



**UNIVERSIDADE DA CORUÑA**

**A obra poética de Miguel Anxo Fernán Vello**

**María Teresa Seara Domínguez**

**Tese de Doutoramento**

**2015**





**UNIVERSIDADE DA CORUÑA**

**Tese de Doutoramento**

**A obra poética de Miguel Anxo Fernán Vello**

**María Teresa Seara Domínguez**

**Directores: Xosé María Dobarro Paz  
María Teresa López Fernández**

**Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística**

**2015**





**UNIVERSIDADE DA CORUÑA**

**Facultade de Filoloxía**

**Departamento de Galego-Portugués, Francés e  
Lingüística**

**A obra poética de Miguel Anxo Fernán Vello**  
**María Teresa Seara Domínguez**

**Tese de doutoramento dirixida polos profesores doutores Xosé María  
Dobarro Paz e María Teresa López Fernández**

**Visto e prace,**

**Xosé María Dobarro Paz**

**María Teresa López Fernández**

**A Coruña, 2015**



A meus pais, por ensinárenme a camiñar.





## AGRADECIMENTOS

Como é obvio unha tese de doutoramento non é obra só de quen a escribe e asina senón de todos os que, dunha ou doutra maneira, contribuíron a que existise. Para eles vaia o meu recoñecemento máis sincero e agradecido.

En primeiro lugar, grazas aos directores: o profesor doutor Xosé María Dobarro Paz que apostou por ela nos seus inicios e a profesora doutora Teresa López Fernández quen se sumou con entusiasmo ao reto de dirixiren unha tese tan fóra dos cánones académicos. Aos dous débolles canto de bo poida haber neste traballo pois o seu animoso alento foi estímulo, sostén nas horas baixas e luz nos períodos de maior dúbida.

Grazas tamén a Miguel Anxo Fernán Vello por tantas horas compartidas, polos materiais achegados e os poemas inéditos, polo privilexio dunha amizade que leva a rúbrica da poesía e se estende como espiral.

O meu agradecemento ao persoal da Biblioteca Miguel González Garcés e da Deputación da Coruña pola súa exquisita atención durante a consulta dos seus fondos e a todos os que aportaron a esta tese testemuños, publicacións e todo tipo de literatura gris: Xosé María Álvarez Cáccamo, Vicente Araguas, Yolanda Castaño, Emma Couceiro, Celso Fernández Sanmartín, Modesto Fraga, Xavier Frías, Xesús González Gómez, Rafael Lema, Arcadio López-Casanova, Xulio López Valcárcel, Lois G. Magariños, Miguel Mato Fondo, Chus Pato, Víctor Campio Pereira, Emma Pedreira, Carlos Quiroga, Claudio Rodríguez Fer, Luciano Rodríguez Gómez, Paco Souto, Rafa Villar e Miro Villar.

A miña gratitude ás amigas Eva Veiga, Teresa Bermúdez, Mada Carballeira, Emma Pedreira e Dores Tembrás que me sostiveron nos momentos de caída aportando consellos, ánimo, téis, conversas, risos e poemas porque tamén elas son parte activa neste traballo.

Por último grazas á miña familia e a Ventura, sempre aí, mesmo no máis ingrato.

## RESUMO

Esta tese de doutoramento ten como obxectivo realizar unha análise da poesía de Miguel Anxo Fernán Vello no contexto da Xeración dos Oitenta, á que pertence e da que é membro destacado. Apuntando brevemente a atención do autor a outros xéneros literarios (teatro, ensaio, artigo de opinión), centrámonos na análise temática e simbólica dos once poemarios que constitúen o seu *corpus* a día de hoxe –ademais de nalgúns poemas que viron a luz en obras dispersas e que se recollen en apéndice– para demostrar que a súa poética pivota arredor de dous grandes ciclos temáticos: o referido á estética celebrativa (que abrangue unha visión renovadora do erotismo e a posterior vivencia telúrica) e o que testemuña a desolación (vinculado ao desacougo existencial do ser contemporáneo e á poesía de denuncia, comprometida coa sorte dos desfavorecidos). Poñemos tamén de manifesto a maneira en que os principais ciclos temáticos se apoian nun conxunto de símbolos basilares que non só teñen presenza reiterativa ao longo da obra senón que experimentan unha importante evolución que os leva, mesmo, a mudaren as súas valencias significativas. Por último, constatamos a presenza transversal do tema da metapoesía como fonda reflexión teórica sobre esta arte.

## RESUMEN

Esta tesis doctoral tiene como objetivo analizar la poesía de Miguel Anxo Fernán Vello en el contexto de la Generación de los Ochenta, a la que pertenece y de la que es un miembro destacado. Apuntando brevemente la atención del autor a otros géneros literarios (teatro, ensayo, artículo de opinión), nos centramos en el análisis temático y simbólico de los once poemarios que constituyen actualmente su *corpus* –además de en algunos poemas publicados en obras dispersas y que se recogen en apéndice– para demostrar que su poética pivota alrededor de dos grandes ciclos temáticos: el referido a la estética celebrativa (que incluye una visión renovadora del erotismo y la posterior vivencia telúrica) y el que testimonia la desolación (vinculado al dolor existencial del ser contemporáneo y a la poesía de denuncia, comprometida con la causa de los desfavorecidos). Ponemos también de manifiesto cómo los principales ciclos temáticos se apoyan en un conjunto de símbolos

basilares que no sólo tienen presencia constante en la obra sino que experimentan una gran evolución que les lleva, incluso, a cambiar sus valencias significativas. Por último, constatamos la presencia transversal del tema de la metapoesía como profunda reflexión teórica sobre este arte.

## **ABSTRACT**

This doctoral thesis aims to carry out an analysis of Miguel Anxo Fernán Vello's poetry in the context of the 80s Generation to which he belongs, being also an outstanding member of it. By pointing out briefly the author's attention to other literary genres (drama, essay, opinion article), we focus on the thematic and symbolic analysis of the eleven books of poems that constitute his corpus nowadays –apart from some other poems that came to light in dispersed works and which are listed in the appendix– to prove that his poetry centers on two great thematic series: one referring to celebrative aesthetics (this one comprises both an innovative vision of erotism and the subsequent telluric personal experience) and another that gives witness to desolation (associated with contemporary being's existential discouragement and with the social protest poetry, committed to the luck of the disadvantaged). It is also underlined the way in which the main thematic seasons are supported by a basic set of symbols which not only have recurrent presence throughout the work but also go through a significant evolution that even leads them to change their positive characteristics. Finally, it can also be noted the transversal presence of the topic of metapoetry as a deep theoretical reflection on this art.

## ÍNDICE

	<b>Páx.</b>
Abreviaturas	18
0. INTRODUCCIÓN	19
I. A POESÍA GALEGA DE 1958 A HOXE	26
1. A literatura galega en 1958	26
2. As décadas dos sesenta e setenta	27
3. A poesía dos anos sesenta: o socialrealismo	31
3.1. Características	31
3.2. A crise do socialrealismo	34
4. A poesía nos anos setenta	37
4.1. <i>Os novísimos da poesía galega / Los novísimos de la poesía gallega</i> (1973)	37
4.2. O ano 1976	39
4.3. Obras que inician o cambio poético	41
4.3.1. <i>Seraogna</i> (1976)	44
4.3.2. <i>Con pólvora e magnolias</i> (1976)	46
4.3.3. <i>Mesteres</i> (1976)	48
4.3.4. <i>Herba aquí e acolá</i> (1980)	50
4.4. Os grupos poéticos	51
4.4.1. Rompente	52
4.4.2. Cravo fondo	56
4.4.3. Alén	57
5. A década dos oitenta	58
6. A poesía dos anos oitenta	62
6.1. A eclosión editorial	63
6.2. As publicacións periódicas	63
6.3. Os premios	65
6.4. As antoloxías	69
7. A Xeración dos Oitenta	73
7.1. Nomenclatura	75
7.2. Autores	75
7.3. Os grupos xeográficos	77
7.3.1. O Grupo de Vigo	78
7.3.2. O Grupo da Coruña: <i>De amor e desamor</i>	79

7.3.3. O Grupo de Santiago	82
7.3.4. A crítica á división en grupos xeográficos	82
7.4. Características da Xeración dos Oitenta	84
7.4.1. A renovación temática	86
7.4.2. A forma e a linguaxe	88
7.5. Os poetas da Xeración dos Oitenta para alén da súa década	93
8. A poesía nos anos noventa	95
8.1. Os grupos poéticos	95
8.2. As editoriais	99
8.3. Antoloxías	102
8.4. Os premios	104
9. A poesía da Xeración dos Noventa	104
10. A poesía do novo milenio	108
II. A TRAXECTORIA LITERARIA DE MIGUEL ANXO FERNÁN VELLO	110
1. Os primeiros anos	110
2. A formación	110
3. A década dos oitenta	112
3.1. 1981: un ano de galardóns	113
3.1.1. “Meditación na soedade” (1990)	114
3.1.2. “Anti-memória dun día” (1982)	114
3.1.3. <i>A tertúlia das máscaras</i> (1981)	116
3.2. A poesía dos anos oitenta	116
3.2.1. As obras	116
3.2.2. As antoloxías	117
3.2.3. Os poemas soltos	118
3.3. O teatro dos anos oitenta	119
3.3.1. As obras	119
3.3.1.1. <i>A lua gris de Xan Cidadán</i> (1981)	120
3.3.1.2. <i>A estraña señorita Lou</i> (1982)	120
3.3.1.3. <i>Auto insólito do autor</i> (1985) e <i>Cuarteto para unha noite de verao</i> (1989)	120
3.3.1.4. <i>A casa dos afogados</i> (1989)	122
3.3.2. As traducións teatrais	123

3.4. Os xéneros de non ficción	123
3.5. As colaboracións na prensa	125
4. A década dos noventa	125
4.1. Espiral Maior	125
4.2. A poesía dos anos noventa	127
4.2.1. As obras	128
4.2.2. As antoloxías	129
4.3. Outras aportacións de Fernán Vello ao espazo literario dos noventa	129
5. O novo milenio	130
5.1. A poesía no novo milenio	131
5.1.1. As obras	132
5.1.2. As antoloxías	133
5.1.3. A promoción da poesía	134
5.2. O teatro no novo milenio	134
5.3. Os artigos de opinión	135
6. Coda	135
III. ANÁLISE DA OBRA POÉTICA DE MIGUEL ANXO FERNÁN VELLO	136
Introdución	136
A. O discurso da celebración	141
1. <i>A brancura de Eros</i>	141
1.1. O desexo	146
1.1.1. A luz	148
1.1.2. A queimadura	151
1.1.3. A auga	153
1.1.4. A natureza do desexo: fame, frecha e fonte	154
1.1.5. A palabra	155
1.1.6. O corpo	157
1.1.6.1. Tipoloxías femininas	158
1.1.6.2. O corpo feminino	159
1.1.6.2.1. A pel	161
1.1.6.2.2. Os membros superiores	161
1.1.6.2.3. Os membros inferiores	164
1.1.6.2.4. O rostro	165
1.1.6.3. O corpo do eu	174

1.2. A brancura	176
1.2.1. A brancura de Eros	177
1.2.2. A brancura cósmica	179
1.2.3. A brancura intemporal	180
1.2.4. A brancura, o silencio e a sombra	182
1.3. O tránsito	183
1.4. A sombra	186
2. A poesía da terra	189
2.1. As paisaxes do desexo e a súa evolución	191
2.1.1. A paisaxe celeste	192
2.1.1.1. A cor azul	192
2.1.1.2. A nube	195
2.1.1.3. As aves	196
2.1.1.4. Os astros	196
2.1.2. A paisaxe mariña	202
2.1.2.1. A onda	202
2.1.2.2. O peixe	203
2.1.2.3. O mar	205
2.1.2.4. A illa	207
2.1.3. O medio terrestre	208
2.2. O camiño e o corazón: símbolos de transición	210
2.2.1. O camiño	210
2.2.2. O corazón	212
2.3. O telurismo	214
2.3.1. O aire	214
2.3.2. A auga	218
2.3.3. O fogo	223
2.3.4. A terra	229
2.3.4.1. A terra: materia presocrática	229
2.3.4.2. A terra: de ámbito espacial a patria	231
2.3.4.2.1. A vivencia íntima da paisaxe	232
2.3.4.2.2. O país e a patria	235
B: O discurso da desolación	240
1. A cidade	242

1.1. A áncora e o labirinto	248
1.2. Os símbolos urbanos	250
1.2.1. A linealidade urbana	251
1.2.2. Os elementos e os espazos urbanos	253
1.2.3. O cromatismo urbano	254
1.3. A mutación dos elementos primixenios na cidade	257
2. O pesimismo existencial	260
2.1. A casa	268
2.2. O xiz	271
2.3. O deserto	271
2.4. O clima	272
3. A poesía de intervención	274
3.1. A desaparición	277
3.2. A cidadanía	279
3.2.1. Os oprimidos e os opresores	280
3.2.2. Referentes éticos	286
C. A METAPOESÍA	291
CONCLUSIÓNS	299
BIBLIOGRAFÍA	302
1. Obras de Miguel Anxo Fernán Vello	302
2. Bibliografía citada e consultada	303
APÉNDICE 1: Poemas publicados en revistas, antoloxías e obras colectivas	333
1. Confesión / 1	335
2. Imos amar muller o noso tempo	337
3. Na noite	339
4. Confesión / 3	341
5. Carta primaveral a ela en tres momentos	343
6. En 23 de marzo Anti-primaveral, diante unha fotografía reproducida en xornal o mesmo día	345
7. Monumento a Curros Enríquez	346
8. Poema de amor sen mais ou poema de amor con todo	347
9. O nome e ela	348
10. Que o noso canto dure	350
11. Estética	351
12. A Reimundo Patiño, pintor da luz do povo e do universo	352



13. Ofélia en Fisterra	354
14. Palestina	355
15. Madeira verde	356
16. Monólogo da cor verde	357
17. “O outono é unha nave de luz...”	361
18. “Calquera beixo en Cuba...”	362
19. Perfume	363
20. O poema	365
21. A Francisco Miguel, pintor coruñés asasinado polos fascistas en 1936	366
22. Autopoética	368
23. Luz de solpor na Terra Chá	369
24. Soneto do coñecemento	371
25. Fragmentos de esperanza	372
26. Desaparición de Manfred Gnadinger	373
27. Retrato I	375
28. Último ollar de Rosalía	376
29. Entrar na casa	378
30. Pintores en Mariñán	381
31. Poética de poéticas	384
32. Ollos	385
33. Poeta	386
34. Personaxes de Alfredo Erias	387
35. Afogados	389
APÉNDICE 2: Poemas inéditos	391
1. Variación sobre un poema para o pintor Tino Poza	393
2. Paisaxes de Isabel Pintado	396

## ABREVIATURAS

Á hora de citar os poemarios de Miguel Anxo Fernán Vello no corpo da tese utilizaremos as seguintes abreviaturas:

DCS: *Do desexo en corpo e sombra*.

SAT: *Seivas de amor e tránsito*<sup>1</sup>.

MB: *Memorial de brancura*<sup>2</sup>.

LPV: *Libro das paisaxes vivas*.

EAF: *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*.

PLN: *Poemas da lenta nudez*.

CC: *As certezas do clima*.

TD: *Territorio da desaparición*.

CdC: *Capital do corpo*.

AI: *Astro interior*.

DE: *Dicionario do estremecemento*.

HA: *Habitación do asombro*.

---

<sup>1</sup> Citaremos esta obra pola 2ª edición: A Coruña: Algalia Edicións (1985).

<sup>2</sup> Citaremos esta obra pola 2ª edición: A Coruña: Espiral Maior (1992).

## 0. INTRODUCCIÓN

Unha tarde primaveral de 1986 Miguel Anxo Fernán Vello, xa daquela galardonado con Premio Esquío e considerado como unha das voces máis prometedoras da súa xeración, efectuou unha visita ao centro educativo onde cursabamos BUP. Ese contacto directo con el e coa súa obra tivo como consecuencia primeira a fascinación pola poesía alí escoitada, tan distinta á que formaba parte dos programas educativos daquel momento que non atendían a ningún autor galego a partir de Uxío Novoneyra. Logo veu a lectura gorentosa e, posteriormente, o contacto crítico na elaboración dunha tese de licenciatura (Seara 1994a) que abordaría a análise dos cinco poemarios publicados entre 1984 e 1987. Este foi o xermolo que estimulou en nós o desexo de avanzar no estudo da obra dun nome referencial dentro da súa xeración, un poeta que suscita o aprezo unánime da crítica e dos lectores, un escritor sobradamente premiado e con ampla proxección internacional, un ser comprometido coa nosa terra e un traballador incansable en beneficio da nosa cultura.

Nos case vinte anos que nos levou a investigación e posterior redacción desta tese de doutoramento tivemos un contacto moi fluído co poeta. Coñecer a Miguel Anxo Fernán Vello foi, para alén dunha gran riqueza persoal, un privilexio pois non só nos forneceu de certos materiais que, polas súas características intrínsecas, son de moi difícil acceso senón que nos puxo en contacto cunha época fascinante e cunha obra de altura universal, ambas as dúas aínda sen estudar.

De certo, a literatura viva, é dicir, a actual, a que se desenvolve día a día diante dos nosos ollos, a máis recente, non adoita ser materia que propicie a reflexión fonda e demorada. Merece a presentación do libro, a reseña, a nota de lectura e algún que outro traballo analítico –máis ou menos amplo, máis ou menos fondo– pero non suscita o ensaio, a obra didáctica, o artigo científico ou mesmo a tese de doutoramento. Deberán pasar varias décadas para que un autor, unha obra ou unha época entren no circuíto do que se entende como estudable e, de feito, aínda que xa transcurriron máis de trinta anos da publicación dos primeiros poemarios escritos polos poetas que se inclúen na Xeración dos Oitenta, a penas contamos con monografías sobre ela ou sobre as voces que a conforman malia ser este un período pródigo –e así o recoñece adoito a crítica– en bos escritores e destacadas obras.

Traballar analiticamente co que aínda está en proceso de crearse é ousado e implica numerosos atrancos e perigos. É por iso que, a cotío, se prefire adentrarse no estudo dos textos de autores que xa non poden intervir na súa recepción, ben dun xeito directo (opinando sobre as palabras que outros lles dediquen), ben indirectamente (ao acrecentaren o seu *corpus* ou modificando o xa publicado). É dicir, os escritores falecidos ofrecen unha serie de 'avantaxes' á hora de afrontar a análise da súa escrita xa que é obvio que eles non farán sentir as súas voces discordantes, nin desmentirán hipóteses ou botarán por terra xustificacións que, coas novas obras, poden quedar incompletas ou mesmo obsoletas e que será necesario reconducir para dar cabida á novidade. Pero, en contrapartida, tampouco poden establecer un fértil diálogo cos seus críticos, nin aportar valiosos e determinantes datos –de moi diverso teor: biográficos, formativos, de filiación literaria, mesmo anecdóticos, etc.– que axuden ao estudoso na esexese da súa obra, nin sequera fornecerán aos receptores dun contacto necesario para suscitarlles o desexo de achegárense aos seus textos mediante a lectura.

Aínda sendo ben conscientes das dificultades que entraña a análise do corpus dun poeta que non só está en activo senón na súa madurez vital e literaria, pretendemos nesta tese de doutoramento sentar as bases iniciais para o estudo da obra dun autor emblemático no panorama literario galego contemporáneo. Isto supónnos un reto ilusionante pois significa ir abrindo tamén camiños na análise dunha época que non mereceu aínda, con moi escasas excepcións, estudos de relevancia malia a súa brillantez. Por iso, antes de entrar a analizar a obra, coidamos necesario incluír un capítulo que recollese o devir da poesía galega desde 1958, ano de nacemento de Miguel Anxo Fernán Vello, até os nosos días procurando sempre a máxima obxectividade e aportando a maior cantidade de datos posible que retratasen, case por si sós, un período tan complexo. Para logralo buscamos os referentes bibliográficos en fontes dispersas: a prensa diaria –que nos fornecía reseñas, entrevistas e notas de prensa referidas á consecución de premios, á celebración de recitais ou á presentación de libros–, as revistas (literarias, culturais, de información xeral, especializadas, etc.) e mesmo o ámbito da literatura gris (folletos, catálogos, publicacións sen distribuír polos cauces habituais, follas voandeiras ou, nos últimos tempos, páxinas web). Afortunadamente, co paso dos anos outras fontes máis relevantes, tanto en extensión como en profundidade de análise, foron vendo a luz e aportando monografías (a principal o

número 338 da “Revista das Letras” d’O *Correo Galego* dedicado integramente ao noso poeta), prólogos (por exemplo os que Luciano Rodríguez, Basilio Losada, Xosé María Álvarez Cáccamo ou Antonio Domínguez Rey escriben para, respectivamente, *Seivas de amor e tránsito* (na súa segunda edición), *Memorial de brancura*, *As certezas do clima* e a versión castelá de *Habitación do asombro*), antoloxías (a máis relevante, dada a súa amplitude, *Astro interior* (2007) que escolma vinte e tres anos de traballo poético e na que o propio autor fixaría a versión definitiva dos poemas antologados) ou artigos que estudan a obra do noso poeta desde diferentes puntos de vista. Por último, cabe mencionar o volume *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello* (2011) que, coordinado por Luciano Rodríguez, reúne a un grupo de once autores que analizan cadanseu poemario do de Cospeito sendo así Fernán Vello o primeiro poeta da Xeración dos Oitenta que merece un libro desta magnitude. Nestas fontes apoiaranse, na medida do posible, as nosas afirmacións pois conforman un substrato teórico importante, se ben insuficiente, para dar conta da complexidade da súa poética.

Aínda que Miguel Anxo Fernán Vello tamén cultiva con éxito outras modalidades literarias (teatro, artigos de opinión, crítica, ensaio, narrativa) e que cómpre ter sempre presente a súa dimensión como axente editorial e como personaxe de gran impacto público, estas facetas só as trataremos moi someramente no capítulo “A traxectoria literaria de Miguel Anxo Fernán Vello” por seren tanxenciais ao tema central da tese.

A nosa tese de doutoramento pretende ser unha primeira aproximación ao estudo da obra poética de Miguel Anxo Fernán Vello, que outros completarán en anos vindeiros, marcándonos como obxectivo principal establecer a evolución temática e simbólica da súa voz. Polo tanto, o traballo abrangue a análise do *corpus* poético completo do autor a día de hoxe, é dicir, das once obras que viron a luz no período temporal que vai desde 1984 até 2013, dalgúns poemas soltos publicados en revistas e obras colectivas que recollemos no Apéndice 1 e mesmo de dous poemas inéditos que se reproducen, por cortesía do autor, no Apéndice 2. Para os poemarios que viron a luz entre 1984 e 2007 tomaremos como referente textual definitivo a antoloxía *Astro interior* pois nela o poeta axustou os textos –e mesmo os títulos de dúas obras– á normativa vixente, meros cambios ortográficos dos que non daremos conta para non sobrecargar o aparello crítico deste traballo, aínda que si

indicaremos en nota a rodapé as modificacións léxicas e/ou estruturais de peso que sufriron uns poucos poemas.

Se, como afirma Paul Ricoeur, o verso prefire “un decir indirecto, un decir mediatizado por los signos y símbolos del texto” (Garrido Domínguez 1997: 38), a análise destes, pensamos, non pode senón arriquecer o poema ampliando o referente significacional das palabras que o compoñen pois, en opinión de José Ángel Valente (1994), a experiencia que expresa o texto poético manifesta un carácter único, fugaz e irrepitible que debe ser fixado para preservalo. Neste sentido, podemos lembrar que, etimoloxicamente, o símbolo era a media moeda que conservaban, a xeito de fianza, os dous asinantes dun acordo, xa que logo, un código particular que, ademais de ser proba da fe do un no outro, representaba a forza da unión entre o material e aquilo que este significa.

Gaston Bachelard proporciona a base epistemolóxica necesaria para avanzar no estudo do mundo simbólico xa que a investigación formalista do material verbal literario non basta para definir un fenómeno tan complexo como a poesía pois, aínda que as estruturas formais do texto constitúen o soporte inevitable e imprescindible dos seus poderes de suxestión imaxinaria e de convocatoria sentimental, sen a delicada e exacta contribución do símbolo non advén a comunicación fonda do poema. Polo tanto, tan importante como o soporte que o mantén é o espazo imaxinario creado por esa lingua poética que García Berrio caracteriza como o resultado da “práctica sistemática de la excepción lingüística” (1979: 144), por iso inciden García Berrio e M<sup>a</sup> Teresa Hernández en que reducir a poesía á inmanencia artística da representación verbal equivale a amputala irremediabilmente (1988: 99) pois tóllelle o seu sentido máis profundo. Así confiar a explicación dun texto ao seu substento material empobrece a explicación mesma pois limita moi drasticamente o alcance da análise a unha soa entre as varias dimensións produtivas do poema como fenómeno de elaboración significativa imaxinaria e de comunicación fantástica (García Berrio 1985). Neste mesmo sentido, Gaston Bachelard afirma que unha imaxe poética, lonxe da reprodución continua do xa coñecido, contén por propia natureza o principio de creación de novas realidades, é “lenguaje joven” (2000: 10) que se apoia no símbolo para actualizarse. Esta circunstancia explica a plurivocidade das imaxes e tamén esa eterna capacidade de xerar sentido que distingue ao símbolo entre o resto dos signos xa que, como viu Eugenio Trías (1994), o símbolo é diferente ao signo na medida en que este

se baleira ou esgota na súa función –que é designar un obxecto ou outro signo– pero o símbolo ofrece sempre unha nova posibilidade interpretativa, de aí que haxa que estudalos tendo en conta, como advirte Raman Selden (1993), que a nosa lectura non é a única factible xa que o poema non se esgota nunca pois é un proceso infinito ao que cada lector, ou intérprete, pode aportar a súa visión segundo o seu coñecemento. Ángel Crespo explica esta continxencia dunha forma máis poética:

El símbolo tiene una parte clara, lo mismo que el signo, pero tiene otra oculta, misteriosa, tan indescifrable a veces que la llamamos enigma. El símbolo es un compuesto de signo y de misterio. El signo lo leemos con la razón. Tratamos de interpretar el misterio con la intuición y, a veces, tratando de hacerla fundirse con la razón. El símbolo es como la Luna vista desde la Tierra, con su cara visible y con su parte oculta y misteriosa. Lo que la poesía trata de hacer es iluminar la parte oculta del símbolo, de redondear nuestra idea de la realidad. Labor interminable (...) puesto que la desvelación de un símbolo tiene como consecuencia la aparición de otro en ocasiones de carácter enigmático (2007: 36).

Sinala Gilbert Durand que se o signo presupón unha convención arbitraria que deixa o significante e o significado alleos o un ao outro, o símbolo, pola contra, representa a “homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizado” (1983: 20) por iso hai que aprofundar na estrutura imaxinaria da obra para evidenciar os principios da súa elaboración, tarefa que implica tanto ao creador como ao propio destinatario xa que a manifestación artística só acada a súa realización en connivencia co receptor que lle dá á obra un sentido final. Afirmar García Berrio que a poeticidade “implica e impone necesariamente el acuerdo sentimental, la concordia de emociones, la conexión misteriosa, subconsciente y pulsional entre dos subjetividades, la del autor y el lector, en el espacio del texto” (1985: 111). E sen esta alianza non será posible a interpretación do mesmo.

Ademais, insiste Durand, a análise da creación artística e literaria non debe obviar que os símbolos –proxección dos arquetipos que Jung senta como base do inconsciente colectivo– teñen unha parte visible, o significante, pero posúen tres posibles dimensións invisibles: a cósmica (que asenta no mundo perceptible que nos rodea), a onírica (arraigada nas lembranzas e en todo o que xeran os soños) e a poética, que chama á linguaxe ao máis

profundo explorando así os substratos do inconsciente. Desta maneira, a parte invisible crea todo un mundo de representacións indirectas, o que fai que os dous termos do símbolo, significante e significado, sexan infinitamente abertos e por completo flexibles (Durand 1964: 130). A parte visible do símbolo integra na súa figura, por repetición, as calidades máis contraditorias, expresa indefinidamente a súa inadecuación e perfecciónase mediante aproximacións acumuladas, de aí que a análise en constelacións simbólicas lle sume unha potencia simbólica suplementaria (*Ibid.*: 15) a cada símbolo, dado que uns aclaran o significado dos outros.

En efecto, o ser humano está dotado dunha innegable facultade simbolizadora, é, como dixo Ernst Cassirer (1953), un animal simbólico, de aí que o estudo dos símbolos poida entenderse asemade como un proceso de coñecemento e de descubrimento de un mesmo. Así Goethe ve no símbolo o particular que representa o xeral como unha viva e momentánea revelación do inescrutable e Mircea Eliade considera que o símbolo abole os límites do ser humano para integralo en unidades máis amplas: sociedade, cultura, universo (Cirlot 2013: 37). Deste xeito, sendo Miguel Anxo Fernán Vello un poeta que se recoñece a si mesmo como neosimbolista, acáenlle as opinións de Mircea Eliade cando apunta que “el simbolismo añade un nuevo valor a un objeto o una acción, sin atender por ello contra sus valores propios e inmediatos” (*Ibid.*: 19), máis ben, pola contra, resaltándoos como unha miríade de significados que o texto atesoura.

De todo isto deducimos que tratar cos símbolos poéticos acrecenta a dimensión significativa dos poemas pero, para estudalos, debemos partir de varias premisas: que o sentido que poida ter o poema non se esgota nunca pois é un proceso infinito ao que cada lector, ou intérprete, aporta a/s súa/s visión/s particular/es; tamén hai que ter coidado coa fascinación que o crítico poida sentir polo texto e evitar o exceso de significados e, finalmente, cómpre aceptar que a interpretación do texto literario, por máis obxectiva e rigorosa que poida parecer, vai estar sempre tinguida coa subxectividade do crítico e cos coñecementos que este posúe (Selden 1993: 148-149). Por iso, na medida do posible, á hora de estudarmos os símbolos na poética de Miguel Anxo Fernán Vello apoiamos as nosas ideas nos estudos de reputados críticos e especialistas, intentando ademais que as afirmacións fosen coherentes non só co conxunto dos poemas estudados senón co contexto



xeracional do autor e co ronsel de voces que, previas e posteriores, conforman o fío da nosa poesía.

Como xa dixemos, o obxectivo principal desta tese de doutoramento é ofrecer unha primeira aproximación ao estudo da obra poética de Miguel Anxo Fernán Vello, centrándonos na súa evolución temática e simbólica. Outros obxectivos secundarios poden resumirse en poñer de manifesto a súa experiencia vital e creativa no contexto socio-histórico, político, cultural e literario galego desde 1958 até hoxe dando así conta da importancia dunha época brillante para a nosa poesía –véxanse a este respecto os capítulos “A poesía galega de 1958 aos nosos días” e “A traxectoria literaria de Miguel Anxo Fernán Vello”–; investigar como o erotismo e a dimensión telúrica vertebran o primeiro ciclo temático ou discurso da celebración que pode establecerse na obra do noso autor –tratados, respectivamente, nos capítulos “A brancura de Eros” e “A poesía da terra”–; analizar o paso, xa nun segundo ciclo temático, dunha poesía máis centrada no individuo cara á poética de intervención, social, comprometida, onde se pon de manifesto o desacougo existencial do ser contemporáneo enfrontado a todo tipo de dramas –como se verá no apartado “O discurso da desolación”– e, por último, plasmar –no derradeiro capítulo: “A metapoésia”– a presenza da reflexión teórica sobre o propio xénero que fai Miguel Anxo Fernán Vello.

O noso traballo complétase con dous apéndices que recollen textos do noso autor que non están integrados nos once libros que conforman o seu *corpus*. No Apéndice 1 xuntamos trinta e cinco poemas que viron a luz en diversas publicacións (revistas, obras colectivas, etc.) e no Apéndice 2 ofrecemos, a xeito de excepcional agasallo, dous poemas aínda inéditos que nos forneceu Miguel Anxo Fernán Vello.

## I. A POESÍA GALEGA DE 1958 A HOXE

### 1. A literatura galega en 1958

Miguel Anxo Fernán Vello (Miguel Anxo Fernández Bello) naceu en Cospeito (Terra Chá-Lugo) o oito de outubro de 1958, unha circunstancia biográfica que o sitúa na Xeración dos Oitenta, o grupo de poetas que renovará a lírica galega finisecular.

En 1958, as nosas letras vense enriquecidas coa publicación de tres obras cruciais para cadanseu xénero literario: o poemario *Documentos persoas* (Lugo: Celta) de Manuel María, o libro de relatos *Percival e outras historias* (Vigo: Galaxia) escrito por Xosé Luís Méndez Ferrín e a peza teatral *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (Vigo: Galaxia), con autoría de Álvaro Cunqueiro. Estes contributos singulares significan puntos de inflexión xusto nun momento no que a nosa literatura procura restaurar o seu ritmo tras da creba da Guerra Civil e dos subsecuentes ataques contra as linguas e culturas ‘periféricas’ do castelán. Cómpre lembrar que aínda en 1947 Aquilino Iglesia Alvariño daba ao prelo *Cómaros verdes* (Lugo: Celta) e, catro anos despois, Ricardo Carballo Calero publicaría *A xente da Barreira* (Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos), primeiros poemario e novela, respectivamente, en ver a luz en Galicia tras do conflito bélico de 1936.

Adoita sinalarse tamén que, entre 1947 e 1962, os tres grupos de poetas que van recuperando espazos para a nosa poesía –a Xeración de 1936, a Promoción de Enlace e a Xeración das Festas Minervais (Méndez Ferrín 1990)– cultivan maioritariamente o intimismo (Raña 1999: 22), con algunha presenza tamén das liñas temáticas que oscilan entre o pouso da Vanguarda (imaxinismo e neotrobadorismo, principalmente) e o clasicismo culturalista (Bernárdez & alii 2001: 239-240). Mais con *Documentos persoas*, Manuel María adentra á lírica no “prosaísmo social” (Raña 1996: 204) ao ser este, como sinala Méndez Ferrín, un libro “pioneiro en lingua galega do realismo coloquial de modelo español” (1990: 277). Polo tanto, pódese afirmar que a obra anticipa o socialrealismo que, a partir de 1962, será xa tendencia hexemónica.

Pola súa parte, os relatos de *Percival e outras historias* afianzan a corrente da Nova Narrativa Galega que inaugurara, en 1954, Gonzalo Rodríguez Mourullo con *Nasce un árbore* (Vigo: Monterrey). Esta é a contundente reacción dos narradores mozos contra os modelos máis clásicos, continuístas da prosa do Grupo Nós, e tamén contra os tres tipos de realismo

presentes por aquel entón na nosa literatura: o popular ou etnográfico propio dun Ánxel Fole, o fantástico representado por Álvaro Cunqueiro e o social que destaca en Eduardo Blanco Amor (Bernárdez & alii 2001: 196). Desbotando estas tendencias, procúrase agora, como afirma Teresa Bermúdez,

a actualización da narrativa, mediante a fuxida do realismo e do costumismo, coa asunción das influencias e correntes dominantes na escrita de creación a nivel mundial (sobre todo europeas e norteamericanas), conectada coa difusión de formas de pensamento propias do século XX como o marxismo, a psicanálise ou o existencialismo e doutra banda teorías como o estruturalismo ou o formalismo (2001: 77),

para conferirlle á prosa galega un xiro radical que a faga dialogar coa modernidade.

Finalmente, *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de Álvaro Cunqueiro, vén darlle un novo pulo á arte dramática, o xénero literario máis feble do noso sistema que, nas décadas dos cincuenta e sesenta, a penas chega ás táboas por mor dun negativo ambiente sociopolítico capaz de impedir a representación de obras que non se axustasen aos moldes flocloristas dos “coros e danzas”. Esta circunstancia fai do teatro a modalidade literaria menos visible nun momento, ademais, en que o ensaio –último xénero en desenvolverse nas nosas letras– estaba a agromar de forma puxante grazas ao traballo dos autores que, desde a creación da editorial en 1950, forman a Fronte Cultural Galaxia, con Ramón Piñeiro á cabeza.

Polo tanto, Miguel Anxo Fernán Vello vén ao mundo nun momento no que a literatura galega busca recuperar o ritmo creativo e editorial truncado pola Guerra Civil, un tempo no que se van consolidando tamén as iniciativas necesarias para lograr tal obxectivo.

## **2. As décadas dos sesenta e setenta**

Socioeconomicamente, a década dos sesenta está marcada polos movementos de poboación que desprazan a grandes masas de persoas das provincias do interior para a costa así como do campo cara ás cidades de Vigo e A Coruña, polos primarios de desenvolvemento industrial. Ademais acrecéntanse as cifras da emigración, orientada aínda agora ao continente americano pero, xa nos anos setenta, preferindo destinos europeos.

Co paso do tempo, o pobo galego adquire progresivamente unha conciencia social que o leva a mobilizarse contra o réxime franquista e a súa falla de liberdades. As primeiras formas organizativas –que, como sinala Carlos Méixome Quinteiro, “ligaban sindicalismo e nacionalismo” (2013: 10)– maniféstanse nos conflitos agrarios, encabezan as protestas pola construción do encoro de Castrelo de Miño (de 1966 en adiante) ou lideran as folgas obreiras e as revoltas estudantís<sup>3</sup> que teñen lugar ao longo da década e que, en moitos casos, serán reprimidas polas forzas da orde cunha extrema dureza. Esta contundencia á hora de sufocar as manifestacións tivo o seu punto álxido en marzo de 1972 cando dous traballadores da factoría ferrolá de Bazán, Amador Rey e Daniel Niebla, resultaron feridos de morte nunha carga policial. Así recorda o feito Uxío Novoneyra:

Erguéstesvos cedo aquel día  
o costume do traballo  
mañá cediño pra facernos ca vosa morte<sup>4</sup>.

Para canalizar a contestación ao réxime e concienciar en na praxe política aos sectores populares foron fundados en 1963 a Unión do Pobo Galego (UPG) e en 1964 o Partido Socialista Galego (PSG), ambos os dous próximos ao nacionalismo de esquerdas.

Pola súa parte, a década dos setenta foi un período de relevantes cambios políticos en España que teñen o primeiro paso na designación, en xullo de 1969, de Juan Carlos de Borbón como sucesor, a título de rei, de Francisco Franco Baamonde. A partir de 1975, coa morte do ditador, séntanse as bases para o actual sistema da monarquía parlamentaria, elabórase a Constitución que se refrendará en 1978 e ponse en marcha a descentralización autonómica apoiada desde a Carta Magna.

A finais de 1972 nace a ERGA que “desenvolvería un papel sobranceiro tanto na vida estudantil como no activismo cultural e na difusión, extensión e organización do nacionalismo” (Méixome Quinteiro 2013: 11); en 1973 aparece Comisións Labregas e, en

---

<sup>3</sup> Nos anos sesenta, cun gran esforzo económico, van accedendo á universidade mozos de extracción social humilde. “Moita desta rapazada foise decatando da “ocultación” e “negación” da cultura da que proviñan e dos conflitos sociais e individuais que xeraba” (Méixome Quinteiro 2013: 11, comiñas no orixinal) de aí a gran conflictividade que se deu nas aulas nesta época.

<sup>4</sup> Novoneyra, Uxío (1988). *Do Courel a Compostela*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 101.

maio de 1975, créanse o Sindicato Obreiro Galego (SOG) –antecedente da CIG– e a Asemblea Nacional-Popular Galega (AN-PG), primeiro grupo con vocación nacionalista.

Neste momento comeza a afianzarse unha débil revitalización lingüística apoiada en dous factores básicos. Por un lado, a Cátedra de Lingua e Literatura Galegas que se crea en 1964 na Universidade de Santiago de Compostela e que, dirixida polo profesor Ricardo Carballo Calero, supuxo a entrada do galego como asignatura no plan de estudos da carreira de Filoloxía Románica. E, polo outro, a posta en funcionamento, en 1971, do Instituto da Lingua Galega (ILG) que será o encargado, anos despois, da normativización do noso idioma.

Dentro da década dos sesenta, o ano máis pródigo en acontecementos cruciais foi 1963. Nel, conmemorando o centenario da publicación dos *Cantares Gallegos* rosaliáns, celébrase por primeira vez o Día das Letras Galegas que nace coa vontade de honrar aos grandes nomes da nosa literatura. Ademais, fúndase Ediciós do Castro, a revista *Grial* volta ao espazo público tras duns anos de silencio imposto pola censura<sup>5</sup> e créase, na cidade da Coruña, a Asociación Cultural O Facho coa que a maioría dos poetas da Xeración dos Oitenta, nomeadamente Miguel Anxo Fernán Vello, terán un forte vínculo.

A Asociación Cultural O Facho naceu na Coruña o 23 de decembro de 1963 despois dun chamamento feito na prensa, durante o verán dese mesmo ano, por Henrique Harguindey Banet e Andrés Salgueiro solicitando a axuda de todos os interesados en fundar unha “agrupación de cultura gallega”. As súas principais actividades centráronse no teatro – a través do Grupo Teatral O Facho que, con colaboración de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado, leva á escena obras de autores galegos e foráneos– e nos cursos de lingua galega – organizándose en 1964 o primeiro deles, deseñado por Leandro Carré Alvarellos– pero tamén tiveron cabida as conferencias e concertos así como o mantemento de seccións periódicas en xornais (*El Ideal Gallego*, *La Voz de Galicia*) e na radio (Radio Nacional de España), a edición de libros de diversa índole e o patrocinio de certames para conto infantil,

---

<sup>5</sup> O 23 de abril de 1952, tras solicitarlle a Dirección General de Prensa ao delegado provincial en Pontevedra do Ministerio de Información y Turismo –naquela altura Julián Álvarez Villar–, información sobre os colaboradores dos cadernos que formaban a Colección *Grial*, e despois de que este trasladase a petición a diversas instancias policiais, dítoose a suspensión dos devanditos volumes e denegóuselle o permiso de publicación á revista homónima (Dasilva 2015: 81-87).

teatro, banda deseñada ou poesía<sup>6</sup>. Malia centrarse no aspecto cultural, O Facho non estivo libre de diversas multas como, por exemplo, a que se lle impuxo en 1973 pola lectura pública dun poema de Xosé Luís Franco Grande e doutro de Arcadio López-Casanova (Pérez Pena 2014).

A promulgación en 1964 da Ley General de Asociaciones –que recoñece como dereito natural do ser humano o de organizarse– vai favorecer o nacemento de moitas entidades (a lucense Valle-Inclán, O Galo en Santiago, Auriense na Cidade das Burgas, a Asociación Cultural de Vigo, etc.) que, como afirma Ramón Villares, “nos sesenta eran instrumentos para crear conciencia galeguista que substituíse a ausencia de política” (2008: 30) pero, xa na década seguinte, “este asociacionismo cultural permitiu facer política baixo a aparencia de difundir cultura” (*Ibid.*) porque, en opinión de Franco Grande,

o que se procuraba, baixo o paraugas cultural, era a concienciación da nosa sociedade, unha sociedade que nada sabía dunha realidade chamada Galicia e, por iso, á que había que explicarlle que tiña unha lingua propia que nunca lle foi ensinada, senón que, máis ben, fora perseguida e socialmente rexeitada como sinal de inferioridade, que tiñamos uns problemas económicos urxentes e vitais, unha literatura, unhas potencialidades que podiamos desenvolver... un país, ao cabo, que como tal reclamaba de nós respostas aos seus problemas, ás súas aspiracións, ao desenvolvemento da súa propia entidade (2014: 110).

Franco Grande reivindica como feito precursor do masivo agromar das asociacións culturais nos anos sesenta o labor desenvolvido na década previa por un conxunto de persoas que, desde Santiago de Compostela, galeguizaron a actividade cultural. De feito, sinala que moitas das asociacións foron “fundadas, dirixidas ou inspiradas por membros do grupo inicial de Santiago” (*Ibid.*) que celebra conferencias, representa obras de teatro e faise cargo dunha páxina semanal no xornal compostelán *La Noche*. Todas estas actividades lévanas adiante “sen ningunha formalidade xurídica –por entón indispensable na práctica” (*Ibid.*) e van anunciando un tempo novo, “[u]n tempo –e xa non era pouco despois de tantos anos de escurantismo– que levaba ilusión á xente, que nos abría á esperanza, que nos levaba a crer e, polo tanto, a crear” (*Ibid.*). Xa que logo, o papel das asociacións culturais foi

---

<sup>6</sup> Miguel Anxo Fernán Vello conquistou, en 1981, o premio de poesía con “Meditación na soidade”. Na nómina de premiados figuran tamén outros nomes fundamentais da Xeración dos Oitenta como Manuel Rivas, Pilar Pallarés, Eusebio Lorenzo Baleirón, Lois Pereiro, etc.

crucial nun momento no que calquera actividade de signo galeguista debía desenvolverse protexida pola sombra da clandestinidade. De aí que o seu empeño na difusión das máis variadas vertentes da nosa cultura axudase moito ás letras galegas.

### 3. A poesía dos anos sesenta: o socialrealismo

Poeticamente, na década dos sesenta, consolídase a liña socialrealista iniciada no exilio por Emilio Pita (*Jacobusland*<sup>7</sup>, 1942) e Luís Seoane (*Fardel de exiliado*, 1952 e *As cicatrices*<sup>8</sup>, 1959) que ten o culmen en Celso Emilio Ferreiro, nomeadamente na súa obra de 1962 *Longa noite de pedra*<sup>9</sup> (Rodríguez Fer 1986: 106). Por este poemario o autor celanovés sería elevado á altura de Blas de Otero, Gabriel Celaya, Salvador Espriu e Gabriel Aresti como máximo representante da poesía galega comprometida xa que, segundo Alonso Montero,

estamos ante un dos grandes libros que produciu a poesía galega e ante unha das páxinas que xogaron, en pleno franquismo, un papel cívico de extraordinaria utilidade. Moitos dos versos deste libro foron, politicamente, moi valiosos e moi eficaces, porque o seu autor conxugou, como ninguén nesa hora, canción e espada (2003: 7).

#### 3.1. Características

O obxectivo central do socialrealismo é denunciar a falla de dereitos individuais e a opresión exercida colectivamente polo réxime franquista, procurando, de paso, concienciar ao pobo na revolta contra esta realidade abafante. En aras da sinxeleza expresiva, o poeta debe eliminar as dificultades intrínsecas ao propio xénero (sobre todo, no que toca á elaboración formal e ao traballo estilístico da linguaxe) de xeito que o lector capte a mensaxe contida nos versos sen esforzo nin dificultade. Neste sentido, afirmaba Celso Emilio Ferreiro que, para elaborar unha obra que lle sexa útil ao pobo, é preciso rexeitar nos textos toda pegada lírica e, así, alecciona aos poetas galegos advertíndolles que

---

<sup>7</sup> Buenos Aires, 1942.

