

propósito de la equivalencia multiartística por la alusión al *Jazz* de Matisse y, como ya queda anotado, a favor de la vida como conjunto orgánico de los placeres defendidos por el poeta, por medio del “Gracias a la vida” cantado por Violeta Parra.

En el mundo transitado por la voz de Rodríguez Fer, en definitiva, como había cantado Dylan Thomas, no tiene dominio ni cabida la muerte, pero tampoco el desamor, el ser a destiempo, el sometimiento, la calumnia o el orden —ni siquiera el poético—, desterrados de su particular tierra edénica.

La integración de lo musical va, por supuesto, mucho más allá de la simple referencia o de la alusión intertextualizada, puesto que existe un auténtico diálogo polifónico, a diversos niveles, entre la poesía como código y la música, y entre la voz poética y sus vivencias y experiencias, por lo que el libro tiene también múltiples recorridos y lecturas.

A Rodríguez Fer corresponde la creación de unos ritmos elaborados a partir de materiales muy heterogéneos —que facilitan un recorrido transversal por los grandes temas y motivos de su poética— y ejecutados sobre el instrumento privilegiado de esta experiencia, que es el cuerpo erotizado. La materia carnal vibra, en efecto, tiene sus resonancias propias en las diversas cadencias del amor, tal y como se explicita en “Jazz vital”: “con todos os órganos inchados / como trompetas. (...) / Succionando swing das raíces do pene / e soprando bebop pola vaxina arriba. / Para danzar a música da vida / hai que tocar o clítoris / con todos os dedos da lingua // E lévasme libélula ao imposible do teu corpo / coa natural ousadía do instinto biolóxico / que posúen os instrumentos de carne e de corda”.

La perspectiva libertaria, en la que se funde lo ideológico con lo vital, conduce al autor a defender “o dereito natural á independencia / de cada partícula de vida e de poesía”. No obstante, lo que en ningún caso se propone es el aislamiento de cada una de esas partículas liberadas, porque nada puede existir aisladamente, porque la vida y el amor se conciben como coexistencia o encuentro. Al igual que ocurre en el jazz, que tanta y tan intensa presencia tiene en este poemario, donde una melodía o ejecución se vuelve irrepitable, cada confluencia o cada encuentro erótico-vital es, también, único: “saíndo do saxofón / como se fósemos tempo / en ritmo roto // porque ninguén volve tocar / o mesmo jazz”.

La naturaleza sinfónica del poemario a la que se alude en su título procede, por tanto, de ese deseo de integración de elementos heterogéneos, de ritmos distintos, en un flujo musical único y al mismo tiempo diverso. Cada partícula, cada experiencia, tiene su propia vibración, de modo que la interconexión entre ellas no se establece tanto por la coincidencia de la forma, del esquema nocional al que es reducida, como por el hecho de compartir una semejante altura

vibratoria. El ritmo sería no tanto el modo en que evoluciona o fluye la realidad como la particular manera en que sus unidades dialogan, una emanación de los propios objetos. Todos los fenómenos cósmicos son susceptibles de ser reducidos a unas pocas formas rítmicas básicas; es el lenguaje simbólico de la poesía el que une, en este caso, expresiva y gnoseológicamente, elementos a los que corresponde un ritmo idéntico. De ahí que en la voz poética se constituya una correspondencia rítmica procedente del origen cósmico, con la cual comparte una misma forma de irradiación, y que se presenta bajo la forma primordial de un grito —extático—, expresión que es, al decir de Gaston Bachelard (1980: 281), tanto la primera realidad verbal como la primera realidad cosmogónica: “Berro dende o fondo do universo / con profundo silencio”.

Pero no todo diálogo es comprensible en un nivel formal o lógico y este, emitido en la frecuencia del amor, particularmente no lo es. En la proximidad de la noción de azar objetivo interpretada por el lenguaje surrealista, al cual tanto debe este poemario —“Ti eras o azar obxectivo / de metal transparente / como un torrente de corcheas / pendurando dos pulsos”—, o de la sincronidad jungiana, sería el punto en el que el deseo individual vibra a la misma velocidad y en la misma dirección que el mundo que se ofrece. La música, la palabra poética, la experiencia amorosa, conectan, precisamente, en ese territorio de diálogo irreductible a esquemas lógicos, lo cual explica la reiterada referencia a la revolución surrealista.