<sup>8</sup> Respectivamente, Buenos Aires: Edicións Anxel Casal, 1952 e Buenos Aires: Citania, 1959.

<sup>9</sup> Vigo: Salnés, 1962.

se queren ser fieis a si mesmos e á terra, teñen que fuxir da arqueoloxía estéril e do ruralismo pedáneo. Teñen que retorcerlle o pescozo ao reiseñor do lirismo lacrimóxico, saudentoso, vello estilo. En troques, teñen que mergullarse con desesperado esforzo no mundo social da nosa terra; nos problemas vivos do noso tempo; nas angurias das nosas xentes. Pero con ollos recién abertos, con palabras de hoxe, con fórmulas novas en canto ao enfoque cordial e á perspectiva psicolóxica (Fernández del Riego 1955: 270).

En palabras de Basilio Losada, os anos sesenta

Eran os tempos en que había que escribir poesía para os que non len poesía, en que primaba a eficacia da mensaxe política por riba da laboura traballosa de creación verbal. Vivíase a urxencia dunha literatura de base ética –ca que todos eles estaban conformes e que cultivaron arreo– pero moitas veces tíñase a impresión de que o traballo demorado da palabra, esa “poeira de escuridade” que convén á lírica, era unha actitude elitista (1983: 382, comiñas no orixinal).

De aí que, sendo esencial traballar ‘polo pobo e pola revolución’, se vetase aos escritores que non atacaron os alicerces corruptos do sistema, os que non se amoldaron a un continuar “progresivamente ineficaz, dunha fala poética encetada con forte acento ético e grandes resultados estéticos por Luis Seoane, Manuel María e Celso Emilio Ferreiro” (Álvarez Cáccamo 2003: 16) senón que transitaban outros camiños poéticos. De certo, sinala González-Millán, que

Determinados textos funcionaban como arquetipos temáticos e formais, canonizados dende os varios sectores do nacionalismo cultural e político como única transcripción posible da “realidade galega”. Esta selección derivaría na lóxica exclusión ou marxinação doutros textos con mundos imaxinarios menos “realistas” ou “miméticos”; eran os anos dunha poética testemuñal (...) As condicións socioeconómicas e culturais parecían esixir o cultivo desta poética e unha práctica interpretativa que subliñaba o peso sociopolítico dos códigos literarios (1994: 10, comiñas no orixinal).

Así, toda disidencia era vista como reaccionaria e os nomes daqueles que se atrevían a desdeñar a temática social ficaban relegados ao silencio. Desta forma grandes autores como, entre outros, Antón Tovar, Álvaro Cunqueiro, Bernardino Graña, Miguel González Garcés, Antón Avilés de Taramancos ou Salvador García Bodaño non serán xustamente valorados até os anos oitenta cando os poetas máis novos reivindiquen o seu maxisterio.



Durante as décadas de sesenta e setenta, o socialrealismo repercutiu de forma notoria na sociedade grazas, en boa parte, á difusión de poemas deste teor na voz e na música dos grupos adoito incluídos no movemento da Nova Canción Galega. Desta maneira, segundo di Román Raña, “o texto literario trascendía os límites do libro ou do acto público restrinxido, para chegar a un auditorio multitudinario, de miles de persoas que recibían os textos con previa veneración, sen complexos, cunha receptividade masiva, entusiástica” (2000: 237) e totalmente acrítica.

O xermolo da Nova Canción Galega adoita situarse no recital en catalán que deu Raimón, o nove de maio de 1967, na Residencia de Estudantes de Santiago de Compostela<sup>10</sup> e que fai nacer “la idea entre los jóvenes de crear un colectivo específicamente gallego, idea que se concretará en el primer concierto celebrado en abril del 68” (Luna 2013: 234) por Voces Ceibes. En 1968 os universitarios Xavier González del Valle (estudante de Químicas) e Benedicto García Villar (que cursaba Económicas) quixeron dar un recital de canción galega na Escola de Peritos Industriais de Lugo pero a autoridade gubernativa denegou o permiso. Con todo, o 26 de abril de 1968 actúan na Facultade de Medicina de Santiago de Compostela xunto con Xerardo Moscoso, Guillermo Rojo e Vicente Araguas. *El Correo Gallego* dedícalles, o 4 de maio de 1968, unha páxina co título de “A nova canción galega”, nomenclatura que lembra á Nova Cançó Catalana (Blanco Campaña 2004: 29-30) pois, ao igual que os seus homónimos, Voces Ceibes tamén reaccionaba contra o tipo de músicaailable que facían os poucos grupos galegos que, por entón, lograban gravar discos: Los Españoles, Los Tamara e Los Player’s (*Ibid.*: 29). Máis ben, eles pensan que a canción en galego é o vehículo idóneo para expresar o seu compromiso coa loita contra o franquismo e a represión por iso musican moitos poemas socialrealistas que logran así un gran impacto popular.

Pouco despois do recital na Facultade de Medicina aparecen outros grupos (Fuxan os Ventos, Xocaloma, Saraibas, Verbas Xeitasas, Ruada, etc.) e intérpretes (Benedicto, Miro Casabella, Bibiano, Emilio Cao, Suso Vaamonde, Pilocho, Antón Seoane, Rodrigo Romani, etc.) que son adoito insertos dentro do Movemento Popular da Canción Galega (nacido en 1974). Aínda que a Nova Canción Galega “non acadará nin de lonxe a resposta popular do caso catalán e, quizais por iso mesmo, tampouco logrará consolidar unha oferta artística

---

<sup>10</sup> <http://www.ghastaspista.com/historia/nova.php> (consulta 23.01.2014).

que sobreviva ó propio movemento político-cultural” (*Ibid.*), nos músicos que forman o Movemento Popular da Canción Galega percíbese, segundo Antón Seoane, “un rumbo nacionalista” (2013: 19, cursiva no orixinal) do que carecían os anteriores.

### 3.2. A crise do socialrealismo

Os postulados do socialrealismo, que socialmente nos anos sesenta e setenta resultaban non só necesarios senón mesmo incontrovertibles, confinaron á poesía, desde o punto de vista estético, nuns límites demasiado restrinxidos abocándoa ademais a un prosaísmo estéril que se manifesta nunha forma descoidada, no empobrecemento léxico e na carencia de recursos literarios. Por iso, e aínda tendo presente que, como sinala Manuel López Foxo, estes textos

cumpriron naquel momento unha función concienciadora e, portanto, teñen o valor de seren documentos históricos dunha época, ou cando menos de seren testemuñas escritas dun proceso político no que moitas veces a palabra directa, comprometida e combativa do poeta transmitía e enriquecía máis do que hoxe transmiten e enriquecen algunhas obras perfectamente elaboradas (1998a: 26).

Aínda así é preciso admitir que unha boa parte desta poesía, sobre todo a escrita polos chamados ‘epígonos’ –moitos deles antologados no volume *Os novísimos da poesía galega / Los novísimos de la poesía gallega* (1973)–, era en exceso mimética a respecto do modelo inicial. Porque, fronte aos logros evidentes que a corrente acadara na obra de Celso Emilio Ferreiro, a poesía dos seus seguidores tiña unha baixísima calidade literaria como indica Carlos Casares nunha reseña que, sobre *Orfo de ti en terra adentro* (1977) de Fiz Vergara Vilariño, publica no suplemento “Los domingos de la Voz”:

Ao lector destas notas dominicales non se lle escapará o escaso entusiasmo con que aquí se ten falado da poesía galega máis nova, que en xeral peca de retórica e que salvo uns poucos casos está escrita nunha linguaxe elemental e pobre, dificilmente soportable polo vulgar e insustancial. Ignoro que valor político poida ter tal poesía, pero o que resulta evidente é que non ten valor literario. En todo caso, unha política que se vala de productos estéticos de categoría semellante, comete varios erros: demostra o seu conservadurismo literario (o cal supón unha contradición), cos seus plantexamentos revolucionarios desorienta aos lectores ao avalar por razóns ideolóxicas outras (sic) sin

interés artístico (o que implica introducir un factor de confusión nos criterios de valor) e déixase manipular por aquelas persoas que poñen a súa pluma ao servizo do aplauso que máis lume bote (o que significa apoiar o que en tales actitudes hai de inmoralidade e corrupción) (1977: s.p.).

Pouco despois insistirá Casares no ‘dano’ que os epígonos de Celso Emilio fixeron á poesía galega saudando agora a publicación de *Antífona da redención* de Xavier Rodríguez Barrio:

Persoalmente penso que a crise da poesía galega ten un significado moito máis restrinxido e que afecta fundamentalmente ós poetas imitadores de Celso Emilio Ferreiro, nados todos xa ben andados os primeiros anos da postguerra, e que fixeron retroceder a nosa lírica ós tempos do máis elemental realismo decimonónico, como si de entón para aquí non houbera ocorrido nada. Era a súa unha poesía literariamente inculta, incluso analfabeta, que pretendía colar de contrabando o que non podía pasar pola aduana. Amparándose nunha coartada de tipo moral (denunciar a inxusticia, por exemplo) reclamaba, non un lugar no santoral, senón un espacio nas letras, que sóo a inxusticia lle podía conceder. Manipulando a mala conciencia de algúns lectores e beneficiándose dunha situación política que obrigaba a calar máis veces das que debera, dita poesía chegou a gozar de certa audiencia, que aínda conserva en parte, anque agora xa francamente en retirada (1978a: s.p.).

Para Román Raña o socialrealismo tivo dúas secuelas fundamentais. A primeira é temática xa que o receptor só admite nestes textos “unha repulsa iniciática e autocompracente contra a dictadura (...). Todo o que non fose aberta plasmación da ira contra a dictadura era considerado un adorno inútil que impedía a inmediatez da comunicación” (2000: 235). A segunda eiva é formal por canto “A rapidez comunicativa do social-realismo (baseada no prosaísmo, na facilidade e na pobreza de recursos expresivos) cegou a sensibilidade dos lectores, vedando toda posibilidade de innovación técnica ou temática ou de aplicar un mínimo repertorio retórico ó seu quefacer literario” (*Ibid.*).

Polo tanto, podemos resumir as consecuencias da hexemonía socialrealista nos mesmos puntos que sinala Xosé Manuel Dasilva: a condena ao esquecemento ou a postergación dos que non fan poesía reivindicativa, a imposición dunha estética monolítica que obedece a un contexto sociopolítico determinado e o privilexio do prosaísmo a prol da maior eficacia comunicativa (2000: 246-247). Por iso, cando en 1975 cambian as circunstancias históricas, o socialrealismo deixa de ter “efecto e eficacia social” (López Foxo

1998a: 26) pois no novo panorama político xa non era necesario primar a reacción contra os abusos do franquismo antes que a calidade literaria da obra. E, se aínda nos comezos dos anos setenta, como explica Xosé Manuel Dasilva, “se defendía, sobre todo fronte á extrañeza que iso puidese suscitar desde o exterior, a reducida novidade proporcionada polos poetas que se incorporaban ó panorama literario galego cos seus versos iniciáticos” (2000: 250), a partir de mediados da década a poesía social, en palabras de Basilio Losada, “había caído finalmente en el pozo sin fondo de un verbalismo pseudorrevolucionario que resultaba demasiado explícito y repetitivo para alcanzar eficacia lírica. Poesía sin misterio, con un mensaje unívoco y empobrecido” (1990: 8) que xa non tiña razón de ser.

Entrados os anos setenta, a utilización tópica e redundante do tema social, a progresiva vulgarización da palabra poética, a perda da forza expresiva e o aumento do prosaísmo poñen de manifesto a decadencia desta corrente. Ademais dun clarísimo descenso na calidade das obras publicadas –xa que, na pluma dos epígonos, o socialrealismo empobrécese cada vez máis–, os grandes nomes da poesía comprometida abandonan esta liña temática en favor doutras máis achegadas á esfera do íntimo como o paso do tempo, a nostalxia e a perdurabilidade mediante o amor en *Onde o mundo se chama Celanova* (1975) de Celso Emilio Ferreiro ou o retorno ás paisaxes da infancia en *Poemas ó Outono* (1977) de Manuel María.

Parellamente, as críticas negativas cara ao socialrealismo non se fan esperar. Carlos Casares, quen cultivara a tendencia dun xeito fugaz, sinala:

Penso que ha de ser difícil atopar unha poesía mais vulgar, falsa, pobre e reaccionaria (...) que a poesía social que algúns mozos escribiron en Galicia entre 1963 e 1975. Mimética, falta de imaxinación, formalmente ancorada no pasado, despreocupada pola linguaxe, literariamente analfabeta (1979b: s.p.),

lastrada pola “vulgaridade expresiva, monotonía temática e formal, didactismo paternalista” (Casares 1976: s.p.). Pola súa parte, Xosé Luís Méndez Ferrín afirma que

No plano formal chegouse nos últimos anos a un xeito de poesía extraordinariamente probe, que non era capaz de recoller, ou non sabía, experiencias literarias fundamentais, por exemplo, experiencias riquísimas do noso século XIX e mesmo do XX. No eido da lingua era tamén moi probe. ¿Ideoloxicamente? Dentro dunha poesía de combate,

militante, na que eu naturalmente creo, nin se chegaba a unha profundización da revolución nin moito menos a unha expresión revolucionaria en verso (Anónimo 1977b: s.p.).

Xa que logo, o socialrealismo perdera nos finais dos anos setenta todo tipo de eficacia: social e literaria.

#### **4. A poesía nos anos setenta**

A poesía da década dos setenta está marcada, no seu primeiro lustro, polo seguidismo epigonal dos presupostos socialrealistas e, no segundo, pola edición de algunhas obras renovadoras –*Con pólvora e magnolias* (1976) de Méndez Ferrín, *Seraogña* (1976) de Alfonso Pexegueiro, *Mesteres* (1976) de Arcadio López-Casanova e *Herba aquí e acolá* (1980) de Álvaro Cunqueiro–, polo traballo de certos colectivos (Rompenleite, Cravo Fondo, Alén) que intentaron ofrecer produtos novidosos e polo cambio de rumbo poético que afecta a certas voces clave da liña socialrealista, como Celso Emilio Ferreiro ou Manuel María. Estes tres factores constitúen o xermolo da viraxe poética que callará nos anos oitenta.

##### **4.1. *Os novísimos da poesía galega / Los novísimos de la poesía gallega* (1973)**

En 1973, tomando como modelo aos *Nueve novísimos poetas españoles*<sup>11</sup> de Josep María Castellet, María Victoria Moreno publica a antoloxía *Os novísimos da poesía galega/ Los novísimos de la poesía gallega*<sup>12</sup> onde se recollen, en edición bilingüe galego-castelán, os poemas duns autores –Farruco Sesto Novás, Lois Diéguez, Alfredo Conde Cid, Xosé Vázquez Pintor, Lois Álvarez Pousa, Xesús Rábade Paredes, Margarita Ledo Andión, Darío Xohán Cabana, Félix Vergara Vilariño e Xavier Rodríguez Barrio– que, nados a partir de 1943 e cun libro xa publicado á altura de 1973, xa estarían pretendidamente libres dos lastres do socialrealismo. Mais, en realidade, repiten modelos estereotipados, subordinan a lingua á inmediatez da mensaxe e ignoran calquera tipo de elaboración estilística do verso facendo “aínda máis patente, como verdadeiro sinal de alarma, a necesidade imperiosa de renovación” (Dasilva 2000: 253) que manifesta a nosa poesía. Xa que logo, os novísimos son

---

<sup>11</sup> Barcelona: Barral Editores, 1970.

<sup>12</sup> Madrid: Akal.

tamén epígonos do socialrealismo e representan o “canto dun cisne xa de seu ecoico e frouxo” (Casas 2003: 22) dunha tendencia que dá agora os seus últimos, e ben cativos, froitos por máis que Miro Villar opine que a antoloxía foi “inxustamente deostada” (2014: 71) ao merecer o cualificativo de poesía epigonal xa que, para el, “os seus valores sobranceaban ese acoutamento” (*Ibid.*).

A escolma de María Victoria Moreno supuxo unha oportunidade fracasada de amosar un verdadeiro cambio na nosa lírica, feito do que se decata a propia antóloga cando sinala que “[s]e observan confluencias temáticas hasta tal extremo que algunos de los poemas aquí recogidos, firmados por distintos autores, parecen una misma canción con leves retoques de armonía” (1973: 18-19) pois todos eles seguen acriticamente a liña da poesía social, circunstancia que é, como indica Alonso Montero, allea á propia antóloga porque “[e]sa era a poesía que predominaba nos volumes da época” (2014: 10). Esta actitude seguidista percíbese nos poemas pero, sobre todo, nos textos que os preceden como o que asina Farruco Sesto Novás quen afirma:

Es muy importante ese papel de comunicación colectiva de la poesía, que supere las barreras individuales, que salte sobre los cánones esteticistas y se haga, como corresponde a cualquier manifestación social del hombre, expresión de las vivencias y problemas de una comunidad, de un pueblo, de una clase social (Moreno 1973: 29-30).

Pola súa parte, Xesús Rábade Paredes explica na súa autopoética que

Yo no entiendo la poesía si no responde a algo que valga la pena para los demás (...) el poeta tiene que romper con la evasión y con la inconsciencia; tiene la obligación de denunciar las realidades de su comunidad. Los jóvenes poetas gallegos procuramos afirmarnos en esta estética (Moreno 1973: 183)

que non é outra que a socialrealista.

As críticas recibidas pola antoloxía no momento da súa publicación inciden, sobre todo, no evidente maxisterio ético e estético que Celso Emilio Ferreiro e Manuel María (Ínsua 2003: 4) exercen sobre os antologados, poetas que dilatan “a esmorecente onda expansiva do realismo social e a máis lonxincua do ruralismo” (Álvarez Cáccamo 2006a: 261) sen ofreceren resultados válidos pois é evidente na súa obra un claro desdén pola palabra

vivencial, sacrificada en aras da obviedade da mensaxe. Por todo isto, Basilio Losada conclúe que “[c]onvencidos de que o poema val exclusivamente polo seu contido, desdeñosos cos elementos formaes, asentados nun apriorismo político elemental, os ‘novísimos’ crearon poemas que nin a sua pretendida eficacia estraliteraria chegaba a xustificar” (1980, comiñas no orixinal) e esta circunstancia afástaos tanto dos autores antologados por Castellet –nos que si se apreza unha nova sensibilidade temática e verbal (*Ibid.*)– como dos seus propios coetáneos que rexeitan neles o carácter ecoico e o seguidismo epigonal dunha temática que se percibe xa como obsoleta e absolutamente ineficaz (Álvarez Cáccamo 2006a: 261). En definitiva, como di Xosé Manuel Dasilva, os novísimos simbolizan a “tumba” (2000: 252) da poesía social ou, en palabras de Rodríguez Fer, son o “Hito decisivo en el proceso de descomposición de la poesía socialrealista” (1986: 107).

#### 4.2. O ano 1976

A meirande parte da crítica entende que 1976 foi un ano auroral para a nosa literatura pois nel prodúcese unha “ruptura epistemolóxica” (González Gómez 1984a: 17) co anterior e, en palabras de Miriam Reyes, “sube la temperatura” (2015: 9) poética. Así o manifestaron, entre outros, Henrique Monteagudo –“Se houbese que escoller un ano que sirva como verdadeiro sinal de mudanza no panorama da nosa poesía actual, eu escollería o 1976” (1985: 268)–, Xosé Ramón Pena –“Tal vez un dos lugares comuns máis utilizados polos articulistas e antólogos sexa o de procurar en 1976 (...) o ‘ano de gracia’, o termo *ad quo* para o novo desenvolvemento lírico” (1987: 23, comiñas e cursiva no orixinal)–, Vicente Araguas –“Tuvo que llegar 1976 para que la lírica gallega enfilase otro camino” (1988b: 53)–, Miguel Mato –“Aceitamos, respetando as obxecións posibles, a data convencional de 1976 como aquela na que se inicia unha renovazón no campo da criazón poética galega” (1991: 5)–, Arturo Casas –“pareceu moi clara a condición inflexiva do ano 1976 como *terminus a quo*” (2003: 21, cursiva no orixinal)– ou Ricardo Carballo Calero quen, no prólogo do libro colectivo *Alén*, percibe

indicios de que a poesía lírica galega, atolada na corredeira cega da reiteración epigonal de esquemas esgotados, quere recuperar o seu pulo de sempre, esmorecido hoxe, para atinxir, se non os cumios hexemónicos desde os que dominou noutrora o traballo literario, candia menos umha posición de dignidade reconquistada, que a sitúe a nivel de

igualdade en relación cos xéneros prosísticos agora instalados na preferencia do lector (1977: 9).

De certo, as palabras do profesor Carballo Calero demostran unha conciencia clara de cambio literario que levaría a Basilio Losada –baseándose no ‘aluvión’ de libros de poesía éditos, na súa alta calidade, no aparecer constante de novos nomes e no aumento da atención do público lector cara á lírica (1990: 10-11)– a falar dun “Século de ouro” que comezaría en 1976 (*Ibid.*: 7). Trátase, como explica Anxo Angueira, dunha “especie de nova idade de ouro que se estendeu por toda a década dos oitenta” (1992: 36) e que, derivando dunha falsa “ilusión de normalidade” (Cochón Otero 2000: 368), crea o espellismo de termos xa superado o atraso histórico da nosa cultura. Aceptaríase así “a posibilidade de posuímos unha poesía de tal calidade que se chegou a falar dunha Segunda Idade de Ouro” (*Ibid.*:) tras do Rexurdimento, circunstancia que pronto foi rotundamente negada polos feitos e polo decaemento da produción poética dos autores dos oitenta a mediados da década que lles dá nome. De feito, en 1986, Joao Guixán, tras aseverar que até entón en Galicia “nunca tantos poetas houvo por metro cuadrado nem tanta poesia per-cápita podemos producir” (1986: 23), pedía contención para non precipitarse á hora de xulgar como ‘ouro’ o que probablemente non o fose. Nesta necesaria prudencia inciden tamén Xosé Ramón Pena –cando afirma que “[t]alvez somos excesivos cando consideramos o momento presente como unha ‘idade de ouro’ para a lírica galega. É demasiado cedo” (1987: 26, comiñas no orixinal)– e Luís González Tosar quen, tras sinalar en 1986 que a poesía galega estaba a vivir un momento interesante pola calidade e o gran número das obras publicadas, nega o século de ouro (Carlota 1986: s.p.). Tamén se pregunta Miguel Mato “que idade de ouro é posíbel numha cultura e numha poesia que tem muito de resistêcia e na que as reivindicacions assumidas polo poeta, quer de forma expressa, quer simbólica, ficam sem soluçom?” (1989: 760).

Tan evidente resulta o fracaso da etiqueta do Século de Ouro que o propio Basilio Losada acabou desdicíndose dela xa á altura de 1988:

Daquel agromar vizoso da lírica galega dos finais dos setenta –un século de ouro que durou dez anos– vai quedando o que tiña que quedar: unha ducia de libros memorables, media de excelentísimos poetas, e un pelotón de hábiles executantes das gramáticas de escola, capaces de facer poemas plausibles con recetas eficaces (1988: s.p.).



Xa que logo, non houbo tal Século de Ouro senón unha época especialmente vizosa para a poesía galega.

### 4.3. Obras que inician o cambio poético

A referencia a 1976 como ano inaugural da nova poesía xorde da publicación nese momento de varias obras consideradas como detonantes do paso do socialrealismo a presupostos máis modernos. En primeira instancia falouse de *Con pólvora e magnolias* escrito por Xosé Luís Méndez Ferrín e *Mesteres* baixo autoría de Arcadio López Casanova como os poemarios claramente renovadores. A súa edición significou, para Xosé Ramón Pena, “unha ruptura decidida co pasado inmediato e ao mesmo tempo abriu un camiño ancho e nítido para o porvir” (1987: 23). O mesmo opinan, entre outros, Francisco López-Barxas e César Antonio Molina (1991: 10), Víctor F. Freixanes (1988: 118), Carmen Blanco e Claudio Rodríguez Fer (1989: 32), Román Raña (1999: 23) ou Anxo Angueira quen apreza en *Con pólvora e magnolias* “un verdadeiro golpe de temón que marca o inicio dunha nova época nas nosas letras, ou polo menos no ámbito poético” (1992: 36).

Mais pronto serán rectificadas estas afirmacións iniciais que sinalan ás obras de Méndez Ferrín e López-Casanova como causantes únicos do cambio poético, reclamando o papel que nesta mudanza tiveron tamén *Seraogña* (1976) de Alfonso Pexegueiro, *Onde o mundo se chama Celanova* (1976), obra escrita por Celso Emilio Ferreiro e o último poemario asinado por Álvaro Cunqueiro, *Herba aquí e acolá* (1980). Así, Manuel López Foxo (1998a: 26) e Arturo Casas ven en *Seraogña* un “acontecemento adoito recoñecido como crucial no cambio de rumbo da poesía galega da segunda metade do século XX” (2003: 20-21) pois introduce nas nosas letras o mundo urbano convertindo ao proletariado en protagonista dos textos e mesmo Anxo Angueira cre que a obra “foi en literatura e desde o poema a ruptura democrática que non houbo en política” (2002: 61). Pola súa parte, Celso Emilio Ferreiro abandona a liña social, da que fora o máximo representante, en favor do intimismo en *Onde o mundo se chama Celanova*. E *Herba aquí e acolá* é unha obra reivindicada polos novos poetas tal e como se apreza, por exemplo, nas respostas á pregunta “[q]ue autores foron –son– básicos na túa formación literaria?” que Luciano Rodríguez traslada aos antologados en *Desde palabra, doce voces* (1986). Nove dos doce

escritores que figuran na escolma (Xosé María Álvarez Cáccamo, Xulio L. Valcárcel, Ramiro Fonte, Manuel Rivas, Pilar Pallarés, Manuel Forcadela, Miguel Anxo Fernán Vello, Román Raña Lama e Paulino Vázquez Vázquez) nomean a Cunqueiro como unha voz imprescindible na súa formación literaria porque, como afirma Román Raña, a poesía do mindoniense “foi outra luz, a lírica contemplación do cosmos, unha desvelación magnífica do mundo” (Rodríguez Gómez 1986: 295).

Conforme aumenta a distancia temporal cos anos oitenta, os críticos apuntarán outros títulos sobresalientes na mudanza do tema social ao discurso máis contemporáneo. Por exemplo, Xosé María Álvarez Cáccamo propón como obras renovadoras *A caluga do paxaro* (1979) de Xavier Seoane, *Lideiras entre a paisaxe* (1979) de Manuel Vilanova ou *Fentos no mar* (1981) de Xavier R. Baixeras (Álvarez Cáccamo 2003: 16) a carón de *E direivos eu do mister das cobras* (1980) tamén da autoría de Manuel Vilanova (Álvarez Cáccamo 2006a: 221). Para Arturo Casas son cruciais a *Antoloxía popular* (1972) e o *Sirventés pola destrución de Occitania* (1975), ambas as dúas de Xosé Luís Méndez Ferrín, xunto con *A lus resuscitada* (1984) de Manuel María e *As torres no ar* (1989) de Avilés de Taramancos (Casas 2003: 21). Manuel López Foxo sitúa o xermolo desta nova maneira de facer poesía nos libros que adoito se sinalan como remate do socialrealismo: *Onde o mundo se chama Celanova* (1976) de Celso Emilio Ferreiro e *Poemas ó outono* (1977) de Manuel María (López Foxo 1998a: 26). Pola súa parte, Claudio Rodríguez Fer apunta como indicios renovadores a *Antoloxía popular* de Heriberto Bens<sup>13</sup>, os primeiros poemas soltos de Arcadio López-Casanova (publicados en revistas ou en folletos non venais como os “Pliegos dos amigos”), *Onde o mundo se chama Celanova* de Celso Emilio Ferreiro e o “Vietnam canto” de Uxío Novoneyra, poema escrito en 1967 para un libro que se ía titular *Con Vietnam*<sup>14</sup> (Rodríguez Fer, 1986: 107). Neste poema a denuncia da guerra sérvelle ao poeta courelao para poñer de manifesto a represión que padece Galicia xa que, como afirma Xosé Lois García, a nosa

---

<sup>13</sup> Xosé Luís Méndez Ferrín utilizou o pseudónimo de Heriberto Bens para publicar, en revistas e xornais, a partir dos anos setenta, unha poesía de denuncia esteticamente desvincellada do socialrealismo, con certos ecos da lírica irlandesa e do movemento *Beat* e claras influencias do surrealismo, o expresionismo, o formalismo e a épica pondaliana. Demostra así a obra de Heriberto Bens, segundo Anxo Angueira (1992), a reorientación tanto da propia poética do autor como da poesía que xurdirá após os anos setenta.

<sup>14</sup> Como este libro nunca viu a luz, Manuel María intentou, en 1968, publicalo na colección Val de Lemos pero a censura non deu o seu consentimento como tampouco o faría cando a revista *Trece de nieve* quixo reproducilo, en 1973, nas súas páxinas (Anónimo 2009). Finalmente, saíu do prelo formando parte dos *Poemas caligráficos* (Madrid: Brais Pinto, Cuadernos da Gadaña, 1979).

terra aparece no poema como “receptora dunha mensaxe que da fe das masacres e tamén, proxectada cara ao exterior, facendo causa común cos pobos asoballados. O dobre gume de *Vietnam Canto* fornece estas dúas direccións que informan e acusan das situacións vividas en Vietnam e na Galiza” (2009: 130-131). Formalmente, a ausencia de signos de puntuación, o uso das maiúsculas ou a disposición tipográfica en columnas emparentan ao texto coa poesía experimental e co movemento *Beat*.

Para alén disto, e ao tempo que os novos autores van diversificando a proposta poética, volven á actualidade as voces dos que ficaran esquecidos por non amoldarse ao seguidismo social como Antón Avilés de Taramancos, Ricardo Carballo Calero, Miguel González Garcés, Aquilino Iglesia Alvariño, Luz Pozo Garza, Xosé María Díaz Castro, Salvador García-Bodaño, Xohana Torres, Bernardino Graña... A carón deles son tamén reivindicados os nosos clásicos, sobre todo, Manuel Antonio e Luís Pimentel porque, como indica Salinas Portugal, os “novos escritores rompían de forma subliminal com a geraçom inmediatamente anterior que em certo modo tinha preterido esses autores ou nom os tinha reivindicado dacordo com a sua importância” (1989: 9) e traíaos á actualidade. Todos estes referentes ofrécenlles aos novos escritores alternativas á “concepción desvirtuada da escrita que guiaba ós poetas ecoicos do socialrealismo” (González Fernández 1997a: 47) xusto nun momento no que, como di Helena González Fernández, “os poetas tiveron como principal cometido o de xestar a renovación do discurso literario (pois daquela correspondíalle á poesía a consideración de xénero privilexiado e emblemático)” (*Ibid.*) e así se demostra na brillantez que esta acada pouco despois. Sinala Anxo Angueira que as obras publicadas nos anos oitenta por autores como Manuel Álvarez Torneiro, Bernardino Graña, Xohana Torres, Luz Pozo Garza, Manuel María, María Xosé Queizán ou Avilés de Taramancos

veñen pór as cousas no seu sitio a respecto dunha suposta “idade de ouro da poesía galega” protagonizada pola xeración dos oitenta e, ao mesmo tempo, esixir un papel importante para os poetas maiores na contemporaneidade das nosas letras da que, por veces, foron esquecidos (1994: 113-114, comiñas no orixinal).

Por todo isto, Camilo Fernández afirma que os libros “precozmente canonizados (referímonos ós valiosos *Con pólvora e magnolias* de X. L. Méndez Ferrín e *Mesteres* de A. López-Casanova)” (1999: 89) non poden ser os únicos causantes da mudanza poética toda

vez que o cambio de “mentalidade-sensibilidade” (*Ibid.*) que se produce neste momento é máis ben debido a un

grupo heteroxéneo de brillantes autores pertencentes a tres promocións encabalgadas: a do 36 (Álvaro Cunqueiro á quen é de xustiza agregar o propio Celso Emilio cos libros éditos nos anos finais da Transición); a do 50 (Luz Pozo; Antón Tovar; J. A. Valente; Manuel María, U. Novoneira); e sobre todo a do 68 (Heriberto Bens-X. L. Méndez Ferrín, B. Graña, A. López-Casanova, A. Pexegueiro, X. M. Casado, X. R. Baixeras, X. M. Álvarez Cáccamo, Manuel Vilanova...) que dan ó prelo os seus poemarios inmersos nunha ansiosa e insólita atmósfera de liberdade, preñe de esperanzas para a mellora da vida de Galicia (*Ibid.*: 89-90).

Xa que logo, concordamos con este autor e con Xosé María Álvarez Cáccamo cando afirma que parece obvio que

non debemos continuar insistindo na responsabilidade exclusiva de dous poemarios *Con pólvora e magnolias* e *Mesteres* e no limiar do ano 1976 para a interpretación e valoración do que haxa de innovación, ruptura ou continuismo nas poéticas dos 80. Ademais do que elas aportan da persoal cosmovisión e experiencia, que é muito, e alén daquelas fontes especificamente galegas, cumpre ter en conta a formación cultural enriquecida por unha mais intensa abertura à literatura europea, latinoamericana, portuguesa, a preparación lingüística mais crítica, ou a promíscua convivencia dun extenso abano de solucións estéticas, característica esta última que parece definir à arte do noso fin de século (1991a: 70).

#### **4.3.1. *Seraogna* (1976)**

O selo alternativo Rompente publica, en 1976, *Seraogna*, de Alfonso Pexegueiro, á sazón membro fundador do grupo poético homónimo. Aínda que nun primeiro momento esta obra pasou desapercibida fóra da contorna de Vigo por mor dunha deficiente distribución que a aboca ao silencio e motiva, ademais, unha reducida recepción crítica da mesma (Dasilva 2000: 278), pronto será reivindicada como “título emblemático” (Álvarez Cáccamo 2003: 16) e “detonante” (Salgado & Casado 1989: 236) do cambio de rumbo producido desde a poesía socialrealista á dos oitenta. Así Méndez Ferrín afirma con rotundidade que “penso que máis có meu libro, foi este de Pexegueiro o que fixo vira-lo rumbo (...) *Con pólvora e magnolias* incide nesa mesma liña” (*Ibid.*) que desbota a estética socialrealista e bebe, no caso de Pexegueiro, “na fonte das vangardas, especialmente a

soviética, utilizando a imaxe libre, a escrita automática, con pinceladas oníricas” (Bernárdez & alii 2001: 325).

Con todo Darío Xohán Cabana indica que foi el mesmo quen lle deu a ler a Pexegueiro *Con pólvora e magnolias* aló polo ano 1974, cando este libro aínda tiña o título orixinal –logo desbotado– de *Amor e tempo liso*<sup>15</sup>, pero que é probable que xa coñecera algúns poemas deste pois levaban un par de anos circulando polos recitais (Calvo & Rodríguez Yáñez 2007: 52). Aínda así Méndez Ferrín insiste en que *Con pólvora e magnolias*

levaba nas súas primeiras edicións unha lapela en verso de Afonso Pexegueiro na que, se se le ben, está explicado o cambio de rumbo de forma transparente. Así que Pexegueiro escribe e publica o seu libro antes que *Con pólvora e magnolias* e antes que o de López Casanova, que é pura verba palabreira (1991: s.p.).

Como recorda López Foxo,

o libro de Pexegueiro chegou á rua meses antes que *Con pólvora e magnolias*, aínda que o seu impacto na literatura galega está claro que non tivo a intensidade do poemario de Ferrín. De calquera xeito, *Seraogna* é unha obra dunha calidade literaria extraordinaria e marca un antes e un despois na poesía dos setenta (1998b: 24).

Para alén disto, a temática proletaria e a influencia do futurismo foron suficientes para que esta obra fose definida como a “primeira tentativa de poesía industrial da literatura galega” (Monteagudo 1985: 275) porén Luciano Fernández Martínez destaca como fundamental neste poemario a “insólita expresión imaxinativa, emocional, de contidos manifestamente conceptuais, sociopolíticos, o cal é posible porque estes non son presentados programaticamente, senón que parten dunha asunción por parte do suxeito

---

<sup>15</sup> Eu teño un exemplar, mecanoscrito e manuscrito, dun libro de Ferrín titulado *Amor e tempo liso*, título por el abandonado e aproveitado despois por min mesmo. Ese orixinal deumo o propio Ferrín, se non me acordo mal, aló polo 72, supoño que pra que llo eu pasase en limpo, que sempre fun algo máis curioso ca el neses labores, e coincide substancialmente –poema máis e poema menos– co libro que se publicou a fins do 1976 sob o título de *Con pólvora e magnolias*. Cando en 1974 coñecín ó Pexegueiro, xaora que lle houben dar a ler en Cangas os poemas inéditos do Ferrín, que por outras partes circulaban tamén, e eran lidos e oídos polos poetas, sobre todo os de Vigo. Esa é a historia verdadeira, que en nada diminúe a gloria do Pexegueiro e do Grupo Rompente, e *Seraogna* segue sendo un dos máis grandes libros da poesía galega de todos os tempos. E digo máis aínda: cando o Pexegueiro soubo daquel *Amor e tempo liso*, xa tiña escrita a primeira versión do *Seraogna*; e o primeiro poeta galego que a leu foi este que vos fala (Cabana 2003: 9).

poético (se se prefire, do poeta), da realidade exterior e un desexo profundo de transformación íntegra do home” (1993: 42) que acadaría así unha liberdade plena. “Pexegueiro es el último eslabón de la poesía gallega moderna –radicalmente crítica– que va de Luis Seoane a Celso Emilio Ferreiro, pasando por Antonio Tovar Bobillo, Méndez Ferrín o Salvador García Bodaño” (1980: 32), afirma Xavier Costa Clavell mentres Miguel Anxo Fernán Vello sitúa entre os logros do de Angoares unha “óptica de sensibilidade marxista e revolucionaria, palpación telúrica nas olladas ao mundo, erotismo e sensualidade reais e textuais, linguaxe rica en imaxes e símbolos a crear atmósferas e climas poéticos” (1998: 21). Con todo, como di Carlos Casares, en *Seraogna* conviven, a partes iguais, os acertos e os desacertos de aí que, “[m]áis que un libro logrado, trátase da promesa de posibles logros” (1976: s.p.).

Así pois, *Seraogna* representa, segundo Dasilva, unha nova vía estética, non canto aos temas pero si nas formas (disposición textual ousada e mesmo visionaria, discurso “industrial” aínda inédito nas nosas letras e presenza da clase traballadora e do mecanicismo como protagonistas) pero sen continuidade (2000: 278) porque, aínda que a crítica recoñece que esta poesía posúe uns presupostos formais que implican unha maior esixencia estética que no socialrealismo anterior, non deixa de ser, para Vicente Araguas, “otra vuelta de tornillo a la poesía política pero ahora con pretensiones formales y léxicas” (1988b: 53) mais excesivamente retórica<sup>16</sup> (González Gómez 1984a: 18, Casares 1976: s.p. e X.G.G. 1995b: 27).

#### **4.3.2. Con pólvora e magnolias (1976)**

*Con pólvora e magnolias* foi considerada, desde o primeiro momento, a obra que “inicia un troco de rumbo radical na poesía galega, deixando atrás aquel período presidido por unha insufrible expresión poética, froito da dexeneración do socialrealismo” (Salgado 2005: 101). Así abre as portas a unha poesía máis cultural (Raña 1999: 23) na que se lle outorga voz ao sentir dun eu que, identificado e comprometido plenamente co seu tempo, contempla todo canto o rodea desde unha posición esteticista. Quizais por iso, como

---

<sup>16</sup> Xesús González Gómez chega mesmo a xulgallo como un “exercicio retórico na liña dos poetas franceses do XVIII” (X.G.G. 1995b: 27).

recorda Méndez Ferrín, non foi fácil dar a obra ao prelo: “*Con pólvora e magnolias* foi editado (do meu peto, porque ningunha editorial mo aceptou) baixo o selo de ‘Rompenete’, deseñado por Armando Guerra e con book design de Luis Mariño” (1991: [I], comiñas no orixinal) e sendo o primeiro libro galego que non tivo que someterse ao plácet da censura (Carme Vidal 2001a: 33). Mais, Darío Xohán Cabana afirma que *Con pólvora e magnolias* “comezou a operar moito antes da súa publicación” (Calvo & Rodríguez Yáñez 2007: 52) pois el, que tiña o orixinal titulado de *Amor e tempo liso*, recitou poemas do libro en varios lugares antes de que este vise a luz.

Aínda mantendo un forte contido de proclama política (a pólvora), introdúcese no verso a introspección íntima e a degustación estética (as magnolias), recupérase o tema erótico, invéstíganse as posibilidades expresivas da linguaxe e dos recursos formais e rómpese cos lastres da poesía social (coloquialismo, prosaísmo, pobreza estilística) ao tempo que se engaden resonancias culturalistas e metaliterarias. Todo isto sen esquecer que, como sinala Xosé Manuel Salgado,

Méndez Ferrín recrea e asume parte da tradición poética do seu pobo, tamizándoa a través do seu cribo persoal, peneirándoa coa modernidade inherente a un home do presente, cinguido as circunstancias da súa vida e da súa terra, demostrando que é posible construír unha poesía de alta calidade estética, libre do inmediato e engarzada no seu medio, nacional e universal, nun mesmo envite (2005: 111).

Malia a importancia desta obra –“ningun dos libros dos setenta tivo o impacto do poemario *Con pólvora e magnolias*” (1998a: 26), indícanos López Foxo–, o herdo ferriniano sobre os novos poetas está lonxe do estéril ecoicismo epigonal que manifestaran os seguidores de Celso Emilio Ferreiro dado que o seu é un estilo bastante inimitable (Caneiro 2007a: 5), de aí que a influencia se note máis ben na apertura temática e formal do texto. Neste sentido, Henrique Monteagudo sinala que “é certo que a pegada de Ferrín non aparece en moitos dos mellores poetas actuais pero coido innegable que a súa *Pólvora* posibilitou a alternativa ó socialrealismo galego” (1985: 272) pois desbota a denuncia directa e amósase como “precursor” (*Ibid.*) da nova maneira de facer poesía que callará nos oitenta e na cal cabe buscar o maxisterio ferriniano máis “na actitude cara o propio feito poético e cara a apreciación sobre a mesma lírica” (Pena 1987: 24) que nos textos xa que “[o] influír de *Con pólvora e magnolias* non o hai que procurar na traslación ao verso de

sintagmas e léxicos. A presenza de Ferrín sobre os novos poetas é unha presenza fundamentalmente ‘ética’” (*Ibid.*, comiñas no orixinal), decisiva “tanto na súa actitude como na súa personalidade como poeta. A actitude humana sua influiu moito en poetas novos, que o imitaban mesmo nas actitudes humanas, estéticas, non só nas puramente textuais ou estilísticas” (Seara 1994a Apéndice 1: 1), segundo Miguel Anxo Fernán Vello. De feito, como viu Vicente Araguas, no caso de *Con pólvora e magnolias*, “[l]a formula por personal, no era intercambiable. Tanto fue así que el mismo Ferrín al intentar revivirla en ‘O fin dun canto’ ya no consiguió igual resultado” (Araguas 1988b: 53, comiñas no orixinal).

Por outra parte, recórdanos Miguel Anxo Fernán Vello que Méndez Ferrín non só deixou marca sobre os escritores máis novos senón tamén nos lectores que, grazas a este libro, “tiveron unha aprendizaxe –digamo-lo así– através da súa lectura para formar un gosto e unha estética. Isto tamén beneficiou despóis, seguramente, aos poetas novos que foron lidos tamén dende esa perspectiva” (Seara 1994a Apéndice 1: 1) máis innovadora e aberta, capaz de valorar en toda a súa profundidade as obras renovadoras.

En definitiva, grazas a *Con pólvora e magnolias*, Méndez Ferrín demostraba que a poesía tiña, na altura dos anos setenta, dúas necesidades irrefutables e urxentes: por un lado, a de finiquitar o socialrealismo ao ser este unha estética xa esgotada por completo e, polo outro, a de conquistar novas vías que garantisen, sobre todo, a calidade literaria do poema. E así, a obra foi convertida nun referente tan mítico que nada do que se editou con posterioridade se consideraba á altura deste cumio insuperable: “Desde que X. L. Méndez Ferrín publicou *Con Pólvora e Magnolias* a nova poesía galega andou desnortada, cega, perdida. E os novos poetas nen sabían moi ben que dicer, nen como. Este estado da cuestión mantívose en toda a década dos oitenta” (1991: 20) para Xosé Manuel Eiré.

#### **4.3.3. *Mesteres* (1976)**

A influencia dos *Mesteres* de Arcadio López-Casanova sobre os autores dos oitenta foi menor pois a obra “non propiciou, como no caso de Ferrín, unha xeral aprobación. De feito as pegadas deste autor non as atoparemos nos poetas” (Raña 1986: 68) por máis que Román Raña sinala o entronque entre esta obra e a *Lanza de soledá* (1961), de Aquilino Iglesia Alvariño, sobre todo no recurso á repetición e na escolla léxica dun idiolecto propio dunha zona xeográfica que é case coincidente nos dous autores (1999: 21). Darío Xohán



Cabana nega tamén o maxisterio de López-Casanova pois “[n]in na poesía seguinte hai esas influencias de *Mesteres*. O que pasa é que Arcadio López Casanova é un poeta absolutamente afortunado por unha razón: porque hai varios poetas que son mellores ca el que o consideran o seu mestre” (Calvo & Rodríguez Yáñez 2007: 57).

Os textos que forman o libro, publicado en formato bilingüe en 1976 pola editora valenciana Lindes, viran a luz, desde 1969, en diferentes medios de prensa e tamén en forma de pregos (“Pliegos dos amigos”) que o autor repartía entre as súas amizades e coñecidos, tal e como nolo manifestou el mesmo en carta persoal. Aínda así, a obra non acadou unha correcta difusión para lograr ser un referente entre os novos escritores. Segundo nos relatava Miguel Anxo Fernán Vello, “Arcadio López-Casanova tivo unha influencia moi parcial nos poetas que coñecían a súa obra. Eu, por exemplo, non a coñecía porque non se atopaba o *Mesteres*. Entón, como me ía influír?” (Seara 1994a Apéndice 1: 1).

Para Vicente Araguas,

*Mesteres*, que comezara a xestarse en 1969, non podía ser xa que logo un ollar culturalista e deshumanizado nos interiores e exteriores de poeta. *Mesteres* era e segue sendo un achegamento radical, xa se dixo, ao eu e mais ao nós do poeta, transitado pola carraxe, tamén polo abatemento de se saber afastado do eixo da súa creatividade, humana e literaria (2000: 4-5).

De feito, Camilo Fernández considera que con este libro López-Casanova consolidouse “como eminente poeta metafísico” (2002: 53) situándose

á cabeza da reacción neorromántica, formalista e simbolista. Contra do prosaísmo socialrealista e materialista (imperante na dicción poemática galega no terceiro cuartel do século XX), o libro operou –nos oitenta– de ariete revitalizador do discurso literario galego por medio do cultivo dun xénero preceptivo raro: o oratorio dramático (*Ibid.*)

sen continuidade nas nosas letras.

En consecuencia, a maioría dos estudosos negan a importancia desta obra no cambio de rumbo poético que calla nos anos oitenta polo seu carácter “excesivamente artificioso” (1989: 9), como di Salinas Portugal; pola escasa difusión e a “dificultade léxico-estilística” (1986: 15), para Luciano Rodríguez; porque “López Casanova é un poeta retórico” (1983: 21)

de máis, en palabras de Xesús González Gómez, e, finalmente, por pecar dun “esmagador” (1994: III) despregue de artificio retórico en opinión de Xosé Manuel Vélez.

#### **4.3.4. *Herba aquí e acolá* (1980)**

A publicación en 1980, por parte da editorial Galaxia, do primeiro volume da obra completa de Álvaro Cunqueiro supuxo unha conmoción estética sobre os poetas mozos porque, como afirma Xosé María Álvarez Cáccamo, “vai ser *Herba aquí e acolá* (...) o título que provoque un impacto mais luminoso nas novas sensibilidades lectoras” (1991: 65), o de maior influencia (Forcadela 1991: [I]), grazas á actualización do intimismo, a pegada culturalista, a musicalidade e o ton confidencial que sobrancean neste poemario e que motivan que moitos críticos consideren á poesía do mindoniense como un auténtico fito para a Xeración dos Oitenta. Neste sentido lémbrenos Manuel Forcadela que para os poetas que nese momento están xestando as súas primeiras obras o “guieiro clave ha ser máis Cunqueiro que Ferreiro, máis Cunqueiro que Ferrín” (2011a: 29). Pola súa parte, Xosé Carlos Caneiro cre que *Herba aquí e acolá* é “un libro transgresor e fundacional da mellor poesía que se elaborou nos anos oitenta” (2007b: 7). De feito, Miguel Anxo Fernán-Vello, sinala que

Cando no ano 1980, nas *Obras Completas* que publica Galaxia, descubrimos ese libro, xente que xa estaba escribindo poesía ve alí poemas que están emparentados co que se fai no momento. Non é que sexa unha influencia exercida por Cunqueiro de arriba cara abaixo, senón que é un espello que aparece diante e no que te podes mirar. Inflúe, sobre todo, a visión que Cunqueiro ten do poema (Seara 1994a Apéndice 1: 1).

Así revalorízase a un autor que fora “menospreciado pola súa actitude *escapista*” (Raña 1986: 62, cursiva no orixinal) ao non seguir os ditames do socialrealismo. E, polo tanto, a edición do primeiro volume que habería de recoller o corpus do mindoniense tivo dous efectos positivos: retomar o contacto coa súa obra anterior, nomeadamente neotrobadoresca e surrealista –a maior parte dela publicada na preguerra–, e coñecer un monllo de textos novos, os poemas que conforman *Herba aquí e acolá*, que foran escritos ao longo de vinte anos (Álvarez Cáccamo 1991: 65) pero que, na altura de 1980, estaban aínda moitos inéditos ou eran de difícil acceso para o lector medio.

Moi pronto comeza a sinalarse a débeda da nova poesía con Cunqueiro e coa súa maneira de concibir a palabra como medio idóneo para loitar contra o tempo e o esquezo (Rodríguez Gómez 1986: 15) pois, en *Herba aquí e acolá*, as liñas temáticas primordiais –a perda do amor, a soidade, a esperanza, a morte e a trascendencia– aparecen sempre ligadas a un tempo vivido intuitivamente, na duración da conciencia, mentres se amalgaman, na liña dos exercicios intertextuais máis contemporáneos, elementos narrativos, líricos e teatrais. Ao mesmo tempo mestúrase o pensamento poético co crítico e reivindicase o importante papel da palabra na liña do que sinalaba Miguel González Garcés ao afirmar que “una palabra es, en la mayor parte de las ocasiones, la que va a engendrar y construir el poema” (1976: 204).

Progresivamente, a obra cunqueiriana comeza a ser valorada como un “producto artístico moi complexamente elaborado que supera calquera outra mostra poética anterior propia ou allea” (Pozo Garza 1991: 59) xa que, segundo Xosé María Álvarez Cáccamo,

Cunqueiro logra harmonizar códigos estéticos e culturais moi diversos nun produto único en orixinalidade e beleza onde a intertextualidade de códigos, as referencias culturalistas, inician un novo camiño na poesía galega, ser un referente común (2006a: 262).

Polo tanto, o maxisterio de Cunqueiro dotou aos poetas dos oitenta dunha nova sensibilidade, forneceunos de temas ligados ao íntimo e indicoulles unha vía estética a seguir, e na cal afondar, despois de teren rexeitado o prosaísmo precedente.

#### **4.4. Os grupos poéticos**

Unha das particularidades dos anos finais da década dos setenta é a tendencia dos autores máis novos a dárense a coñecer arroupados por colectivos ou grupos –como Rompente, Cravo Fondo e Alén– que dinamizan, en maior ou menor medida, o pobre panorama poético daqueles anos. Como sinala María Xesús Nogueira, “estas empresas marcaron un fito importante tanto no proceso de renovación poética coma no de restauración cultural” (2000: 292) e, ademais, abren camiño a colectivos referenciais na década dos noventa como, entre outros, o Batallón Literario da Costa da Morte, Arre Sentelha, Dolmen ou Serán Vencello.

#### 4.4.1. Rompente

Arredor de 1975 houbo asembleas multitudinarias de poetas novos, axitados principalmente por Eixa (sic) e Pexegueiro, ás que acudían, na casa de Bernardino Graña, en Santiago, todos os que se atopaban á mao, e nas inmediacións políticas da AN-PG; algúns vellos (Bernardino, Novoneyra, Manuel María, eu...) tamén apareceron algunha vez ou moitas veces. Alí cociñouse unha ruptura e un troco de sentido da poesía galega. Ali naceu *Rompente*, grupo de comunicación poética (Méndez Ferrín 1991: [1]).

Así recorda Méndez Ferrín a orixe do Grupo de Resistencia Poética Rompente, nome que, segundo el, se debe a Bernardino Graña (*Ibid.*) quen, en efecto, corrobora que “en el año 75, de varias reuniones de poetas en mi casa surgió el grupo «Rompente», que adoptó una postura de resistencia frente a la situación de la época. Hoy este grupo es espectáculo, más que poesía” (Viqueira 1980: 21, comiñas no orixinal). Con todo Alfonso Pexegueiro sitúa o momento auroral do grupo en outubro de 1975 tras dun recital celebrado no Instituto Valle Inclán de Pontevedra:

Daquela estabamos sós Reixa e mais eu. Logo chegaron Romón e Avendaño e sumáronse Dopico e Leira. Percorremos toda Galiza e mesmo fomos a Alicante a unha homenaxe a Miguel Hernández, publicábanse libros e follas poéticas, é dicir, funcionabamos como grupo. No 1974 foi cando tiven a idea de montar algo así e díxenllo a Darío Xohán Cabana e logo a Ferrín que non quixeron participar e no verán do 75 faleino con Reixa e naceu *Rompente* (C. Vidal 2003a: 24, cursiva no orixinal).

O grupo xorde con vontade rupturista, de aí o oportuno do seu nome, pois o seu propósito último é o de “apoderarse de la poesía y ‘actualizarla’ para ayudar a transformar la sociedad” (González Fernández 1996-1997: 264, comiñas no orixinal) voltando os seus ollos á vangarda, sobre todo a Manuel Antonio a quen reivindicán como mestre, e cambiando as canles de difusión da poesía que sae agora do encorsetamento dos actos institucionais para abrise á *performance*. Procuran ademais a edición alternativa que lles permite, desde a interdisciplinabilidade cos artistas plásticos –especialmente con Menchu Lamas e Antón Patiño–, cambiar o aspecto físico dos poemarios. Así utilizan imaxes impactantes, ao tempo que recorren ao *collage* e ás técnicas do informalismo pop para romper coa monotonía estética do poema. Este non só admite ilustracións senón o intercalamento de textos alleos, o plurilingüismo e os matices irónicos que lle aporta a

linguaxe estereotipada da publicidade. Mais todos estes recursos formais son postos ao servizo tanto dun compromiso político radical próximo ao nacionalismo de esquerdas como a certo desexo “de ocupar espacios” (C. Vidal 2003a: 24) aínda inéditos na nosa poesía porque, en definitiva, Rompente “más que un grupo era una idea de revolución poética de fronteras vagas” (González Fernández 1996-1997: 264).

No traballo do grupo, segundo Alberte Valverde (2005), poden establecerse dúas etapas, cunha franxa de transición entre elas:

a) A primeira etapa é a da “escrita arredista”, en nomenclatura de Helena González Fernández (1997a: 48), pois nestes primeiros momentos o grupo busca construír, mantendo presupostos éticos comúns ao socialrealismo –pero sen a carga didáctica e as evidentes eivas estéticas deste–, un discurso combativo que reafirme a independencia cultural e política de Galicia. Así afiánzanse no espírito da vangarda mentres procuran un debate ideolóxico que lles parece moi necesario no novo contexto histórico que vén de consolidarse e no que, en palabras de Antón Reixa, “a cultura oficial estaba mantida polos restos do franquismo e (...) A poesía estaba moi instalada nos tópicos e así non facía falla moito para ser provocador” (C. Vidal 2003a: 24).

Os presupostos iniciais do grupo poden resumirse no desexo de facer unha poesía política de resistencia que lle devolva á lírica “o seu posto como elemento activo na construción dun mundo novo, sen agardar os resultados dun realismo politicamente rebelde, pro estéticamente conformista” (Anónimo 1977a: 30) e no interese por normalizar a poesía a quen senten vítima dunha sociedade carente dun sólido sistema de valores e que debería, como xénero privilexiado que é, satisfacer as necesidades dun pobo no seu camiñar cara á liberación. Pero tamén lles interesa “incorporar elementos temáticos abandonados (urbáns, proletarios, eróticos), facer unha poesía concreta e de combate que non sería tanto de concienciación, entendemos nós, senón ‘épica’” (*Ibid.*, comiñas no orixinal) ao tempo que actúan contra os que consideran “poetas venecianos” nos que deostan un estéril exceso de lirismo (C. Vidal 2003a: 24).

Nesta primeira etapa, o grupo deu á luz varias obras, como “Crebar as liras” (ciclostil 1976) e as catro “Follas de Resistencia Poética” (ciclostil 1976), que poñen de manifesto o seu interese por “facer chegar a poesía ás clases traballadoras” (Rompente 1998: 87) partindo da idea básica de que o poeta debe ser “un home mergullado na realidade” (*Ibid.*)

e nunca alleo a ela. Ao mesmo tempo, como editores, publican co marbete de Rompente poemarios tan fundamentais como *Seraogna* (1976) de Alfonso Pexegueiro e *Con pólvora e magnolias* (1976) de Xosé Luís Méndez Ferrín seguindo a pauta de dar ao prelo as “obras de poetas non integrados no grupo, pro que aporten algo na liña e na alternativa de ‘Rompente’” (Anónimo 1977a: 31, comiñas no orixinal).

b) Entre o final de 1977 e o comezo de 1978 transcorre o que Valverde denomina “franja temporal de transición” (2004: 98) ao producirse no grupo a entrada de Camilo Valdeorras para ocupar o oco que deixara Alfonso Pexegueiro co seu traslado a Barcelona.

c) Xa en 1978, Rompente dá un xiro radical ao seu proxecto creativo ao autonominarse Grupo de Comunicación Poética. Iníciase así a segunda etapa na súa traxectoria onde a *performance*, o traballo interartístico coa música (colaborando fundamentalmente con Enrique X. Macías e Julián Hernández) e/ou a pintura (dados os vínculos de Rompente co grupo Atlántica, sobre todo con Antón Patiño e Menchu Lamas) e a tendencia á vangarda máis transgresora (Rompente 1998: 97-98) serán as pautas principais.

A primeira obra colectiva, *Silabario da turbina* (Vigo: Rompente, 1978), ve a luz neste momento. Considerado como un poemario moi orixinal dentro da nosa literatura tanto pola súa innovadora imaxe gráfica como polo feito de ser un ensaio de creación a varias mans, pode definirse, en palabras de Rodríguez Fer, como un libro

de vangarda, lúdico e anticonvencional, rebelde e provocador, absolutamente insólito nas nosas letras, que compre saudar sen prexucios, independentemente dos seus logros intrínsecos e dos límites necesariamente derivados dun experimento xuvenil e apaixonado (1978: 375).

De feito, aínda que a obra quedou finalista nos Premios da Crítica Española daquel ano, foi derrotada por *Tempo de Compostela* de Salvador García-Bodaño. Carlos Casares, membro do xurado, indica que

Frente ao *Silabario da turbina*, o seu inmediato competidor, *Tempo de Compostela* tiña algunhas claras ventaxas. Primeiro, ser libro dun sóio autor, segundo, a súa madurez literaria, e terceiro, a fermosa e limpa claridade lingüística do seu verso. Se é certo que o *Silabario* impuña pola súa fresca audacia e pola súa xenerosa e arriscada vontade

anovadora, á hora da verdade o xurado inclinouse pola serenida e boa factura dun verso clásico (1979a: s.p.).

En 1979, co gallo de dedicárselle o Día das Letras Galegas a Manuel Antonio, Rompente edita o boletín *Fóra as vosas sucias mans de Manoel-Antonio* (Vigo: Rompente), un texto onde expresan a necesidade dunha discusión sobre a vangarda e o seu verdadeiro papel na cultura actual entendendo ademais que

o emprego dunha lingua non normalizada (...) aínda que constitúe un condicionamento real en canto á extensión (difusión-mercado-consumo) e ao traballo creativo (problemas técnico-literarios e ausencia de tradición); non constitúe xustificación algunha para circunscribir os problemas da nosa literatura a cuestións específicas de galegitude ou non (Rompente 1998: 89-90).

Do mesmo ano 1979 é a serie “Tres tristes tigres” onde se inclinan xa pola creación individual cos volumes *As ladillas do travesti* (Vigo: Rompente) de Antón Reixa, *Facer pulgarcitos tres* (Vigo: Rompente) de Alberte Avendaño e *Galletas Kokoschka non* (Vigo: Rompente) de Manuel Romón.

Por último, en 1983 aparece a súa derradeira obra: *A dama que fala* (Vigo: Xerais) resultado dun espectáculo multidisciplinar que o grupo presenta por toda Galicia antes de disolverse.

Se nun primeiro momento a crítica saúda o traballo de Rompente como un revulsivo capaz de sacar á literatura galega da reiteración epigonal en que caera a poesía socialrealista, pronto se critica o seu discurso intrascendente, trivial e anecdótico (Pena 1988b: 223) que quedaría nun punto intermedio entre o socialrealismo anterior e a nova lírica que agroma nos anos oitenta. Afirmar Luciano Rodríguez que o grupo foi “un revulsivo necesario pero que non callou nunha obra poética de suficiente entidade” (1986: 18) pois a súa aposta estética era, por unha banda, demasiado ousada e rupturista –pensa tamén Xesús González Gómez que o excesivo experimentalismo os levou a un camiño sen saída (1983: 21)– e, pola outra, apelaba a unha vangarda que tiña xa que percorrer outras vías<sup>17</sup>,

---

<sup>17</sup> O espírito de Rompente callou, en certa medida, no colectivo Ronseltz que, nado no final da década dos oitenta, declara o seu rexeitamento de toda a literatura galega agás a medieval e afirma que “o traballo urxente do poeta é criar de novo as avangardas. (...) Todo o demais supón deter o arrasador progreso desta

nomeadamente as abertas por *Con pólvora e magnolias* (Angueira 1992: 40). Así afirma Carlos Casares que

Despóis de experiencias como ésta, o social-realismo pouco ten que facer, a non ser volver a cara para que non se lle vexan as coores da vergonza. A nosa poesía, polo menos á poesía dos mais mozos, non lle virá mal unha etapa lúdica, como a de «Rompente», para que a palabra poética, purificada e ceibe, penitente e humilde, volva servir para o discurso poético (1980: s.p., comiñas no orixinal).

#### 4.4.2. Cravo fondo

En 1977 publícase a obra colectiva *Cravo fondo* con textos de Helena Villar Janeiro, Xesús Rábade Paredes, Ramiro Fonte, Félix<sup>18</sup> Vergara Vilariño, Xavier Rodríguez Barrio, Xulio L. Valcárcel e Xesús M. Valcárcel.

Aínda que denominado nas súas orixes como grupo poético, pronto se percibe que os seus compoñentes carecen dun espírito grupal pois non comparten máis presupostos que o de renegar dunha poesía só estética por canto cren que “As contradicións sociáis do intre histórico que estamos a vivir han de transcender –aínda que non necesariamente– á obra literaria” (Varios autores 1977: s.p.). Así, no manifesto inicial, sosteñen que a busca da “forma pola forma” converte ao poema nunha creación desvencellada da vida, para eles o auténtico impulso definidor da obra, e por iso “o artista debe comprometerse co seu pobo, fundirse coas ideas e sentimentos populares” (*Ibid.*) pero sen que a poesía derive nunha simple descrición sociopolítica da realidade do país.

Opinións deste teor matizan o entusiasmo con que Carlos Casares saudara a publicación do volume ao sentir que

Con eles a poesía galega moza empeza a saír dun negro pozo, ponse nun novo carreiro, venta os aires da verdade. Podemos dicir sin correr demasiados riscos que coa escolma de ‘Cravo Fondo’ queda enterrada, e ben enterrada, a antoloxía dos novísimos, na que por outra parte algúns deles xa estaban representados (1978b: s.p., comiñas no orixinal).

---

lírca fecunda que os comunistas queren abolir, e os nacionalistas sen visión, esclerotizar na paisaxe e na roda de carro” (Betamax 1989: 32, subliñado no orixinal).

<sup>18</sup> A esta altura aínda o poeta de Lúzara asinaba como Félix. En adiante optará polo nome de Fiz.



Malia esta febril aclamación, co paso do tempo estendeuse a idea de que “*Cravo Fondo* constitui un verdadeiro epígono (...) da poesía de corte social que campara polos seus dereitos nos anos anteriores” (Pena 1987: 24) e resulta bastante obvio que os autores de *Cravo fondo* arrastran aínda un gran lastre socialrealista pois, como sinala Luís Celeiro Álvarez, “a alternativa revolucionaria que o grupo manifestaba como contrapunto á ‘poesía mercenaria’ que denunciaban, nos trae os ecos dun pasado que os acontecementos foron superando tamén no eido literario” (2003: 82, comiñas no orixinal) por máis que se poida recoñecer nas súas páxinas a presenza dunha lírica amorosa e unha veta clasicista que terá certa continuidade na obra de algúns dos seus integrantes (Angueira 1992: 38 e Rodríguez Gómez 1986: 19).

#### 4.4.3. Alén

En 1977 sae do prelo o libro colectivo *Alén*, con poemas de Miguel Mato Fondo, Xosé Ramón Pena e Francisco Salinas Portugal precedidos dun prólogo onde Ricardo Carballo Calero, profesor dos tres autores na súa etapa universitaria, afirma percibir nos poemas o cultivo dun “lirismo que soa a sincero” (1977: 9). Estes poetas reúnen os seus textos nun volume conxunto de forma casual e dadas as dificultades que lles supoñía editar individualmente (Pena 1987: 24):

Teniamos dificultades para publicar individualmente, debido a los problemas que existen con las editoriales que no quieren arriesgarse a publicar, y esta fue una ocasión que nos ha servido como plataforma para darnos a conocer y abrirnos camino para publicar en el futuro. Ahora trabajamos de manera independiente (Páramo 1978: 42).

Procurando, desde presupostos reintegracionistas, unha lingua poética máis coidada, segundo Xosé Ramón Pena, un dos seus compoñentes, os poemas de *Alén* son “os que máis se achegan, os que mellor pode definir algúns puntos esenciais do lirismo posterior” (1987: 24) como a reconciliación coa lírica e a procura dunha lingua literaria nova sen “excesos ruralistas e hiperenxebristas” (*Ibid.*). Malia isto, a repercusión do volume foi nula pois a súa calidade poética era máis ben pobre.

## 5. A década dos oitenta

A década dos oitenta comeza co primeiro goberno da democracia, rexido por Adolfo Suárez, padecendo unha forte crise dada a concorrencia temporal de varias circunstancias negativas: o apoxeo do terrorismo de ETA, a desconfianza dos círculos militares da extrema dereita a respecto do novo sistema político que os leva a xestar o golpe de estado de 1981, o comezo dunha dura campaña de oposición por parte do PSOE contra o goberno toda vez que xa expirara o consenso establecido polas forzas políticas para afianzar a nacente democracia, o aumento do peso do nacionalismo no País Vasco e en Cataluña que aproban a finais de 1979 os seus respectivos Estatutos de Autonomía e a pugna entre Adolfo Suárez e a maioría dos membros do seu propio partido, a Unión de Centro Democrático (UCD). Todos estes factores precipitan a dimisión do presidente o 29 de xaneiro de 1981 e, no seu lugar, é proposto Leopoldo Calvo Sotelo quen, non obtendo maioría suficiente na primeira votación, sinala para o día 23 de febreiro a segunda volta para a súa investidura. Mentres se está a celebrar este pleno, un grupo de gardas civís dirixidos polo tenente coronel Antonio Tejero secuestran nas Cortes ao poder lexislativo e executivo ao tempo que Miláns del Bosch, capitán xeral de Valencia, decreta o estado de guerra. Pero o golpe é rapidamente abortado pois os golpistas non contaban co apoio de todo o exército.

Durante o seu breve goberno (1981-1982), Leopoldo Calvo Sotelo, ademais de ver como se descompón a UCD –que desaparece de alí a pouco–, debe facer fronte a tres feitos cruciais: a oposición radical da Igrexa contra a Lei do Divorcio que é finalmente aprobada, o envelenamento masivo dos cidadáns ao consumiren aceite de colza desnaturalizado –un grave problema de saúde que deixa un saldo de arredor de 700 mortos e 20.000 persoas con graves secuelas (entre elas o poeta Lois Pereiro, membro da Xeración dos Oitenta)– e o ingreso de España, en maio de 1982, na Organización do Tratado do Atlántico Norte (OTAN), organismo que cohesiona e coordina aos países aliados en materia política, económica e militar. A forte oposición dos partidos de esquerda, sobre todo o PSOE, a este feito contribuíu a caldear o panorama político nos comezos dos anos oitenta<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Nesta altura, o PSOE, principal forza de esquerdas con representación parlamentaria, manifestábase radicalmente en contra da entrada de España na OTAN e anunciou que, cando chegase ao poder, celebraría un referendo para decidir sobre a permanencia ou non nesta institución. Mais, estando xa no goberno Felipe González e tendo en conta que manterse na OTAN era condición indispensable para pertencer á Comunidade

En 1982 o Partido Socialista Obrero Español (PSOE) chega ao poder e atópase cunha difícil situación económica que obriga ao goberno a aprobar un plan de estabilización que conlevaría, entre outras medidas, a reconversión industrial. Os estaleiros galegos víronse afectados directamente por este feito e perdéronse moitos postos de traballo. Durante a década dos oitenta, a economía será un tema candente chegando a ser convocada, en 1988, por parte dos sindicatos unha folga xeral contra a política económica dos socialistas.

Por outra parte, o 12 de xuño de 1985, asínase o Tratado de Adhesión ás Comunidades Europeas que permite a España ser, desde o 1 de xaneiro de 1986, membro de pleno dereito da Comunidade Económica Europea (CEE, hoxe Unión Europea). Parte dos fondos desta institución serviron para dotar ao país de necesarias infraestruturas.

Outros feitos salientables producidos na política estatal durante esta década foron a reforma do Exército, o establecemento do ensino obrigatorio e gratuíto até os dezaseis anos, a despenalización parcial do aborto, o deseño definitivo do mapa autonómico coa aprobación dos diversos Estatutos de Autonomía así como a mellora nos servizos sanitarios, educativos e de pensións apoiados no sistema fiscal.

No que toca a Galicia, en 1980, votouse o actual Estatuto de Autonomía que recoñece o seu carácter de nacionalidade histórica e establece as bases do goberno autónomo ademais de permitir, como indica Dolores Vilavedra, que

a cidadanía codificase por medio de signos moi visibles e evidentes unha identidade ata entón transmitida ben de xeito pseudoclandestino, ben recorrendo a códigos da cultura popular (música, baile, gastronomía...). Dende que Galicia dispuxo unha certa capacidade de autogoberno os cidadáns e cidadás do país foron afacéndose a verse representados por unha bandeira, un himno oficial, un goberno, un parlamento... e mesmo a ter unha radio e unha televisión propias, que se expresaban no seu idioma (2010: 9-10).

O 28 de abril 1981 publícase a Lei Orgánica 1/1981 pola que se aproba e entra en vigor o Estatuto de Autonomía para Galicia. A partir dese momento sucédense os gobernos de Xerardo Fernández Albor (1981-1987) e Fernando González Laxe (1987-1990).

En 1983 créase o Bloque Nacionalista Galego (BNG) tras dunha Asemblea fundacional onde participaron diversos colectivos nacionalistas como a AN-PG, a UPG, o

---

Económica Europea (CEE), o PSOE posiciónase a favor do si na campaña previa á consulta electoral do 12 de marzo de 1986. A permanencia foi, finalmente, a opción gañadora nestes comicios.

PSG, etc. En 1988 xorden Galiza Nova (organización das mocidades do BNG) e a Frente Popular Galega que diversifican aínda máis o panorama político galego daquela altura.

Culturalmente, tres son os feitos máis destacados deste período: en 1985 comezan a emitir a Radio Galega e a Televisión de Galicia (RTVG), en 1987 revalorízase ao Camiño de Santiago<sup>20</sup> ao ser declarado polo Consello de Europa como “Primeiro Itinerario Cultural Europeo” e no 1989 estréase a primeira longametraxe da nosa cinematografía: *Sempre Xonxa*, dirixida por Chano Piñeiro.

Nesta década, apoiándose na Constitución española (1978), establécense outras leis que favorecerán á lingua galega que, como todo idioma ameazado por unha situación de diglosia e asimetría social, precisaba posuír un marco legal que lle garantise unha serie de dereitos dos que depende a súa supervivencia e normalización. O marco legal do galego asenta en catro bases fundamentais: a Constitución española (1978), o Estatuto de Autonomía (1981), a Lei de Normalización Lingüística (1983) e o Plan Xeral de Normalización da Lingua Galega (2004), complementadas por unha serie de decretos e leis que matizan algúns aspectos deste marco legal e axudan á promoción dunha lingua até o momento minusvalorada e en franco retroceso de falantes.

A Constitución española sinala, no seu artigo 3, que as diferentes linguas faladas en España son un patrimonio cultural que merece protección e respecto amén de seren tamén oficiais nas súas Comunidades Autónomas. Nestes aspectos afonda o Estatuto de Autonomía que, no seu artigo 5, recoñece ao galego como lingua propia de Galicia e establece a súa cooficialidade xunto co castelán, ademais de sinalar que os poderes públicos garantirán o seu uso normal potenciándoo na vida pública, cultural e informativa, así como dispoñendo os medios precisos para facilitar o seu coñecemento e rexeitando calquera discriminación por usalo. De feito, a Lei de Normalización Lingüística plasma esta esixencia detallando os pasos necesarios para afianzar o emprego do galego en diferentes ámbitos públicos (administración, xustiza, sanidade, comercio, etc.) e instituíndoo como única lingua oficial nos niveis educativos primario e secundario unha circunstancia que, para Dolores Vilavedra,

---

<sup>20</sup> A partir de 1991, o Plan Xacobeo potenciará as diferentes vías do Camiño de Santiago e explotarao como valor turístico e cultural para Galicia.

foi determinante para o desenvolvemento do sistema literario galego, tanto polo feito de que o mercado do libro de texto estimulase a aparición de novas empresas editoriais como porque ese mesmo mercado abriu unhas expectativas de beneficio económico que dinamizaron a edición literaria cun significativo aumento do número de títulos por ano (*Ibid.*: 10).

Por último, o Plan Xeral de Normalización da Lingua Galega (2004) diseña as actuacións de defensa e promoción do idioma nos sectores transversais (dereitos lingüísticos, novas tecnoloxías, implementación do corpus) e nos sectores verticais (administración; educación, familia e mocidade; medios de comunicación e industrias culturais, economía, sanidade, sociedade e proxección exterior da lingua) onde reside o uso normal da lingua.

Para alén deste marco legal, durante os anos oitenta estala tamén con forza o debate normativo que enfrenta, sobre todo, aos partidarios da norma elaborada polo Instituto da Lingua Galega (ILG) –refrendada pola Real Academia Galega (RAG)– cos que defenden a proposta pola Asociación Sócio-Pedagóxica Galega (AS-PG) e cos seguidores da formulada pola Associação Galega da Língua (AGAL) (X.G.G. 1995d: 29). A confrontación entre os partidarios de cada unha delas foi moi virulenta e non se superará até a entrada en vigor en 2003 da normativa actual.

Por outra parte, xorden neste momento diferentes asociacións empeñadas na defensa da nosa lingua e na súa normalización –como a Asociación de Funcionarios pola Normalización Lingüística (1984) ou a Mesa pola Normalización Lingüística (1986)–, fanse numerosas campañas publicitarias a prol do seu uso –por mencionarmos só algunhas: “Fálalle galego”, “O galego é útil” e “Mellor en galego”–, édítase a versión galega da *Biblia* e publícase o *Misal Galego* e ademais, en 1989, tradúcense o Código Penal e o Código Civil.

Nesta década a nosa literatura comeza a despuntar favorecida por varios factores: a fundación o 3 de maio de 1980 da Asociación de Escritores en Lingua Galega (AELG), o aumento progresivo no número de editoriais, o nacemento de premios destinados aos diferentes xéneros, a creación de revistas, a escolma en antoloxías das voces poéticas de relevancia e a posta en marcha de actividades que propician o contacto entre escritores e público (recitais, performances, presentacións de libros, etc.). A estes feitos González-Millán suma a entrada da literatura galega no sistema educativo, as crecentes subvencións oficiais

á creación literaria e unha notable expansión da bibliografía crítica (1994: 26) como elementos que axudan ao repunte das nosas letras neste período. Ademais percíbese

un lento distanciamento do discurso literario con respecto a determinadas esixencias de posicionamento ideolóxico, xunto co abandono de determinadas funcións e a incorporación doutras novas, como consecuencia dunha mellor articulación do discurso político canalizado a través dos partidos e dos movementos sociais (*Ibid.*: 25).

Polo tanto o texto desvincúlase xa da 'obrigatoriedade' de tocar certos temas considerados xenuinamente galegos e ábrese á diversificación temática. Así pois, literariamente, os anos oitenta están marcados polo dinamismo.

## **6. A poesía dos anos oitenta**

Aínda que non existe un consenso crítico á hora de sinalar en que momento se rompe definitivamente co socialrealismo e agroman as liñas poéticas que seguirán os autores dos 80, a maioría dos estudosos desta época decántanse por tres datas referenciais:

-O ano 1975 (Bernárdez & alii 2001: 321 e Vieira 1996) cando morre o ditador Francisco Franco e se instaura o réxime da monarquía democrática.

-O ano 1976 (Monteagudo 1985: 268, Mato Fondo 1991: 5, Pena 1987: 23, Araguas 1988b: 53 e Nogueira 2000: 290) dada a publicación nese momento de varias obras (*Con pólvora e magnolias* de Méndez Ferrín, *Seraogna* de Alfonso Pexegueiro e *Mesteres* de Arcadio López-Casanova) que se entenden como detonantes do cambio poético.

-O ano 1981 (Tarrío 1994: 192, Leal Gómez 2006: 83, Fernández Velho & Sambade Soneira 2006: 145 e Vilavedra 1999: 271-272 e 2010: 9-10) por ser o da aprobación do Estatuto de Autonomía que comportou grandes consecuencias para o noso sistema literario. Así, sinala Dolores Vilavedra que os anos que van de 1975 a 1980 representarían un período transicional que fai callar as dinámicas evolutivas propiciadas polo cambio político dado en 1975, sen repercusión inmediata, e que 1981 é un ano auroral pois o Estatuto de Autonomía tivo fondas repercusións simbólicas sobre os galegos que deron en aprezar os sinais de identidade que os aglutinan agora dunha forma máis sólida que antano. Indica tamén que, en 1983, a Lei de Normalización Lingüística sentaría as bases do emprego público do idioma (2010: 9-10).

Pola súa parte María Xesús Nogueira (2000: 290) sinala neste período tres momentos clave:

a. A renovación experimentada no último lustro dos anos setenta onde foi fundamental a saída do prelo de varias obras –*Onde o mundo se chama Celanova* (1976) de Celso Emilio Ferreiro, *Con pólvora e magnolias* (1976) de Xosé Luís Méndez Ferrín, *Mesteres* (1976) de Arcadio López-Casanova, *Seraogña* (1976) de Alfonso Pexegueiro e *Herba aquí e acolá* (1980) de Álvaro Cunqueiro– así como a aparición dos colectivos Rompente, Cravo Fondo e Alén.

b. A Xeración dos Oitenta, á que pertence Miguel Anxo Fernán Vello.

c. A Xeración dos Noventa.

### **6.1. A eclosión editorial**

Á altura de 1983, Miguel Anxo Fernán Vello pon de manifesto que os autores galegos están “necesitados con harmoniosa urxencia de canles editoriais que plasmen a emerxente realidade criativa destes últimos anos, meses, momentos” (1983: 17). Favorecida polo marco autonómico, a actividade editorial medra e diversifícase durante a década dos oitenta chegando “a cotas nunca acadadas” (F. Rodríguez 1990: 63) tanto na cantidade de novos selos que xorden por entón como na oferta plural dos seus catálogos, aínda que a poesía siga a estar neles claramente desfavorecida fronte á narrativa. Con todo, González-Millán sinala que “Non debe esquecerse, sen embargo, que a maioría das editoriais galegas esforzáronse durante toda a década dos 80 por publicar xéneros de reducida tiraxe e problemática receptividade, intentando facer compatibles os criterios comerciais cos culturais” (1994: 97). Así, desde Xerais (1979) e Sotelo Blanco (1980) fundadas nos albores da década até Edicións do Cumio (1988) ou Toxosoutos (1988) que aparecen nos seus anos finais, pasando por Nova Galicia Edicións (1984) ou Ir Indo (1985), a oferta editorial galega vaise ampliando a un ritmo áxil durante este período.

### **6.2. As publicacións periódicas**

Segundo Modesto Hermida García, “as revistas literarias, en calquera tempo, en calquera ámbito, sempre poden ser un punto fiable de referencia sobre a saúde literaria dunha lingua” (1985: 394), máxime se esta aínda non acadou a súa normalidade. Por iso a

gran abundancia de publicacións periódicas que se dá nos anos oitenta é un factor clave á hora de estudar esta época pois cumpren á perfección cos obxectivos de daren a coñecer as novas voces, crear unha canle para a crítica, facilitarlles aos lectores información sobre as novidades editoriais e ir encamiñando á nosa literatura cara á súa progresiva normalización (*Ibid.* e Álvarez Cáccamo 1985). Así “A multiplicación de revistas culturais e literarias na década dos 80 significaba o recoñecemento dunha diversidade de discursos, de ideoloxías, de proxectos e de formas de interpretar a cambiante realidade de Galicia” (1994: 47) que só permite avaliar esta abundancia en termos positivos. De aí que Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Cáccamo a interprete como “un síntoma saudábel da necesidade de expresión diversificada que move aos intelectuais e escritores galegos destes días” (1985: 353).

Para alén da emblemática *Grial*, algunhas das revistas xa fundadas nos anos setenta como *Loia*<sup>21</sup> (1975) ou *Nordés* (1975) conviven durante a década seguinte con nomes importantes –*Coordenadas*<sup>22</sup> (1980), *Dorna* (1981), *Escrita* (1983), *Festa da Palabra Silenciada* (1983), *Cen Augas* (1984), *Tintimán* (1984), *Luzes de Galiza* (1985), *Ólisbos* (1986), *Ronseltz* (1986), *O Mono da Tinta* (1987), *Os habitantes do lago* (1988), etc.– que fan “unha aposta pola pluralización de tendencias e buscas, e nalgúns casos tamén pola activación do diálogo entre grupos de idade” (Casas 2003: 22-23) pois, como asevera María Xesús Nogueira, “o obxectivo de moitas delas era procurar unha vía de difusión para unha produción lírica que estaba a alcanzar unhas dimensións descoñecidas en anos anteriores” (2000: 295). Desta forma, en opinión de Xosé María Álvarez Cáccamo,

os poetas puderon compensar en certa medida os habituais atrancos que dificultan ou demoran a publicación de libros utilizando as citadas revistas ou como plataformas iniciais de lanzamento ou como fios periódicos para o contacto co reducido público consumidor de poesía (1985: 346).

---

<sup>21</sup> Segundo Luciano Rodríguez a publicación da revista *Loia* aglutina ao seu arredor a un grupo de poetas homónimo: “De Madrid (...) chegaba [en 1977] unha publicación, *Loia*, representativa das inquietudes dunha mocidade galega daquela residente na capital do Estado” (1986: 18) que, en opinión de Miriam Reyes, “contribuyó a la ampliación temática y léxica de la poesía gallega con lo underground urbano, el cine, el rock y el punk” (2015: 11).

<sup>22</sup> Xosé María Álvarez Cáccamo indica que *Coordenadas* “constituíu o auténtico limiar público da miña xeración no seu conxunto” (2006a: 267) mentres que *Luzes de Galiza*, *Escrita* e *Nó* integraron a toda a colectividade literaria e intelectual dos anos oitenta (*Ibid.*: 327).



Tampouco foron alleos a este obxectivo proxectos posteriores como *Anima+I* (1991), *Clave Orión* (1995) ou *Unión Libre* (1997) e mesmo aquelas revistas que, tendo un enfoque máis de estudo e/ou crítica literaria, admiten tamén a creación caso de *Agália* (1985) ou do *Boletín Galego de Literatura* (1989). A esta nómina hai que sumar os suplementos de algúns xornais –“Chineses” e a “Revista das Letras”, ambos os dous de *Galicia Hoxe*; “Culturas” de *La Voz de Galicia*, “Cataventos” de *El Ideal Gallego*, “Faro da Cultura” do *Faro de Vigo* ou “Táboa Redonda” de *El Progreso*– que abriron as súas páxinas á construción dun tecido crítico fundamental para comprendermos esta época. De aí que reseñas, artigos, entrevistas, etc., publicados nos medios de prensa conformen o principal substrato bibliográfico para estudar estes anos. A crítica publicada nestes medios –sendo, segundo Francisco Salinas, menos impresionista e circunstancial que noutras épocas pero aínda feble, dispersa e mesmo, nalgúns casos, academicista (1989: 6)– dá pautas de lectura e altera a posición do creador respecto ao discurso que elabora pois permítelle saber da recepción dos seus textos e de como son estes valorados polos especialistas.

Mais a meirande parte destes medios tiveron unha curta vida. Por exemplo, *Bonaval* só edita o número de 1979, *Nó* viu a luz en dúas ocasións: 1986 e 1987/1988 e *Escrita* sería publicada entre 1983 e 1985. Este é un dos lastres da actividade cultural en Galicia, a “discontinuidade de tantas iniciativas e proxectos que, nados no medio da ilusión e o optimismo, se atopan ó pouco tempo coa dura realidade dunha sociedade escasamente receptiva ou dunhas institucións impermeables ó risco e ó minoritario” (D.V. 1991: s.p.) porque “cada vez que unha revista morre, morre unha voz máis na pluralidade de voces que é a poesía” (X.G.G. 1995c: 28).

### **6.3. Os premios**

Varios son os premios de poesía que comezan a súa andadura na década dos oitenta. Algúns deles como o Celso Emilio Ferreiro do Concello de Vigo (1981), o Cidade da Coruña (1981) ou o Leliadoura (1987) serán moi efémeros na súa duración; outros –Cidade de Ourense (1980), Esquíó (1981), Losada Diéguez (1986) ou Eusebio Lorenzo Baleirón (1988)– converteranse en referenciais dada a súa longa traxectoria e o feito de galardonaren aos

grandes poetas contemporáneos<sup>23</sup>. A esta nómina debemos sumar tamén, aínda non tendo carácter competitivo, as convocatorias anuais do Premio da Crítica Española e do Premio da Crítica de Galicia pois axudan a dar recoñecemento aos nosos escritores e actualizan a recepción das obras gañadoras.

A crítica ten visto a gran proliferación de premios nas décadas dos oitenta –e posteriormente nos anos noventa– como unha marca epocal pois “conlevan unha dimensión social que se traduce nunha afirmación da cultura dende posicións de prestixio e de recoñecemento público” (González-Millán 1994: 120). Por iso, nun momento no que a reticencia editorial cara ao xénero poético e a falla de coleccións específicas facía difícil publicar, os premios adoptaron un importante papel de mecenas (Ventura 2005: I e R. García 1996: 6) abrindo camiño a voces novas e prometedoras (Martínez Bouzas 2004: 3) e consolidando nomes xa representativos. Porque, “os premios foron, polo menos na década dos 80, un factor de estabilidade para a consolidación do sistema literario galego e unha plataforma, ás veces a única, de que dispoñía o escritor, sobre todo o de obra inédita, para dar a coñecer o seu traballo” (González-Millán 1994: 124-125). Así, Ignacio Chao recoñece que “[é] cousa aceptada por tódolos autores e lectores que transitamos polo camiño da poesía que os premios literarios foron –e seguen a ser desde hai dúas décadas– o baluarte para que moitos poetas puideramos dar a coñecer a nosa obra” (1998: 29). E Miguel Anxo Fernán-Vello admite que, no seu caso, “foron de grande axuda económica ou para publicar. Nese sentido, do prémio como mecenas, si axudaron. Deron-me certa seguridade inicial para continuar, aceso ao espazo público dos lectores coa publicación, e afianzamento para publicar despois” (Seara 1994a Apéndice 1: 23) por iso é consciente da súa importancia:

Tengo que reconocer que, en mi caso particular, todo cuanto he publicado ha sido merced a los premios. Creo que son importantes, porque no sólo estimulan al autor, sino que afirman las intenciones y el futuro literario de los premiados. En una situación cultural como la nuestra, son necesarios (Cid-Fuentes 1983: 27).

Ademais de serviren como un factor de promoción literaria –pois dan publicidade ao poeta e á obra gañadora tanto no momento da recepción do premio como na posterior

---

<sup>23</sup> Esta mesma dinámica é común, como veremos, aos nomes que se suman a esta lista xa na década dos noventa e nos albores do novo milenio como o Premio de Poesía Miguel González Garcés (1990), o Johán Carballeira (1996), o Concello de Carral (1997) ou o Fiz Vergara Vilariño (2000).

presentación do libro (C. Vidal 2001c: 21)—, os certames conceden notoriedade mediática aos organismos convocantes: Deputacións, Concellos, Asociacións Culturais, entidades bancarias, etc. Opina Dolores Vilavedra que non convén minusvalorar estas “contrapartidas propagandísticas” (1995: 2) porque, dedicando ao patrocinio do concurso un orzamento ínfimo, estes órganos conseguen “un *plus* de lexitimidade no ranking da galeguidade” (Vilavedra 2000: 7, cursivas no orixinal) e lavan así a súa conciencia (X.G.G. 1995a: 29). Sinala Carlos Luis Rodríguez que “Ningún mecenazgo mejor, ninguna prueba más estimable del interés del ayuntamiento o entidad bancaria por la cultura gallega que instituir un galardón para poetas” (1989: 27). E Fran Alonso xustifica a rendibilidade do premio para a institución convocante na falta dunha auténtica política cultural de base, de aí que a organización do concurso lle resulte unha actividade rendible xa que cun pequeno orzamento económico consegue cumprir cuns obxectivos mínimos canto ao activismo cultural e revitalizar a súa imaxe pública perante a sociedade galega (2006: 40) ao tempo que, como di Tucho Calvo, se sitúa nun lugar destacado entre os protectores da cultura (1985: s.p.). Mais da promoción gratuíta que conlevan os concursos poéticos son tamén beneficiarios os editores que se ven libres do pagamento dos dereitos de autor da primeira tiraxe da obra (Vilavedra 2000: 7) pois adóitase entender que a dotación económica do premio vai a conta dos devanditos dereitos.

Para alén disto, os certames son, como indica Dolores Vilavedra, mecanismos de canonización literaria e teñen función autolexitimadora aínda que o seu incremento desmedido dilúe “o seu impacto mediático, e o seu potencial xerarquizador” (*Ibid.*) ademais de matizar o seu “valor discriminatorio” (Vilavedra 2001: 72) e canonizante cando a imposibilidade de destinar as partidas orzamentarias, reservadas para o certame, a outros fins obriga aos xurados a premiar certos libros que non sempre cumpren coas expectativas de perfección necesarias. Esta eiva impide que os premios desempeñen o papel de auténticos guieiros para un público lector que identifica galardón con calidade literaria, binomio que non sempre se dá nos textos premiados:

todos sabemos que moitas obras ostentosamente galardoadas foron aínda máis ostentosamente ignoradas polo público e, ó revés, grandes éxitos de vendas pasaron sen pena nin gloria polas mans de académicos, eruditos e críticos de sona. Moito me temo que a subxectividade e unha certa marxe de inxustiza son consecuencia inevitable do

consenso que adoitan procurar sempre nas súas decisións os membros dos xurados (Vilavedra, 1995: 2).

Nesta circunstancia, que é unha grave eiva, fan fincapé ademais Carmen Parada –“En un país como Galicia hay excesiva cantidad de premios literarios lo que obliga a muchos jurados a dárselo en ocasiones a escritores muy mediocres” (1994: 67)–, Xosé Luís Franco Grande –“Outra cousa é a decepción que o lector se pode levar, como efectivamente vén ocorrendo, cando comproba que moitas desas obras que eu digo que producen sono mereceron un premio importante: o lector sente desacougo porque pensa se será burro” (2011: 14)– e Carlos Luís Rodríguez –“Hay tres tipos de premios literarios: los que se otorgan para coronar una trayectoria o un éxito en el mercado, los que se conceden con el fin de lanzar a prometedoras figuras, y los que sirven para ocultar púdicamente la endeblez de un panorama literario” (1989: 27).