“Somos polirritmia pura / cando onte vén despois de mañá”, se afirma en uno de los textos del poemario. En efecto, la polirritmia es el principio mediante el cual se calibra la capacidad de imitación e interacción del ser humano con el medio; en el sentido en el que lo explicaba Marius Schneider (*Op. Cit.*), la polirritmia humana es la que permite interactuar con la multiplicidad de ritmos irradiados alrededor, actuar, en otro sentido, como caja de resonancia que reproduce el código rítmico universal. Pero esto exige, resulta obvio, una actitud de recepción y apertura por parte del ejecutante o de la voz poética, manifiesta, en este caso, en el principio ideológico libertario, en la actitud estética y ética de renuncia y entrega, y en la cognoscitiva y afectiva del deseo, la pasión y el afecto, que explican el recurrente juego surrealista de los objetos —o de los cuerpos— encontrados: “Coñecerse é recoñecerse / no mosaico dos xardíns da terra”; “Somos o suxeito encontrado”; “Porque nós encontrámonos sempre / en medio da poesía / por primeira vez”. Libertad, entrega y deseo trazan a partir del ritmo las líneas de la imagen, que tiene su forma arquetípica en el cuerpo femenino. Del mismo modo, cabría interpretar que es la discordancia rítmica nacida de la distancia la que da lugar a un cuerpo desafinado: “Se parezo desafinado / pode ser pola saudade / de saber que estás ben”.

Una de las formas más obvias de la manifestación de la armonía se encuentra en el ritmo sexual de los cuerpos, al que se apela a partir de los códigos rítmico-musicales. Como había advertido Octavio Paz, el lenguaje y el universo son mundos de llamadas y respuestas que oscilan bajo los principios de unión y separación, inspiración y espiración, flujo y reflujo: “uníndonos para sempre / en única columna solidaria / por sístole da vulva / e diástole de útero / na abrasión tenebrosa”.

También resulta relevante insistir en el hecho de que este proceso de aproximación rítmico-musical tiene unas implicaciones gnoseológicas relevantes, puesto que se fundamenta en las potencias imaginativas e intuitivas; ambas, como formas de conocimiento, son independientes de los procesos de razonamiento o de las elaboraciones nocionales, puesto que no necesitan de ninguna demostración y se cumplen en la simple experimentación. Tal condición de esta forma de pensamiento desafinado es aplicable, por supuesto, de igual manera, al lenguaje poético, a la expresión musical y al código amoroso. A dicha capacidad alienante de la música y del amor se hace referencia en varias ocasiones, insistiendo ya en el potencial liberador de ese código —“Ti tes transpirando baixo a dermis / a manteiga vital / da que están feitos / os psicotrópicos da música”—, ya en una forma de suspensión del proceder racional que apela a lo incomprendible o a lo imposible: “Ámote en abismo / de cometa irreversible, / con tenrura feroz, / sen entender xa nada / desta luz en voráxine”; “Grazas por demostrarme que no amor / soamente é posible o imposible” ; “Carezo da sabedoría innata / de quen aínda non viviu / e non precisa comprender / o amor que non se entende”.

Y es, precisamente, en este mismo ámbito, rayano expresiva y conceptualmente con el mundo de la mística, donde el silencio —que es una senda no muy frecuentemente transitada por Rodríguez Fer— como forma musical adquiere también una notable presencia en el poemario. Dos poemas, en concreto —“Canción á serea” y “Os sons do silencio”—, elaboran una compleja poética en la que el estado amoroso suspende las distinciones supuestas en el terreno de la verdad, de la realidad, de la iluminación, de la comprensión y del decir. La voz del silencio queda atravesada por el canto de sirenas que es la atracción del amor, de modo que la voz poética siente la necesidad de ejecutar ya no solo las vibraciones de lo presente sino también la oscura radiación de fondo que procede de la ausencia: “Eu só son o son / do teu silencio”; “Todos os silencios ficaron inaudibles / ante os teus cantos, / aqueles cos que tanto me chamabas, / mais que nunca entoaches”.