A, normalmente xenerosa, dotación económica dos premios (Carballa 1989: 15) e o feito de incluíren nas súas bases a publicación do libro gañador son factores que favorecen unha alta participación. A gran cantidade de orixinais que adoito se presentan aos certames é vista pola crítica como outro factor negativo pois detéctase en moitos autores o que Alberte Momán denomina “concurseite” (2000: 19), é dicir, a creación de obras estereotipadas que seguen certos modelos estéticos acordes aos gustos duns xurados (González Gómez 1987a: 2 e Vilavedra 1995: 4) que, acotío, adoecen de pouca variabilidade. O ‘amiguismo’ (C. L. Rodríguez 1989: 27), a endogamia –“lingüística, amistosa ou política” (Vilavedra 1995: 2)– e a carencia de criterio ou coñecementos suficientes para xulgar as obras presentadas –sobre todo cando os xurados non están compostos por persoas relacionadas co mundo literario senón coas institucións convocantes (Diéguez 1984: 5)– son graves problemas que a crítica pon de manifesto xunto coa existencia do que Manuel Riveiro Loureiro chamou ironicamente “profesional do xurado”: “un esgrévio señor de limpa sona e ben composta persoa, quen por forza ha ser Doutor, Profesor, catedrático ou Académico, e se cadrase de ter xuntos dous deses adubios, pois moito mellor” (1982a: 22) que podería formar parte da “AMPXOL (Agrupación de Membros Profesionais dos Xurados das Outas Letras)” (Riveiro Loureiro 1982b: 19).

A sobreabundancia de galardóns que se deu nas décadas dos oitenta e noventa (C. L. Rodríguez 1989, Vilavedra 2001, Alonso 2006, Franco Grande 2011 e González Fernández

2004) é outro factor negativo. En opinión de Helena González Fernández deberíase “abandonar o minifundismo e reagrupar boa parte destes premios que a duras penas se coñecen fóra dos circuítos poéticos ou do ámbito local correspondente” (2004: 154). Lograríase así, por un lado, evitar os premios “Guadiana” que desaparecen en (moi) poucas convocatorias e, polo outro, ordenar o caótico mapa dos galardóns xa que o fallo da maioría deles concéntrase ben no tramo final do ano, ben arredor do emblemático e saturado mes de maio, diluíndose desta maneira o seu impacto mediático.

Como solución definitiva para a maior parte das eivas que evidencian os premios literarios, Dolores Vilavedra propón crear certames sen dotación económica onde “os textos que concorrerían a eles só obterían como contrapartida a promoción, o aval dun xurado de recoñecida competencia e, en todo caso, o compromiso de publicación previamente pactado con algunha editorial” (1995: 2). E, neste sentido, sinala as primeiras convocatorias do Premio Espiral Maior como un exemplo a seguir.

#### **6.4. As antoloxías**

Como afirma María do Cebreiro Rábade Villar, a partir de 1976 “o acto antolóxico galego atravesou un período de ‘aceleración histórica’ que implicou, a miúdo, a concorrencia de modelos e a diversidade de posicións” (2004: 34, comiñas no orixinal) desde as que os antólogos seleccionan e presentan a obra dos poetas dos oitenta. De aí que as antoloxías sexan un factor fundamental para difundir, dentro e fóra de Galicia, a nosa lírica, servindo, ademais, sobre todo a súa abundancia, como medida avaliativa da vitalidade deste xénero e establecendo o canon que selecciona, con maior ou menor fortuna, ás mellores voces da xeración. Por iso, “[a] pesar das súas limitacións, ausencias e arbitrariedades na escolla, estes traballos foron perfilando o testemuño dunha época e chegaron en ocasións a canonizar unha nómina de escritores como representantes da mesma” (Nogueira 1998: 164).

O primeiro volume que recolle obra dos poetas dos oitenta é *Poesía Galega Actual*, un número monográfico da revista *Coordenadas* que, baixo o coidado de Xulio L. Valcárcel, ve a luz en 1981. Sen maior propósito que o de plasmar a orixe dunha nova poesía que a esa altura agroma con forza, contén nas súas páxinas textos de “todos os poetas vivos de quen tivemos noticia. Editos e inéditos” (López Valcárcel 1981: s.p.) por iso comparten espazo

tanto nomes consagrados (Ricardo Carballo Calero, Miguel González Garcés, Manuel María, Uxío Novoneyra...) como 'novísimos' (Darío Xohán Cabana, Xesús Rábade, Fiz Vergara ou Xavier Rodríguez Barrio), membros de Rompente (Romón, Reixa, Avendaño ou Pexegueiro) ou Cravo Fondo (Helena Villar, Ramiro Fonte, os irmáns Xesús e Xulio Valcárcel) con poetas aínda inéditos por entón (Pilar Pallarés, Román Raña, Xavier Rodríguez Baixeras, Xavier Seoane, Manuel Forcadela, Manuel Rivas, Miguel Anxo Fernán-Vello) e con figuras sen traxectoria posterior no campo da lírica (Antonio Chaves Cuiña, Marcelino de Santiago, Fina Fontes, Remedios Loureiro, Fernando Mon, etc.).

Pretendendo solventar as dificultades dos poetas para publicaren os seus textos de forma individual, Xosé Lois García dá ao prelo en 1984 a *Escolma da poesía galega 1976-1984* (Barcelona: Sotelo Blanco, 1984), primeira antoloxía que nace cuns criterios selectivos definidos: vir ao mundo entre 1944 e 1962 así como crear a obra entre 1976 e 1984. Mais estes criterios son tan laxos que un amplo elenco de voces acabará figurando nas súas páxinas: Manuel Vilanova, Xavier Rodríguez Baixeras, Xosé Antón Miguélez Díaz, Xosé Vázquez Pintor, Ánxeles Penas, Alfonso Pexegueiro, Víctor Vaqueiro, Xoán Manuel Casado, Millán Picouto, Xesús Rábade, Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Cáccamo, Vicente Araguas, Xosé M<sup>a</sup> Costa, Margarita Ledo, Cesáreo Sánchez Iglesias, Darío Xohán Cabana, Henrique Feijóo, Xulio Valcárcel, Fiz Vergara Vilariño, Emilio Álvarez González, Xavier Rodríguez Barrio, Xavier Seoane, Alberto Avendaño, Ramiro Fonte, Pilar Pallarés, Manuel Rivas, Antón Reixa, Pablo Rubén Eyré, Manuel Forcadela, Luis Rei Núñez, Anxo Quintela, Román Raña, Xela Arias, Amador Castro Moure, Paulino Vázquez, Miguel Anxo Fernán-Vello, Xosé Miranda, Chus Pato, Xesús Valcárcel, Xoaquín Agulla, Francisco Fernández Naval, Xosé Ramón Pena, Claudio Rodríguez Fer e Manuel Romón. A omisión nesta lista de certos nomes xa destacados naquela altura (como os de Lino Braxe, Lois Pereiro, Miguel Mato ou Eusebio Lorenzo Baleirón), a carencia de calquera tipo de criterio clasificador e a falta duns datos bibliográficos completos que sitúen aos autores no contexto dos anos oitenta foron os aspectos que máis se lle criticaron a este volume (Rabuñal 1985a: 21) que, para X.G.G., “é un amoreamento de poetas con pequenas notas ás veces saídas de ton e sen ningún aparato crítico” (1995f: 27).

Da man de Luciano Rodríguez Gómez publícase en 1986 *Desde a palabra, doce voces* (Barcelona: Sotelo Blanco, 1986), unha antoloxía que non só axuda a clarificar o basto

panorama poético da metade da década (Casares 1986: s.p.) senón que se erixe no “verdadero espacio de reunión” (González Fernández 1996-1997: 266) da poesía dos oitenta por canto, como indica Helena González Fernández, aínda que a listaxe de autores espertou certa polémica foi “decisiva a la hora de definir la nómina del discurso poético dominante” (*ibid.*), unha idea que se reiterará de xeito continuado.

Tomando como punto de referencia o ano 1976 cando se dan, segundo o antólogo, os primeiros síntomas dun verdadeiro cambio poético, a obra presenta unha selección de autores que, aínda partindo dun criterio tan feble como o gusto persoal<sup>24</sup> (Rodríguez Gómez 1986: 29-30), dá no cravo das voces que, a posteriori, se definirán como referenciais da Xeración dos Oitenta: Xosé María Álvarez Cáccamo, Xulio Valcárcel, Xavier Seoane, Claudio Rodríguez Fer, Ramiro Fonte, Manuel Rivas, Pilar Pallarés, Manuel Forcadela, Miguel Anxo Fernán-Vello, Román Raña, Eusebio Lorenzo Baleirón e Paulino Vázquez. Os textos escolmados plasman a pluralidade de tendencias temáticas e formais que é propia destes anos mentres que o cuestionario previo ao que se somete aos poetas –onde se lles pregunta sobre os autores básicos na súa formación literaria e sobre a existencia (ou non) dun grupo xeracional dos oitenta, así como dos trazos definatorios deste– aporta valiosa información.

De diferente teor é a *Antoloxía da poesía galega erótica e amorosa* (Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1988) de Xosé Luís Axeitos. Pretendendo “ser unha chamada de atención sobre un tema marxinal, aínda hoxe, e desatendido pola crítica galega” (Axeitos 1988: 14) como é o erótico, o libro recolle poemas de Luís Pimentel, Ricardo Carballo Calero, Eduardo Moreiras, Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Blázquez, Miguel González Garcés, Antón Tovar, Luz Pozo Garza, Uxío Novoneyra, Bernardino Graña, Avilés de Taramancos, Salvador García Bodaño, Xosé Luís Méndez Ferrín, Xosé Devesa, Xulio Valcárcel, Fiz Vergara Vilariño, Luís González Tosar, Xosé Lois García, Alfonso Pexegueiro, Xavier Seoane, Claudio Rodríguez Fer, Pilar Pallarés,

---

<sup>24</sup> Como sinala María do Cebreiro Rábade Villar, “A primeira finalidade declarada dunha escolma é *reflectir* con xusteza un determinado obxecto literario, creado con frecuencia para ese propósito. Pouco importa, a este respecto, que o obxecto postulado sexa un período, unha xeración, unha escola, a totalidade dunha tradición ou unha comunidade interliteraria; o mecanismo que se mantén contante é a confianza na posibilidade de representar a totalidade dun conxunto focalizando algunha das súas partes. A este exercicio de selección atribúenselle virtualidades estéticas e, desde o momento en que o dominio da estética adoita vencellarse co exercicio da sensibilidade entendida nun sentido subxectivo, a imposibilidade real dunha determinada escolla para dar conta dun “todo” preexistente é atribuída, polos axentes das antoloxías, a unha moi cuestionable “arbitrariedade do gusto” (2004: 101, comiñas e cursiva no orixinal).

Manuel Rivas, Lois Pereiro, Antonio Rodríguez e Miguel Anxo Fernán-Vello que, segundo o propio Axeitos xustifica, “gardan unha esencialidade sensual aínda que o discurso sexa lúdico, panteista ou destructor” (*Ibid.*). Sen dúbida, o máis interesante do libro é o estudo do antólogo sobre o erotismo dos anos oitenta, unha tendencia que, ao seu ver, pode caracterizarse pola recuperación das estruturas das cantigas medievais así como de certos elementos léxicos propios desa época, pola presenza do platonismo que se percibe sobre todo nun vocabulario onde predominan os campos semánticos da luz e do desexo, por unha certa veta surrealista e pola recreación de “vivencias novas con verbas serodias” (*Ibid.*: 15).

Hai que agardar até 1990 para que vexa a luz a primeira antoloxía destinada á divulgación da obra dos autores dos oitenta fóra das fronteiras de Galicia. Tentando dar conta desa época de inusitado esplendor –o ‘Século de Ouro’ que segundo el viviría a nosa lírica naquela altura–, Basilio Losada Castro presenta *Poesía gallega de hoy* (Madrid: Visor) como unha mostra de poetas aurorais que permita ao lector de expresión castelá coñecer a obra das máis destacadas voces que deu a década dos oitenta: Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Cáccamo, Vicente Araguas, Xela Arias, Luisa Castro, Fermín Bouza Álvarez, Ramiro Fonte, Manuel Forcadela, Luis González Tosar, Xavier Rodríguez Baixeras, Manuel Rivas, Xavier Seoane, Xulio Valcárcel e Miguel Anxo Fernán-Vello. Mais este volume –que ve a luz baixo o signo da anonimia por canto se salienta que a “antología es obra de los poetas, desde la selección de nombres hasta la de poemas incluidos. El prologuista (...) sólo ha intentado poner en la nómina y marcar unas líneas de sentido que le parecen obvias (...) Digámoslo enfáticamente: de ellos es la responsabilidad y la gloria” (Losada 1990: 15)– non logra, segundo X. L. Vilela, cumprir cos seus obxectivos por canto non ofrece unha visión global do movemento, presenta unha nómina incompleta así como mal escollida de poetas –non é “unha selección da mellor escrita que se fai en Galicia arestora” (1991: VII) por canto non se percibe a superación das voces de Rosalía de Castro, Álvaro Cunqueiro ou Eduardo Pondal– e, por último, abúsase do recurso ao eu poético sen chegar a dotalo de universalismo.

Tamén en 1990, Àlex Susanna dá ao prelo *Sis poetes gallecs* (Barcelona: Columna), unha selección de textos de Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Cáccamo, Xavier Rodríguez Baixeras, Manuel Vilanova, Ramiro Fonte, Manuel Forcadela e Miguel Anxo Fernán-Vello en formato bilingüe galego-catalán. O antólogo afirma que a súa é unha selección “arbitraria i restrictiva”



(Susanna 1990: 10) de seis poetas que teñen en común a súa calidade e o feito de publicaren a súa obra na década dos oitenta (*Ibid.*).

En conxunto, as antoloxías publicadas na década dos oitenta recibiron fortes críticas por escolmar sempre aos mesmos poetas –“As antoloxías de poemas parécense aos compilatorios discográficos, córrese o risco de quedar atrapado nunha única canción unha e outra vez, como nuns determinados versos, desbotando o resto do contido que nos ofrecen” (Faginas 2006: 11)–, por non ofrecer estudos sobre a época ou por pretenderen enxalzar un momento literario que está lonxe do esplendor que os antólogos manifestan. Con todo, como entende Arturo Casas, as antoloxías son “coma un mapa do momento que dá idea do conxunto do que se está a escribir, aínda que presentan o problema de suplir para algúns lectores a consulta dos libros dos que se seleccionan textos” (C. Vidal 2001b: 25).

## 7. A Xeración dos Oitenta<sup>25</sup>

A finais da década dos setenta comeza a percibirse entre nós un cambio significativo na expresión poética e pronto algúns críticos anuncian xa o nacemento dunha ‘nova poesía’. Así, por volta de 1978, Carlos Casares, nunha reseña de *Antífona da redención*, obra de Xavier Rodríguez Barrio, –e tendo en conta o labor desenvolvido por Rompente e Cravo Fondo, ademais da publicación de *Seraogna*– entende que “non resulta aventurado interpretar nesa dirección os signos que están aparecendo, pois parece evidente que esta nova poesía tamén xurde como unha reacción contra unha determinada maneira de entender o realismo” (1978a: s.p.). Aínda así, Casares, que prezaba nos novos poetas

---

<sup>25</sup> Non entraremos aquí a discutir a pertinencia do concepto xeración que, con todas as súas eivas, nos parece un instrumento útil e xa ben consolidado para organizar o *continuum* da historia literaria desde que Hegel (1985) aludise a el dunha forma implícita para informar do devir temporal dos acontecementos e Dilthey (1986) utilizase xa o termo para designar, nunha dimensión supraindividual, o ámbito no que o individuo exerce a creación dentro dun período da historia. Posteriormente, Ortega y Gasset (1983) sinala que cada xeración recibe da precedente un patrimonio de ideas, institucións e valores que non lle é abondo polo que busca avanzar desde a dialéctica co anterior e así, segundo el, ordenar a historia en xeracións permite ver a súa dinámica evolutiva e fainos valorar un acontecemento en base á relación que este ten co seu entorno. Karl Mannheim (1993) introduce a vontade de pertenza xeracional e Julius Petersen (1947) sinala oito factores –o herdo, a proximidade das datas de nacemento dos integrantes, certas experiencias xeracionais, elementos educativos comúns, a constitución dunha linguaxe definitiva, a comunidade persoal entre os membros, o anquilosamento da vella xeración e a existencia dun guía– como bases do concepto.

tantas semellanzas como diferenzas (1979b: s.p.), prefiriu esperar a que o paso do tempo confirmase dun xeito indiscutible a existencia dunha nova xeración de poetas ou, cando menos de

varios grupos deles, unidos por unha concepción da poesía na que se podería descubrir algúns elementos comúns, quizais non demasiado coincidentes nas afirmacións, pero bastante acordes en cambio naqueles aspectos da poesía anterior que uns e outros estarían dispostos a evitar ou rechazar (Casares 1986: s.p.).

En 1980, Román Raña insistía en que “creo que se está a xestar un movemento poético importante, aínda que penso hai que esperar tempo para que os resultados sexan palpábeis. Os poetas mozos, excepto algúns, aínda pescudan o camiño” (Núñez 1980: s.p.). Pero xa en 1981, Xavier Seoane fala de “unha evidente recuperación da nosa lírica, que vai percorrido novos roteiros (...) novos rexistros e novas posibilidades expresivas” (1981: 26), conclúe que “A aparición inegábel dunha nova promoción de poetas, con tódalas aportacións individuais que iso orixina, é un dos aspectos máis importantes do ano” (*Ibid.*) e salienta que a renovación poética tamén se percibe nesta altura en “autores maduros, xa sobradamente coñecidos no marco da nosa literatura, que, evolutivamente, teñen dado, co seu último libro, un paso adiante cara a procura de novos rexistros e novas posibilidades expresivas” (*Ibid.*: 24). El cita, concretamente, a Xohana Torres, Antón Tovar, Bernardino Graña e Salvador García-Bodaño.

Desde ben pronto vaise ter claro que “Hay una renovación temática en la nueva poesía gallega; están surgiendo nuevos poetas con intenciones creadoras” (Cid-Fuentes 1983: 27) e que estes teñen unha forte consciencia xeracional como se comproba nas respostas á pregunta número dous –“¿Existe unha nova xeración poética? ¿Que rasgos cres que vos caracterizan fronte á xeración anterior?”– do cuestionario que Luciano Rodríguez traslada aos autores antologados por el en *Desde a palabra, doce voces* (1986). Seis deles – Xavier Seoane (Rodríguez Gómez 1986: 97), Ramiro Fonte (*Ibid.*: 163), Pilar Pallarés (*Ibid.*: 216), Manuel Forcadela (*Ibid.*: 243), Miguel Anxo Fernán Vello (*Ibid.*: 267) e Román Raña (*Ibid.*: 295)– afirman con rotundidade que si mentres que Xosé María Álvarez Cáccamo apela á falta de perspectiva temporal para dilucidar o tema (*Ibid.*: 39), Xulio L. Valcárcel recea do concepto de xeración pero insiste na evidente renovación poética (*Ibid.*: 71), Claudio

Rodríguez Fer nega calquera vínculo xeracional (*Ibid.*: 132), Manuel Rivas acepta o termo pero facendo fincapé na diversidade de propostas poéticas vixente daquela (*Ibid.*: 191), Eusebio Lorenzo Baleirón considera que o que prima neses anos é o individualismo (*Ibid.*: 322) e Paulino Vázquez Vázquez indica que o de xeración é un termo equívoco para designar a autores tan diversos como os dos oitenta (*Ibid.*: 340).

En definitiva, como afirma Miguel Anxo Fernán Vello,

En Galicia existe, como é evidente, unha xeración poética contemporánea que, tanto no plano histórico como no humano e literario, se ten manifestado como tal, con conciencia artística de seu e con definida visualización e aceptación exterior (2002: 55).

### **7.1. Nomenclatura**

En xeral, existe un certo consenso crítico en denominar como Xeración dos Oitenta ao “grupo de escritores novos que rexeitan o discurso anterior –a estética social-realista– e presentan trazos comúns nas súas actitudes poéticas” (Nogueira 2000: 300) que se irán dando a coñecer desde os albores desa década. Así, Arcadio López-Casanova (1986: 13), Luciano Rodríguez (1986), Helena González (1996-1997), Xosé María Álvarez Cáccamo (1991), Miguel Mato (1991), Román Raña (1986 e 1996), Henrique Monteagudo (1984), Anxo Tarrío (1994) ou Dolores Vilavedra (1991), entre outros, aceptan este marbete.

Pouco éxito tiveron outras propostas nominativas como as de “Grupo de los poetas profesores o también de la Facultad de Filología de Santiago de Compostela”<sup>26</sup> (Rodríguez Alonso 1991: 69), Geraçom da morte de Franco (Salinas Portugal 1989: 10) ou Xeración da Autonomía (Fernández, Camilo 1979: 91).

### **7.2. Autores**

Xa no comezo da década dos oitenta dáse unha gran eclosión de poetas que editan obras de gran calidade, gañan a maioría dos premios e axudan á nosa poesía a lograr un esplendor editorial e creativo nunca visto. Trátase, como afirma Xosé María Álvarez Cáccamo, dun “conxunto humano moi cohesionado e cuxos discursos iniciais amosaban

---

<sup>26</sup> Manuel Rodríguez Alonso inclúe a Miguel Anxo Fernán Vello no “grupo de los poetas profesores o también de la Facultad de Filología de Santiago de Compostela, puesto que todos o casi todos han pasado por sus aulas” (1991: 69), aínda que a formación universitaria do noso autor, en realidade case por completo desvinculada da Filoloxía, non xustifique tal inclusión.

unha importante comunidade ideolóxica e estética” (2006a: 314) formado, para alén de Miguel Anxo Fernán Vello, por Xosé María Álvarez Cáccamo, Xavier Rodríguez Baixeras, Manuel Vilanova, Ramiro Fonte, Manuel Forcadela, Lino Braxe, Francisco Salinas Portugal, Miguel Mato, Román Raña, Pilar Pallarés, Claudio Rodríguez Fer, os irmáns Xesús e Xulio L. Valcárcel, Lois Pereiro, Luís González Tosar, Xavier Seoane, Manuel Rivas, Xela Arias, Xavier Rodríguez Barrio, Darío Xohán Cabana, Fiz Vergara Vilariño, Cesáreo Sánchez Iglesias, Eusebio Lorenzo Baleirón, Vítor Vaqueiro, Anxo Quintela, Xosé Miranda, Eva Veiga ou Francisco X. Fernández Naval.

Durante a primeira metade dos anos oitenta viviuse unha constante presenza pública e editorial destas voces pois

Á altura de 1985, a maioría de nós tiñamos polo menos un ou dous libros na rúa, descubríamos as nosas coincidencias formativas e a semellanza das nosas propostas de renovación fronte á linguaxe poética anterior, mostrabámonos recíproca simpatía a través de prólogos e recensións que afirmaban as afinidades electivas, xuntabámonos en tertulia, intercambiabamos manuscritos en procura de apoio e complicidade, coincidíamos nos mesmos recitais e aparecíamos xuntos nas antoloxías e nas páxinas das revistas literarias (Álvarez Cáccamo 2006a: 314),

actividades xeracionais todas estas que consolidan a imaxe de unión entre os devanditos poetas.

Pero, a partir de 1985, o ritmo de escrita decae e a meirande parte dos escritores entran nun silencio, máis ou menos prolongado, ou optan polo cultivo doutros xéneros. Así, por exemplo, Miguel Anxo Fernán Vello deixa pasar sete anos desde a publicación en 1987 de *Entre água e fogo. Cantos da terra posuída* e os *Poemas da lenta nudez* (1994), Xosé María Álvarez Cáccamo edita en 1985 *Arquitecturas de cinza* e non volve á escena poética até 1991 con *O lume branco*, e, xa nun caso extremo, Pilar Pallarés silencia a súa voz entre 1984 e 1996, o intervalo que transcorre desde a saída do prelo de *Sétima soidade* e a do seu seguinte poemario, *Livro das devoracións*. Noutra orde de cousas, Román Raña, Manuel Rivas ou Manuel Forcadela dedícanse á narrativa. Sucedeu entón, como di Emilio Xosé Ínsua, que

a poesía galega sufriu a finais dos 80 un esmorecemento externo, isto é, un claro retraemento editorial e unha notoria perda de incidencia sobre o público lector. Pecharon ou consumíronse varias coleccións de poesía, ao mesmo tempo que desde as editoras se mimaba a publicación de narrativa, nomeadamente 'de xénero'. Non poucos autores galegos de poesía emprenderon, metade por fuxir do mouro panorama, metade por lexítima opción persoal, unha singradura, máis ou menos exitosa e perdurábel, polos vieiros da prosa... (2003: 6, comiñas no orixinal).

Xa na década dos noventa, os autores da Xeración dos Oitenta volverán con forza ao panorama editorial aportando poemarios fundamentais.

Mais a abundancia de poetas descubertos nos anos oitenta así como a súa prolífica actividade editorial son vistas pola crítica como eivas que merman a calidade do feito poético. Así, Joao Guixán salienta a "fabricación en serie" dos textos, a escrita de obras miméticas, repetitivas, enfermas do "virus da poesida" por canto lendo a obra dos poetas novos "tem-se a impresom de que é sempre a mesma poesia a que se lê... ou melhor dito, a mesma cousa... Porque isso nom é poesia mas poesida, a poesia feita síndrome, epidémia" (1986: 23). E Xesús González Gómez fala da existencia de "poetas-repolo. Quer dicer, poetas que fan os seus versos con computadoras (...) e os seus produtos son dunha fealdade (...) para uso de snobs e outras herbas. Eis un grande risco que está a correr a poesía galega (...) poetas por computadores versus versos repolo" (1984b: 17). A crítica recíttalles tanto aos doentes de 'poesida' como os 'poetas-repolo' repouso e pouca precipitación á hora de publicar. De feito considérase un eloxio dicir que alguén "é un poeta que mide, mensura as suas entregas, cousa que, nos tempos que corren, é de agradecer (...) sabe que a poesia non é unha carreira, que non é necesario chegar o primeiro: o importante é chegar" (González Gómez 1987c: 380).

### **7.3. Os grupos xeográficos**

Por volta de 1986, a crítica comeza a clasificar ao autores que forman a Xeración dos Oitenta segundo a súa ubicación xeográfica. Así, Arcadio López-Casanova afirma que "aparez [a xeración do 80] diversificada i heteroxénea (...), mais curiosamente distribuída nun axustado reparto xeográfico –vigués, coruñés, lugués– indicador, dende logo, de poéticas (...) ben diferenciadas" (1986: 14) mentres outros autores como Henrique Monteagudo (1984), Luciano Rodríguez (1986) ou Román Raña (1986) defenden a existencia

de diferenzas significativas entre os poetas que proceden ou viven en Vigo, os asentados na Coruña e os que nalgún momento, sobre todo por circunstancias formativas, residiron en Santiago de Compostela. Destácase así ás cidades de Vigo e A Coruña como focos poéticos de maior relevancia mentres se ve a Santiago de Compostela como un lugar de paso e enlace entre todos os vates que cursan –na, daquela, única Universidade de Galicia– os seus estudos superiores. Algúns críticos admiten, mesmo, a existencia de grupos radicados noutros territorios de forte raigame galega como Barcelona ou Venezuela.

### **7.3.1. O Grupo de Vigo**

Dentro do Grupo de Vigo, Luciano Rodríguez (1986) establece unha división tripartita entre os “poetas fundamentais” (X. L. Méndez Ferrín, Xavier R. Baixeras e Manuel Vilanova), guías dos máis novos pola súa madurez, formación e alto grao de esixencia formal; un “poeta ‘ponte’”, Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Cáccamo, que actúa de elo entre os outros subgrupos e os “poetas novos”: Román Raña, Manuel Forcadela, Paulino Vázquez e Anxo Quintela, incluíndo tamén nesta lista ao eumés Ramiro Fonte –radicado en Vigo– e ao dodrense Eusebio Lorenzo Baleirón por causa da comunidade formativa cos devanditos autores que adquire cursando a carreira de Filoloxía en Santiago de Compostela.

Pola súa parte, Henrique Monteagudo (1984) divide ao Grupo de Vigo en “autores que se dan a coñecer antes de 1980” (sendo os máis vellos Alfonso Pexegueiro e Víctor Vaqueiro e os máis novos os membros de Rompente) e “autores que se dan a coñecer despois de 1980” (os máis vellos Manuel Vilanova, Xavier R. Baixeras e Xosé María Álvarez Cáccamo, fronte aos máis novos: Román Raña, Anxo Quintela e Paulino Vázquez).

Román Raña (1986) establece unha separación entre os autores que xa publicaran antes de 1980 en castelán (Manuel Vilanova, Xavier Rodríguez Baixeras e Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Cáccamo) e o que sería o verdadeiro “Grupo poético de Vigo” formado por Manuel Forcadela, Paulino Vázquez Vázquez, Anxo Quintela, Eusebio Lorenzo Baleirón, Ramiro Fonte e por el mesmo.

Os trazos individualizadores que adoitan sinalarse para o Grupo de Vigo son:

a. Dáse neles unha violenta ruptura coa tradición inmediatamente anterior, procurando unha poesía menos atrevida, máis lírica e cun corte clásico pero reelaborando tamén os achados actuais.

b. Buscan os seus referentes na poesía española de posguerra, na portuguesa do século XX, en T. S. Elliot e na obra de Álvaro Cunqueiro.

c. Abunda neles o culturalismo e a intertextualidade.

d. Fan unha poesía moi requintada.

e. A maioría destes poetas son filólogos de formación.

f. Presentan maior cohesión, intertextualidade e comunicación entre os seus membros que os autores do Grupo da Coruña.

Román Raña, como máximo teórico deste grupo, puntualiza que os autores que el engloba no apartado que denomina como o 'auténtico' grupo de Vigo comparten, para alén destas características xerais, outros trazos diferenciadores como son:

a. Ter unha idade parecida, con cinco anos de diferenza entre o máis novo e o máis vello.

b. Publicar as súas primeiras obras arredor de 1985.

c. Térense configurado como grupo en Santiago, xa que nesta cidade se coñecen, intégranse nel Eusebio Lorenzo Baleirón e Ramiro Fonte, adquiren un fondo cultural común e elaboran unha lingua poética grazas aos estudos de Filoloxía.

d. Desenvolver unha actividade crítica intensa.

### **7.3.2. O Grupo da Coruña: *De amor e desamor***

Existe consenso en afirmar que o Grupo da Coruña estaría integrado polos poetas que reúnen os seus textos nas antoloxías *De amor e desamor* (1984) e *De amor e desamor II* (1985), é dicir, Pilar Pallarés, Miguel Mato Fondo, Francisco Salinas Portugal, Lois Pereiro, Xulio Valcárcel, Manuel Rivas, Lino Braxe, Xavier Seoane, Xosé Devesa e Miguel Anxo Fernán-Vello. Mais á hora de sinalar os factores aglutinantes do grupo os críticos oscilan entre a simple camaradaxe e a convivencia na cidade herculina (Monteagudo 1984) –riscos xa destacados polos antologados no prólogo do primeiro dos volumes–, a escasa cohesión con predominio das características individuais de cada autor sobre as comúns do colectivo e o feito de faceren unha poesía máis asequible que a dos poetas olívicos (Rodríguez Gómez 1986) ou unha presenza menor do culturalismo, da universalidade nos motivos e do pudor para amosar os sentimentos que no Grupo de Vigo (Raña 1986: 71) co quen compartirían unicamente a depuración lingüística e a busca dunha lingua estándar para o poema. Con

todo, Román Raña (1986) observa que os poetas do suposto Grupo da Coruña tenden máis cara ao intimismo, fan do “eu” o verdadeiro substentáculo do poema, implícanse en tarefas colectivas, priorizan o erotismo na súa obra e sobrancea neles a irmandade que culmina en publicacións case xeracionais.

Durante a década dos oitenta, a coruñesa Asociación Cultural O Facho aglutina ao seu redor a unha serie de poetas novos (Miguel Anxo Fernán Vello, Manuel Rivas, Xavier Seoane ou Xulio L. Valcárcel, entre outros) que participan adoito en recitais e outros actos a prol da poesía. Vistas as dificultades que atopaban para daren ao prelo individualmente as súas obras, por mor dunha “coxuntura editorial asfixiante” (Varios autores 1984: 7), deciden reunilas nun volume colectivo e propoñerlle a Edicións do Castro a súa publicación. Coa resposta afirmativa na man, optaron polo título *De amor e desamor* para unha antoloxía que segue como único criterio selectivo a veciñanza na urbe herculina e a “camaradaxe” (*Ibid.*). Así Miguel Anxo Fernán Vello recorda que

A idea xurdiu de dúas ou tres persoas, en realidade de Xavier Seoane, Manolo Rivas e eu que, naquela época, éramos amigos, coincidíamos moito e dábamos recitais xuntos. Tamén tiñamos relacións de amizade con Pilar Pallarés e outros poetas que fomos integrando no circuito de recitais, chegando a ser até oito persoas.

Un día xurdiu a idea de recoller os textos que líamos nos recitais, incluí-los nun volume e publica-los. Moitos aínda non tiñamos obra publicada como Lino Braxe, Paco Salinas ou Miguel Mato –estes dous viñan do grupo Alén pero non publicaran individualmente–, ou eu mesmo (Seara 1994a Apéndice 1, 11-12).

A priori non se trataba dun proxecto con continuidade senón que representou o esforzo por elevar a voz dun conxunto de poetas que moi pronto comezarán a gañar os premios máis prestixiosos e que, a día de hoxe, forman parte do substrato lírico fundamental da Xeración dos Oitenta. Pero, o grande éxito que tiveron os recitais feitos para publicitar a obra –indica Xabier Cordal que o logro de *De amor e desamor* foi “recuperar espazos que coutara a ditadura nunha cidade de longa tradición cultural burguesa” (2009: 29)– provocou non só que, en esgotándose a primeira tiraxe, esta fose reeditada de novo aínda en 1984 senón que se preparase un segundo volume: *De amor e desamor II* (1985) ao que todos os poetas que xa colaboraran no primeiro tomo aportan novos textos.



A saída do prelo de *De amor e desamor* foi saudada como un feito positivo pois deixaba patente nos poemas que a forman un cambio poético innegable. Así, González Garcés salienta que “[n]on se atopa no libro nin a queixa dos antergos teimosos choromiqueiros, nin os cuadros costumistas rurais, nin apenas os plantexamentos políticos. Os seus temas son os universais do home captados con sensibilidade galega a través da paisaxe e os días que pasan” (1985a: s.p.). Pola súa parte, *De amor e desamor II* constitúe, para Henrique Rabuñal “un punto de referencia imprescindible no momento de se aproximar, avaliar e contactar co que se ten denominado ‘eclosom lírica’” (1985b: 20, comiñas no orixinal) por iso “supom unha meritória aportación á divulgación desta eclosom lírica que os seus autores confirmam” (Rabuñal 1985d: 25) pois, no tempo que media entre os dous volumes, algúns destes poetas, como Miguel Anxo Fernán Vello, xa gañaran varios premios e deran ao prelo os seus primeiros libros individuais.

En definitiva, como afirma Miguel Mato

Para min foi fantástico poder compartir tantos recitais, tantos momentos con ese grupo de poetas, de tanta categoría. Non só os seus versos, senón tamén a súa calidade persoal, fan deles un grupo literario tan atractivo. Por outra banda, non podo silenciar a importancia que tivo o grupo nun momento de renovación nas nosas letras e no ambiente cultural, cunha obra orixinal e de altura. E cómpre subliñar a relación que tivo o grupo e cada un dos seus membros con artistas, músicos, xentes de teatro, que lle deron un carácter aberto e de integración das artes (Gómez 2009: 29).

Aínda que *De amor e desamor* nace sen ningún tipo de intención grupal<sup>27</sup>, e así o manifestan os propios antologados, non faltaron voces que saudasen o nacemento dun novo grupo poético como, por exemplo, a de Cosme Barreiros quen percibe certas características comúns a todos os autores como o afán de anovamento, a presenza do mundo íntimo que, ás veces, conleva frustración; un cambio nas formas expresivas sen caer no experimentalismo vacuo, a conciencia dunha época difícil e, sobre todo, “unha nota de novidade xuvenil que amosa a apertura de camiños axeitados á íntima realidade que viven”

---

<sup>27</sup> Por exemplo, Miguel Anxo Fernán Vello considera “falso” (Seara 1994a) que sexa un grupo poético, menos aínda se recibe o nome de grupo da Coruña porque, como ben di Salinas Portugal, “nem todos os poetas da Corunha estaban aí incluídos, nem nada unia, literariamente, aos que se juntaram naquela edición” (1989: 10).

(1984: 379). Mais, todos eses non deixan de seren riscos definitorios da propia Xeración dos Oitenta por canto, como aclara Fernán Vello,

A camaradaxe foi o único ‘cemento’ que habia entre nós, ademais da confluencia na cidade. Naquel momento habia xente que non nos coñecíamos muito, empezábase a relacionar-nos. Manolo Rivas, Seoane e eu si que éramos amigos dende habia tempo, pero a Braxe, Pereiro ou Monterroso coñeci-nos aí. Inicialmente o núcleo éramos Rivas, Seoane e eu, que andábase vendo-nos, falando de poesía e facendo proxectos. E, un deles, foi *De amor e desamor* (Seara 1994a Apéndice 1, 13, comiñas no orixinal).

En 2009, celebrando o primeiro cuarto de século da publicación de *De amor e desamor* viu a luz un novo volume tamén titulado *De amor e desamor* con textos de Lino Braxe, Xosé Devesa, Miguel Anxo Fernán Vello, Miguel Mato, Manuel Rivas, Xavier Seoane e Xulio Valcárcel.

### **7.3.3. O Grupo de Santiago**

Pola súa parte, o Grupo de Santiago vén determinado polo mapa universitario daquel momento que obriga aos estudantes a desprazárense a esta cidade para cursar uns estudos superiores –que, no caso dos poetas da Xeración dos Oitenta, vai ser maioritariamente a carreira de Filoloxía<sup>28</sup>– na única universidade que existía por entón. O feito de que a revista *Dorna* se elaborase na facultade onde se imparte tal titulación concédelles a oportunidade de publicar nas súas páxinas por máis que, algúns deles, como é o caso de Miguel Anxo Fernán-Vello, participasen escasamente nese medio.

### **7.3.4. A crítica á división en grupos xeográficos**

A clasificación dos autores da Xeración dos Oitenta en grupos xeográficos é feble e arbitraria, de aí que pronto fose desbotada por ineficaz e por basearse en criterios extrapoéticos, como a amizade, que non poden servir de xustificación obxectiva. Entre os estudosos que disentiron da existencia destes grupos e cuestionaron a validez do criterio

---

<sup>28</sup> Algunhas das excepcións á tendencia xeral de cursar Filoloxía son as de Vítor Vaqueiro (Matemáticas), Xosé Miranda (Bioloxía), Xulio López Valcárcel (Dereito) ou Francisco X. Fernández Naval (Filosofía e Ciencias da Educación).

xeográfico para clasificar aos poetas dos oitenta figuran Francisco Salinas Portugal (1989: 10) ou Miguel Mato quen afirma que

acaso non se observen actitudes de grupo destacábeis sobre as individuais. Talvez o grupo mais coesionado sexa o de Vigo (...). Semella inoportuno porén, falar de grupo coruñés ou de grupo “catalán” no que figurarian autores afincados en Barcelona, como Casado Nieto. O que si parece aglutinador é o afán culturalista presente en todos eles (1991: 9, comiñas no orixinal).

Tamén Xosé María Álvarez Cáccamo sinala, con contundencia, que

Alguén quixo contrastar, con fráxil fundamento, a poesía desta comunidade norteña coa que faciamos en Vigo, como se as condicións climáticas diferenciadas ou a dialéctica particular de confrontación cos respectivos alcaldes exercesen influencia diverxente sobre a obra escrita en ambas cidades. (...) todos, poetas coruñeses e vigueses, de Pontevedra, Ourense ou Lugo, desprazados a Madrid ou Barcelona, nativos ou inmigrantes, residentes estábeis ou transitorios, andabamos a escribir a nosa obra persoal, condicionada por lecturas e vivencias individuais e por un substrato común de vontade renovadora que debeu deixar as (sic) súa impronta na linguaxe xeracional, ese tópico verdadeiro que algún día atinxirá verificación analítica (2006a: 324).

As características sinaladas como individualizadoras para o Grupo de Vigo poden extrapolarse ao conxunto dos autores da Xeración dos Oitenta que, desbotando a poesía socialrealista, introducen na súa obra, en maior ou menor medida, o culturalismo e a vivencia erótica, teñen coñecemento da literatura universal e buscan nela os seus referentes intertextuais. Por outra parte, o feito de que a maioría dos poetas de Vigo sexan filólogos é compartido, entre outros, polos coruñeses Pilar Pallarés, Francisco Salinas, Miguel Mato ou Xavier Seoane. Estes cultivarán ademais, como os seus coetáneos olívicos, a crítica literaria. Por outra parte, o maxisterio exercido pola obra de Méndez Ferrín, Xavier R. Baixeras e Manuel Vilanova non afecta só aos poetas de Vigo pois, nesta época, é transversal. E, por último, a inclusión de Eusebio Lorenzo Baleirón dentro do grupo vigués permítenos introducir unha dúbida razoable a respecto da verdadeira existencia do grupo poético compostelán.

No caso do Grupo da Coruña, a súa constitución é “gratuita y forzada” (Rodríguez Fer 1986: 107) por iso non se pode defender a súa existencia dada a nula cohesión manifesta

entre os seus autores, máxime cando estes declaran explicitamente que non pretenden constituír ningún grupo.

#### 7.4. Características da Xeración dos Oitenta

Adóitase sinalar que os autores da Xeración dos Oitenta rexeitan o socialrealismo, o ruralismo ou a simple “catarse emotiva” (Álvarez Cáccamo 1991a: 70), que procuran unha forma coidada, que afondan na tradición pero tamén na modernidade decantándose na súa obra polo versolibrismo, a pegada culturalista e a “comunicabilidade” (Forcadela 2011a: 37). Pero non é fácil sistematizar uns trazos xeracionais que recollan a riqueza e a diversidade de que fan gala estes poetas (Álvarez Cáccamo 1991a: 70 e Rodríguez Gómez 1986: 11) pois neles “[a]s coincidencias producen-se mais no nivel das actitudes fronte ao texto que no que atinxe às solucións expresivas ou às materias e temas das suas literaturas” (Álvarez Cáccamo 1991a: 70) e é clara a inexistencia de discursos predominantes (Salinas Portugal 1989: 6).

Tendo isto en conta, Arcadio López Casanova (1986) apunta entre os trazos máis salientables deste período a valoración da poesía como a arte da linguaxe, a conversión do eu en soporte poemático case exclusivo, o rexeitamento do autobiografismo en beneficio de temas requintados (culturalismo, dandismo, exotismo, relevo erótico, etc.), a aparición da esculca metapoética e do experimentalismo –moitas veces non só lingüístico senón tamén interdisciplinar– así como a obvia pegada de certos modelos literarios (Manuel Antonio, *Herba aquí e acolá* de Cunqueiro, a lírica anglosaxona e a portuguesa ademais do neodecadentismo castelán e da poética de Pere Gimferrer<sup>29</sup>).

Francisco Salinas resalta como factores que potencian a eclosión poética dos anos oitenta a posibilidade de publicar as obras con bastante normalidade, as tiraxes que estas acadan e a existencia dos premios literarios que non só descubren novas voces senón que afianzan as xa referenciais. Ademais percibe que os poetas encaran a actividade creadora cunha perspectiva profesional e non como se o feito da escrita fose algo marxinal ou episódico. O aumento do público lector grazas á introdución do estudo da literatura galega no ensino obrigatorio, unha maior valoración social do poeta e a revisión da tradición

---

<sup>29</sup> A influencia da poética de Pere Gimferrer percíbese tanto en *As cidades da nada* (1983) de Ramiro Fonte como en *Ferida acústica de río* (1981) e *O regreso das ninfas* (1985), ambos os dous de Manuel Forcadela.

asumindo a historia con lealdade e orgullo (Salinas Portugal 1989: 6) son tamén trazos a termos en conta á hora de falar dos poetas que conforman a Xeración dos Oitenta.

A parte das características xa mencionadas anteriormente, Claudio Rodríguez Fer fai fincapé na depuración da linguaxe poética, no impacto dos *mass media* (propaganda, cine, música pop, cómic, prensa) que se percibe nalgunhas obras publicadas nesa altura, no uso textual do *collage* así como en certa dimensión épica que, ao seu ver, son representativos deste momento. Por outro lado, establece no entronque céltico, nas influencias medievais, no simbolismo, na vangarda e na poesía portuguesa, española e latinoamericana (Rodríguez Fer 1986: 106-118) os referentes inmediatos dos que botan man os poetas da década dos oitenta.

Pola súa parte, Xosé Ramón Pena (1988b) engade algúns trazos máis como a clara ruptura co prosaísmo –tan presente nos epígonos de Celso Emilio Ferreiro– e coas “parrafadas metafísicas” da Escola da Tebra, a pluralidade de direccións temáticas e estéticas e, sobre todo, o gusto polo idioma limpo e ben construído onde a palabra, substancialmente renovada, adquire a consideración de vehículo humano insubstituíble.

Finalmente, Miguel Mato (1991) destaca como peculiaridades definitorias da Xeración dos Oitenta o afán culturalista e o decadentismo estético, a escrita conxunta en libros colectivos e un certo distanciamento do creador a respecto da sociedade posmoderna toda vez que a figura do poeta ‘portavoz’ é substituída por outros modelos de escritor. De feito, na década dos oitenta, este, como apunta Manuel Forcadela, é un “intelectual, comprometido, hedonista, lector cultivado, culturalista, profesor, viaxeiro, cosmopolita, gastrónomo” (2001a: 29) pero tamén dinamizador e animador da nosa cultura, crítico literario e/ou mesmo editor, como engade María Xesús Nogueira (2000: 291). De certo, a posta en marcha en 1979 do Real Decreto de Bilingüismo (1981/1979) que establece a obrigatoriedade de cursar a materia de Lingua e Literatura Galegas nos niveis educativos primario e secundario, deu pé á aparición durante os anos oitenta dun número moi elevado de poetas –filólogos de formación– que imparten esta asignatura. Aparece así o que Manuel Forcadela ve como a verdadeira “marca de época” (2011a: 30) destes anos: “o vínculo entre o poeta da Xd80 e o profesor de galego” (*Ibid.*; *vid.* tamén Nogueira 2000: 291, González Gómez 1987b, Cocho 1989 e X.G.G. 1995e). Mais o feito de integrárense nun mesmo individuo as figuras do creador e do docente ten, segundo Uxío Novoneyra, repercusións

negativas porque “[h]oubo ultimamente un intre de poetas-profesores, de palabra non abrasada, non purificada pola necesidade. Un profesor pode ser un poeta, pero ten que selo e deixarse de composición innecesaria, tanto na poesía como na narración” (Sande 1995: 4) xa que, segundo apreza Xesús González Gómez, “[o] defeito maior que teñen estes poetas-escritores-profesores é que estudian cada ano a un escritor diferente e cada ano nos dan un libro diferente que xa limos hai tempo” (1987a: 2).

Conforme avanzamos no estudo da poesía publicada nos anos oitenta apúntanse outras características definitorias da xeración como o feito de integrárense nos poemas algúns elementos da contracultura urbana e marxinal (Ínsua 2003: 5) ademais dun certo interese por experimentar os territorios da poesía non discursiva (Casas 2003: 25-26).

#### **7.4.1. A renovación temática**

A partir da superación do que Vicente Araguas non dubida en cualificar como “realismo de rueiro ou de silveira” (1991: 136) –esa poesía mimética e epigonal do socialrealismo feita na nosa terra durante os anos sesenta e, sobre todo, setenta–, vólvese á lírica para relanzar os temas relacionados co íntimo. Se agora, como di Luís Alonso Girgado, se procura “un estreito correlato entre a palabra poética e a autenticidade existencial de onde nace” (1990: 412) esta, é fácil percibir como o erotismo, a angustia dun ser desencantado, a comunión coa Terra e os ámbitos urbanos ou os espazos interiores toman o verso a carón doutras vetas temáticas como a metapoesía. Ao mesmo tempo prodúcese unha transformación absoluta da liña social porque, en definitiva, na década dos oitenta dáse unha

reacción contra as recetas de escola, sobretodo contra aquelas escolas poéticas que minimizaban o papel do individuo na obra e proclamaban a antítese entre vida e poesía (...). Mais tamén se está a producir unha reacción contra esa outra escola de raíz estruturalista, que esquece que o autor existe e que entre a palabra e a cousa toma partido pola cousa (X.G.G. 1989: 18).

Nos primeiros anos oitenta son maioría os poetas que cultivan na súa obra o erotismo –Miguel Anxo Fernán Vello, Xavier Seoane, Claudio Rodríguez Fer, Pilar Pallarés, etc.– relanzando así un tema que entronca, entre outros referentes, coa nosa lírica trobadoresca e coa literatura portuguesa deste teor da que, segundo acusa Salvador

Lorenzana, serán epígonos moitos dos nosos vates (1987: 508). Foi así que “[d]e pronto,(...) un pequeno grupo se atrevía a falar de amor y de sexo, y se atrevía con palabras que revelaban cierta impudicia y experiencia, palabras aleccionadoras” (Losada Castro 1990: 11), liberadas de tabús e, simbolicamente, plurisignificativas por canto a volta ao tema erótico conleva unha profunda renovación léxica, unha apertura da palabra a campos semánticos até o de agora excluídos do verso que se poñen ao servizo das diferentes maneiras de plasmar o encontro erótico.

A miúdo, o erotismo vai da man do telúrico, outro tema troncal na obra dos autores da Xeración dos Oitenta que é cultivado, como sinala Miguel Mato, desde tres ópticas posibles: a visión paradisíaca como canto gozoso de plenitude dun eu que se sente formante do cosmos, a revitalización do mito atlantista onde a defensa ética e estética da patria se suma á súa denuncia ecolóxica poñendo en evidencia un forte sentimento de pertenza ao clan; e a visión apocalíptica (1991: 22) pois

parece provábel que a procura dunha nova linguaxe poética, desde un plano estético mais elevado, teña criado unha nova visión da Terra, ou que a exixa mesmo desde a preocupación político-histórica. Tal implicaría a achega ao mito e ao símbolo como elementos esenciais desa estética (*Ibid.*: 27-28).

Os subtemas vinculados ao existencialismo (presenza ou ameaza da morte, fugacidade do tempo, angustia vital, etc.) seguen tendo un gran peso na poesía escrita durante as décadas dos oitenta e noventa porque, como indica Helena González Fernández,

hay una apuesta muy clara por la poesía del conocimiento. El sujeto poético se interroga a si mismo dentro del mundo que lo rodea. Se trata de una poesía desnuda construida sobre un poderoso simbolismo, sobre los silencios y sobre la autenticidad de las emociones (1996-1997: 268).

A reflexión metapoética chega agora aos textos e evidencia a preocupación dos creadores pola expresividade das palabras e a súa capacidade para transmitir a mensaxe dun xeito completo e preciso. Con todo, o cultivo desta liña temática serviu para que algúns críticos acusasen aos poetas dos oitenta de perdérense en disquisicións que non lle interesan ao lector cando

La metaliteratura va más allá de ser considerada una estrategia para reescribir, comprender o visitar los 'universales' poéticos, y se convierte en un objeto de culto. Esto explica la aparición de decadentes poemarios 'venecianos' (...). Se tiene la certeza de que no hay poesía sin diálogo, tanto con los contemporáneos como con la tradición y esto es interpretado por algunos poetas como la posibilidad de convertir la metaliteratura en una técnica preciosista (*Ibid.*: 268, comiñas no orixinal).

Por último, dáse unha profunda revisión estilística do tema social afianzándose, por un lado, na simboloxía de matriz ferriniana (Nogueira 2000: 308) e, polo outro, na busca de novas fórmulas expresivas (Araguas 2004: 3) onde se fai patente o “abandono da expresión directa e da perspectiva pedagóxica para a poesía de intención política” (Álvarez Cáccamo 2006a: 314). Con todo non faltan críticos que consideren un erro abandonar a centralidade do social en favor doutras temáticas e así, por exemplo, Salvador Lorenzana afirma que a dos oitenta é unha “poesía que arrinca da estética antes que da historia. Obedece máis ao que podería ser o microcosmos do poeta que ao “aquí e agora” do noso actual censo humano” (1986b: 385, comiñas no orixinal) xa que se desliga dos problemas da Galicia actual preferindo a expresión da individualidade antes que ser voz do colectivo. Por iso, conclúe o estudoso, a lírica acaba mergullando nun xogo esteticista e culturalista que lle impide ao poeta ver máis aló de si mesmo. Neste mesmo sentido, sostén Xesús González Gómez que “os nosos poetiñas, prefiren falar do poema, da destrución do texto, da transgresión e todas esas cousas que xa están máis que enterradas a falar da vida” (1987a: 2) e da súa complexidade.

#### **7.4.2. A forma e a linguaxe**

A necesidade de renovar profundamente a poesía fai que se poida definir aos poetas dos oitenta, en palabras de Miguel Anxo Fernán Vello, como “uns criadores que queren ser perfectamente responsábeis da súa obra, que teñen un nivel de auto-esixencia que nos últimos anos non había” (M.V. 1987: 13). Neste sentido, é fundamental o cambio operado no interior da palabra poética pois non só se elimina a carga conceptual que fora abafándoa durante as décadas anteriores senón que se distenden os seus lindeiros semánticos para que volva a nós como recién descuberta, capaz de expresar eses novos sentidos que só o poeta, coa súa clarividencia, pode acadar (Lorenzana 1987: 508). Como afirma Basilio Losada, dáse agora



el descubrimiento de la palabra desconceptualizada, es decir vivencial. La palabra sugerente frente a la definidora. Ese arte de dejar el último verso estremecido para establecer entre nieblas una complicidad con el lector, una exigente complicidad que le obliga a cooperar en la obra de creación (1990: 12).

Polo tanto, o lector pasa a ser un elemento máis do poema xa que é quen o dota de sentido último.

O grande dominio lingüístico de que fan gala os poetas da Xeración dos Oitenta, a eficacia dos recursos expresivos que utilizan, o gusto por unha dicción sobria, núa, pura; a dimensión eufónica que acada nos seus textos a palabra e a complexa trabazón sintáctica e arquitectónica do verso son aspectos que fan patente, como di Helena González Fernández,

el deseo de una normalidad literaria y de la necesidad de construir un discurso exportable y equiparable a las propuestas que dominaban en las literaturas de nuestro alrededor. Los poetas se convierten en los constructores por excelencia de un registro culto, por eso apuestan por un clasicismo decadente que rehuye el coloquialismo y permite reescribir los tópicos universales (1996-1997: 273)

porque, segundo a mesma autora, “[e]sta es su manera de intervenir en la sociedad desde la literatura, de participar en la construcción de una cultura normalizada en pleno conflicto normativo” (*Ibid.*: 268).

Xa que logo, para os poetas dos oitenta é obxectivo fundamental crear, investigando e experimentado co idioma, unha linguaxe literaria que a un tempo estea imbricada na nosa tradición pero que tamén mire cara á vangarda máis contemporánea e onde a “manifestación de novos significados simbólicos, a recuperación do léxico culto e a revitalización do popular, unha formulación rítmica e musical coidadosa, a escolla da ollada irracionalista, a contención formal, o culturalismo” (Álvarez Cáccamo 2006a: 280) evidencien este desexo de profunda renovación da lingua. Así, por exemplo, Xavier Rodríguez Baixeras afirma que

Cando cheguei á poesía galega existía unha obra na que, desde o meu punto de vista a lingua estaba pouco atendida →xeralizando, claro—. Propúxenme facer do galego unha lingua literaria, poética, culta. Entón sometín a esa lingua a un proceso de elaboración

formal no poema, foi unha procura rigorosa de adaptación literaria do idioma. Isto aprendino un pouco dos cataláns, de quen lin moita poesía (Carballa 1988: 16).

Cre Miguel Anxo Fernán Vello que “o galego futuro terá que partir, como todas as línguas, do modelo que os poetas actuais lle están fornecendo” (M.V. 1987: 12) porque para Xosé María Álvarez Cáccamo –quen expresara a dificultade que encontra para identificar un único canon na poesía dos oitenta dadas as diferenzas de voz e de cosmovisión que se aprecian nestes autores–, a respecto da linguaxe, os poetas dos oitenta manteñen unha única posición unánime: “a necesidade de traballar con rigor a lingua literaria, a imaxe, o símbolo, a música do poema, a composición... Tamén me atrevería a subliñar o rexeitamento común ás solucións planas e á orientación didáctica que utilizaba a maioría dos poetas social-realistas” (Lopo 2011: 151-152).

Malia isto, a crítica ten salientado varias eivas na linguaxe utilizada polos poetas dos oitenta. Por un lado, a presenza reiterativa de certos campos léxicos foi vista como un signo de pobreza lingüística intolerable en autores da súa completa formación dado “o exceso ornamental dalgúns versos, o uso de metáforas sen fundamento, a gratuidade de certas solucións que consideraba inútiles e verbalistas” (Álvarez Cáccamo 2006a: 280). Así Pablo Rei Fernández expón dous exemplos da insistencia verbal:

A) nun poema de trinta e dous versos saen palabras como beleza (3 veces), desexo (2), rosa (2), e unha tal cantidade de palabras que encherían os folios que lles queremos dedicar a estas notas. Mais reseñemos algunhas: iluminan, dozura, limpidez, pura, labirintos, íntimos, brónzeas, ardencia, alva, alvura, etc.; B) outro poeta, nun poema de trinta e un versos van as palabras: memoria (2) e, unha vez, entre outras, as seguintes – até un total de vinteséis–: corazón, triste, ouropel, doce, ledicia, victoriosos, abril, arelantes, misterio, marzo, exultante, ferido, etc. Con todo isto quérese dicir que a saturación de certas palabras na poesía galega actual é moita (1986: 492).

Ademais, a nova linguaxe é adoito acusada de barroquizante. Asevera Miro Villar que o neobarroquismo provoca “ríos de palabras que non levan a ningures” (1991: 22) e advirte Xosé Ramón Pena do

perigo dun barroquismo verbal absolutamente estéril, a perda da conciencia –no labirinto da metáfora– de que (...) pode haber un excesivo desprécio ao prosaísmo crítico que ten dado –non o esquezamos– o Celso Emilio que si paga a pena ler (1987: 26).

Tamén se ten posto de manifesto que a poesía dos oitenta exhibe unha adxectivación fría que axuda a crear un decorativismo estéril que, xunto co venecianismo, a “inclinación propositadamente “hermetizante” (...) e (...) un indesimulado (sic) pendor culturalista” (Ínsua 2003: 3, comiñas no orixinal), orientan ao texto cara a unha retórica vacua ou ao simple cultivo da forma pola forma.

A presenza nos textos do culturalismo –visto como “a procura dun discurso elaborado desde a tensión dunha linguaxe que incorpora as materias culturais como contido da experiencia” (Álvarez Cáccamo 2003: 17)– enlaza aos poetas dos oitenta coas grandes figuras da nosa lírica (*Ibid.* e Cabana 1993: 157-158) e con outros referentes universais. Mais, aínda que os estudos universitarios, maioritariamente en carreiras de letras, aos que teñen acceso case todos os poetas dos oitenta lles van fornecer un amplo coñecemento da literatura (Losada Castro 1990: 12-13) –e que neste saber reside, segundo a maioría dos críticos, a inclinación culturalista–, debemos ter en conta que a aparición deste rasgo non é homoxénea pois cada autor asume o herdo de diferentes maneiras e intégraos no texto por medio de variados recursos que van “desde a referencia suxerida e críptica ao máis recargado culteranismo” (Blanco e Rodríguez Fer 1989: 30). Pródigas en alusións filosóficas, artísticas, mitolóxicas, cinematográficas e literarias<sup>30</sup>, nas obras da Xeración dos Oitenta o culturalismo percíbese ao principio como un “aire fresco” (Rodríguez Gómez 1986: 27), un diálogo que se abre tamén ás manifestacións contemporáneas da banda deseñada e dos medios de comunicación de masas pero pronto se criticará o seu exceso como un “instrumento desvalorizador” (Lopo 2011: 152) para Álvarez Cáccamo, gratuito, un “servil pastiche” (1994: III) da tradición clásica segundo Vélez ou un claro signo, de novo para Álvarez Cáccamo, dunha “escrita decadente, barroquizante, afastada da vivencia emocional e social, ateigada de citas” (Lopo 2011: 152) que resulta hermética para o lector e non proclama a amplitude de saberes do poeta senón máis ben, segundo Emilio Xosé Ínsua, o baleiro retórico, o hermetismo e a frialdade (2003: 3). Pero cómpre ter claro que “a multiplicidade de rexistros da poesía e o ‘culturalismo’ de que é acusada poden ser

---

<sup>30</sup> Sinala Arturo Casas que “[o]s poetas máis frecuentados noutras linguas foron seguramente Neruda, Borges, Cernuda, Gamoneda, Pessoa, Eugénio de Andrade, Herberto Helder, Eliot, Kavafis ou Rilke, nomes aos que habería que sumar os de Pound, Vallejo, Paz, Brines, Valente, Ruy Belo, Júdice, Montale, Villon, Saint-John Perse ou Hölderlin” (Casas 2003: 26).

integrados tamén como indicadores dun esforzo do poeta galego por consolidar unha linguaxe menos condicionada por un determinado contexto” (González-Millán 1994: 26, comiñas no orixinal). Así, aínda que Xosé María Álvarez Cáccamo considera que “a exhibición artificial de contidos culturais (preferentemente librescos) como recurso evasivo e autocomplacente” (2003: 17) non se dá na nosa poesía dun xeito maioritario, outros críticos fan residir o rexeitamento dos lectores a respecto da obra de moitos dos poetas da Xeración dos Oitenta no exceso culturalista porque, como afirma Xosé Ramón Pena,

Que filmes, músicas, cidades, momentos históricos, referencias eruditas, actitudes de dandismo, reflexións perennes sobre a propia poética xustifiquen por si sós versos e máis versos supón, finalmente, un recoñecemento dunha falta de ética poética, un esgotamento ou imposibilidade por artellar momentos de verdadeira sensibilidade e forza lírica e, en resumo, un neo-modernismo escasamente orixinal e que, na súa parafernalia, limita decididamente consigo mesmo, dentro de moi estreitos límites (1988b: 223).

Outro elemento formal que mereceu o cuestionamento da crítica é o mimetismo, esa copia de modelos precedentes que leva a algúns poetas dos oitenta a facer unha poesía aséptica, sen ironía, carente de paixón e humor, fría<sup>31</sup>, en definitiva, sen vida. Ademais, como indica Arturo Casas, “[o] rigor constructivo e rítmico das poéticas dominantes no decenio dos oitenta conduciu en ocasións ao amaneiramento esteticista” (2003: 26), ao neo-modernismo (Pena 1988a: 294), ao requintamento polo requintamento con esculcas metapoéticas continuas, á lonxanía do poeta ou a actitudes de falso dandismo, ao

*manierismo* autotético na lírica, exercitado por varias das voces destacadas da xeración dos 80, as cales semellaban ancoradas no espello da súa propia poética, escribindo sempre o mesmo libro, non avantando o ritmo que a sociedade literaria –a mesma que pouco antes, na medida das súas posibilidades, as coroara en bloque– lles demandaba (Casas 1996: 129, cursiva no orixinal).

Porque esa “manierización” tivo como consecuencias inmediatas, para Emilio Xosé Ínsua, a perda

---

<sup>31</sup> Señala Vázquez Pintor que “[b]oto de menos un poemario quente, humano. Penso que hai moita friaxe nos versos, son versos de cemento, hormigonados. Con estrutura pero sen calor. Falta unha poesía que chegue, que emocione e conmova ao lector” (Ínsua 2003).

da pluralidade, o que fixo verdadeiramente problemática e difícil a súa acollida polo público. A reiteración auto-compracente de determinados moldes estéticos (neo-decandentismo, culturalismo, venecianismo, abominación da poesía social, hermetismo, etc.) acabou ocupando case por completo o panorama criativo, impedindo dalgunha maneira o abrollar de novas voces e marxinalizando outras (2003: 5-6).

En resumo, a crítica rexeita da nova poesía o feito de que esta se torne “aséptica, frívola, distante, empalagosa como unha tarta de crema e, en suma, insoportable” (Salgado 1990: 165) pero destaca, como fai Arturo Casas (2003), que no recurso ao neosimbolismo, na atención ao monólogo dramático, no gusto pola poesía non discursiva e na narrativización da lírica se ve o intento por superar as barreiras intraxenéricas, por tripar camiños que levarán ás nosas letras a ignotos destinos.

### **7.5. Os poetas da Xeración dos Oitenta para alén da súa década**

Como xa dixemos, tras da eclosión editorial dos primeiros anos oitenta, a maioría dos autores que conforman a Xeración dos Oitenta sumíronse nun mutismo, máis ou menos prolongado. Algúns probaron sorte na narrativa, outros simplemente desapareceron da actualidade editorial.

Mais, nos anos noventa, a maioría deles recuperan o cultivo da lírica e son saudados pola crítica con alborozo: “Volven á poesía voces sólidas logo de moito tempo de silencio” (1994: 172), escribe Helena González en 1994 e Miguel Anxo Fernán Vello sinala en 1999 que cómpre ter presente que “[o]s poetas da xeración dos 80, a pesar de ter dado obras de suma importancia, están agora nun momento de plena madurez producindo os seus grandes libros. Estase a ver no interese que provocan, por exemplo, as últimas obras de Baixeras, Cáccamo ou Xúlio Valcárcel” (Carme Vidal 1999: 32). Tamén, en 1996, Xosé María Álvarez Cáccamo facía unha firme defensa dos seus coetáneos:

Quero defender a miña xeración poética sobre a que se teñen feito as maiores loubanzas e as críticas máis ferozes, porque aquí non hai matices. Dicían que abrimos un século de ouro e agora algúns din que nin sequera existimos, que estamos mortos, pero é falso. Están aí os recentes libros de Fonte, Baixeras, Fernán-Vello, para demostrar que seguimos en activo e que foi, precisamente, nos últimos anos, que estivemos a dar as mellores mostras da nosa obra. Agora hai unha pequena movida entre os escritores máis novos

que están pasando pola fase freudiana de querer *matar ó pai*<sup>32</sup>, pero aquí a tradición foi sempre a de protexer ós nosos pais porque tivemos, e aínda temos, unha cultura ameazada. Por iso precisamos facer un fronte común e unha certa protección endogámica (Porteiro 1996: 5, cursiva no orixinal).

En efecto, as obras publicadas polos autores da Xeración dos Oitenta na década seguinte gañan importantes premios como o Esquíu (acadado por Xavier Seoane en 1995 con *Umbral de vida*), o Martín Códax (que recoñece en 1996 *As certezas do clima* de Miguel Anxo Fernán Vello), o González Garcés (premiando a Ramiro Fonte en 1997 con *Mínima moralidade* e a Xosé María Álvarez Cáccamo en 1999 con *Vocabulario das orixes*) ou o Espiral Maior (que destaca *Morte do fadista* de Manuel Forcadela en 1999). Esta circunstancia esténdese tamén ao longo do novo milenio cando a meirande parte dos autores da Xeración dos Oitenta van ser recoñecidos na súa valía tanto polos galardóns como pola crítica –que comeza a estudar as súas obras– e os antólogos –autóctonos e/ou foráneos– pero, sobre todo, polos lectores que ateigan recitais e presentacións ademais de esgotaren as tiraxes dos libros. O culmen do interese que os poetas da Xeración dos Oitenta espertan sitúase, ao noso ver, na dedicatoria en 2011 do Día das Letras Galegas a Lois Pereiro e no feito de situarse o nome de Xela Arias entre os finalistas para elixir ao homenaxeado do ano 2016.

Nos albores do novo milenio, a mestría dos poetas da Xeración dos Oitenta é xa innegable. Afirmaba Miguel Anxo Fernán Vello en 2003 que “[m]oitos membros da xeración dos 80 están agora no momento de madurez poética e vital, e como en todo proceso hai puntos de inflexión” (Carballa 2003: 29) que xustifican eses períodos de silencio durante os cales o creador acada o sosego necesario para escribir obras referenciais como, entre outras, *Dársenas do ocaso* (2002) de Xavier Seoane, *Casa última* (2003) de Xulio L. Valcárcel, *A desaparición da neve* (2009) de Manuel Rivas, *Leopardo son* (2011) de Pilar Pallarés ou *Habitación do asombro* (2013) de Miguel Anxo Fernán Vello.

---

<sup>32</sup> A expresión “matar ó pai” que utilizou nesta entrevista Álvarez Cáccamo foi o xermolo que motivaría unha encendida polémica cos poetas máis novos no “I Encontro de Novos Autores” –organizado pola Asociación de Escritores en Lingua Galega en Santiago de Compostela entre o 6 e 8 de decembro de 1996– a raíz da ponencia de Rafa Villar (1997a: 85-92) e das posteriores reaccións a esta. Nos xornais é posible documentar até vinte e nove réplicas e contrarréplicas en forma de artigo, cartas e notas de prensa que sería moi prolixo detallar aquí.

## 8. A poesía nos anos noventa

Na década dos noventa a poesía beneficiouse, por un lado, de todas as plataformas postas en marcha no período anterior (sobre todo editoriais e premios) e, polo outro, amosou un gran dinamismo á hora de abrir novas fiestras desde as que os autores recién descubertos puidesen espallar a súa obra: grupos poéticos, recitais, follas voandeiras e empresas editoriais cooperativas (as máis importantes Edicións do Dragón e Letras de Cal). Adoito lémbrese tamén que nesta década se deron dous factores fundamentais para o progreso da nosa literatura: a introdución do galego no ensino primario e secundario que axudou a crear, sobre todo para a narrativa, un público lector fiel (Rodríguez Alonso 2002: 110) e a atención que os medios de prensa dedicarán á produción literaria non só desde as páxinas do xornal ou nos suplementos de cultura senón tamén agasallando ou vendendo a prezos simbólicos xunto co exemplar a obra de autores galegos clásicos e actuais. Neste sentido, iniciativas como as que tiveron en 1991 *O Correo Galego* e *Diario 16 de Galicia* editando senllas coleccións literarias súmanse á idea da empresa de autobuses Castromil de entregar un libro a cada pasaxeiro en 1992 e ao patrocinio en 1998 por parte de Renfe dos volumes *Liñas para Ielas* (1998), sete libros onde se compilan contos de narradores galegos actuais.

### 8.1. Os grupos poéticos

Nos anos noventa os autores mozos apelan á formación de grupos poéticos como medio para dárense a coñecer arroupados polos seus coetáneos. Son agora Blas Espín, o Batallón Literario da Costa da Morte, os Colectivos Sacou e Humilladoiro, os grupos Sete Naos, Santa Compañía, Dolmen ou Serán Vencello os que continúan co labor grupal que iniciaran Rompente, Cravo Fondo e Alén dinamizando en gran medida a nosa poesía e achegándoa ao público mediante recitais e outros actos. Tan determinante foi o seu papel que a crítica sinalará como unha característica propia destes anos a tendencia ao agrupamento que manifestan os novos autores, factor que mesmo, para Miguel Louzao Outeiro, establece unha diferenza entre eles e os seus inmediatos precedentes por canto

os poetas que entraron no campo literario nos oitenta atoparon un campo poético case ermo (só ocupado por poetas maduros xa amplamente consagrados da *Xeración do 1936*,

xa nun número moi reducido por cuestións biolóxicas, e, sobre todo, da *Xeración das Festas Minervais* (...) e nun proceso de normalización despois dos restos dun socialrealismo en vías de desaparición na década dos setenta, algo que estes novos poetas conseguiron facer nos poucos espazos literarios que existían, ou que crearon, e que de seguida lles abriron as portas. Fronte a isto os poetas que comezaron a publicar nos noventa encontráronse cun campo editorial de extrema debilidade e no que debían loitar cun grupo importante de poetas aínda novos que ocupaban de facto o centro do sistema literario e que non querían deixar de ocupalo. De aí que a tendencia aos grupos fose maior nos noventa, porque precisaban gañar espazo no campo poético de forma colectiva, e promover (...) o seu activismo en recitais e outros actos similares, para chegar a ese público novo (Louzao Outeiro 2006: 69, cursivas no orixinal).

Os grupos e colectivos dan a coñecer a súa obra mediante o recitado público que, neste momento, experimenta un importante auxe e leva a poesía a lugares non habituais como as tabernas, cafetarías, *pubs* ou mesmo aos palcos da música durante as festas das vilas. O contacto co público é tan esencial para os autores dos noventa que Helena González Fernández chega a apuntar a volta á oralidade como un factor característico deles:

Semella que nos últimos tempos os poetas máis novos teñen tendencia a fuxir da soidade, traballan arreo na creación de plataformas (...) e amosan unha especial teima no achegamento ós ointes, é dicir, na recuperación da oralidade como canle comunicativa privilexiada entre o poeta e o lector (agora oínte). (...) Moito se vén falando nos últimos tempos de que é precisamente a volta á oralidade, non só como estratexia discursiva (que o poema escrito pareza dito, que manteña a naturalidade da conversa), senón tamén como interacción co público. Este achegamento á realidade, este fuxir das alturas e do cripticismo van, este interese por ter en conta ó público só lle fai ben ó xénero (1997b: 277).

O primeiro dos grupos poéticos nados na década dos noventa foi Blas Espín que, tomando o nome dun prateiro camariñán (Rei Núñez 1995: 69-70), xorde no 1992 ao abeiro da Asociación Xuvenil PX da Ponte do Porto (Camariñas-A Coruña). Aglutina a quince autores novos sendo o máis destacado deles Rafael Lema quen, descuberto polo Premio Espiral Maior de Poesía (*Cemiterio das gaivotas*, 1993), conseguirá o Concello de Carral (*Atlántida*, 1999) e tamén foi en dúas ocasións accésit do Premio Esquíu con *Luces de N. Y.* (2001) e con *Sete vagas* (2005). Na folla voandeira que editan, titulada tamén *Blas Espín*, concretamente no seu número 3, verá a luz un manifesto onde os compoñentes do grupo



amosan a súa devoción polo Romanticismo vinculado con certos sentimentos nacionalistas facendo residir o seu afán poético en tres puntos esenciais: vitalismo (ou facer unha “poesía de sangue, de vida”), sincretismo entre tradición e renovación e surrealismo vinculado ao soño dun país mellor (Club Poético Blas Espín 1992: s.p. e Seara 1995: 60-61). Para alén de publicaren esta folla voandeira e de convocaren o certame de poesía Vir Fluvius, o grupo tivo unha editora propia na que viron a luz *Os versos do último torreiro* (1994) e *Costa da morte* (1995), ambas as dúas obras de Rafael Lema.

O Batallón Literario da Costa da Morte foi o grupo máis relevante e numeroso dos anos noventa. Xa na súa orixe, en 1996, reunía arredor de corenta persoas con idades moi diversas pero inqedanzas creativas comúns que forman, segundo denominación de Eric Casais, un “conglomerado interxeracional” (1997: 81) onde se dá un predominio case absoluto dos poetas, algúns xa coñecidos (caso de Estevo Creus ou dos irmáns Miro e Rafa Villar) e outros naquela altura noveis pero hoxe membros fundamentais da Xeración dos Noventa como Modesto Fraga ou María Lado.

A orixe do grupo hai que buscala no seu desexo por cambiar unha realidade que, por entón, constituía un camiño de obstáculos para os novos creadores. Así, como explica Rafa Villar,

O Batallón Literario da Costa da Morte xurdiu dun inconformismo, da necesidade radical de ir *máis alá*. Naceu de deostar unha realidade socio-literaria que era unha paisaxe de deserto, e na que logo de quilómetros de areas o único oasis que se percibía era só unha ilusión, unha miraxe que ao que nos achegábase desaparecía como se esvae o fume dunha cheminea contra o ceo.

A nosa iconoclastia é, logo, unha descrenza: a negación de que non é posible o camiño, a utopía. Somos por xeración humana, a primeira a que se nos dixo que non era tempo de revoltas, que non había revolución ou que non era necesaria (1997b: 27, comiñas no orixinal).

O obxectivo primordial do grupo era, de novo en palabras de Rafa Villar, o de “traballar por descubrimos nas xentes –e se for preciso, por descubrírmolles– que nas súas mans e nos seus corazóns está a poesía” (*Ibid.*). Lembrando no seu nome ao “Batallón Literario de Santiago”, corpo universitario armado composto unicamente por literatos que se xunta en 1808 para loitar contra a invasión francesa, o Batallón Literario da Costa da Morte vai desenvolver un arduo e excepcional traballo para dinamizar a nosa poesía. Por

poñermos un exemplo, só en 1997 organizaron arredor duns cincuenta recitais poéticos en todo tipo de espazos, publicouse o primeiro volume colectivo: *Nós* (que, editado polo Concello de Corcubión, reúne textos de trinta e catro poetas) e representaron a Galicia no Encontro Iberoamericano de Cultura celebrado na cidade cubana de Holguín. De aí saíu o proxecto do libro *Mar por medio* que viu a luz en 1998 e onde comparten espazo con varios poetas cubanos. A edición da folla voandeira *Feros Corvos* e a convocatoria anual do Encontro de Escritores e Escritoras da Costa da Morte foron outros eventos importantes que o grupo levou a cabo durante os catro anos que estivo en plena actividade e cumpriu, como di Miguel Louzao Outeiro, o papel de “auténtico motor da difusión da poesía no último lustro da década de noventa” (2006: 68).

Os outros colectivos desta época tiveron obxectivos, pretensións e fortunas máis dispares. Así, Sete Naos era un grupo de adolescentes (Tareixa Abal Santorum, Irene Cacabelos Vieites, Xesús Gómez Charlín, Carme G. Rebollido, Roi Martínez Abal, Inés Meaño Vieites e Iria Peiteado Morrazo) que publicou en 1998 un libro conxunto e homónimo baixo o patrocinio da Asociación Cultural “Santa Compañía” de Cambados e logo desapareceu. O colectivo poético coruñés Humilladoiro centrou o seu labor na edición da folla voandeira *Polpa* e na celebración de recitais igual que o colectivo Sacou de Noia que aínda hoxe segue organizando actos esporádicos ademais de manter *A Caramuxa*.

Pola súa parte, Dolmen xurdiu en Ourense no ano 1991 integrado por autores de maior idade que os propiamente dos noventa, e mesmo dos oitenta, como Marifé Santiago Bolaños, Manuel Blanco Luís, Mari Carmen Lorenzo, Teresa Devesa, Chus Pato (que só colaborou no primeiro volume do grupo), Gloria Vidal, Pura Vázquez, Eduardo González Ananín, Víctor Campio Pereira González, Edelmiro Vázquez Naval e Carmen Lobón. Ademais de celebraren recitais e unha tertulia literaria semanal no bar José Antonio de Ourense, publicaron dous libros colectivos –*Sete poetas ourensáns* (Concello de Ourense, 1992) e *Poesía dos aléns* (Edición do Grupo, 1993)– e un número da revista *Dolmen* onde homenaxean a Víctor Campio Pereira e Eduardo González Ananín. Pero, como afirma Primitivo Iglesias Sierra, Dolmen non é “un grupo poético ó uso, pois non están vencellados nin por unha idade parella nin polas mesmas coordenadas poéticas e ideolóxicas” (1994: 120).

O efémero grupo Serán Vencello, “un colectivo de mozos composteláns que irromperon no panorama poético galego cunha grande ambición de abrir novos camiños” (Tarrío 1994: 515-516), estaba composto por Tanis Perello (*Alexandre Martín López*), Xoán Castro Huerga, Xosé Luís González Sende, Neftalí de Hiclé, David García Vidal (*Alei Braque*), César Darío Castro Porto, Francisco Xabier Taboada López e Xosé María Filgueiras Nodar. As escasas mostras que deixaron como colectivo poden verse no xornal *El Correo Gallego* do 28 de xullo de 1991 e do 25 de agosto de 1991 acompañadas, no primeiro caso, cunha presentación de Anxo Tarrío e, no segundo, cun saúdo de Uxío Novoneyra.

## 8.2. As editoriais

Nos comezos da década dos noventa seguía a darse, en opinión de Miguel Anxo Fernán Vello, “unha completa desatención” (X.C. 1991: 17) editorial cara ao xénero poético. Escudándose na escasa demanda que a poesía tiña no mercado só Sotelo Blanco –baixo o anagrama de Leliadoura– publicaba, máis ou menos regularmente, obras deste teor aínda cando o resto de selos (Galaxia, Xerais, Edicións do Castro) seguían mantendo coleccións destinadas á poesía. Porén naquela altura xa se percibía un gran incremento no número de lectores habituais de poesía<sup>33</sup>:

Nun ámbito cultural como o galego, caracterizado polo baixísimo índice de lectura do noso povo, deixou de ser sorprendente o proporcionalmente alto consumo do libro de poesía. Sen embargo aínda hai reticencia por parte das Editoriais galegas a lle dar á produción poética a importancia que lle confere o destinatario, o gran-povo, que procura a comprensión e identificación co poeta (Sántdel 1985: 20).

Polo tanto, arredor de 1992, como sinala Vicente Araguas, “a lírica semella máis ca nunca reducida a un **ghetto** do que as editoriais **comme il faut** fuxen como o demo da cruz” (1992: 21, negriñas no orixinal). Este “baleiro” (Anónimo 2000: 3) empobrecía o espazo cultural galego, xa de seu “olvidado e agónico” (Michelena 1993: 3), ficando así dominado polo “negror” (M. Villar 1998a: 223) e polo silencio. Por iso, en 1991, Miguel Anxo Fernán

---

<sup>33</sup> Un pouco despois, en 2004, o propio Fernán Vello estimaría en arredor de cincocentos o número de lectores –e compradores– habituais de poesía en Galicia o que nos situaba por enriba da media española (Mallo 2004: 45).

Vello crear Espiral Maior, unha editorial que privilexiase a poesía (aínda que, andando o tempo, tamén chegou a editar narrativa, teatro e ensaio) e que paliase o gran desleixo que a meirande parte das editoras galegas demostraba naquela altura cara a ela porque, como indica González-Millán, a “diversificación editorial incide directamente na produción literaria, concretamente na expansión de determinadas modalidades narrativas (a novela-crónica, a policial ou a erótica) e no descenso numérico de poemarios publicados” (1994: 92).

Desde a súa orixe, Espiral Maior plasmará no seu catálogo a pluralidade xeracional e estética propia desta época mesturando poetas xa clásicos, ou consagrados, con inéditos –algúns deles descubertos grazas ao Premio Espiral Maior de Poesía para autores noveis–, voces galegas con foráneas e os creadores da actualidade con nomes recuperados doutras épocas da nosa historia literaria. A “aposta entusiasta polos mozos e polos proxectos máis novidosos” (Anónimo 2000: 3) mereceu unánimes louvanzas por parte da crítica (M. Villar 1998a: 223 e Bernárdez 2001: 26) xa que se entende que favorece o necesario relevo xeracional e que, ademais, aporta unha imaxe fidedigna da vitalidade que a nosa poesía acadara por entón.

Conforme avanza a década, as editoriais van diversificando a oferta poética e algunhas institucións implícanse economicamente á hora de publicar poesía. É o caso das Deputacións Provinciais da Coruña (que edita, desde 1990, os volumes galardonados no certame Miguel González Garcés) e de Pontevedra (que sustentou a colección Tambo<sup>34</sup> entre o ano 2000 e 2006) e tamén de Caixa Galicia (hoxe chamada Abanca) que patrocinaba o Premio Esquíu e a ulterior edición das obras galardonadas. Cómpre ademais atender ao nacemento de proxectos máis humildes emanados da cooperatividade como Edicións do Dragón ou Letras de Cal e mesmo lembrar que, malia estes medios, algúns poetas deberon recurrir á autoedición como Celso Fernández Sanmartín ou Antón Lopo.

---

<sup>34</sup> En 2012 a editorial Kalandraka recupera a colección Tambo onde viu a luz, por exemplo, *Os ángulos da brasa* (2013), poemario que lle valeu en 2013 ao seu autor, Manuel Álvarez Torneiro, o Premio Nacional de Poesía sendo esta a primeira ocasión en que tal recoñecemento recaía nun poeta galego.

A comezos de 1989 ve a luz a carpeta artesanal<sup>35</sup> *Ao mar de adentro* que recolle un poema de cada un dos vinte e sete autores (Gabriel Beceiro, Xurxo Souto, Helena de Carlos, Xoán C. Pereira, Miro Villar, Ángelo Brea, Quico Lago, H. Rabunhal, Lino Braxe, João Padrão, Gabriel Penabade, J. Mário Novais, Chus Nogueira, Adriana Castro, Emilio Luma, Manuel Finza, Laura Quintillán, Miguel Areas, Cristina Trigo, X. Lois Paz, M. Alguem, F. Alonso, F. Souto, Pedro Milham Casteleiro, Iolanda Aldrei, Rafa Vilhar e Rita Lázare) que, nun principio, deciden asumir a edición cooperativa no selo Edicións do Dragón. No libro inclúense tamén deseños de Kukas e Sabela Vázquez e unha partitura de Laura Quintillán. Pero a iniciativa non callou e o proxecto queda paralizado até 1991 cando Miro Villar, Francisco Alonso e Paco Souto, visto o éxito do cartapacio inicial –setenta carpetas vendidas e ampla repercusión nos medios, incluída a presenza da televisión no acto de lanzamento–, deciden publicar *A rota dos baleeiros*, con textos dos tres editores e debuxos de Tokio. A partir de aquí –e cuns criterios editoriais que se basean principalmente en editar novas voces, facer unha coidada selección do material gráfico, amosar a personalidade dos autores mediante textos autógrafos, manter un prezo asequible e tirar, como máximo, douscentos exemplares–, lograron dar ao prelo as carpetas *Oito e medio* (1993, con obra de Chus Pato, Isolda Santiago, M<sup>a</sup> Xesús Nogueira, Iolanda Aldrei, Rita Carvalho, Marta Dacosta, Ana Romaní e Carmen Lobón así como deseños de varias autoras galegas e vascas), *Dous bocetos* (1994, con textos de Francisco Souto e Adriana Castro), *No mesmo espacio* (1995, carpeta individual de Rafa Villar) e *A teta sobre o sol* (1996, cartapacio individual de Olga Novo).

Edicións Xerais inaugura en 1996 a colección Ablativo Absoluto que, entre a súa data de inicio e 2002, cando se clausura, chega a publicar vinte e cinco libros. Tendo como obxectivo dar acubillo a obras innovadoras e á tradución de autores relevantes, o seu culmen sería a antoloxía *A tribo das baleas* (2001) elaborada por Helena González e que se centra nos poetas destacados dos anos noventa e nados na década dos sesenta (con excepción de Chus Pato).

Pola súa parte, Letras de Cal, nacía en 1997 da unión, en forma de cooperativa, de dezaioito mozos, a maioría poetas –como Rafa Villar, Yolanda Castaño, Emma Couceiro ou Eduardo Estévez–, que fundaron a Asociación Cultural Amaía para posibilitaren a posta en

---

<sup>35</sup> O exterior das carpetas elaborábase en cartón pedra e dentro levaba follas de cartolina cos poemas manuscritos polos autores. Cada capa era diferente, dotando así á carpeta dun valor orixinal.

marcha deste proxecto e para solventaren así unha das limitacións do noso sistema literario que, neste momento, deixa relegada a poesía a un inmerecido segundo plano editorial coutándolle ademais aos poetas novos a saída do prelo das súas obras. Así, Dolores Vilavedra, Iolanda Ogando e Xabier Cid destacaron de Letras de Cal que “permite que publicar poesía hoxe en Galicia non sexa o simple resultado de agardar turno pacientemente nunha editorial ou de resultar afortunado na sempre azarosa concesión dun premio” (1997: 61). Até desaparecer en 2002, Letras de Cal conseguiu tirar do prelo doce poemarios e dúas antoloxías: unha de poetas vascos (*A ponte das palabras*, 2000) e outra de poetas galegos novos (*dEfecto 2000*, 1999). Todas estas obras, de coidado formato e prezo popular, autofinanciábanse e foron distribuídas non só a través da canle habitual das librarías senón por medio de recitais-presentacións feitos por toda Galicia. Para alén dos libros que chegaron a publicar, da convocatoria dun premio de poesía co seu mesmo nome e da gran publicidade que lle deron ás súas obras, o selo Letras de Cal acadou outros logros pois, como afirma Miguel Louzao Outeiro, os seus compoñentes

Entraron nos xuris dos ‘novos’ premios literarios, editaron ou promoveron a edición de libros colectivos onde a súa obra estivese presente, actuaron (algúns) como críticos literarios ou mesmo antólogos das súas obras e dos seus pares e, finalmente, conseguiron privilexiar os materiais repertoriais que promovían (2006: 193, comiñas no orixinal).

Outros espazos editoriais creados, con desigual fortuna, para a poesía nos anos noventa son as coleccións Diversos (1991) de Edicións Positivas e Bahía Branca (1992) de Baía e os selos Noitarenga (1995) e Libros da Frouma (1999). Asemade o premio Eusebio Lorenzo Baleirón atopou acubillo nesta década nas Edicións do Castro.

### **8.3. Antoloxías**

Neste período, as antoloxías –tanto as que se dirixen aos lectores galegos como as focadas á difusión internacional– seguen atendendo maioritariamente aos autores da Xeración dos Oitenta aínda que, contra o final da década, aparecen algunhas que darán conta tamén da obra dos poetas novos. Así, no primeiro grupo cómpre mencionar volumes como *Río de son e vento* (1999) onde César Morán ofrece unha escolma ampla da nosa poesía desde a Idade Media até a actualidade e coa novidade de acompañar o libro cun

disco compacto onde o propio antólogo musica e canta poemas de, entre outros, Manuel Antonio, Rosalía, Manuel Rivas, Pilar Pallarés ou Méndez Ferrín. A difusión fóra das nosas fronteiras da obra dos poetas dos oitenta apóiase en tres antoloxías publicadas no ano 1999: *Galician Generation of the eighties* –na que Luciano Rodríguez dirixe a versión para o inglés de algúns textos de Pilar Pallarés, Xulio Valcárcel e Ramiro Fonte–, *La poésie galicienne de 1936 a 1990*, elaborada por Anxo Angueira para o lector francófono –e onde aparecen poemas de, entre outros, Arcadio López Casanova, Alfonso Pexegueiro, Xosé María Álvarez Cáccamo, Xavier Seoane, Chus Pato, Pilar Pallarés, Miguel Anxo Fernán Vello ou Eusebio Lorenzo Baleirón– e *No limiar do novo milenio*, derradeiro tomo da escolma de poesía galega que, dirixida por Helena Zernova, editou o Centro de Estudios Galegos da Universidade de San Petersburgo e onde teñen acubillo, versionados para o ruso, autores da Xeración dos Oitenta. Por último, Jack Hill elabora no ano 2000 *To visit me the sea (Galician poetry 1930-1996)*, un volume onde a carón de Pimentel, González Garcés e outras grandes voces do século XX figuran poetas da Xeración dos Oitenta como Miguel Anxo Fernán Vello ou Ramiro Fonte.

Pronto comezaron tamén as antoloxías a abrirse ás voces que conforman a Xeración dos Noventa. Así tras do precedente que supuxeron *Para saír do século* (1997) –elaborada conxuntamente por Luciano Rodríguez e por nós– e o número monográfico da revista mexicana *La flama en el espejo* (1997), coordinado por Yolanda Castaño, aparece *dEfecto 2000* (1999), escolma feita polo Consello de Redacción de Letras de Cal que, sumando as subxectividadeas de cada antólogo –como indican nas “Letras liminares” (Varios autores 1999a: s.p.)–, ofrece unha nómina dos vinte e un autores que consideran máis relevantes da década dos noventa e entre os que figuran todo tipo de voces e tendencias como as representadas, entre outros, por Rafa Villar, Marilar Aleixandre, Estevo Creus, Emma Couceiro ou Igor Lugrís.

Por outra parte, os volumes antolóxicos individuais terán tamén neste momento moita importancia pois permiten o encontro do lector con obras xa esgotadas. As máis importantes son *Upalás* (1998) que ofrece unha ampla selección dos textos xerados polo grupo Rompente e *Billarda* (1999), escolma da poesía de Vicente Araguas. Cómpre tamén mencionar a tendencia que se dá nesta época a recoller obras completas en volumes como *Madeira do meu canto / Madera de mi canto (1986-1997)* (1997) de Luís González Tosar,

*Don do horizonte* (1999) de Xavier Seoane, *Poesía* (1999) de Miguel González Garcés, *Blasfemias do silencio* (2000) de Alfonso Pexegueiro, *Obra poética case completa* (2000) de María do Carme Kruckenberg e *A rolda invisible* (2000) de Luís Rei Núñez.