La atracción irresistible del canto de la sirena, o de su silencio implacable, la armonía rítmica de los cuerpos celestes y humanos, encuentra también un correlato expresivo bajo la

forma de la danza —“dende os meus amores-canto / ata os teus amores-danza”—, que aparece transfigurada a lo largo del poemario en una serie de movimientos visuales que van desde el lento crecimiento del mundo mineral a la eufonía de los cuerpos celestes, pasando por los ritmos sexuales, las sinestesias maquinistas de la vanguardia y las danzas propiamente dichas, evocadas bajo sus formas más tribales, esenciales, rítmicas y sensuales, como la conga, los bailes dionisiacos cingaleses o el exotismo sincrético de lo árabe y lo negro, entre otros varios. No por casualidad, el último poema, que recoge a modo de colofón lo expresado a lo largo del libro y que remite directamente al origen del amor, se apoya en una danza ritual multívoca en la que confluyen el exorcismo frenético de la tragedia y el desbordamiento extenuante de lo erótico y lo estético. Se trata, como queda dicho, de una versión del “Dance me to the end of love” de Leonard Cohen, donde Rodríguez Fer construye a partir de la música y el baile un edén erótico a salvo de la hostilidad de la ruina y el horror, donde la voz poética parece girar en trance hipnótico, dando forma a un ritual de iniciación y de duelo que ya se encuentra configurado en otros textos. Cohen, por cierto, cantautor en el que confluyen la perspicuidad de lo amoroso y de lo trágico, poeta en cuyo tránsito por la más impenetrable oscuridad siempre es posible hallar las hebras entreveradas del amor, de la ternura, de la ironía o del humor, es una de las referencias musicales más reiteradas en el volumen, presente en el primer apartado dentro de “Todo o mundo sabe” con la canción “Everybody knows”, y en el tercero en “Non hai cura para o amor” con “Ain’t no cure for love” y “Suzanne”. En el primer caso se proclama cómo la vida siempre es imprevisible incluso cuando el juego está más adulterado; En el caso de las otras dos letras, en paralelo con el poema, con el trasfondo cultural y natural canadiense aparecen indisolublemente unidas como una única forma del erotismo la atracción sexual y la intelectual.

El subtítulo del poemario, “Cancioneiro vital” hace referencia, en efecto, a la estructura poética cancioneril en la que cabe inscribirlo, según el modelo petrarquista: carácter unitario del conjunto pese a sus subdivisiones; expresión de las vivencias amorosas de la voz poética en un trayecto con ascensos y depresiones, intercaladas con otras temáticas, desde la solidaridad a la libertad, de la memoria al relato del presente, de lo ético a lo erótico, de la mediocridad, frustración, impotencia y sordera de un mundo de zombis a la afirmación del Paraíso de los que creen y hacen el bien; la diversidad de tonos, entre lo vanguardista experimental, lo popular, lo tribal, lo mítico, lo aforístico-sapiencial o lo apasionadamente lírico; cancioneril también por la relevancia del elemento rítmico y musical en su dimensión interna o compositiva como en la externa estructural o intertextual. Posee, no obstante, peculiaridades que rompen con el molde genérico, como la afirmación de la unicidad de la experiencia amorosa bajo la forma de la

multiplicidad del amor y de las amantes o la sustitución de la ordenación cronológica — subyacente en un sentido (auto)biográfico— por una concepción más bien circular que, sin negar la naturaleza terminal del amor o de la vida, concibe estas dos realidades como las únicas capaces de dar sentido a lo existencial, que queda fuera de los avatares del tiempo, desde el origen hasta el final, en virtud del canto. *You got me singing / Even tho' the news is bad / You got me singing / The only song I ever had.*

Biografía, pues, en clave amorosa, poética y musical la que se nos ofrece, con sus armónicos, sus disonancias, sus ritmos cambiantes o sincopados y su completez sinfónica equivalente a la de esa mujer que se cree una “moza orquesta” cuando ya es una “muller sinfonía”, que emite, acaso sin saberlo, un canto que también la torna sirena.

Vuelo y canto. Pájaro. En su plenitud o en su caída, el canto es la forma mediante la cual el pájaro se transmuta en vuelo. El que se sintió ave no puede sino cantar al amor, la fuerza responsable de su relación incendiaria con el mundo. *There is a crack, a crack in everything. That's how the light gets in.*

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*. México: FCE, 1980.

DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE, 2004.

RODRÍGUEZ FER, Claudio. *A muller sinfonía. Cancioneiro vital*. Ourense: Ouvirmos, 2018.

SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos 611 la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Barcelona: Instituto Español de Musicología. Monografías, I., C.S.I.C., 1946.

Recebido em: 26/10/2018

Aprovado em: 11/11/2018

Publicado em: 10/12/2018