#### **8.4. Os premios**

Desempeñando o mesmo papel que na década pasada, isto é, descubrir voces novas e afianzar ás que xa tiñan unha traxectoria, os premios poéticos seguen afirmándose nos anos noventa como a plataforma idónea para garantir a publicación das obras.

Para os autores noveis, o certame máis importante desta década é o Espiral Maior que, entre 1992 e 1999, se orienta á descuberta de poetas menores de 35 anos e sen obra édita. Nesta fase do concurso gañaron, entre outros, Rafael Lema, Martín Veiga, Emma Couceiro ou Carlos Penela. A partir de 1999, o galardón ábrese a todos os vates, independentemente da súa idade e de se xa tiñan obra publicada. Tras este cambio nas bases premiouse a Manuel Forcadela, Charo Pita, Xavier Seoane, Yolanda Castaño, Luísa Villalta, Estíbaliz Espinosa ou Amadeu Baptista. O certame desapareceu en 2004 despois de trece convocatorias.

Outros premios destacados deste momento son o Martín Codax (que patrocinou unha empresa vinícola entre 1992 e 1998) e catro galardóns convocados por concellos: Bueu (Xohán Carballeira, 1996), A Estrada (Avelina Valladares, 1997), Carral (Concello de Carral, 1997) e Sarria (Fiz Vergara Vilariño, 2000).

### **9. A poesía da Xeración dos Noventa**

En 1991, nunha reseña sobre *Tempo van de porcelana*, primeira obra de Martín Veiga, Xosé María Álvarez Cáccamo afirmaba que “[m]ais de vagar que no comezo dos 80, pero con forza, van aparecendo as voces dos que cumpre chamar outravolta Nova Poesía Galega” (1991b: IV), voces nas que el percibe xa un distanciamento a respecto dos seus predecesores que as convertirán nun grupo diferenciado que se vén denominando Xeración dos Noventa (Cochón Otero 2000: 370; C. Vidal 2004: 24, M. Villar 1996: 11 e Rodríguez Alonso 2002: 111).

Á hora de establecer as características xerais desta xeración, é lugar común sinalar a continuidade de certas liñas temáticas xa tratadas polos autores dos oitenta –como o



discurso erótico, o intimismo, a poesía social, a dimensión telúrica ou metapoesía que agora se plasman desde ópticas diversas e con linguaxes, en moitos casos, bastante afastadas dos seus precedentes—, destacar ás poetas como grandes innovadoras e facer fincapé na importancia da multidisciplinariedade.

Autores como Miro Villar, Martín Veiga, Baldo Ramos ou Emma Couceiro afondan no discurso intimista (co amor e o desamor como temas principais pero tamén tratando o tempus fugit e a saudade do pasado) mentres que Fran Alonso, Xiana Arias ou Daniel Salgado prefiren un discurso máis volcado no social e na análise dos males contemporáneos. A forte raigame mariñeira de Modesto Fraga, Rafael Lema ou Alexandre Nerium ten o seu oposto no entronque telúrico de Olga Novo. A metapoesía aflora en María do Cebreiro ou Marta Dacosta ao tempo que se da a experimentación coa linguaxe (Estevo Creus, Yolanda Castaño), a pegada culturalista (Martín Veiga), a deriva surreal (Anxos Romeo) ou o intercalamento nos versos de códigos procedentes de ámbitos alleos ao poema como as cancións infantís (María do Cebreiro), a linguaxe científica (Estíbaliz Espinosa), os termos do cotián (Fran Alonso), os campos semánticos do ámbito doméstico (Marta Dacosta), a linguaxe das redes sociais (Carlos Negro) ou xergas crípticas como os grimorios (Emma Pedreira).

Pero o máis destacado da Xeración dos Noventa é a obra das poetas que se achegan en gran número á escrita, factor que individualiza este momento a respecto doutras épocas da nosa historia literaria por canto, mesmo na década precedente, predominaba a escaseza de autoras. A eclosión das poetas non só mereceu o entusiasmo da crítica pola calidade das súas obras senón que serviu de revulsivo para os seus coetáneos pois elas, como indica Miriam Reyes,

practicarán la reescritura de los relatos heredados, la construcción de genealogías, la deconstrucción de estereotipos y las ficciones del yo. Pero, sobre todo, vivirán la escritura como espacio de libertad y esta actitud las llevará a arriesgarse y a experimentar. Serán muy fértiles las búsquedas y las definiciones identitarias, modificando el punto de vista hegemónico y por lo tanto el punto de partida y de llegada de la palabra: su origen, su foco de interés y su radio de alcance (2015: 13-14).

O erotismo que as poetas introducen nos seus versos amosa o punto de vista dun eu que deixa de ser obxecto desexado para converterse en suxeito que expresa a súa vivencia mediante unha linguaxe que non só desbota o eufemismo, ao sentirse xa libre de calquera tabú, senón que procura a violencia e a provocación, que se desprexúza ao tornarse crúa e mesmo ‘pornográfica’ na obra de Yolanda Castaño, Emma Pedreira ou Lupe Gómez. Mais o discurso tamén se volca no telúrico en Olga Novo ou radicaliza o intimismo no caso de Emma Couceiro. Para a renovación erótica as novas poetas seguen o ronsel de Luisa Castro cando, en *Baleas e baleas* (1988), “vomita un texto irreverente en el que hay un yo lírico cambiante, que casi siempre es una adolescente de mirada surrealista, engañosamente naïf, perversa que nos pinta un universo desbocado, vitalista y cruel” (González Fernández 1996-1997: 270). E tamén reivindicán a Xela Arias quen, en *Tigres coma cabalos* (1990), lle daba ao erotismo un enfoque máis libre que o dos seus coetáneos, incluíndo neste libro non só verso senón tamén fotografía.

Para alén disto, as poetas apóianse no maxisterio de Xohana Torres –que, en *Tempo de ría* (1992), transforma á fiel Penélope nun personaxe que esixe un papel activo sobre o seu destino<sup>36</sup>– para reescribir a historia de mulleres arquetípicas procedentes do mundo da mitoloxía (Medea, Penélope), da literatura clásica (Ofelia, Xenebra, Sherezade) ou dos contos de fadas (Brancaleves, Carapuchiña Vermella, a Bela Durminte) desde unha óptica que as converte en figuras centrais, libres para abandonar o papel que atavicamente lles fora imposto pola sociedade patriarcal. Do mesmo xeito María Xosé Queizán en *Metáfora da metáfora* (1993), obra que a descubre como poeta tras dunha fértil traxectoria narrativa desenvolvida desde os anos sesenta, desbota a imaxe idealizada da muller como musa e exemplo de perfección. Así moitas escritoras dos anos noventa reivindicán modelos femininos que mereceron o repudio patriarcal como as putas, as bruxas, as amantes, a madrasta, etc. ou retoman os personaxes femininos dos contos de fadas para contar a súa historia en primeira persoa (neste sentido o culmen represéntao o *Libro das mentiras* (2012) de Emma Pedreira integramente dedicado a un tema que xa trataran Marilar Aleixandre en *Catálogo de velenos* (1999) e Estíbaliz Espinosa en *–orama* (2002)).

---

<sup>36</sup> “Así falou Penélope:// “Existe a maxia e pode ser de todos./ ¿A que tanto novelo e tanta historia?// EU TAMÉN NAVEGAR” (Torres 1992: 19, maiúsculas no orixinal).

Por último, algunhas poetas, botando man do que Susana Reisz denomina “estratexias de auto-representación”<sup>37</sup>, introducen nos versos os procesos fisiolóxicos propiamente femininos (a menstruación, o embarazo, o parto, o puerperio, a menopausa) como factor que as individualiza a respecto dos homes. Así se percibe, por exemplo, nun título tan transgresor como *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999) de Lupe Gómez ou nos textos sobre o parto de Elvira Riveiro Tobío.

Mais o gran peso que as poetas tiveron na década dos noventa tamén tivo certas contrapartidas como a que expresa o seu compañeiro de xeración Carlos Negro cando afirma que

Dada a consideración das mulleres como *figuras* [...], existe tamén o perigo de que se convirta en fórmula de moda calquera marca en feminino do discurso poético; coido que as mulleres escritoras deben estar ao axexo para que o mercado non as exhiba como musas fugaces da moda posmoderna; o feminismo, o erotismo, certo malditismo, tamén poden desembocar en tópicos improditivos e comerciais. É un risco que intúo, non aínda unha certeza textual (2002, cursiva no orixinal).

Neste momento a poesía transita tamén novos camiños que dilúen os límites intraxenéricos e toma formas narrativas ou parateatrais sendo o caso máis extremo *m-Talá* (2000), obra de Chus Pato –autora que por idade debería englobarse na Xeración dos Oitenta pero que se dá a coñecer nos anos noventa– onde se mestura o verso coa prosa, co teatro, co ensaio, co estilo epistolar e con textos de teor xornalístico.

Outro feito privativo dos poetas da Xeración dos Noventa é a preferencia pola imbricación das distintas artes desdubuxando os límites entre elas e multiplicando os posibles formatos da obra. Así aparecen abondas mostras de vídeo-poesía (camiño transitado, entre outros, por Yolanda Castaño ou María Lado), de poesía visual –sobre todo

---

<sup>37</sup> “Co termo *estratexias de auto-representación* refírome a un repertorio (necesariamente incompleto) de tópicos e procedementos retóricos empregados por un grupo de autoras do mundo hispánico de hoxe para transmitir imaxes de si mesmas desde a dobre perspectiva de mulleres escritoras (...) [que teñen como común denominador] un interese “colectivista” e “político” (no sentido amplo do termo) por abrir unha fenda no canon predominantemente patriarcal das literaturas ibéricas e iberoamericanas, por inscribi-la diferenza e a experiencia do xénero nas linguaxes literarias canónicas e por institucionaliza-lo dereito a ler e escribir *como muller*” (Reisz 1996: 54, cursivas no orixinal).

grazas ao labor da Corporación Semiótica Galega<sup>38</sup> que, desde as terras do Salnés, cultiva esta modalidade e tamén o *mail art*– e de *performance* con espectáculos onde a poesía se apoia na música, na fotografía e mesmo na pintura como “Lob\*s” (1999) do Laboratorio de Indagacións Poéticas (formado por Ana Romaní e Antón Lopo para recitaren textos propios e alleos acompañados con vídeo, diapositivas e música) ou “O ouro das tribos” (1999) con Lino Braxe lendo poemas de Omar Kayyam e haikus xaponeses con fondo musical mentres o pintor Correa Corredoira elaboraba en vivo un mural. Os poetas, como afirma Silvia Bermúdez,

buscan coas súas *performances* combater a desconexión de sentimentos e o estupor intelectual. A poesía así entendida adquire dimensións teatrais que a achegan a proxectos que enfatizan a dimensión social da práctica lírica: o que se busca é facer que a poesía adquira unha función pública distinta da que ten só como texto que debe consumirse en privado (2003: 203, cursiva no orixinal).

Nos últimos anos a popularización de Internet ofrece tamén un espazo privilexiado para que os poetas poidan difundir os seus textos a un número grandísimo de visitantes potenciais. Blogs, bitácoras, muros de Facebook e outros medios cibernéticos admiten as súas creacións.

## 10. A poesía do novo milenio

Con todas as salvedades e precaucións que se deben adoptar cando o obxecto de estudo é moi próximo a nós –xa afirmou Iris Cochón que “[a] reflexión sobre produtos literarios estrictamente contemporáneos, co brevísimo lapso temporal que separa ó estudioso da súa publicación e incipiente circulación, limita a ponderación crítica ó restrinxir a perspectiva histórica” (2000: 366)–, comentaremos brevemente a dinámica que segue a poesía galega a partir do ano 2000.

En primeiro lugar, cómpre apuntar a importancia de certos volumes antolóxicos como os tres tomos que conforman a escolma *25 anos de poesía galega 1975-2000* (2002) elaborada por Luciano Rodríguez para a Biblioteca Galega 120 de *La Voz de Galicia* pois nela figuran xa algúns poetas da Xeración dos Noventa. Tamén a eles se dedican integramente

---

<sup>38</sup> Mostras do seu traballo poden consultarse na páxina web <http://www.cosega.org/>.

*Das sonoras cordas* (2005) de Olivia Rodríguez González e *Veinte puntos de fuga* (2011) da nosa autoría, ambas as dúas destinadas ao lector de fóra de Galicia. No comezo da segunda década do novo milenio, *Novas de poesía* (2013) de Ana Gorría recolle xa algunhas das voces que se deron a coñecer a *posteriori* do cambio de século como, entre outras, as de Dores Tembrás, Gonzalo Hermo, Olalla Cociña, Oriana Méndez ou Carlos Fontes. A antoloxía máis recente é *Punto de ebullición* (2015) elaborada por Miriam Reyes onde comparten espazo autores que naceron a partir de 1950 e con dous libros publicados “que han contribuído a la sólida y rápida confección de un corpus de poesía contemporánea equiparable al de lenguas completamente normalizadas” (2015: 18).

Os premios seguen desempeñando o seu papel de recoñecer e afianzar voces novas. Para alén dos xa iniciados en décadas anteriores, que continúan convocándose, neste período xorden o Uxío Novoneyra (sostido entre 2001 e 2007 polo Concello d’As Pontes), o Caixanova (2002, patrocinado polo P.E.N. Clube de Galicia e a entidade financeira do mesmo nome, hoxe integrada en Abanca), o premio de poesía erótica Illas Sisargas (2007, convocado pola Asociación Cultural Caldeirón de Malpica-A Coruña), o Victoriano Taibo (2008, que patrocina a Entidade de Estudos Locais de Morgadáns-Gondomar), o López Abente (2013, creado pola fundación homónima) e o Rosalía de Castro do Concello de Padrón (2015).

Por outra parte, a crise no sector editorial vai afectar a selos clave como Espiral Maior que relentizou moito o seu ritmo de publicación nos últimos anos, aínda que aparecen outras editoras como O Figurante (2012) ou Apiario (2014).

Os poetas que se deron a coñecer nestes últimos anos afondan nos discursos previos desde ópticas persoais e diversas, continúan explorando o camiño da interdisciplinidade (por exemplo, no recital “Tempo escuro” (2014) onde os versos de Paco Souto e Rosalía Fernández Rial se unen á música, a fotografía e a pintura), aproveitan as amplas posibilidades de internet e procuran novas maneiras de expresar o seu compromiso coas causas que lles son contemporáneas. En xeral, vincúlense a diversas liñas creativas que Antía Marante Arias resume en “1) el diálogo con la tradición; 2) las poéticas de ruptura; 3) el tránsito por las hendiduras; 4) las relaciones interartísticas y 5) la apertura a otras geografías” (2014: 40) que, en opinión da autora, fan da poesía actual un “campo de convivencia, convergencia y divergencia de diferentes discursos artísticos” (*Ibid.*).

## II. A TRAXECTORIA LITERARIA DE MIGUEL ANXO FERNÁN VELLO

### 1. Os primeiros anos

Miguel Anxo Fernán Vello<sup>39</sup> (Miguel Anxo Fernández Bello) naceu en Cospeito (Terra Chá-Lugo) o oito de outubro de 1958, no seo dunha familia que se relaciona con grandes nomes da nosa cultura como, entre outros, o poeta Manuel María. Así recoñece que

Tiven a sorte de manter unha fonda amizade tanto con Manuel María como con Uxío Novoneyra, persoas entrañábeis e inesquecíbeis para min. Tamén fun amigo fraterno de Antón Avilés de Taramancos e mantiven unha intensa amizade —outra figura entrañábel e admirada— con don Ricardo Carvalho Calero (N. Álvarez 2004: III).

En Cospeito transcorre a súa infancia até que, aos once anos (Cid-Fuentes 1983: 27), se instala definitivamente na que el mesmo denominou como “a cidade dos sentidos” (Fernán Vello 1996: 2): A Coruña, alí morará a partir de entón, se ben, co cambio de século, en Culleredo e Sada, concellos limítrofes coa urbe herculina.

### 2. A formación

Na súa adolescencia, Fernán Vello compaxina os estudos de secundaria —daquela o Bacharelato Unificado Polivalente (BUP) e o Curso de Orientación Profesional (COU)— cos de música e guitarra clásica no Conservatorio coruñés:

fixen catro anos do que antes se chamaba guitarra clásica, despois deixei-na porque dedicar-se a ela de forma séria esixía moitas horas de estudo e non habia tempo nin posibilidades para dedicarse plenamente a varias cousas. Entón, decidín abandonar o tema da guitarra a nivel profesional (...) aínda que naquela época din dous concertos ao público (Anónimo 1996: 5).

---

<sup>39</sup> O propio autor xustifica a adopción deste nome poético na entrada que publica no muro do Facebook de Espiral Maior o 20 de xuño de 2014: “Ramón Vello era o avó paterno de miña nai. E Ramón Vello asinaba ‘Vello’ con ‘V’. Por iso eu decidín no seu día restaurar, recuperar, galeguizar o meu apelido (oficialmente Bello, castelanizado Bello) por respecto mesmo aos meus devanceiros, á verdade e ao idioma do meu país. (...) Triste país o noso, tristeira xente a nosa, que, na maioría dos casos, nin conciencia nin coñecemento ten dos seus propios nomes ou apelativos patronímicos” <<https://www.facebook.com/pages/Espiral-Maior>> (consulta 20.06.2014).

Esta formación musical, segundo el mesmo recoñece, será clave na súa escrita pois “[d]ifícilmente sen melodía interior, sen música verbal, exista a poesía completa: a poesía en toda a súa extensión. ¿Poesía sen ritmo? Poesía morta antes de nacer” (2000: 211) porque “ese magma musical –fluído intelixente– que é o poema” (Fernán Vello 1999: 4) ten na melodía un elemento basilar. De aí que a crítica teña salientado como un logro na linguaxe de Fernán Vello a súa musicalidade pois é el, en palabras de Vicente Araguas, “un dos poetas dotado dun oído máis fino” (2004a: 2). Así faise patente no seu verso –para Eva Veiga (2011)– unha concepción musical do cosmos e destaca Román Raña a “música do alexandrino” (2013: VI) que brilla con especial intensidade, por exemplo, nese “magno canto coral” (Rodríguez Gómez 2004a: 13) que é a “Cantiga Finisterrae para múltiples voces de luz”<sup>40</sup> (TD: 93-96).

A finais da década dos setenta, o noso autor cursa na Universidade de Santiago de Compostela a diplomatura en Psicoloxía e algunhas asignaturas da carreira de Filoloxía Hispánica mentres, progresivamente, se vai integrando na actividade cultural que agroma en Galicia neses anos. É este un empeño compartido tanto con figuras referenciais (Manuel María, Uxío Novoneyra, Ricardo Carballo Calero) como con outros mozos cos que establecerá intensos lazos de amizade. É o caso de Xosé María Álvarez Cáccamo, Xulio López Valcárcel, Pilar Pallarés, Xavier Seoane, Luísa Villalta, Manuel Rivas, Miguel Mato Fondo, etc.; nomes profundamente ligados desde entón á súa biografía afectiva e literaria.

Nesta altura publica tamén os primeiros textos (poemas, relatos, breves pezas teatrais, reseñas críticas) en moitas publicacións periódicas: *El Progreso*, *A Nosa Terra*, *La Voz de Galicia*, *Escrita*, *Nordés*, *Coordenadas*... Nos poemas que dá á luz por entón podemos percibir xa varios trazos significativos e recurrentes nel como o erotismo, o gusto pola sensualidade e unha linguaxe moi coidada que participa da estética, formal e tematicamente renovadora, que agromara xa en obras como *Con pólvora e magnolias* (1976) de Xosé Luís Méndez Ferrín, *Cando o mundo se chama Celanova* (1975) de Celso

---

<sup>40</sup> Nos seus trinta e dous tercetos de versos alexandrinos sen rima a “Cantiga Finisterrae para múltiples voces de luz” (TD: 93-96) resulta, para Rosa M. Fernández, “un homenaje al ritmo telúrico de la tierra gallega” (2007-2008: 372) toda vez que a colaboración de Fernán Vello (verso) e Juan Durán (melodía) deu orixe a un texto luminoso onde se celebra o futuro e a esperanza (Carrillo 2001: 10). En forma de cantata, o poema foi estreado o 31 de outubro de 2001 formando parte do programa número 3 da Orquestra Sinfónica de Galicia na tempada 2001/2002 (TD: 99). A soprano Laura Alonso e o barítono Joseba Carril interpretaron a peza baixo dirección de Víctor Pablo (Anónimo 2001: 10).

Emilio Ferreiro ou *Poemas ó outono* (1977) de Manuel María. Deste modo, podemos afirmar que Fernán Vello se inscribe, xa nos albores da súa escrita, dentro da liña innovadora que callará con contundencia na década dos oitenta.

### 3. A década dos oitenta

A comezos dos anos oitenta, Miguel Anxo Fernán Vello irrumpe de forma rotunda nun panorama literario que, favorecido por diversos factores (aumento das editoriais, creación de premios importantes, apertura das revistas e da prensa á obra dos autores máis novos...), vai dando pasos de xigante cara á súa normalidade. Durante esta década, o noso autor cultiva todos os xéneros literarios (se ben destaca principalmente na poesía e no teatro), recibe importantes galardóns e comeza a ser celebrado pola crítica como unha das voces máis singulares (Rodríguez Gómez 1984: s.p.) e orixinais (Costa Clavell 1985: 49) da nosa lírica, até o punto de que, xa en 1985, Xesús González Gómez o considera “un grande poeta” (1985a: 21) pois, como di Salinas Portugal, está obviamente dotado dunha “exquisita sensibilidade” (1986b: 125).

Como xa dixemos, nos anos oitenta o asociacionismo vai ser un factor aglutinante do esforzo das persoas interesadas en defender e promocionar a nosa cultura. Por iso, durante esta década, Fernán Vello manterá un vínculo moi especial tanto coa Asociação Galega da Língua (AGAL), da que é fundador e membro do Consello de Redacción da revista *Agália* entre 1985 e 1988, como coa Asociación Cultural O Facho –na que, tras entrar da man de Xaquín Villar Calvo (Dopico 2014), foi vicepresidente<sup>41</sup>– que, neste tempo de cambio literario e social, reúne a un conxunto de mozos que comparten actividades e inquiredanzas comúns. O Facho será o xermolo para que en 1984, e vistas as dificultades para publicaren de xeito individual, varios poetas novos xunten os seus textos no volume colectivo *De amor e desamor*.

Fernán Vello aporta a *De amor e desamor* (1984) cinco poemas pertencentes a *Do desexo en corpo e sombra* (“O desexo é un peixe que morre silandeiro...”, “Corpo de leite e mel...”, “Os dedos namoraban-se...”, “As mans poden ser pombas...” e “Que os corpos

---

<sup>41</sup> Recorda Francisco Pillado Mayor que tanto Fernán Vello como el mesmo eran “directivos” do Facho durante a presidencia de Xulio Valcárcel ademais de coordinaren –xunto con Roxelio Martínez– a *Revista Monográfica de Cultura do Facho* (2000: 15) da que só saíu do prelo un número, o de 1984 (Álvarez Cáccamo 1985: 344).



amiguen en primaveras mornas...”) e sete de *Seivas de amor e tránsito* (“Carta”, “Rios de amor baixan polas altas veas dos corpos...”, “A dúas adolescentes molladas polas chuvas de primavera”, “Cántico”, “Vén desliza-te polo espazo de luz...”, “Húmida cinza sí lingua...” e “Referver refervo...”) acompañados por unha “Poética” onde expresa a súa convicción de que

A poesía é un corpo re-criado da nada. Son os sentidos todos en movemento interior, en harmonía íntima de espirais e particulares maneiras de saber/coñecer as/das cousas deste mundo e transviví-las através da palabra.

A poesía é un desexo de pureza, como un futuro, como un amor, como un corpo, como unha soidade, como unha morte... (Varios autores 1984: 54).

O enorme éxito obtido polo libro motivou que, en 1985, se publicase unha segunda edición do mesmo e tamén que este tivese continuidade no volume *De amor e desamor II* (1985) ao que o noso poeta achega oito textos pertencentes a *Memorial de brancura*: “Mulleres do verao”, “Soneto”, “Quero e devo falar dos rostos das mulleres”, “Beixo nocturno”, “Aquén do corpo”, “Cantar amor é ser un en si...”, “Unha muller rapto no fondo...” e “Deslizo esa materia lenta...”. Opina Xesús González Gómez que “Nestes poemas está todo o bon saber facer poético de Fernán-Vello, que é moito (...) e fan do noso poeta unha das voces máis orixinais da poesía galega destes tempos” (1985c: II).

Nos anos oitenta, Fernán Vello tamén dirixe, xunto con Francisco Pillado e Roxelio Martínez, os cadernos poéticos *Cen Augas*, dos que só editaron dous números (1984 e 1985).

### **3.1. 1981: un ano de galardóns**

Literariamente, 1981 foi un ano pródigo para Miguel Anxo Fernán Vello pois non só gaña o primeiro premio no IV Concurso Nacional de Poesía do Facho con “Meditación na soidade” senón que queda finalista do VII Concurso de Narracións Curtas “Modesto R. Figueiredo” polo relato “Anti-memória dun día” e acada por primeira vez, con *A tertulia das máscaras*, o Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega. Polo tanto, a súa irrupción no noso panorama literario é tan rotunda como plural desde o punto de vista xenérico.

### 3.1.1. “Meditación na soedade” (1990)

Como xa dixemos, grazas a este poema o noso autor gaña o primeiro premio no IV Concurso Nacional de Poesía do Facho<sup>42</sup> (Varios autores 1990: 31-32), un certame que naceu coa vocación de dar a “coñecer aos novos poetas que agromavan en todo o país con poucas posibilidades de ser editados, nen tan sequer escuitados” (Villar Calvo 1990: 5), voces que, segundo Xaquín Villar, conforman “unha verdadeira ‘xeración poética do FACHO’” (*Ibid.*: 6, comiñas e maiúsculas no orixinal). Á marxe da conveniencia ou non desta nomenclatura, non se equivocaba Xaquín Villar pois entre a nómina de gañadores e/ou finalistas deste certame figuran nomes esenciais da Xeración dos Oitenta como os de Manuel Rivas, Pilar Pallarés, Lois Pereiro ou Eusebio Lorenzo Baleirón.

“Meditación na soedade”, poema incluído despois en *Seivas de amor e tránsito* (SAT: 67-68), é un texto de ton intimista e interrogante sobre a materia orixinal da soidade, ese devastador sentimento que aflora aínda estando o ser en contacto directo coa natureza e coas persoas amadas –presenzas sempre reparadoras– porque a soidade só pode ser un camiño individual que o eu afronta como unha dor propia e intransferible.

### 3.1.2. “Anti-memória dun día” (1982)

“Anti-memória dun día” –única mostra da narrativa de Fernán Vello publicada nun volume<sup>43</sup>– é un relato dedicado ao músico Manuel Balboa que se artella en dez partes. Tras dun comezo climático (ao principio o narrador afirma que foi envelenado e que lle queda moi pouco tempo de vida) e focalizando a atención nun personaxe itinerante –anticipo da

---

<sup>42</sup> Nesta convocatoria recibiron mencións honoríficas Ana Romaní (por “Pedíde-me axiña outra esperanza”), Antonio Chaves (con “Tempo de onte”) e Xosé M<sup>a</sup> Bouzó Fernández (grazas a “Fagamos unha cruz sen senso”). O acto de entrega do premio celebrouse no Teatro Luís Seoane da Coruña o 21 de decembro de 1981 estando presentes os membros do xurado: Antonio Gil Hernández, Cesáreo González (á sazón presidente d’O Facho), Xaquín Marín e Manuel María (J. C. M. 1981: 26).

<sup>43</sup> Nos comezos da década dos oitenta Fernán Vello publicou en diferentes medios de prensa textos narrativos breves como “A malafada do Valouriño” (*A Nosa Terra* 163 (06-12.11.1981), 20) –conto co que gaña en 1981 o X Certame Literario Meigas e Trasnós de Sarria–, “A señorita Psi” (*A Nosa Terra* 189-190, Especial Letras Galegas (19-27.05.1982), VIII) ou “A morte nunha cafetaria da cidade” (*A Nosa Terra* 191 (28.05-03.06.1982), 20). Tamén mantivo, en *A Nosa Terra*, a sección “Mulleres na Galería” formada polos relatos “A muller de Chumbo” (211 (08-13.01.1983), 16), “Rosalia” (214 (04-17.02.1983), 14), “A Florvenusta” (216 (04-10.03.1983), 20), “A Psestranxeira” (218 (25-31.03.1983), 20), “As Ubicas” (234 (01-08.12.1983), 20) e “A tacoadora” (235 (15-21.12.1983), 20).

figura do *poeta flâneur*, tan rendible na súa obra lírica a partir d'*As certezas do clima* (1996)–, ofrécesenos unha historia de intriga que se basea, por un lado, na enigmática relación que existe entre o protagonista e a parella sentimental formada por Uxío e Lila e, polo outro, no seu periplo constante por un espazo urbano facilmente identificable coa cidade da Coruña. A dúbida de quen e, sobre todo, con que motivo, lle envía ao narrador a estatuíña dunha muller núa –sospeitosamente parecida a Lila– é o desencadeante da acción pois o eu decide visitar a Lila en busca de respostas e ela convídao a xantar para administrarlle, sen motivo aparente, un veneno letal.

Segundo avanzamos na lectura do relato, vémonos inducidos a un desacougo que irá medrando lentamente grazas ao recurso a tres procedementos básicos: o flash-back que explica certos feitos cruciais do pasado –por exemplo, a orixe da tensión sexual non resolta que une ao protagonista con Lila–, a presenza continua da sombra como elemento simbólico funesto<sup>44</sup> e a demora en resolver o enigma.

Cunha estrutura circular onde a primeira parte e a última –significativamente titulada “I (bis)”– dialogan e se complementan, o relato amosa varias das características introducidas na nosa literatura pola corrente da Nova Narrativa Galega tales como a técnica do ollo cinematográfico que lle aporta obxectividade aos feitos narrados, a utilización de diagramas, a presenza dun erotismo mal resolto entre o eu e o personaxe de Lila, o recurso ao soño para intercalar elementos de xinea surreal ou a elección como protagonista dun personaxe desacougado e sen demasiados horizontes vitais. Deste xeito, conclúe Benito Silva Valdivia que “‘Antinomia (sic) dun día’ de Fernán Bello vén a ser unha divagación entre sonámbula e sicopatolóxica sobre a realidade amorosa e a inxustificada destrución ou autodestrución a que vai ligada” (1983: s.p., comiñas no orixinal).

Mais no conto tamén se aprezen algúns dos riscos que caracterizan a poesía de Fernán Vello tanto temáticos –a beleza inherente aos corpos, sobre todo aos femininos (neste caso o de Lila), e a transformación da cidade nun ámbito capaz de reflectir os estados

---

<sup>44</sup> A sombra adquire, neste relato, matices que a aproximan ao significado simbólico que acada en *Do desexo en corpo e sombra* (2004). Comparando, por exemplo, o enunciado “o meu corpo ten a intuición da sombra” (Antimemoria dun día”: 148) cos versos “Onde pór este corpo / cansado pola sombra” (DCS: 68) podemos aprezar como, en ambos os casos, a sombra é un elemento simbólico negativo de primeira orde.

de ánimo do eu<sup>45</sup>– como lingüísticos: a querencia polo símbolo (a luz contra a sombra fundamentalmente) e a presenza de certos campos léxicos (sobre todo, o das partes do corpo) reiterados nos seus primeiros poemarios.

### **3.1.3. A tertúlia das máscaras (1981)**

Esta peza dramática foi premiada no Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega en 1981 e viu a luz no volume número 22 dos Cadernos da Escola Dramática Galega<sup>46</sup> compartindo espazo con *A lúa gris de Xan Cidadán*.

Como afirma Araceli Herrero Figueroa, *A tertúlia das máscaras* constrúese sobre dous elementos reiterados na dramaturxia de Fernán Vello. O primeiro é de teor metateatral por canto se reflexiona sobre “a problemática das personaxes e dos seus executantes, intérpretes, autores” (2002: 77), é dicir, do papel que cada un desempeña na obra e mesmo desta dentro dun marco social que demanda a implicación e o compromiso dos creadores co ser humano. O segundo busca desartellar a ‘cuarta parede’<sup>47</sup>, a distancia entre o verdadeiro e o falso que, nas escenas da peza, a cotío conflúen e se confunden. Xa que logo, dáse “a interferencia dos dous sistemas de comunicación teatral: o interno ou actoral e o das figuras co público” (*Ibid.*).

## **3.2. A poesía dos anos oitenta**

### **3.2.1. As obras**

En 1984 Miguel Anxo Fernán Vello acada o Premio Celso Emilio Ferreiro do Concello de Vigo, circunstancia que lle facilita dar ao prelo o primeiro dos seus libros de poemas: *Do desexo en corpo e sombra* (1984). Por azares do destino, a súa publicación será simultánea á

---

<sup>45</sup> Cando a situación vital do protagonista se volve máis opresiva –afiorando unha continua obsesión de pensamentos, dúbidas e desacougos–, a urbe transfórmase en cárcere: “O centro é o lugar onde a cidade se repite día a día. É unha estación à que nunca se chega e da que nunca se sai” (“Antimemoria dun día”: 158). Este mesmo sentido claustrofóbico terao tamén, como veremos nos últimos poemarios.

<sup>46</sup> Sinala Carlos Caetano Biscaíño Fernandes que os Cadernos da Escola Dramática Galega eran “a primeira publicación periódica galega dedicada única e exclusivamente ao teatro” (2008: 13) e nacen para encher o baleiro creado polas propias editoriais cando rexeitan publicar obras dramáticas.

<sup>47</sup> Diderot enunciou por primeira vez o concepto de ‘cuarta parede’, logo imposto polo naturalista André Antoine en 1887 no Teatro Libre de París e posteriormente desenvolvido por Konstantin Stanislavski. A cuarta parede é o ‘muro’ imaxinario que permite aos actores actuar sen teren en conta ao público. Este convértese así nunha sorte de *voyeur* que non participa de ningunha forma na acción por el observada.

de *Seivas de amor e tránsito* (1984, reeditado en 1985), obra que mereceu o Premio da Crítica Española en 1985 e que foi finalista do Premio Nacional de Literatura nese mesmo ano. Ademais, en 1984 o noso poeta acadara tamén o Premio Esquíu por *Memorial de brancura*<sup>48</sup> (1985).

Grazas a estes libros, considerados polo propio autor (Rodríguez Gómez 1984: s.p.) e pola crítica (González Gómez 1985b: 21, L.(uciano) R.(odríguez) 1990: 1, López-Casanova 2011: 107 ou Nogueira 2000: 321) como unha triloxía erótica, Fernán Vello comeza a ser considerado un poeta fundamental dentro do que logo se chamou Xeración dos Oitenta dado o rigoroso traballo da linguaxe e tamén o gran coidado formal que sobrancean nos seus versos.

A partir da publicación do *Livro das paisaxes vivas*<sup>49</sup> (1985) –obra que ocupa, xunto con *Memorial de brancura*, o primeiro posto nas vendas de poesía do ano 1985 (M.V. 1986: 17)–, o erotismo pasa xa a un segundo plano. Emerxe entón como tema fulcral a vivencia telúrica vinculada, neste poemario, á paisaxe e máis próxima ao concepto de patria no seguinte: *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*<sup>50</sup> (1987). Como sucedera co anterior, este libro acada un gran éxito e queda en segundo lugar, por detrás das *Follas Novas* de Rosalía de Castro, entre os máis vendidos de 1987<sup>51</sup> (Anónimo 1988a: 17).

### 3.2.2. As antoloxías

*La raíz poseída* (1989), primeira antoloxía individual da obra de Fernán Vello, representa o colofón poético da década dos oitenta. O volume, elaborado por Luciano Rodríguez, cumpre dous obxectivos: escolmar os textos máis significativos no corpus do de

---

<sup>48</sup> Un xurado composto por Carlos Casares, Arcadio López-Casanova, Basilio Losada e Pilar Pallarés concedeulle o IV Premio Esquíu a *Memorial de brancura*.

<sup>49</sup> De aquí en diante citaremos esta obra co seu título normativizado en *Libro das paisaxes vivas*, tal e como o fixou o propio autor en *Astro interior*.

<sup>50</sup> Un texto deste volume, “Canto da terra posuída”, merece tamén, para Miguel Mato Fondo, figurar entre os cinco mellores poemas escritos en galego entre 1977 e 2003 (2003: 28). Ao longo deste traballo citaremos esta obra co título de *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*, tal e como o normativizou o seu autor en *Astro interior*.

<sup>51</sup> A teor destes datos podemos afirmar que, desde ben pronto, Fernán Vello será un dos escritores galegos novos que maior volume de vendas xera (Anónimo 1988a: 17) tanto no que atinxe á súa faceta poética como polo que respecta aos libros de entrevistas. Como veremos, *Conversas en Compostela con Carballo Calero e A nación incesante. Conversas con Xosé Manuel Beiras* tamén acadaron un posto alto no *ranking* de libros máis vendidos.

Cospeito e difundir a súa poética fóra das nosas fronteiras xeográficas e lingüísticas de aí que adopte un formato bilingüe galego-castelán.

Con todo, nestes anos é constante a presenza de Fernán Vello en escolmas, volumes colectivos e antoloxías, sexa nas dirixidas ao público de expresión galega –*Poesía galega actual* (número monográfico da revista *Coordenadas* ao cargo de Xulio Valcárcel, 1981), *Escolma da poesía galega 1976-1984* de Xosé Lois García (1984); *Desde a palabra, doce voces* con autoría de Luciano Rodríguez (1986), *Antoloxía da poesía galega erótica e amatoria* compilada por Xosé Luís Axeitos (1988), *La emoción de la palabra* (1988) que recolle poemas dos gañadores e finalistas do Premio Esquío e *Intifada. Oferenda dos poetas galegos a Palestina* (1989)– ou nas destinadas ao lector doutras linguas: catalán (*Sis poetes gallecs* con autoría de Àlex Susanna, 1990), castelán (*Poesía gallega de hoy. Antología*<sup>52</sup>, 1990) ou portugués: *Poesía galega contemporânea* (número monográfico da revista *Mealibra*, 1989).

### 3.2.3. Os poemas soltos

Por outra parte, adoito atopamos neste período poemas soltos de Fernán Vello nos suplementos de prensa ou en revistas de diferente teor. Algúns son textos de circunstancias –como, por exemplo, “A Reimundo Patiño, pintor da luz do povo e do universo” (*La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura 233 (05.09.1985)), “Monumento a Curros Enríquez” (*La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura 104 (02.09.1982)) e “En 23 de marzo Anti-primaveral, diante dunha fotografía reproducida en xornal o mesmo día” (*A Nosa Terra* 183-184 (1982), 16)–, outros responden a motivacións moi diversas –caso de “Ofelia en Fisterra” (*Luzes de Galiza* 14-15 (1989), 29), “Estética” (incluído baixo o epígrafe de “Seis poemas de Miguel-Anjo Fernám-Velho”. *Agália* 1 (1985), 81-85), “Carta primaveral a ela en tres momentos” (*Dorna* (17.05.1982), 8), “Confesión/3 (Confesión da carne)” (*Dorna* (17.05.1982), 44) ou “Na noite” (*Nordés* 8 (1982), 12)– pero todos actualizan a presenza do noso autor no espazo público galego ademais de amplificar a súa relevancia dentro do grupo xeracional ao que este pertence.

---

<sup>52</sup> Como xa dixemos, *Poesía gallega de hoy. Antología* preséntase como un volume anónimo por canto Basilio Losada, a quen sempre foi atribuída a súa autoría, só asina o limiar e fai responsables aos propios autores da listaxe de voces antologadas.

### 3.3. O teatro dos anos oitenta

A dedicación de Miguel Anxo Fernán Vello ao teatro vai ser intensa e constante durante a década dos oitenta pois compaxina o labor de dramaturgo (publicando cinco obras abondosamente galardoadas: faise en tres ocasións co Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega e en dúas recibe o premio A Biblioteca do Arlequín), coa crítica teatral en xornais (*A Nosa Terra*) e en revistas (*Don Saturio*, *Primer Acto* ou *Grial*) e mesmo desempeñando de forma esporádica o papel de tradutor.

Así, por un lado, apórtalle ao teatro finisecular textos renovadores e, polo outro, pon de manifesto os atrancos que este padece: a non programación por parte do Centro Dramático Galego de obras dos nosos dramaturgos, a carencia de traballo estable para as compañías, as irregularidades nas subvencións, a falla de cumprimento das estreas prometidas nos prazos acordados ou a ilegalidade nas condicións laborais dos actores (Fernán Vello 1990: 18). Estes feitos, ao seu ver, prexudican seriamente ao teatro galego como tamén o lastra –engade– o descoñecemento da nosa lingua por parte de moitos directores e actores que non a utilizan nin de forma asidua nin coa debida corrección<sup>53</sup> (*ibid.*). Este posicionamento tan claro a favor do xénero dramático fai que Fernán Vello sexa visto como “un dos autores teatrais que máis tempo adica á loita pola ‘normalización’ do teatro na Galiza” (M.C. 1992: 31, comiñas no orixinal).

#### 3.3.1. As obras

Nos anos oitenta cinco obras teatrais levan a sinatura de Miguel Anxo Fernán Vello. Todas elas comparten características propias do teatro deste momento como a evasión da realidade inmediata, o recurso ao símbolo, a tendencia a utilizar unha linguaxe de matiz poético e a metateatralidade.

---

<sup>53</sup> Sería moi prolixo detallar aquí as reaccións e contrarréplicas que mereceron as críticas de Fernán Vello así como o profundo debate que, sobre o xénero teatral, se xerou na prensa durante a década dos oitenta; tema, por outra parte, tanxencial a esta tese de doutoramento.

### **3.3.1.1. *A lua gris de Xan Cidadán*<sup>54</sup> (1981)**

En 1981, compartindo volume con *A tertulia da máscaras*, ve a luz o monólogo *A lua gris de Xan Cidadán*. Botando man dun ton confesional –que nos recorda, salvando as distancias xenéricas e temporais, a algúns poemas de *Territorio da desaparición* (2004) como “Palabras do inmigrante” (TD: 52) ou “Discurso parlamentar dos pobres” (TD: 65-66)–, na peza sublíñase a escasa importancia do individuo dentro dunha sociedade que o aliena até anulalo totalmente. Así Araceli Herrero Figueroa percibe nesta obra “cuestións que afectan á esencia do ser humano, revelando a traxedia do home actual, o abandono a unha cotidianidade abafante e a entrega á morte como liberación do cidadán atrapado pola angustia dunha vida anodina” (2002: 77).

### **3.3.1.2. *A estraña señorita Lou* (1982)**

*A estraña señorita Lou* (1982) foi a obra premiada no Terceiro Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega e apórtalle ao autor este galardón por segunda vez. O seu subtítulo, “Tráxica historia de amor”, anticipanos o desenlace fatídico da parella formada pola señorita Lou e por Mariano entre os que se establece un rol de dominación-submisión no que a primeira somete ao home a múltiples desprezos que el non só soporta senón que acepta e mesmo procura como inherentes ao papel de ‘criado’ que desempeña dun xeito voluntario. Polo tanto, o amor que une a Lou e Mariano, para Herrero Figueroa, “lonxe de supor salvación, afunde ao individuo na iniquidade dun xogo cruel e perverso, un xogo no que a muller (nada de *donna angelicata*, senón máis ben “mantis relixiosa”) reduce ao home ao absoluto servilismo e arrástrao á aniquilación” (2002: 77 comiñas e cursiva no orixinal) total.

### **3.3.1.3. *Auto insólito do autor* (1985) e *Cuarteto para unha noite de verao* (1989)**

En 1985, Miguel Anxo Fernán Vello acada por terceira vez o Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega con *Auto insólito do autor*, esbozo preliminar dunha obra

---

<sup>54</sup> A obra publicouse tamén en *A Nosa Terra* 167 (03-09.12.1981), 20.



maior, *Cuarteto para unha noite de verao*<sup>55</sup> –recoñecida co Premio de Teatro “A Biblioteca do Arlequín” en 1988–, coa que configura un “macrotexto” (*Ibid.*: 78).

En opinión de Francisco Pillado Mayor, o auto é unha “xoia do teatro de cámara” (2000: 17) pois segue a liña “do mellor teatro de máscaras de Otero Pedrayo” (*Ibid.*) aínda que nel tamén se atopan ecos tanto dos nosos clásicos (sobre todo Cunqueiro) como dos grandes dramaturgos europeos (Shakespeare, Calderón, Pirandello, Becket, Brecht...).

O que Araceli Herrero Figuero denomina “tematización da problemática da comunicación dramática” (2002: 78) é o eixo vertebrador de ambas as obras pois o autor indaga no “carácter de metacomunicación do teatro, desde o lúdico e irónico, pondo en solfa as convencións teatrais e as regras e convencións da representación, con reflexión e manipulación da ilusión que, se en *A tertulia das máscaras* eran mero referente, agora nestes textos centrarán a fábula” (*Ibid.*) e mesmo a relación entre os diversos personaxes: a do Autor co Director e por ende a do Autor cos intérpretes (El/ Ela) da súa obra. Xa que logo, apelando ao auditorio e enfrontando ao espectador cun texto sen argumento e mesmo sen personaxes (por canto El e Ela son actores que procuran as indicacións do Autor para dar vida aos protagonistas dunha obra de teatro que este escribiu), lévase á escena a dicotomía entre realidade e ficción, o problema dos seus difusos límites e o papel do Autor como un demiurgo que non só manipula ás súas creaturas senón que chega a desfacerse delas sen ningún remorso.

Como sinala Carlos Caetano Biscaíño Fernandes, no *Auto insólito do autor*

comparecía unha liña temática que cobraría moita presenza nestes anos [oitenta], propiciada en boa medida pola sensación de indefensión e abandono a respecto das institucións públicas que se estaba a espallar entre o colectivo escénico e a crecente deserción do público. Estamos a falar do metateatro, o teatro virado para a propia celebración dramática ou que reflexionaba sobre a creación escénica dende o palco (2008: 27).

O mesmo sucede en *Cuarteto para unha noite de verao* coa salvidade de que os catro protagonistas da peza anterior forman agora un cuarteto de corda de xeito que a música

---

<sup>55</sup> *Cuarteto para unha noite de verao* acada o 15 de outubro de 1988 o II Premio de Teatro “A Biblioteca do Arlequín” grazas a un xuri composto por Dorotea Bárcena, Xenaro Mariñas del Valle, Agustín Vega e Xulio López Valcárcel, sendo secretario con voz pero sen voto Francisco Pillado Mayor tras da renuncia da actriz Luísa Martínez a actuar como vocal (Anónimo 1988b: 15).

interpretada por eles non só gradúa a tensión dramática e crea o clímax senón que induce unha atmosfera romántica nas escenas que relatan o reencontro do Autor con Ela, a súa outrora amada.

#### **3.3.1.4. A casa dos afogados (1989)**

En 1989, Fernán Vello acada por segunda vez o Premio de Teatro “A Biblioteca do Arlequín”<sup>56</sup> con *A casa dos afogados (drama fantástico)*, unha obra alegórica e de forte carga poética que Francisco Pillado sitúa entre as máis relevantes da dramaturxia galega (2000: 17).

Tras varios meses de retraso (Losa 1991: V), o Centro Dramático Galego –baixo dirección de Manuel Lourenzo e cun elenco onde figuran, entre outros grandes nomes da nosa escena, os de Rosa Álvarez, Luísa Merelas ou Roberto Vidal Bolaño– estreou o 6 de febreiro de 1991 (Anónimo 1991: 13) o que María Xosé Queizán entende como a “historia dun fracaso; o fracaso de toda a sociedade despois da dramática contenda da guerra española” ([1989]: s.p.).

En efecto, *A casa dos afogados* é un drama que se focaliza a través de tres personaxes femininos (unha nai e as súas fillas Lélia e Mariña), mulleres “a contra luz” (*Ibid.*), que habitan unha casa da beiramar fisterrá onde os vivos (Lélia, a nai e os hóspedes) conviven coas pantasma dos xa mortos (Mariña, afogada; o pai, paseado polos fascistas). Deste xeito, a casa<sup>57</sup> convértese nun espazo cósmico (Carita 1993: 708) ou mesmo sagrado (*Ibid.*: 709) e axuda a crear unha “tensão dialéctica entre o espazo interior –a Casa– simbolizado e defendido pola Mãe, e o espazo exterior –o mar– simbolizado por Mariña” (*Ibid.*: 710). Esta tensión será o cerne dunha peza onde se perciben, para Estro Montaña, certos fíos que entroncan o discurso de Fernán Vello co de Cunqueiro, Otero Pedrayo, Cotarelo Valledor, García Lorca e Lillian Helman (1991: I), engadindo tamén G. Luca de Tena a esta nómina de referentes o nome de Fernando Pessoa (1991: 18).

A linguaxe poética da obra foi un dos aspectos que a crítica valorou máis positivamente (B. Vázquez 1991: XXIII). De feito Fernán Vello admite que buscaba crear nela un “espazo de insurrección contra o enfriamento da linguaxe, contra a glaciación do espírito

---

<sup>56</sup> O 14 de outubro de 1989 un xurado composto por Francisco Pillado Mayor, Euloxio R. Ruibal, Luísa Villalta e Agustín Magán concédelle a *A casa dos afogados* o III Premio de Teatro “A Biblioteca do Arlequín”.

<sup>57</sup> A casa, como veremos, é un elemento recorrente na poesía de Fernán Vello e a ela dedícalle o longo poema “A casa” (TD: 13-15) en *Territorio da desaparición* (2004).

que se exhibe impudicamente na feira cotián desta sociedade afectada no seu centro neuráxico polo virus da triunfante banalidade” ([1989]: s.p.). Fronte a esta debacle, o dramaturgo opón tanto o lirismo como unha atmosfera altamente simbólica xa que, segundo Manuel Lourenzo, “a obra de Miguel Anxo Fernán-Vello recolle e organiza unha porción desa sabedoría universal que só a través do signo poético pode ser representada. É unha experiencia do espírito” ([1989]: s.p.) que demostra, para G. Luca de Tena, a posesión, por parte do seu autor, dun “mundo poético propio e unha concepción dramática evoluida” (1991:, 18). Pola súa parte, Manuel María percibe tres grandes logros neste texto: a “fermosura e a carga poética da súa linguaxe” capaz de derivar cara ao onírico ou o surrealista, a “perfecta construción” estrutural da peza e as “diversas posibles lecturas – tódalas elas moi ricas e suxerentes– que ofrece” (1991: s.p.). Xa que logo, é crenza común que Fernán Vello logrou facer de *A casa dos afogados* unha “obra capital” (*Ibid.*) e non só o acontecemento dramático máis destacado de 1991 (B. Vázquez 1991: XXIII).

### 3.3.2. As traducións teatrais

Durante a década dos oitenta, Fernán Vello tamén cultiva, se ben de xeito esporádico, o papel de tradutor teatral. Comeza con pezas breves –*Na alta mar* de Slawomir Mrozek (1981) e *Monos e monas, señores!* de Osvaldo Dragún<sup>58</sup> (1984)– e despois traslada, a petición do Centro Dramático Galego, *Yerma* de Federico García Lorca (1990). A crítica recibiu sen sorpresas esta brillante “tradución-adaptación” (Luca de Tena 1990: 18) do texto lorquiano dada a capacidade, xa demostrada polo noso autor, para “crear unha linguaxe teatral propia e ó mesmo tempo identificable coa esencia do ser galego” (B. Vázquez 1991: XXIII) que lle permite, partindo dunha obra tan arquetípica como *Yerma*, entroncar a súa mensaxe na nosa propia idiosincrasia.

### 3.4. Os xéneros de non ficción

Nos anos oitenta, en colaboración con Francisco Pillado Mayor, Miguel Anxo Fernán Vello elabora dous libros de entrevistas: *Conversas en Compostela con Carballo Calero* (1986) e *A nación incesante. Conversas con Xosé Manuel Beiras* (1989).

---

<sup>58</sup> Dragún, Osvaldo (1979). *Historias para seren contadas I*. A Coruña: Cadernos da Escola Dramática Galega 46, 2-6.

O primeiro volume ten como obxectivo fundamental homenaxear ao mestre Ricardo Carballo Calero “destacado protagonista dos últimos avatares históricos do noso país” (*Conversas con Carballo Calero*: 10) mediante o que Pillado e Fernán Vello cualifican como unhas “memórias dialogadas ou, o que é o mesmo, unha autobiografía conversada” (*Ibid.*) que propicie un necesario percorrido por boa parte da nosa historia –literaria, política e social– máis contemporánea. O libro, que foi un dos títulos máis vendidos en 1987 (Anónimo 1988a: 17), ten como logro principal, para María Pilar García Negro, facer

un moi bon servíicio aos que temos vontade de recibir información sobre nós mesmos de primeira man, cumprindo a primeira premisa inescusábel do investigador honesto en materias que teñen a ver co propio país, cal é o respeito pola historia e a convicción nun futuro digno para o pobo que a vive (1986: 19).

Xa que logo, *Conversas en Compostela con Carballo Calero* é “un documento imprescindible para conocermos melhor a historia, quer política, quer cultural, da presente centúria” (Rabuñal 1986: 21), un libro “excelente” (Pérez Pascual 1986: 39), de agradable e imprescindible lectura pero tamén “provisto dunha soberbia documentación gráfica” (*Ibid.*). Por iso Pérez Pascual felicita aos autores dos que di agardar “novos exemplos deste tipo de historia oral” (*Ibid.*) e a Sotelo Blanco, o editor, por arriscar publicando un formato inusual nas nosas letras naquela altura.

Pola súa parte, *A nación incesante. Conversas con Xosé Manuel Beiras* (1989) non só ocupou o primeiro posto nas vendas de libro galego en 1989 senón que, tras ser publicado en xullo dese ano, tivo que reeditarse de novo en decembro. En 2004 ve a luz unha sorte de continuación ampliada do libro: *A estrela na palabra. Novas conversas con Xosé Manuel Beiras* (2004). O éxito comercial acadado por *A nación incesante* representa, para Francisco Carballo, un sinal claro do interese que esperta entre nós o nacionalismo (1989: 17), movemento que se pon ao día grazas a esta “memória activa e lúcida sobre o país vivido, sobre a experiencia da súa historia e sobre o pulso mais actual do seu percorrer político” (*A nación incesante*, 12). Con todo, Arturo Lezcano considerou que, sendo aínda bastante novo o entrevistado, era prematuro elaborar un volume deste teor (1989: 132).

Dun xeito esporádico, Miguel Anxo Fernán Vello traduciu tamén ensaio. Neste sentido ten especial relevancia a versión que fai desde o catalán ao galego de *O entusiasmo reflexivo* (A Coruña: Espiral Maior, 1996), obra escrita por Vicenç Llorca.

### **3.5. As colaboracións na prensa**

A presenza do de Cospeito na prensa dos anos oitenta é continua ben sexa desempeñando un papel activo (como creador ou crítico literario para, principalmente, *A Nosa Terra* e *La Voz de Galicia*) ou sendo obxecto de entrevistas, artigos ou reseñas que manteñen a súa figura sempre de actualidade.

## **4. A década dos noventa**

Se na década dos oitenta Miguel Anxo Fernán Vello se consolida como un poeta e un dramaturgo imprescindible dentro do seu grupo xeracional, nos anos noventa convértese “nun auténtico activista cultural” (Anónimo 2000: 3) tras da fundación de Espiral Maior pois, nun momento no que a meirande parte das editoriais rexeitaban publicar poemarios, este selo ofrece aos poetas a plataforma necesaria para daren a coñecer as súas obras.

Por outra parte, durante esta década o noso autor mantén a súa implicación directa co movemento do nacionalismo militando no Bloque Nacionalista Galego e apoiando o nacemento de Esquerda Nacionalista (Anónimo 1995: 269). Posteriormente, abandonará a presenza activa nesta formación.

Tamén, durante o período que vai de 1993 a 2002, desempeña o cargo de Secretario Xeral da Asociación de Escritores en Lingua Galega (AELG) poñendo en marcha diferentes iniciativas como a homenaxe anual “O escritor na súa terra”.

### **4.1. Espiral Maior**

En 1991 Miguel Anxo Fernán Vello inviste os beneficios que obtivera da montaxe teatral d’*A casa dos afogados* en fundar Espiral Maior, nome que Soledad Michelena asocia ao “simbolismo castreño gallego” (1993: 3) aínda que, en realidade, toma como referencia unha cita de Paul Klee: “a espiral é a forma máis pura do movemento”. A súa aparición foi decisiva dada a súa firme aposta por manter, por un lado, un encontro periódico e continuo

cos lectores de poesía –algo pouco habitual nesta época– e, polo outro, por ofrecerlles, ademais, produtos esteticamente moi coidados. De feito, a “beleza exterior” (Araguas 1992: 21) do libro era un empeño fundamental da editora pois non só axuda a individualizar as súas obras dentro do mercado editorial galego senón que propicia unha fecunda interacción entre a literatura e a arte visual representada tanto por grandes mestres da nosa plástica (Laxeiro, Felipe Criado, Correa Corredoira, Alfonso Costa ou Reimundo Patiño) como polos creadores máis novos (Ana Pillado Vega, Anxos Romeo, Daniel Beiras, Fidel Vidal ou Isabel Pintado). Como recoñece Carlos Díaz –quen se encarga entre 1992 e 1999 do deseño gráfico das distintas coleccións (C. Vidal 1999: 32)–, “Queremos hacer algo más original, romper un poco los esquemas. Nos preocupa que en cada uno de los volúmenes se pueda identificar la editorial” (C.A.M. & C.V.G. 1995: 36). Este propósito manterano vivo tanto Perfecto Cuadrado –ao coller o relevo de Carlos Díaz– como MAM Deseño que, na actualidade, se ocupa deste labor.

Tan só catro anos despois da súa creación, o selo xa figura no sexto posto do *ranking* das vinte e cinco editoriais galegas que máis ISBN solicitaron en 1995 e representa o 5’3% da produción total de Galicia nese período (Peña Sánchez de Rivera 1996: 125) por iso a Federación de Libreiros de Galicia concédelle a Espiral Maior o V Premio Irmandade do Libro. Xa en 1996 chega a ter cen títulos publicados –dos que 75 eran obras poéticas– e a empresa copa un 17% da produción editorial galega anual (Verdugo Matêz 1998: 130-31). O número cen da emblemática colección “Poesía” ve a luz en 2001 sendo este, como afirma Carlos Bernárdez,

un acontecemento salientable dentro do noso panorama cultural, no que esta colección é un fito indiscutible na historia da nosa moderna poesía e que, desde comezos da década dos noventa, ofreceu unha plataforma privilexiada a poetas de todas as xeracións e tendencias, incluídas as *novísimas* promocións xurdidas na pasada década (2001: 26, cursiva no orixinal).

Polo tanto, a “singular experiencia” (X.C. 1991: 17) que resulta ser Espiral Maior aportou, segundo Miro Villar, –e sempre desde unha obvia “vocación de servicio cultural” (Estévez 1995: 53)–, “unha osixenación necesaria nun panorama poético sobexo encistado na autocompracencia e na autocontemplación” (1998b: 140) sendo este un “xesto reconfortante” (Araguas 1992: 21) nunha época na que, como dixemos, predomina o

desleixo do sector editorial galego cara á poesía. Con todo, entendeuse esta “pequena xoia editorial” (Estévez 1995: 53) como unha “aventura romántica” (Michelena 1993: 3) con escaso futuro por máis que o propio Fernán Vello matizase sempre que “*Espiral Maior* é unha editorial profesional, non romántica, aínda que teña moito de romantismo no sentido de servizo e contribución á normalización editorial na Galiza”<sup>59</sup> (C. Vidal 1999: 32). Xa que logo, desde 1999, *Espiral Maior* constitúe esa “imprescindible reserva que toda cultura precisa para sobrevivir” (Vilavedra, Ogando & Cid 1997: 61), máxime se esta aínda non acadou a súa completa normalización.

Mais o progresivo descenso nas vendas do libro galego e a falta de apoio institucional case feren de morte á editora en 2003. Naquela altura o propio Fernán Vello anuncia que o selo está preto de desaparecer (C. Vidal 2003b: 29), unha circunstancia que estimularía a reflexión pública sobre as verdadeiras causas desta crise. Neste sentido, Marta Dacosta sinala ao fracaso das políticas de normalización da Xunta de Galicia como motivo principal porque, ao seu xuízo, “O que sucede con *Espiral Maior* é só un síntoma da enfermidade que vimos padecendo desde hai séculos e que aínda non está a ser tratada debidamente: a anormalidade” (2003: 25). Superado finalmente o bache, a editora seguiu traballando a prol da nosa poesía se ben a crise económica que padecemos nestes últimos anos non só a obrigou a relentizar moito o ritmo de publicacións senón que ameaza de novo con liquidala.

#### **4.2. A poesía dos anos noventa**

Dentro da década dos noventa, o ano 1992 representa un punto fulcral na poética de Fernán Vello pois nel producíronse tres feitos singulares. Por un lado, ve a luz a súa segunda antoloxía individual, *Trópico de lúas*, un volume que el mesmo elabora –tomando textos das cinco primeiras obras– a petición de *El Correo Gallego* para formar parte da Biblioteca 114.

---

<sup>59</sup> Este espírito representa, para Víctor Freixanes, un síntoma da modernidade necesaria que vai acadando o sistema editorial galego pois “Frente a la ideologización a veces partidaria, o cuasi-partidaria, de los agentes editoriales gallegos en las décadas de los años cincuenta y sesenta, todos ellos en el discurso del galleguismo, la oferta editorial de la Galicia que cierra el siglo es plural, profesional y claramente instalada en la tensión y la dialéctica del mercado, que por primera vez existe, como ya he indicado, más allá de la estricta fidelidad ideológica o el compromiso cultural” (1999: 6).

Actualízase así a presenza pública do Fernán Vello poeta xusto nun momento no que os seus esforzos estaban dirixidos a consolidar o selo Espiral Maior.

Por outra banda, gaña o Primeiro Certame Xacobeo de Poesía na modalidade A (poema ou serie de poemas de metro libre) con “Sol de verao” (Varios autores 1993: 37-38 e PLN: 22-23) e sitúa “Vía Láctea” (Varios autores 1993: 93-94 e PLN: 12-13) entre as obras seleccionadas dentro da modalidade B (poema de tema xacobeo). Ambos os textos seguen mantendo viva esa liña de profundo arraigo telúrico que despuntara xa no *Libro das paisaxes vivas*.

E, finalmente, baixo o anagrama de Espiral Maior, Fernán Vello reedita, cunhas mínimas correccións normativas a respecto da obra orixinal, *Memorial de brancura*, un poemario xa esgotado había moito tempo.

#### 4.2.1. As obras

Como xa dixemos, tras da publicación en 1987 de *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*, Miguel Anxo Fernán Vello súmese nun silencio poético que non romperá até 1994 cando dea ao prelo, formando parte da colección “A Illa Verde”, *Poemas da lenta nudez*<sup>60</sup>. Neste libro, tematicamente moi plural, aparece xa a cidade entendida como *locus* ou espazo que o eu habita, dunha forma máis ou menos conflitiva, ao tempo que aflora tamén unha veta social que despois será desenvolta con maior amplitude en *Territorio da desaparición* (2004).

Tras acadar o V Premio Martín Codax, editase en 1996 *As certezas do clima* (1996), un volume xa claramente urbano que foi finalista do Premio Nacional de Literatura. Mais a partir del comeza unha nova etapa de silencio poético para Fernán Vello que vai dedicar os seus esforzos creativos fundamentalmente ao artigo de opinión.

Por outro lado, en 1995 sae do prelo a primeira tradución íntegra dunha obra do noso autor: *Llibre dels paisatges vius*, versión catalá que Ramón Dachs fai do *Libro das paisaxes vivas*. Posteriormente, *As certezas do clima* será volcado ao francés por François Davó (*Les certitudes du climat*, 2005) e ao italiano por Emilio Coco (*Le certezze del clima*,

---

<sup>60</sup> *Poemas da lenta nudez* publicouse por primeira vez na colección “A Illa Verde” de Espiral Maior pero, en 1997, ao ser reeditado pasa a formar parte do catálogo de “Alba Longa”. Esta nova impresión inclúe tres textos máis (“Os que queren a paz”, “Pasos perdidos” e “Teorema do verao”) e un limiar da nosa autoría.



2006). Tamén debemos ter en conta que, nesta altura, moitos poemas soltos de Fernán Vello foran xa versionados a outras linguas, un feito que axuda a divulgar a nosa poesía fóra das fronteiras de Galicia pero que, como afirma Iolanda Galanes Santos, só cumpre realmente este papel cando os autores traducidos acaban deixando pegada no lector doutros sistemas literarios algo que, ao seu xuízo, si sucede con Fernán Vello (2013: 283).

#### **4.2.2. As antoloxías**

Na década dos noventa a obra lírica do noso poeta segue a ter presenza fixa nas antoloxías publicadas en Galicia –*50 anos de poesía galega* (1994) de Carlos L. Bernárdez, *A poesía contemporánea a partir de 1975. Antoloxía* (1997) preparada por Miguel Mato Fondo ou *Río de son e vento* (1999) feita por César Morán– e foráneas. Así a súa poesía tradúcese a diversas linguas como o castelán –en dúas obras coordinadas por Luciano Rodríguez: *Los caminos de la voz. Seis poetas gallegos de hoy* (1995) e “Poesía gallega contemporánea” (número monográfico da revista *Litoral*, 1996) pero tamén en *Fin de un milenio. Antología de la poesía gallega última* (1991) que asinan Francisco López-Barxas e César Antonio Molina–, o portugués –*Poesía Hispânica* (1995)– e a súa variante brasileira –*Antologia de poesia galega* (1996) da que é responsable a profesora Yara Frateschi Vieira–, o francés –*La poèsie galicienne de 1936 à 1990* (1999) feita por Anxo Angueira–, o ruso –*No limiar do novo milenio* (1999), obra de Helena Zernova–, o inglés –*To visit me the sea (Galician poetry 1930–1996)* (2000), antoloxía de Jack Hill–, o italiano –en *Notizie sulla poesia galega dalla origini ai nostri giorni. Otto poeti gallegghi d’oggi* (1993) ao coidado de Emilio Coco ou na *Antología della poesia spagnola* (1996) da que son coautores Rosa Rossi e Valentí Gómez i Oliver– e, finalmente, o macedonio grazas a *Poesía Galega* (1999) que elabora Mateja Matevski.

#### **4.3. Outras aportacións de Fernán Vello ao espazo literario dos noventa**

A década dos noventa vai ser propicia para que Miguel Anxo Fernán Vello publique asiduamente nos medios de prensa, sobre todo n’*A Nosa Terra*, *El Correo Gallego* (onde manterá dúas seccións dentro do suplemento “Correo das Culturas”: unha dedicada a descubrir aos poetas do século XXI e posteriormente outra, “Retratos literarios”, sobre os

nosos escritores referenciais) e *Galicia hoxe*<sup>61</sup>. Neste último diario ofrece de luns a venres – baixo os epígrafes de “A Fenda”, primeiro, e “Caderno aberto”, despois– “unha fiestra ao acontecer do mundo” (Maré 2008: 29) na que “diariamente debulla a actualidade de xeito maxistral” (Anónimo 2004a: 69) até a desaparición do xornal.

## 5. O novo milenio

Implicado cada vez máis no seu papel de editor, Miguel Anxo Fernán Vello desempeña entre 2004 e 2006 o cargo de Presidente da Asociación Galega de Editores<sup>62</sup> (Franco 2004: 55 e A.N.T. 2004: 30) e pronto entra a formar parte das listas dos galegos máis destacados<sup>63</sup>. É recibido tamén como membro polo PEN Club de Galicia e, en 2007, o Centro Galego de Montevideo dedícalle o seu Día das Letras Galegas<sup>64</sup>.

Para alén disto, colabora intensamente co Concello de Culleredo<sup>65</sup> na creación da Biblioteca Uxío Novoneira (D. Vázquez 2007a: L12) que estaba chamada a ser a primeira biblioteca galega –e a segunda a nivel estatal– con dedicación exclusiva á poesía (D. Vázquez 2007b: L15). Da súa man, recibiu 4.000 volumes e contiosos fondos documentais (*Ibid.*) pois entende o propio Fernán Vello que “A poesía ten que ser unha forma de comunicación activa co público e cos lectores” (*Ibid.*) e para isto é preciso poñer á súa disposición este material.

En 2007, Fernán Vello participa –xunto con Trinidad Ruiz Marcellán (editora e directora do Festival de Poesía Moncayo de Zaragoza), Jordi Virallonga (presidente da Aula de Poesía de Barcelona), Basilio Rodríguez Cañada (naquela altura presidente do Pen Club

---

<sup>61</sup> *Galicia Hoxe* foi o primeiro diario escrito integramente en lingua galega. Editado polo Grupo Compostela, que tamén dá ao prelo *El Correo Gallego*, aparece o 6 de xaneiro de 1994 coa cabeceira de *O Correo Galego*, nomenclatura que muda pola de *Galicia Hoxe* en maio de 2003. O derradeiro número publicouse o 28 de xuño de 2011.

<sup>62</sup> Durante a súa presidencia contou coa colaboración no equipo directivo de Víctor F. Freixanes (vicepresidente), Manuel Bragado (secretario) e Francisco Rodríguez Iglesias (tesoureiro).

<sup>63</sup> Por exemplo, no ano 2006 ocupa o número 115 entre os 125 persoeiros galegos máis influentes (Anónimo 2006: 29).

<sup>64</sup> O Padroado da Cultura Galega de Montevideo homenaxea, cada 28 de decembro, a un poeta galego vivo. En 2007 correspondeulle a Fernán Vello pero tamén teñen sido festexados, entre outros, Xulio L. Valcárcel, Darío X. Cabana, Manuel María, Uxío Novoneyra, X. L. Méndez Ferrín, Xohana Torres, Pilar Pallarés, Antón Tovar, Bernardino Graña, Salvador García Bodaño ou Olga Novo.

<sup>65</sup> O vínculo afectivo de Fernán Vello con Culleredo nace do feito de establecer alí a súa residencia e a sé de Espiral Maior durante varios anos.

de España) e Germain Droogenbroodt– na creación da primeira rede poética de España: Espoesía. Esta iniciativa, propiciada pola Institución de les Lletres Catalanes e o Instituto Ramón Llull (Anónimo 2007a: 47), tiña como obxectivo difundir a poesía e facilitar a súa tradución. Mais, tras desenvolver entre o 18 e o 24 de xuño de 2007 a súa actividade inaugural –o I Festival Internacional de Poesía “Madrid. Poesía 2007” (Correa 2007: 29)–, a rede deixou de existir por falta de apoio económico institucional.

Outra actividade á que o noso poeta se dedicará intensamente nos últimos anos é a didáctica da creación poética a través de obradoiros e talleres que sirvan de referente formativo para os novos escritores (R. García 2007: L2) pero que tamén axuden aos lectores a achegarse comprensivamente ao poema e mesmo que difundan este xénero entre o alumnado dos centros educativos.

En 2014 a crise económica que ameaza a supervivencia de varias editoriais propicia a unión entre Espiral Maior, Biblos Clube de Lectura, Trifolium, Hércules de Ediciones e Ediciones del Viento para crear a Asociación de Editores Coruñeses e, a través dela, aunaren esforzos na dinamización da “realidade do libro e a práctica da lectura” (R. García 2014: 39).

Por último, o 28 de agosto de 2015 foi elixido, por 150 votos, membro da nova coordinadora do Encontro Cidadán por unha Marea Galega xunto con Marilar Aleixandre, Quique Costas, Gonzalo Rodríguez, Einés Monteagudo, Patricia Carballal e Carmen Santos. A iniciativa partiu do I Encontro Cidadán por unha Marea Galega celebrado o 22 de agosto do mesmo ano en Santiago de Compostela e onde se decidiu apostar pola “construción dunha candidatura galega de unidade popular desde un polo de base cidadá” (<<http://marea.gal/>> consulta 29.08.2015).

### **5.1. A poesía no novo milenio**

En chegando a 2004, Miguel Anxo Fernán Vello volve con forza á primeira liña poética coa súa presenza na *Antoloxía consultada da poesía galega 1976-2000* que coordina Arturo Casas<sup>66</sup>. Esta obra, vista como un “proceso de investigación único na nosa historia

---

<sup>66</sup> Para elaborar a *Antoloxía consultada da poesía galega 1976-2000*, Arturo Casas solicitoulles a dúascentas persoas vinculadas coa poesía do último cuartel do século XX (editores, autores, profesores, críticos, estudosos, antólogos e mesmo especialistas estranxeiros) a feitura de dúas listas que, sen prelación de ningún tipo entre elas e desbotando calquera criterio xeracional, recolleran un máximo de quince autores e como

literaria” (C.V. 2004: 25), aportou, a xuízo dos críticos, interesantes vías de reflexión sobre os criterios para canonizar o inmediato (González Fernández 2004: 152-159) por máis que evidencie unha clara descompensación entre os catorce poetas da Xeración dos Oitenta escolmados e a única voz da Xeración dos Noventa (Nogueira 2003: 157) que nela aparece.

### 5.1.1. As obras

En 2004 produciuse a publicación case simultánea de *Territorio da desaparición*<sup>67</sup> e *Capital do corpo*. Polo primeiro destes poemarios Fernán Vello recibiu varios premios: o da Crítica Española, o Irmandade do Libro que a Federación de Libreiros concede ao autor máis destacado do ano e o da Asociación de Escritores en Lingua Galega, ademais de quedar finalista no Premio Nacional de Poesía. Pola súa parte, *Capital do corpo* mereceu o Premio Miguel González Garcés.

Tres anos despois –nese 2007 que representa para Fernán Vello un “ciclo expansivo” (Maré 2008: 29)– ve a luz *Diccionario do estremecemento* –volume que Emilio Coco traduce ao italiano en 2010 como *Dizionario del trasalimento*– e editase *Astro interior*, unha ampla escolma do corpus do noso poeta en edición nosa onde, como di Antonio Domínguez Rey, se trata de “releer su obra en un remanso tenso del transcurso y filtrarla como antología de más de veinte años de escritura” (2014: 10) para aprezar nela as liñas temáticas e estéticas que o escritor percorreu durante ese tempo. Xa en 2008 Manuele Masini asina conxuntamente connosco a *Antología poetica* que achega, máis unha vez, ao lector italiano unha selección dos textos máis significativos do poeta de Cospeito.

Finalmente, en 2012, Fernán Vello recibe o XXVIII Premio de Poesía Cidade de Ourense por *Habitación do asombro* (2013), unha obra que traducimos, conxuntamente con Isabel Pintado, ao castelán (*Habitación del asombro*, 2013) e que se reedita de novo en 2014. Este é, de momento, o seu último poemario publicado.

---

moito dez títulos representativos do máis destacado dentro da produción poética galega de 1976 a 2000 (Casas 2003: 13).

<sup>67</sup> O libro conta cunha versión en castelán (*Territorio de la desaparición*, 2011), obra de Xulio L. Valcárcel e Luciano Rodríguez.

### 5.1.2. As antoloxías

Nas antoloxías elaboradas desde comezos do novo milenio observamos que a presenza de Miguel Anxo Fernán Vello é constante, un feito que demostra non só o aprezo pola súa obra senón o alto grao de interese que esta suscita. Así, atopamos textos seus nos volumes orientados ao lector autóctono (*Poetas galegos do século XX (Antoloxía)*, 2004, de Luciano Rodríguez) e naqueloutros que levan a nosa lírica fóra das fronteiras lingüísticas e territoriais de Galicia: *Poesía do Mundo 3. Antología bilingue* (2001) baixo o coidado de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos; *Viaghji puetichi. Isule Literarie des Îles Littéraires* (2002); *Spain. Poetry from the Castilian, Catalan, Basque and Galician languages* (2003); *Antoloxía poética. Poesía antologia. Antología poética. 1990-2003* (2004); *Alwah. Revista Cultural Árabe* (2005); *Incroci. Tre poeti galleghi* (2005) feita por Emilio Coco; *Os rumbos do vento. Los rumbos del viento. Antología de poesía* (2005) ao coidado de Alfredo Pérez Alencar e Pedro Salvado; *Iberia polyglotta* (2006) elaborada por Hans-Ingo Radatz e Aina Torrent-Lenzen, *Swiadectwo. Antologia Uczestników XXXVI* (2007); *20 Gedichte aus Galicien* (2007) en edición de Marga Romero e Dieter Kremer, *Pólwysep w wierszach. Península en verso* (2007); *Poetica Atlantica* (2007) ao coidado de Alessandro Agostinelli e Manuele Masini, *Poeti spagnoli contemporanei* (2008) de Emilio Coco, *Dix-sept poètes galiciens (1975-2000)* (2010) con selección de Luciano Rodríguez, *Contemporary Galician Poets. A Poetry Review Supplement* (2010) ao cargo de Jonathan Dunne; *Ein rosenfeuer das uns verstört. 4 dicter aus galicien* (2010); *Erato bajo la piel del deseo* (2010), *Sinfonía Atlántica* (2012) con selección de Carlos Clementson ou *Los mejores poemas de amor* (2013), obra de Antonino Nieto Rodríguez.

A modo de curiosidade debemos sinalar que Fernán Vello é, xunto con Martín Codax, o único autor galego presente nunha escolma de poesía universal reunida por Miquel Desclots baixo o título de *De tots els vents* (2004).

Como se pode ver, a día de hoxe, a obra do noso poeta ten sido traducida ao éuscaro, catalán, castelán, inglés, francés, alemán, italiano, corso, macedonio, polaco, árabe, chinés, ruso e portugués.

### **5.1.3. A promoción da poesía**

Para alén disto, a proxección internacional do Fernán Vello poeta aumenta exponencialmente nestes últimos anos coa súa asistencia aos máis variados foros de debate e encontros coa poesía celebrados aquí e alén nós. Así, en 2003, forma parte do xurado do premio venezolano Víctor Valera Mora en representación do Estado español xunto co cubano Norberto Codina, o colombiano Nicolás Suescún e os venezolanos Gustavo Pereira e Gabriel Jiménez Emán (A.N.T. 2003: 25). E tamén participa no II Festival Mundial da Poesía que, promovido polo Ministro de Cultura Farruco Sesto Novás, tivo lugar en Venezuela entre o 25 e o 31 de xullo de 2005 (Anónimo 2005: 40 e Varios autores 2006a).

Ademais organiza mostras de poesía como o I Festival Internacional de Poesía Cidade de Betanzos que, en 2006, fixo desta cidade un punto de encontro para nomes destacados da lírica mundial. O Festival –que Fernán Vello puxo en marcha coa colaboración de Luciano Rodríguez, Xavier Seoane e Xulio L. Valcárcel– foi un deses tantos actos onde o noso autor fai promoción pública da poesía galega ao tempo que favorece o seu diálogo cos poetas doutros sistemas literarios (Seara 2006a).

Por último, en agosto de 2015 participou como representante do Estado español – xunto con Paul Vadell, Pilar González España, Samir Delgado, María Victoria Caro Bernal, o palestino Murad Sudani e o iraquí Abdul Hadi Sadoun– no Encontro Internacional de Escritores que, organizado pola Asociación de Escritores Palestinos, tivo lugar en Ramala, capital de Palestina (Anónimo 2015).

### **5.2. O teatro no novo milenio**

Tras dez anos sen cultivar o xénero dramático, en 2001, Miguel Anxo Fernán Vello publica o monólogo “O espello”. Neste breve texto María Casares –personaxe por quen sente unha especial fascinación que o levaría a residir durante un tempo en París para investigar sobre a súa historia– evoca os acontecementos políticos que provocaron o exilio da súa familia, dóese da falla de liberdades propia desa época e manifesta unha fe cega en que o futuro traerá a reconciliación coa memoria histórica.

Outras dúas pezas teatrais que Fernán Vello publica neste período son “Palabras na néboa dun xornalista” (2002) e “A estrela perdida do teatro (Monólogo rosaliano)” (2006). No primeiro dos textos, o intento do xornalista por reivindicar o carácter ético e crítico da

súa profesión é reprimido polo poder dun xeito atroz. No segundo, Rosalía de Castro, en ficticio diálogo cunha nai ausente, lembra unha frustración que a acompaña desde nova: non ter logrado ser actriz.

### 5.3. Os artigos de opinión

No novo milenio Miguel Anxo Fernán Vello segue cultivando con asiduidade o seu labor de articulista polo que recibe, en 2003, o VIII Premio Reimóndez Portela de xornalismo grazas a tres artigos sobre a animación á lectura publicados en *Galicia hoxe*. Desde maio de 2015 colabora semanalmente na edición dixital de *Sermos Galiza*.

## 6. Coda

Ao longo do tempo, Miguel Anxo Fernán Vello foise consolidando como unha voz fundamental no noso espazo poético finisecular. Tanto é así que Román Raña o cualifica de “clásico contemporáneo” (2011: 161) e Francisco Pillado di que ten “talla de Premio Nobel” (R. García 2008: 14) por máis que non falte quen trivialice o seu aspecto físico afirmando que ten a “barba máis elegante do país” (Anónimo 2003: s.p.), como di Carlos Valiñas, ou que é “poeta de presenza prototípica al que no sería difícil confundir en una noche toledana –en el sentido más literal de la frase– con el mismísimo **Gustavo Adolfo Bécquer** redivivo” (Cisneros 1990: III, negriña no orixinal). Mais, sempre convencido de que

A poesía galega é un *continuum* ético e estético na historia, un proceso intenso de fe no idioma e unha demostración contundente da existencia dun universo propio e independente que latexa vivo neste ser de amor duro e entrañábel que chamamos Galiza (Fernán-Vello 1998: 21, cursiva no orixinal)

segue traballando sen tregua a prol da nosa cultura.

### III. ANÁLISE DA OBRA POÉTICA DE MIGUEL ANXO FERNÁN VELLO

#### INTRODUCCIÓN

Ao longo dos case trinta anos que ocupan o período transcorrido entre 1984 e 2013, Miguel Anxo Fernán Vello deu ao prelo once poemarios. Cinco deles viron a luz ao conseguiren premios que incluían a edición da obra. É o caso de *Do desexo en corpo e sombra* (Premio Celso Emilio Ferreiro do Concello de Vigo 1983), *Memorial de brancura* (Premio Esquíu 1984), *As certezas do clima* (Premio Martín Códax 1996), *Capital do corpo* (Premio Miguel González Garcés 2004) e *Habitación do asombro* (Premio Cidade de Ourense 2013). Outros tamén foron destacados, a posteriori da súa saída do prelo, con prestixiosos galardóns como o Premio da Crítica Española para *Seivas de amor e tránsito* en 1984 e *Territorio da desaparición* en 2004, obra que acadou tamén nese mesmo ano o Premio da Asociación de Escritores en Lingua Galega e o Premio da Asociación de Editores.

Todos os poemarios de Fernán Vello compoñen un conxunto singular caracterizado, para alén dos trazos peculiares de cada un, por unha firme vontade de renovación lingüística, temática e formal que o escritor manifesta sen deixar porén de evolucionar e de implicar aos lectores na descuberta das mensaxes transcendentales que encerran os seus versos. Estes son os alicerces cos que se constrúe un *corpus* que vén sendo considerado como unha referencia de privilexio á hora de estudarmos as tres décadas que abrangue a súa escrita e que repercute tamén na consideración positiva da valía poética de Fernán Vello que irá *in crescendo* desde as primeiras obras, cando é xa considerado como unha promesa das nosas letras –“unha das súas figuras de máis bulto, unha das súas estrelas de máis nítido fulgor” (Hortas Vilanova 1990: 75)–, até ser visto como un poeta “maior” (Baixeras 1994: 1 e Raña 2006: V), unha voz singular dentro do conxunto da Xeración dos Oitenta (Álvarez Cáccamo 2006b: 79 e 2004: 81), “un dos máximos representantes” (Maré 2008: 29) da lírica galega contemporánea e mesmo da poesía atlántica (Loureiro 2008: 11) ou, como afirma Alfredo Conde, “un poeta esencial no tempo que habitamos, orgullosamente noso, pero universal” (2004: 4) grazas ao seu “longo pero cálido alento” (Ponte Far 2005: 4) que o converte nun escritor consagrado (Fiaño 2004). Por iso, con total xustiza e xa desde as primeiras obras, “gozou do aplauso e o recoñecemento do lectorado máis informado”



(Requeixo 2010: 34) que ve nel, como tamén o fai Xosé Manuel Eyré (2013), un “grandísimo” vate.

Tanto Xosé María Álvarez Cáccamo como Arcadio López-Casanova clasifican a poesía de Fernán Vello en dous grandes ciclos. O primeiro, o discurso da celebración, composto polas cinco obras publicadas na década dos oitenta –*Do desexo en corpo e sombra* (1984), *Seivas de amor e tránsito* (1984), *Memorial de brancura* (1985), *Libro das paisaxes vivas* (1985) e *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* (1987)–, céntrase na “Beleza, encarnada nas figuras da Muller e a Paisaxe, ou, desde unha consideración máis trascendente, o Corpo e a Terra” (2006b: 82), di Álvarez Cáccamo. E asevera López-Casanova que nel se ergue unha “*mística do corpo*” (2011: 107) propia do erotismo e unha “*mítica da Terra* ou –o que vén ser o mesmo– do mito orixinario, dun mundo auroral, primixenio” (*Ibid.*) onde a paisaxe toma o protagonismo.

Un segundo ciclo, o “discurso da desolación” (Álvarez Cáccamo 2006b: 86), erixido nas últimas obras –*As certezas do clima* (1996), ese “berro de alarma contra as ameazas e a desfeita efectiva da Cidade polo Poder” (Álvarez Cáccamo 2004: 81) que se amplifica en *Territorio da desaparición* (2004), *Diccionario do estremecemento* (2007) e *Habitación do asombro* (2013)– comeza a consolidarse nalgúns textos dos *Poemas da lenta nudez* (1994), libro miscelánico onde conviven temas propios do primeiro ciclo coa presenza do segundo, caracterizado polo que López-Casanova identifica cun

*recoñecemento negativo* que trae ao seu mundo uns signos dramatizadores, unhas liñas de tensión, de polaridade, fronte ao anterior universo de plenitudes. Así, e en oposición a aquel suxeito-amante sublimado na efusión e fusión amorosas, xorde, nesta etapa, un suxeito que sente e que vive “a fenda branca da desolación”; un suxeito que se ve tradeado polo “sentimento da cinza”, que se recoñece habitado polo baleiro e mailo extravío (2011: 107-8, comiñas e cursiva no orixinal).

Así a devandita obra vai anticipando a deriva temática que se consolidará a partir dela e que se apuntala, por un lado, no desacougo existencial do eu, agudizado pola súa estada urbana, e, polo outro, no compromiso coa causa dos desfavorecidos. Dentro deste segundo ciclo, *Capital do corpo* (2004) supón unha volta á liña erótica para finiquitala ao tempo que inicia o camiño da metapoésía tema tratado por Fernán Vello con máis amplitude nas súas últimas obras.

Así pois –como outros autores da súa xeración (por exemplo, Claudio Rodríguez Fer, Xavier Seoane, Xavier R. Baixeras, Lino Braxe, etc.) e entroncando con nomes fundamentais da nosa poesía como os de Pero Meogo, Carballo Calero, Cunqueiro ou Méndez Ferrín–, Fernán Vello iníciase no verso tratando o tema erótico nunha triloxía que se publica, con moi poucos meses de diferenza, entre 1984 e 1985. Afírmase adoito que en *Do desexo en corpo e sombra* (1984), *Seivas de amor e tránsito* (1984) e *Memorial de brancura* (1985), a través dun verso celebrativo e sensual que se converterá nun dos trazos definitorios do quefacer lírico do noso poeta –xa dixo Manuel María, que “Miguel Anxo Fernán-Vello posúe o marabilloso don de transmutar a palabra en música e a música en palabra” (2000: 7)–, se experimenta con novas maneiras de expresar o erotismo próximas á liberación dos tabús, á sensualidade e ao predominio dunha lingua sensorial para captar o encontro entre o eu e a/s amada/s. Esta temática retomarase posteriormente en *Capital do corpo* (2004) aínda que, en todas as obras de Fernán Vello, é posible atopar algún poema que incide nesa “brancura de Eros” (Losada 1985: 11) que é a imaxe que mellor define o ciclo reiterativo do desexo, motivo central da triloxía. As fases polas que pasa o ser na busca da brancura –un pracer capaz de liberalo das cadeas espazo-temporais e de sublimar a súa natureza finita– implican a presenza constante do desexo nos versos manifestándose este ben en plena efusividade, ben dun modo latente. Certos elementos naturais súmanse ao corpo feminino e á palabra na exacerbación do desexo que desemboca nunha brancura que non é só erótica senón cósmica e posúe o don da intemporalidade pois, inmerso nela, o ser libérase da fluencia do tempo aínda que dun xeito fugaz pois a brancura dá inmediatamente paso ao tránsito –agónico desprazamento do positivo (brancura) ao negativo (sombra)– e aboca ao ser á sombra que, tal e como se presenta na triloxía, é un anticipo da dor existencial que cercará ao eu xa nas últimas obras de Fernán Vello. Así consolídase nos primeiros versos do noso poeta un conxunto simbólico que estará sempre presente, dunha ou doutra maneira, na súa obra conformado pola luz, o fogo e a auga como actantes que fan brotar o desexo, as partes do corpo e as tipoloxías femininas que lle serven de acicate e a brancura enfrontada á sombra desde o seu antagonismo.

Nunha segunda etapa dentro do primeiro ciclo poético, o telurismo pasa a ocupar un lugar central tanto no *Libro das paisaxes vivas* (1985) como en *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* (1987) pois, aínda mantendo o ton hímnico e celebrativo da triloxía e mesmo

botando man tamén da linguaxe sensorial e da sensualidade que predominaban antes, o poeta indaga sobre as múltiples facetas da terra vista como elemento primixenio, paisaxe, nai e patria. Seguindo de novo o ronsel dos seus contemporáneos (Xavier Seoane, Manuel Rivas, Xosé María Álvarez Cáccamo), adéntrase Fernán Vello no telurismo procurando a comunión cósmica, que antano lograba a través do desexo, nas raíces que nos explican como ser e como pobo e consolidando así un tránsito temático que se expresa mediante os símbolos do camiño e do corazón. Así, por unha parte, o eu está nunha continua itinerancia na procura do primixenio e, pola outra, adopta unha mirada máis profunda e inquisitiva que o leva a observar a terra desde un pluriperspectivismo que fai aflorar, aínda dun xeito tímido, a veta cívica e de compromiso que desenvolverá amplamente o poeta en obras posteriores.

A partir de 1987, e até 1994, abandona Fernán Vello a publicación de poesía entrando así no primeiro dos dous períodos de silencio poético que podemos destacar na súa traxectoria. Nese intervalo conságrase como unha “figura polifacética” (Nogueira 2000: 321) pois cultiva o teatro, elabora dous libros de conversas (con Ricardo Carballo Calero e Xosé Manuel Beiras) e funda Edicións Espiral Maior para desempeñar, a través dela, un importante labor de mecenado desde o seu posto de “prestixioso” editor de poesía (Pura Vázquez 1996: 3 e Ponte 2012: 6).

En 1994 os *Poemas da lenta nudez* traen de novo á actualidade poética á figura de Fernán Vello. Neste libro, miscelánico, tanto se atopan poemas de teor erótico como aflora a preocupación pola patria e xa vai adentrándose o eu nos territorios da cidade e do seu frémito desde a indagación filosófica sobre as verdades que iluminan a nosa existencia. Dous anos despois, en 1996, calla a renovación dos contidos poéticos n’*As certezas do clima*. A partir de aquí o espazo será xa sempre urbano e repercute no ser sumíndoo nunha gran dor existencial que asenta nun novo aparello simbólico baseado nos elementos que agriden (o deserto, a áncora, o labirinto, o óxido, etc.), nos que son profundos e escuros (pozo, fenda, abismo, etc.) e nos lugares propiamente urbanos (aeroporto, praza, hospitais, etc.). A un tempo, vaise dar tamén o agromar dunha poesía máis social e de denuncia.

Tras un novo intervalo de oito anos –os que median entre 1996 e 2004– sen publicar poemarios, chegan as últimas obras. Durante este tempo, Fernán Vello atendeu ao seu labor de editor, adquiriu unha maior difusión como poeta fóra das fronteiras galegas participando

en festivais internacionais e noutros foros e centrouse tamén na faceta de articulista. En 2004, a súa volta aos territorios poéticos fornécenos dúas obras dispaes. Unha, *Capital do corpo*, supón voltar á orixe e repensar o erotismo se ben agora desde unha óptica máis filosófica e dándolle, ao mesmo tempo, un espazo maior á metapoesía. A segunda, *Territorio da desaparición*, adéntrase no discurso da desolación –ronsel que seguirán *Diccionario do estremeceamento* (2007) e *Habitación do asombro* (2014)– facendo fincapé, por unha parte, na cidade como causa da profunda dor existencial que o eu padece e, pola outra, establecendo con claridade os límites éticos da actuación humana sobre os seus conxéneres o que implica denunciar os abusos e falar en favor dos desfavorecidos (pobres, inmigrantes, repatriados, etc.), cando non outorgarlles a eles directamente a voz.

Por último, comentaremos como o papel do poeta –ser dotado cunha mirada lúcida e coa capacidade para expresar mediante palabras certas a desolación– adquire un peso cada vez maior grazas á reflexión metapoética sobre o poder salvífico da poesía.

## A: O DISCURSO DA CELEBRACIÓN

### 1. A *brancura de Eros*

Como xa dixemos, as tres primeiras obras de Miguel Anxo Fernán Vello –*Do desexo en corpo e sombra, Seivas de amor e tránsito e Memorial de brancura*– foron concibidas polo propio poeta (Rodríguez Gómez 1984: s.p.) e tamén consideradas pola crítica (González Gómez 1985b: 21, Rodríguez Gómez 1985: 9, L[uciano]. R[odríguez]. 1990: 1, Nogueira 2000: 321, López-Casanova 2011: 107 ou Forcadela, 2011a: 78) como unha triloxía erótica ou macrotexto (Salinas Portugal 1986a: 331) onde o autor erixe, coa constante iteración do desexo, o que Arcadio López-Casanova entende como “unha *mística do corpo*, unha hímnica de Eros, representación dun suxeito amante que se consuma e sublima –arela de totalidade– na efusión e fusión amorosa” (2011: 107, cursiva no orixinal).

Xa que logo, como a meirande parte dos seus compañeiros de xeración<sup>68</sup>, Fernán Vello optará nos seus primeiros libros polo discurso erótico pero, no seu caso, sempre “concebido como percepción, como conciencia do corpo e da existencia” (Curros 2005: 67), segundo el mesmo afirma, polo tanto, como medio de (auto)recoñemento que aproxime ao eu á súa raíz orixinaria e que lle permita aspirar ao trascendente. De aí que se exprese mediante “unha linguaxe erótica, dun erotismo non só vital, senón tamén textual, un erotismo que está dentro da propia palabra e dunha sensualidade tamén propia” (M.V. 1986: 12) que o poeta entende como especificamente galega por canto ten a súa raíz nas cantigas medievais galego-portuguesas e tamén na nosa lírica popular (Rodríguez Gómez 1984: s.p.). De feito, tanto nas cantigas de amigo e de amor como na poesía oral abundan exemplos dun erotismo cosmicamente integrador e dialogante co entorno similar ao que Fernán Vello desenvolverá na súa obra a través dunha linguaxe onde destaca a “ternura non exenta de sensualidade” (*Ibid.*) no ronsel de Cunqueiro, Méndez Ferrín ou Herberto Helder<sup>69</sup> a quen, el mesmo e a crítica, recoñecen como os seus referentes inmediatos (*Ibid.*, Mato Fondo 1985: 365-366 e Baamonde 1984: 16).

---

<sup>68</sup> Coetáneos de Fernán Vello como, entre outros, Claudio Rodríguez Fer, Pilar Pallarés ou Xavier Seoane cultivaron a vía erótica nas obras que publican no primeiro lustro da década dos oitenta: *Tigres de ternura* (1982), *Sétima soidade* (1984) e *Iniciación e regreso* (1985), respectivamente.

<sup>69</sup> Lembremos que unha cita deste poeta luso encabeza *Seivas de amor e tránsito*: “E o poema faz-se contra o tempo e a carne”.

Xa que logo, a pulsión erótica é forza vital que se estende polas páxinas da triloxía, ecoa en obras posteriores como *Libro das paisaxes vivas* ou *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* e, posteriormente, devén núcleo temático recuperado en *Capital do corpo*, ese volume onde o poeta logra que a “máquina branca do desexo” (CdC: 14) siga brillando coa súa pureza prístina e con esa alta sensualidade que dota ao verso de Fernán Vello dun carácter singular. De certo, o noso autor sobresaie entre os seus coetáneos pola “difícil pero posible pureza que gobierna los versos” (Álvarez Torneiro 1985a: s.p.), apuntalada esta simbolicamente na brancura. Será o predominio de tal elemento o que dea pé a Basilio Losada a cualificar o discurso erótico do de Cospeito co epígrafe “a Brancura de Eros” (1985: 11) e propicia ademais que Luciano Rodríguez afirme que “[a] súa poesía é sobre todo un acto de pureza” (1986: 264) pois aproxímase ás fontes primixenias non só do ser senón tamén da linguaxe. Así, o poeta procura depurar o seu léxico de todo o que resulte artificioso optando por campos sémicos relacionados cos elementos que os filósofos presocráticos entenden como fundacionais (auga, lume, terra, aire) e con símbolos que representan a elevación (a luz), a fecundidade (a chuvia) ou o ardor do desexo (a queimadura). Neste sentido, a crítica ten valorado o esforzo de Fernán Vello por converterse en “paciente construtor dumha língua literária que nos sorprende na sua capacidade de sugestom e riqueza de matices” (Salinas Portugal 1986b: 124-125) e, desde a primeira obra, apreza a “rigurosidade lingüística” (Braxe 1985: 19), a elegancia (López Valcárcel 2013: 27), “la riqueza del lenguaje de que hace gala en sus poemas, la precisión semántica y la belleza que sabe extraer de las palabras” (Costa Clavell 1985: 51) así como

a grande competencia lingüística do noso autor e o excelente dominio que acredita nas diversas soluzons fono-rítmicas, morfo-sintácticas e aínda semánticas eleitas. A anarquía e o ‘selvagismo’ lingüístico teñen en Fernán-Vello un documentado adversario (Rabuñal 1985c: s.p., comiñas no orixinal).

Pois, segundo Xesús González Gómez,

logra facer reviver as palabras esgotadas polo uso e abuso. Mesmo lles dá nova vida. Palabras usadas até a saciedade, por meio dun proceso que só coñece o verdadeiro

poeta, acadan unha incandescencia que gaña ao lector e converte ao posíbel 'texto' en poesía (1984c: 20, comiñas no orixinal).

Da mesma maneira en que, grazas ao desexo, o eu logra trascender a súa realidade individual para volcarse no outro, a linguaxe tamén se erotiza para expresar este tránsito até un grao tan extremo que devén queimadura branca, escarificando ao ser cunha marca indeleble. Consegue así o noso poeta, como afirma Basilio Losada,

devoltarlle á linguaxe do erotismo capacidade de persuasión, eficacia aliciante. E, fronte a desmesura, cultiva a contención; e fronte a conceptualización, cultiva o distanciamento, que desfai os perfís e mitiga esa descortesía que é sempre o exceso de definición (1985: 14).

Se en *Do desexo en corpo e sombra* aínda se estaban a consolidar os campos sémicos e léxicos que servisen de basamento á súa teoría do Eros, é nese culmen (González Gómez 1985b: 21) que, no corpus de Fernán Vello, representa *Memorial de brancura* onde agroma con rotundidade unha voz peculiar que “xurde desde a pureza, a elegancia e a íntima reflexión dos feitos cotidianos” (L.B. 1985a: 26). Nos poemas que conforman esta obra percibe Manuel Álvarez Torneiro un “aire rosáceo, una transparencia apasionada que aun ardiendo en entregas de alto vuelo, planea rasante sobre la oscura cotidianidad” (1985a: s.p.) anulando o que esta posúe de insignificante e dotándoa de valía. Deste xeito, o cotián acada, no verso do noso poeta, un peso específico maior do que aparentemente podería concedérselle dada a súa diaria e vanal repetición, circunstancia que o desposúe adoito de peso e relevancia. Mais el logra captar o que ten de especial, único, de aí que a visión dos corpos expostos ao sol (“Corpos na praia ao sol”, MB: 25-6), o paseo vespertino das mulleres (“As mulleres paseian ao corazón da tarde”, MB: 54), a presenza das rapazas baixo a chuvia (“A dúas adolescentes molladas polas chuvas de primavera”, SAT: 23-24) ou a chegada da primavera (“Sabes o que é o sol”, SAT: 18) –sucesos, en principio, insubstanciais e anódinos– acaben convertidos en momentos singulares. O tempo parálizase para que a voz poética, adoptando o que Álvarez Cáccamo chama “posición do fotógrafo” (2009: 82) e con certa vocación de poeta *flâneur*<sup>70</sup>, poida recrearse na contemplación do que o rodea, na

---

<sup>70</sup> A figura do poeta *flâneur*, definida por Charles Baudelaire (1964) como un observador apaixonado da multitude que logra estar no centro do mundo mais pasando desapercibido entre ela, aparecerá de contino na

beleza intrínseca do espazo e das persoas, por iso a cotidianeidade coa que se vai atopando ao desprazarse polo seu entorno habitual –sobre todo esas mulleres que adoito transitan o corazón da cidade– ten cabida nos versos como feito merecente da súa atención:

As mulleres pasean ao corazón da tarde  
polas rúas antigas da cidade.

Son lentas

como aves lonxincuas  
no meu ollar románico.

No seu paso sen tempo  
eu vou detendo ocos de saudade (AI: 203 [MB: 54]).

En *Capital do corpo*, Fernán Vello retoma o tema erótico pero primando agora, en opinión de Álvarez Cáccamo, “a disposición reflexiva fronte á celebrativa” (2006b: 83) que era máis propia das primeiras obras. Logra así o poeta ofrecernos

un exercicio de superación das miradas obxectuais e mesmo da propia linguaxe do desexo masculino, mesmo da que el mesmo foi escribindo nalgúns dos seus libros. O reto e acerto deste libro consiste no regreso a un suxeito masculino, corpóreo e desexante que non soe reseso, que non renxa polos tópicos e que se sinta auténtico na lectura (González Fernández 2004: 155).

Neste sentido, xa comentara Miguel Mato que “[a] orixinalidade de Fernán-Vello non reside tanto no aparello semántico que envolve a concepción do ‘corpo’, mas na reflexión teórico estética que se vai manter en obras posteriores, asociada à contemplación serena” (1991: 46-47, comiñas no orixinal). Esta reflexión terá o seu culmen en *Capital do corpo* onde Fernán Vello plasma simultaneamente “*unha teoría do corpo e unha teoría do poema*” (López-Casanova 2011: 108, cursivas no orixinal), pois no seu verso busca a trascendencia

---

obra de Fernán Vello, sobre todo en textos que esixen describir con minuciosidade os detalles (como “Paisaxe interior do vento”, CdC: 29-30 ou “Aparición do sol”, CdC: 47-48), recrearse na delicadeza das formas (sexan estas da paisaxe –“Inicio musical da sombra”, LPV: 47– ou femininas –“Muller durmida”, CdC: 22–) ou conceder un lugar fulcral a seres anónimos e/ou marxinais que non soen ter centralidade protagónica nos poemas (“Parque”, DE: 62).



oculta no corpo amado pero tamén na palabra ao tempo que establece con esta unha relación intensa, ardente, mesmo de estrañamento, que se percibe, por exemplo, no poema “Dialéctica”:

Hai unha ferida que se oculta no pensamento  
cando nace o poema.

O corpo é un ser desterrado (CdC: 35).

Contra o que pasara nos tres primeiros libros, agora non só se observa o corpo feminino senón que a mirada se focaliza desde o punto de vista dun eu que comparte a vivacidade do outro ser mentres esculca a súa propia natureza interior. Resulta así que o “labirinto e fenda” (CdC: 14) que é a nosa realidade orgánica esconde un misterio parello ao da orixe do universo e iso é o que procura o eu iniciando un tránsito desolador polos territorios do corpo. Por iso, os poemas de *Capital do corpo* ordénanse buscando un efecto climático singular que, partindo da visión erótica con toda a súa amplitude de relacións (beleza, encontro carnal, desexo e gozo), permite introducir tamén a temporalidade e remata poñendo de manifesto a desigualdade social fundamentada en factores continxentes como, por exemplo, a cor da pel. Así se observa no poema “Sentimento de cinza no corpo do inmigrante” (CdC: 28).

En chegando a este punto, o eu comeza de novo a rolda cíclica do desexo que é a auténtica “razón do corpo” (CdC: 13), a forza que o aproxima á lucidez máis esplendorosa, desbotando previamente a sombra interior. E así reflexiona sobre a natureza íntima do corpo e os seus procesos sensitivos, xa desde a convicción de que

Somos no mesmo alento a afirmación do corpo  
como un lugar moi leve, un labio compartido  
para selar a entraña da nosa existencia (CdC: 21).

Así pois, tanto na triloxía conformada polas primeiras obras como en *Capital do corpo*, Fernán Vello outórgalle ao desexo o papel de forza axial que se extrapola desde o interior do eu na busca do outro (sexa este a amada ou a palabra) ao tempo que se presenta

baixo a forma dun círculo eterno arredor do cal orbita todo un complexo sistema de referentes simbólicos que vai acadando en cada libro novos e delicados matices. Desta maneira, sucédense sen interrupción o desexo, a brancura, o tránsito e a sombra suxeitos á manobra de dinámicas contrapostas que, como veremos, guían ao eu polo territorio da brancura e polo ámbito da sombra dun xeito simultáneo<sup>71</sup> xa que, como afirma Antonio Domínguez Rey, en Fernán Vello

El verso es ósmosis, lugar de encuentro, de vida y muerte: lugar del ser, como resumió M. Heidegger. (...) Podemos establecer un cruce quiasmático entre los dos, cuerpo-amor y sombra-tránsito, para resumir el mundo coral de una vivencia deslumbrada ante el hecho de ser e interpretar el mundo en cuanto “presencias puras” de un “deseo eterno” (1993: 68, comiñas no orixinal).

De aí que a dualidade erótica lle permita ao autor introducir outros temas que irán acadando peso e concreción nas obras posteriores tales como a dimensión telúrica, a veta existencial, a metapoesía ou o compromiso social.

### 1.1. O desexo

Desde Aristófanes que o entende como falta, o desexo asociouse á busca da plenitude, esa unidade primeira á que remite o mito platónico do andrónimo<sup>72</sup>. Por iso os filósofos da antigüidade viron no desexo unha forza capaz de inducir o caos, e deostárono. Posteriormente Santo Tomás de Aquino definírao como a aspiración ao que non se posúe ou

---

<sup>71</sup> Neste sentido, Francisco Salinas Portugal afirmaba sobre *Do desexo en corpo e sombra* que “[t]rés substantivos configuran o título deste libro: un libro do “desejo”, do “corpo”, da “sombra”. Mas, três nomes que no seu valor significativo aparecen unidos pois que nesta entrega de Fernám Velho establece-se um ciclo vital –ou, o que é o mesmo, poético– que partindo do desejo nos leva ao corpo e deste, inexoravelmente, à sombra, onde o desejo volta a ser anunciado sugerindo a possibilidade, necessidade mesmo, de (re)iniciar um novo ciclo cuja circularidade-reiteração nos vem assinalada a nível de discurso pola persistência de images aparentemente idênticas que ponhem ao leitor perante umha escrita em contínuo regresso” (1986a: 325 comiñas no orixinal).

<sup>72</sup> Platón, no *Banquete*, describe, en boca de Aristófanes, o mito do andrónimo sinalando que na antigüidade existía, para alén dos dous sexos xa coñecidos, un terceiro, o andrónimo, que reunía nun só ser masculino e feminino. Máis vigorosos e fortes que os outros, os andrónimos concibiron a idea de combater cos deuses polo que Zeus decidiu castígalos separándoos. Efectuada esta escisión, eles procurarían infatigablemente reunirse coa súa metade para así voltaren estar enteiros. Deste mito dedúcese que somos partes separadas do noso todo e que, por esta razón, estamos nunha busca permanente daquel que nos completa; demanda promovida, xa que logo, polo desexo.

a aquilo que só pode acadarse fugazmente para despois perdelo de novo, mentres que Locke sinalaría que o malestar que provoca en nós a falta do que asociamos ao máximo deleite e á satisfacción plena estimula o desexo, de aí que este sexa o principal motor do ser humano pois grazas a el sae de si mesmo na procura daquilo que arela. Porque, segundo Lacan, o desexo sempre é desexo do outro ou, máis ben, desexo de ser obxecto do desexo do outro. Xa que logo, quérese o recoñecemento por parte do outro pois esta atención que nos dedica é integradora e fainos obviar, se ben dun xeito efémero, os inexorables embates do tempo. Pero a consecución do desexo é continuamente posposta até converter ao eu nunha sorte de metonimia, un algo incompleto que, evocando de novo o mito do andróxino, busca ultimarse no outro, acadando no seu corpo esa plenitude –‘brancura’ chámalle Fernán Vello– que o salve aínda que, como afirma Fidel Vidal, “[o] desexo non é unha necesidade nin é unha demanda, pois a necesidade supón unha carencia e a demanda un alguén a quen dirixirse. O desexo non carece de nada nin ten destino” (1987: 47) ao ser o lugar da construción do suxeito como ente completo e libre. Neste mesmo sentido, Gaston Bachelard observou que “el hombre es una creación del deseo, no una creación de la necesidad” (1966: 31) porque, en palabras de Michel Onfray seguindo á súa vez a Epicuro, “el deseo, en las antípodas de la falta que se tiene que colmar, procede del exceso que pide desbordarse” (2002: 227).

Nestes piares filosóficos substéntase o concepto de desexo que sobrancea na obra de Miguel Anxo Fernán Vello. Xa que logo esta é unha forza vital que parte dunha raíz platónica –a que leva ao eu a querer posuír, de forma permanente, todo o bo que o outro (o desexado) ten– e que se amosa, simultaneamente, como un ardor desmedido (Epicuro), como a eterna ansia de brancura (Santo Tomás) e en forma dun forte estímulo para a relación entre o ser e o seu entorno (Locke). Mais tamén se vincula o desexo na poética do noso autor á presenza dun *Eros* interrogante que indaga, desde presupostos lacanianos, sobre a realidade dos corpos e as relacións que estes establecen entre si e co que os rodea. Neste sentido, o propio Fernán Vello manifestounos que

Efectivamente hai unha parte da miña poesía que é erótica, cun erotismo no sentido que lle dan os gregos. No grego moderno a palabra *Eros* provoca un verbo *Erotikon*, que significa perguntar, polo tanto *Eros* ten como sentido perguntar acerca dos corpos, por

que existen e que acontece con eles. Este é un sentido do erotismo que vén da filosofía grega, de Platón, pero logo deriva nunha pregunta que se fai sobre o corpo (Seara, 1994a: Apéndice 1: 13).

O ton interrogativo é habitual na poética de Fernán Vello pois acáelle á profunda pescuda sobre a verdadeira natureza de si mesmo e do entorno que efectúa o eu en toda a súa obra. Así, no poema titulado “Preguntas do corpo” lemos “[q]uen son eu, que teño a miña forma e a túa, / a que establece o teu pensamento e a túa visión / dentro e fóra de min” (HA: 53), utilizando a voz poética o desdoblamento para (auto)interrogarse. Resulta ademais patente nestes versos o profundo desexo de saber(se), a busca da clave que revela todos os misterios do corpo e os do propio desexo: “¿Como indagar no corpo a súa extensión ardente / de nostalxia? / ¿Como entrar na súa illa, na súa espuma invisíbel?” (CdC: 15), cuestiónase. Neste sentido sinala Xosé María Álvarez Cáccamo que

A escrita de Miguel Anxo Fernán Vello (...) deseña un ambicioso mapa de procuras monográficas. Obedece a unha pulsión interrogativa que non se satisfai coa resposta parcial dun libro, senón que precisa alongarse en conxuntos de títulos organizados en ciclos temáticos e emocionais (2009: 81).

Ademais convén ter presente que en Fernán Vello a poesía é, como di Xesús González Gómez, “a experiencia dunha existencia” (1985b: 21) que recoñece ao desexo como pulsión suprema desde a primeira obra até a, de momento, última, *Habitación do asombro*:

Eu non teño outra fe que non sexa o desexo,  
esa arte da carne que somos celebrándonos,  
a substancia secreta da nosa identidade (HA: 53).

### **1.1.1. A luz**

Establecido o papel que o desexo cumpre na poética do de Cospeito, podemos centrarnos xa na súa análise. A primeira visión do desexo que temos na obra de Fernán Vello é a dunha “luz / que se cria da nada” (DCS: 9) e brota, primixenia –“esa enerxía primixenia que desde dentro sopra”, chámalle ao desexo Eva Veiga (2011: 53)–, desde o baleiro. Polo tanto, a luz da concupiscencia xérase no interior do corpo como unha

manifestación espontánea da súa propia natureza e circula polas veas, convertida xa en fogo, incendiando ao seu paso os nervios e a pel:

veas asulagadas de milleiros de arelas  
nubes estreladas

luz filtrada do vougo  
ardéncia en sombras

rosas vermellas vivas  
nervos de lume tenro

pel de solpor antigo  
incendiada ao desexo (DCS: 9).

A luz e as tebras, por un lado, e o asulagamento e o incendio, polo outro, fan a súa aparición no poemario inicial da triloxía xa desde os primeiros versos constituíndose en pivotes simbólicos esenciais que, como se demostrará, apuntalan a teoría erótica do noso autor. Luz e escuridade, auga e fogo son de certo polos contrapostos<sup>73</sup> que representan o vaivén constante do desexo e ademais introducen implicitamente a dicotomía que fundamenta a obra erótica de Fernán Vello: a pugna entre a brancura e a sombra.

Segundo a Xénese, tras da creación do mundo, o ser divino fixo brotar a luz e separouna das tebras pois ambas as dúas estaban enleadas<sup>74</sup>. A partir deste momento auroral, estableceuse non só a dualidade cíclica entre día e noite –primeiro paso na ordenación do tempo e do caos orixinario– senón tamén a dicotomía que, simbolicamente, lle atribúe á luz calidades positivas e ás tebras connotacións negativas pois, como lemos en Chevalier e Gheerbrant, ambas as dúas son “símbolos de los principios luminoso y obscuro, que coexisten en el mismo ser” (1991: 664). Esta interpretación acáelle á polaridade que, en *Do desexo en corpo e sombra*, converte en coadxuvante da brancura todo aquilo que contén

---

<sup>73</sup> Lémbrese tamén que o quinto volume que publica Fernán Vello leva por título *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* situando á auga e ao fogo como límites ancestrais do ser.

<sup>74</sup> Así o relata o texto bíblico: “No principio creou Deus o ceo e a terra. // A terra era unha masa disforme e baldeira, as tebras cubrían o abismo e un vento poderoso axitaba as augas. // Mandou Deus que houbese luz, e houbo luz. Viu Deus que a luz era cousa boa e arredouna das tebras. // Á luz chamouna día e ás tebras chamounas noite” (*A Biblia*. Tradución de Anxo González Núñez et alii. Vigo: Sept, 1992: 9, Xénese 1, 1-6).

os semas do luminoso (“espello, reflexo, lampexo, cristal, transparencia”...) e asocia á sombra o que é propio da falta de luz (“negro, inverno”...). De aí que a ausencia do desexo se exprese mediante a carencia da claridade chegando a ferir ao eu tanto que este se sente desafiuzado do seu propio corpo:

Tempo de sombras duras  
nos espellos de inverno  
onde se mira o corpo  
en pel e carne  
triste

van-se xear os ollos  
en silencio  
sen corpo (DCS: 73).

Con todo, e aínda sendo a luz e a sombra forzas en pugna permanente que expresan os aspectos sucesivos dunha soa e mesma realidade, neste poemario inaugural o triunfo acádao a primeira pois son maioría os termos relacionados con ela que posúe, ademais, a capacidade de mutar a polaridade dos elementos negativos. Todo se purifica en contacto coa luz –sobre todo cando esta acada a categoría de lume– quen transmuta en indicio do desexo o que antes era claro signo da sombra. Véxase, por exemplo, neste poema como o lume impregna á sombra do seu vitalismo:

Lume nas sombras  
lume nas sombras do corpo

lume vivo  
no fondo  
das sombras vivas  
do corpo

lume vivo que doi aínda nas sombras

arde o amor xeadado na soedade  
arde o desexo vivo nesta sombra (AI: 152 [DCS: 76]).

Esta transmutación do negativo en positivo axuda a crear nos textos unha atmosfera de *joi de vivre* moi intensa xa que, como dirá Román Raña,

Notamos sempre nos poemas de Fernán Vello un acopio de enerxía que se transfere ao verso en todo momento. Poucos escritores nos nosos lares poden manter un pulo vivencial, un regozixo (sic) na forma de expresar o que lle abrasa por dentro, como o que aquí percibimos. Se o poema é celebración, os de Fernán Vello son incendio constante (2008: V).

Recollendo as interpretacións simbólicas clásicas da luz como elemento iniciático, de elevación e creador (Chevalier & Gheerbrant 1991: 663-668), Fernán Vello identifícaa co desexo pois este permite acadar a intemporalidade que conleva a brancura (máxima claridade, fulgurante e mesmo cegadora) por iso, a miúdo, o desexo vai relacionarse coa transmigración, primeiro da luz –“Está nos ollos / como un lampexo transmigrado de espello (DCS: 10)”– e da auga –“transmigración de onda en transparencia” (DCS: 11)–; posteriormente, do propio eu. Así, o desexo enténdese como un camiño catártico que nos impele a saír de nós mesmos na busca dunha existencia superior e máis perfecta: o espello e a onda, respectivamente, nos casos da luz e da auga; o ser amado, no caso do eu. De aí que todo se eleve até o grao máximo de exacerbación:

Estou fora do corpo  
de tanto desexar-te  
(...)  
transmigrei-me a ningures  
son somente un desexo (DCS: 29).

### **1.1.2. A queimadura**

Transido de concupiscencia, o eu sabe que “[o] desexo é unha luz sen brillo / que se queima entre as sombras” (DCS: 23) aludindo a un elemento simbólico fundamental na poética do de Cospeito, o fogo, que, como di Gaston Bachelard “es un fenómeno privilegiado que puede explicarlo todo. Si todo aquello que cambia lentamente se explica por la vida, lo que cambia velozmente se explica por el fuego” (1966: 17). De aí que se reitere a súa presenza nos poemas que conforman a primeira parte (“O desexo”) de *Do*

*desexo en corpo e sombra*, por exemplo, no xa mencionado “Lume nas sombras...” (DCS: 76). O desexo é tan fulgurante e instantáneo como o mesmo fogo, calcina de igual xeito e tarda en apagarse, deixando acesa, aínda por moito tempo, a posibilidade de revivilo. Así, é un “cristal que arde” (DCS: 10), “voz ardente sen voz” (DCS: 12) ou “un silencio que arde lento / dentro de unha palabra” (DCS: 25), ardor que se plasma na queimadura pois o eu quere transmitir ao outro, a través dela, a intensidade da súa paixón logrando asemade que o outro se enardeza tanto como xa o está el mesmo:

Hei-che acender unha flor  
no centro do corpo  
que te queime (DCS: 36).

Desde o momento primixenio no que o desexo nace como luz, a relación deste co campo semántico da queimadura será xa constante até o punto de que se pode definir a etapa inicial de Fernán Vello mediante este concepto (Álvarez Cáccamo 1994 e Seara 1994c). A queimadura é tan rendible e reiterada na poesía erótica do de Cospeito que el mesmo sinalaría que o desexo é

esa fenda que se abre entre o pasado e o futuro, unhas veces en forma de queimadura abstracta no fondo da conciencia –unha nostalxia inexplicábel–, outras en forma de gravísima sede daquilo que está no horizonte interior do presente: por exemplo, digamolo con precisión, o “*amor erótico*”, que é, sen dúbida, unha das funcións obxectuais máis clarividentes do desexo (Fernán Vello 1994: 41, comiñas e cursiva no orixinal).

Seguindo estes parámetros, a queimadura<sup>75</sup> e a sede son forzas coadxuvantes na consecución da brancura, elemento que contén no seu xerme a sombra:

Eu sei beber do meu propio desexo  
para que arda o mel escuro dos corpos,  
a mordedura viva

---

<sup>75</sup> Sinalan Chevalier e Gheerbrant que para algúns alquimistas e hermetistas a luz ten a súa orixe no fogo, aínda que este é doloroso e ela máis suave. Esta luz, para alén de significar o espertar do desexo, contén tamén a revelación que se consumará na brancura (1991: 666).



que descobre o pracer  
na fibra azul do sangue,  
no xemido que inaugura o sabor  
da morte (DE: 13),

sombra que retroalimenta ao desexo reiteradamente.

### 1.1.3. A auga

Tras da catarse obtida mediante a queimazón, o ser réndese perante un desexo que, como xa dixemos, incendia a pel e é lume nos nervios (DCS: 9) pero entón entra en xogo un antagonista, a auga, o elemento capaz de dilatar a espera acrecentando ao mesmo tempo máis aínda, se cabe, o desexo. E así lemos:

Só este lábio vibra de sede (Andreia) tanto  
que murcharia a flor dos vosos doces sorrisos  
a beixos de água e seiva  
pois na humidade pura  
e cálida das bocas  
o desexo leveda a fúria clásica dos incéndios de amor  
e un sufrimento calmo  
completa o rosto de pracer (SAT: 42).

Son varios os poemas onde se opoñen dous mundos contrapostos: o do incendio (“ardencia, lume”) e o do asulagamento (“submariño, líquido”) que, paradoxicamente, non fan máis que incrementaren dun xeito mutuo as súas potencialidades. A luz, reflectida na auga, duplica o seu carácter deslumbrante; e, dado que o desexo é luz (DCS: 9), este medra tamén nesa amplificación obtida na liquidez. Di Cirlot que “[l]a inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida” (2013: 69). Polo tanto, o asulagamento reflicte o ciclo propio do desexo cando se calma e renace de alí a un tempo. Indo máis aló, o brillo e a transparencia –mencionados xa no segundo poema de *Do desexo en corpo e sombra* (DCS: 10)– adéntrannos, de novo, no campo léxico da pureza, tan rendible na obra do noso autor:

como unha luz no centro dunha bágoa imposíbel

transparéncia  
de silencio inflamado  
cristal que arde  
nunha húmida ollada (DCS: 10).

Tamén en *Capital do corpo* escribirá:

Non hai máis pureza que esta: o fanal do desexo,  
a súa lanterna viva de vapores e rostros,  
o seu veneno errante, a súa brasa de cervos  
navegando na noite,  
o seu vento ferido rozando as herbas doces  
do silencio (CdC: 13).

Asocia xa o poeta neste texto o desexo e a pureza retomando o universo dos tres primeiros libros, os seus “motivos e as tonalidades afectivas” (Álvarez Cáccamo 2009: 83), se ben cun enfoque máis profundo ao ser este volume o culmen desa particular filosofía do desexo que, nos primeiros libros, aínda está en proceso de construción e reflexión (Anónimo 2004b: L2) pero que agora se presenta como unha teoría xa completa.

#### **1.1.4. A natureza do desexo: fame, frecha e fonte**

Segundo viu Lino Braxe, na obra inicial de Fernán Vello,

‘O desexo’ está definido como fame, frecha ou fonte: Fame en canto que posúe para o autor un significado de busca, de inicio, de desesperadas sacudidas amargas. Frecha porque incide no máis íntimo da carne e a caluga trema transparéncias. Fonte pois é o sangue da ferida máis humana e selvaxe. O desexo como fame, frecha ou fonte dun clamor líquido, dun incéndio descoñecido e infindo (Braxe 1985: 19, comiñas e subliñado no orixinal).

De certo, nos poemas VIII e IX de *Do desexo en corpo e sombra* o desexo aparece asociado á fame –“o desexo é unha fame silenciosa de escumas / unha mareira lenta de fame submariña / que nos invade o corpo / desde a súa mesma terra” (DCS: 16)– pero entendida esta sempre como unha fame de trascendencia ou, en palabras de Fidel Vidal,

“unha fame do tempo intemporal que endexamais se poderá fartar” (2011: 22), de aí que, por insaciable, nos guíe unha e outra vez á reactivación do desexo.

Pola súa parte, no poema XVII de *Do desexo en corpo e sombra*, lemos que “[o] desexo é unha frecha desde dentro // cravada lentamente // no meu ventre de hoxe” (DCS: 26), atribuíndolle á frecha, ao noso ver, ese valor purificativo e iluminador que é propio do fogo obtido mediante percusión, xa que logo o que asocia á frecha co lóstrego (Chevalier & Gheerbrant 1991: 514). Este, símbolo de fertilidade ao acompañarse da chuvia, posúe tamén características propias do desexo (por ser unha descarga violenta de enerxía) e da brancura (ao representar un momento fugaz e moi intenso) como podemos comprobar no poema “Aparato eléctrico” d’*As certezas do clima*:

(...) lingua de serpe súbita,  
marca branca queimando.  
Todo o corpo presente a arxila iluminada  
dun astro. E o tremor do silencio  
faise carne que roza a luz, ángulo vivo  
do tempo (CC: 63).

Finalmente, no poema XI da obra inicial do noso autor, desvélasenos que “[o] desexo é unha fonte que nasce da ferida / dun espello de auga” (DCS: 19), facendo fincapé na auga como elemento que, simbolicamente, remite á vida e á rexeneración, que calma a sede “gravísima” (Fernán Vello 1994: 41) do desexo sen lograr mitigala senón, pola contra, acrecentándoa. De aí que este elemento sexa, como xa vimos, comburente do desexo.

#### **1.1.5. A palabra**

Nas definicións do desexo que Fernán Vello ofrece nos poemas VIII a XVII de *Do desexo en corpo e sombra* aparece outro elemento crucial: a palabra. Mentres carece dunha linguaxe o suficientemente perfecta para transmitir en toda a súa complexidade o fenómeno do desexo que experimenta, o ser exprésase mediante códigos non verbais, de aí que “o brado que vai de fora a dentro” (DCS: 21) e a “palabra silenciosa na boca” (DCS: 58) sirvan para caracterizar ao desexo e que o eco deba entenderse como amplificación da mensaxe trascendente, voz iterativa que proclama os saberes esenciais (SAT: 37).

A palabra asóciase tamén ao tempo –“o tempo é unha palabra” (DCS: 13), lemos no poema “Flor do desexo en rosa branca” (DCS: 13)– conformando unha terna singular tempo-palabra-desexo moi rendible na triloxía erótica de Fernán Vello. O desexo e a palabra alíanse para paliaren os efectos negativos do paso do tempo e así a transcendencia –esa ansia por deixar memoria de noso– pode obterse, para alén de procurando a fecundidade no corpo amado, mediante a plasmación no verso pois, citando de novo a Fidel Vidal,

A palabra é sen dúbida a mediación entre o suxeito e o outro, e implicará a realización dese outro na mesma mediación. Lonxe da claridade expresiva, hai unha faceta diferente na palabra, unha cara latente non articulada pola voz nin formulada na escrita. Falamos desa especial función, da revelación (2011: 23)

que se percibe, dun xeito diáfano, no verso de Fernán Vello cando escribe:

unha illa deitada para o amor futuro  
un silencio de luz en carnación aberta  
que se ofrece en ser de dentro a fóra enteiro  
á liberdade grande do amor multiplicado  
en palabras e en corpos

saúdo desde o corpo e ofrezoo o meu corpo  
como palabra núa

a futura harmonía  
do corazón e a voz<sup>76</sup> (AI: 150).

Conforme se avanza na construción dunha teoría do desexo, e este parellamente vai acadando o seu momento álxido –“A primeira parte do poemário tinha-nos aberta a possibilidade da voráxine; o desejo como forza centrífuga e centrípeta erigia-se como enerxía única, como forza impulsora e geradora de novas forzas” (1986a: 327), escribe Salinas Portugal sobre *Do desexo en corpo e sombra*–, tamén se aproximan máis estreitamente o desexo e a palabra até o punto de encontrarmos “o poema como encirramento ao desexo: o poema como desexo, ao remate” (González Gómez 1985a: 21). Un desexo que tamén é ansia de voz como nos revela o propio Fernán Vello:

---

<sup>76</sup> A versión orixinal do poema difire desta nos últimos catro versos: “saúdo desde o corpo e ofrezoo o meu corpo / en palabra de amor // en íntima harmonía / de corazón e voz” (DCS: 60).

Na linguaxe poética o desexo está “antes” e “despois”. No propósito ético de restauración do perdido (recobrar o amor do paraíso) e no horizonte utópico –a utopía tamén está no pasado– do ser vital, o poeta celebra auroralmente a súa fe no invisíbel desde a fe perceptiva que concentra a tensión da linguaxe; linguaxe produtora tamén de desexo, desexo ela en si mesma (1994: 42, comiñas no orixinal).

### 1.1.6. O corpo

Non se pode revelar a natureza do desexo sen falar da propia realidade física que o enardece e lle dá vida: o corpo. Por iso, unha vez definido o desexo como forza que move ao eu na busca do outro, chega o momento de afrontar o estudo do corpo, elemento indutor e receptor del, mais entendendo sempre que non é o corpo a fonte mesma da concupiscencia –xa que esta nace espontaneamente no propio individuo– senón o elemento que a acrecenta, que a dota de algo concreto onde realizarse. Non en van, sábese que existir é ter consciencia do corpo –“viver é sentir o corpo, o silencio / dun espazo interior” (MB: 69), lemos en *Memorial de brancura*– pois evadirse da propia realidade corporal implica, en boa medida, o sufrimento da transcendencia, o abismo e a incertidume de non saber se, ao final, se logrará a meta-brancura arelada. Véxase, por exemplo, como, nestes versos, o eu identifica a carencia do corpo co baleiro:

Deitado no leito desta auséncia  
afastado de min

perdendo-me  
sen corpo  
no que non estou (DCS: 69).

Baixo estas mesmas premisas, lemos en *Capital do corpo* o poema “Corpo plural dos amantes” (CdC: 21) onde a busca do contacto íntimo co outro ser é un xeito de afirmación da voz poética no futuro e tamén no seu poder para xestionar ese tempo vindeiro posuíndo o dominio da luz e da palabra, dous elementos clave, como xa vimos, na obra de Fernán Vello:

Somos no mesmo alento a afirmación do corpo  
como un lugar moi leve, un labio compartido  
para selar a entraña da nosa existencia.  
E sabemos que a vida nos entrega o seu límite,  
a dimensión exacta da nosa alianza.  
Máis alá de nós mesmos estaremos unidos,  
os nosos corpos son o corpo do futuro.  
Porque estamos condenados a un alimento que nos estremece  
e na nosa residencia secreta  
o ar é puro como as amañecidas  
e somos nós os donos da luz, do verbo e do destino (CdC: 21).

Con todo, o corpo extrapólase da súa simple vertente física e devén microcosmos especular da natureza pois contén en si todos os elementos que son sostén da vida (a terra, a auga, o sol...). Desta maneira, na relación erótica o eu entra en diálogo simultáneo con estas materias e co corpo amado que, como viu Román Raña, “se estende para ser o cosmos todo, o universo que medra polos poros, asombro, celebración, epifanía” (2005: V) dunha vida que se reencontra coas materias que lle deron entidade. E así, “[o] poeta sente subir a xeórxica gloriosa da natureza” (L.[ópez] Valcárcel 2011: 30) atopando as formas propias da orografía na silueta feminina pois as liñas onduladas, as planicies, o areal, as sutís elevacións... insiren no corpo amado un pouso telúrico fundamental que lle facilita ao eu experimentar unha intensa comunión cósmica xa que

o corpo é un pensamento poboado de lúas  
unha chaira brillante de nomes ondulados  
en praias habitadas de luzadas mariñas  
en lagoas antigas de indecíbeis segredos  
en cuíñas suaves como pombas durmidas  
en bosques de tenrura soñadores e amados (AI: 150 [DCS: 59]).

#### **1.1.6.1. Tipoloxías femininas**

Nas súas primeiras obras o poeta connota, a través da auga, dúas tipoloxías femininas: as adolescentes, vinculadas á auga doce, e a muller que sempre está en contacto co fluído salobre do mar.

As primeiras asócianse decote á primavera e á chuvia dado o evidente significado simbólico da primavera como estación do (re)nacemento e sendo a auga doce imaxe do que

Bachelard denomina “frescura sustantivada” (2003: 56), calidade que se exacerba na pureza inherente ás rapazas novas que, en palabras do noso poeta, son aínda “adolescentes corpos para deusas futuras” (SAT: 14), abrochos de muller. As mozas protagonizan o poema “A dúas adolescentes molladas polas chuvas de primavera” (SAT: 23-24) onde se dá unha presenza multitudinaria de termos que conteñen o sema do acuático como os sinalados en negriña neste fragmento:

Saúde neses corpos de cabelos **mollados**  
por esta lenta **choiva** entre o voso perfume  
de poros desexados para bebelos todos.  
Baixo os vestidos mornos sodes **ondinas** ledas  
que soña este silencio de **lagoa** despida.  
Na vosa pel levades **licor** de flores nidias,  
azucre namorado nos vosos labios finos (AI: 157, [SAT: 23], negriñas nosas).

Pola contra, a muller asóciase ao verán –estación da maturidade, reino solar (Chevalier & Gheerbrant 1991: 428)– e adoito aparece enmarcada nunha paisaxe de praia onde o mar e o sol son protagonistas absolutos. A presenza neste entorno das ondas – símbolos dun ciclo eterno que recorda facilmente no seu fluxo e refluxo a oscilación do propio desexo– e a relación entre as augas oceánicas e o fluído amniótico resaltan a dimensión maternal propia desta fémina. Para aproximarse a ela o eu faise “dorneiro” (DCS: 44) e, en libros posteriores, como *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*, evócaa retrospectivamente no areal “porque este mar espúmeo, aquí, nas ondas que se deitan con fervor sobre a areia, devolve-me o latexo oferente do seu corpo” (EAF: 115) e así “[s]ingro a água e o lume até o teu corpo nu que povoan as aves, as espumas, os sonhos”<sup>77</sup> (EAF: 85).

#### 1.1.6.2. O corpo feminino

A segunda parte de *Do desexo en corpo e sombra* –“O corpo” (DCS: 33-63)– dedícase integramente á contemplación do corpo feminino primeiro desde unha óptica global e demorándose despois, metonimicamente, en certas partes: ollos (DCS: 45), ombros (DCS: 46 e 47), seos (DCS: 49), mans (DCS: 50 e 51), dedos (DCS: 52), brazos (DCS: 53), pernas (DCS:

---

<sup>77</sup> A utilización dun léxico mariñeiro para connotar a relación erótica é patente ademais en poemas como este: “Teño que navegar-te pola altura do corpo // e facer dos teus brazos os meus remos // que me leven // ao teu porto seguro // á tua praia de ondas” (DCS: 41).

54), cadeiras (DCS: 55) e nocellos (DCS: 56). A beleza das súas formas, descrita con pormenor, fainos percibir o corpo, seguindo a teoría platónica, como unha suma de perfeccións por iso reside nel a brancura.

As calidades globais que se destacan no corpo feminino, ademais da xuventude – pois, como xa dixemos, todas as féminas retratadas oscilan nun marco cronolóxico que vai da adolescencia da “rapaza nova en maio” (DCS: 34) á plenitude da muller adulta–, son a elegancia (DCS: 33), a dozura (DCS: 34) e tamén a fecundidade representada mediante elementos acuáticos –“ondas de espuma / virxe” (DCS: 44)– e celestes –“[a]i a nube<sup>78</sup> acendida do teu corpo” (DCS: 35)– que teñen obvias relacións co fértil. Quérese, sobre todo, resaltar a nobreza e a harmonía dos corpos, esa levidade que os fai desexables, de aí a gran acumulación de termos que conteñen o sema do etéreo como se fai evidente, por exemplo, nas palabras sinaladas en negriña neste poema:

FALO da nobreza dos corpos –a elegancia  
dos ombros **levitada** na frescura do ar,  
o **fino** paso de luz na sombra pura,  
o ser aéreo, o vidro **delicado** do andar,  
o **leve** peso da cintura, o íntimo sentido  
das maos para a silente **harmonia** dos brazos,  
a **ondulación** mariña e clásica das coxas...  
o corpo en si, a figura  
que os ollos acenderon no interior (SAT: 22, negriñas nosas).

Neste sentido, Xosé María Álvarez Cáccamo sinala que no verso de Fernán Vello se percibe como

A contemplación da fermosura absoluta provoca un estado de asombro insuperábel, case doloroso (...). O poeta implícase na visión do prodixio e resulta ferido pola luz. Recolle así, con nova voz, o tópico universal da “morte de amor”, através do que se supera toda delectación de quietude contemplativa (2009: 83, comiñas no orixinal)

pois adoito busca activamente o contacto con esas mulleres que o elevan ao estado do desexo puro, que o aproximan á brancura.

---

<sup>78</sup> Ademais da súa obvia relación coa chuvia, a nube representa simbolicamente todas as fontes da fecundidade (Chevalier & Gheerbrant 1991: 757) pois, como di Cirlot, “las nubes son progenitoras de fertilidad y pueden relacionarse analógicamente con todo aquello cuyo destino sea dar fecundidad” (2013: 333).



#### **1.1.6.2.1. A pel**

O centro intelectual do corpo reside na pel que non só “alimenta / a exhalación do sentido” (DE: 36), acrecentando o desexo, senón que manifesta as emocións do ser ao posuír existencia plena e capacidade de evolución pois ela mesma reflicte o paso do tempo mellor que ningún outro órgano. Así nas adolescentes é “de alva rosada” (MB: 23) ao ser a súa unha vida aínda no comezo, aparece “traspasada de sol” (MB: 24) na plenitude da muller adulta e adquire caracteres lácteos coa maternidade (MB: 43). Cirlot asocia simbolicamente a pel a ideas de nacemento e renacemento (2013: 369), interpretación moi acaída para un órgano que ten como labor fundamental avivar a chama do desexo, ben desde a súa simple contemplación –“pel que enleva e me perde o sentido” (SAT: 44), exclama o eu–, ben desde a caricia e a “aperta longa / pel a pel estreitando a música do corpo” (DCS: 59), esa harmonía primixenia que resoa no máis íntimo do corpo e da natureza.

#### **1.1.6.2.2. Os membros superiores**

Polo que atinxe aos membros superiores, os dedos representan o triunfo do táctil pois son abundantes os adxectivos relacionados con este sentido corporal que atribúen, por un lado, formas telúricas ao corpo feminino (“espirais, onduladas, redondas”) e, polo outro, inciden nos diferentes graos de temperatura que acada a pel impregnada de desexo (“mornos, incendian”), un desexo que eles mesmos avivan mediante a caricia:

lápices branquísimos de néboa  
que dibuxan no corpo espirais mornas

incendian círculos

dan vida e luz a interminábeis poros (DCS: 52).

Mario Satz afirma que

cuando el hombre toca con su mano está intentando emigrar fuera de su corporeidad para ir al encuentro del otro, experiencia que termina con una vuelta sobre sí mismo,

retorno cargado de afectividad y quizá de dramas en la medida en que, por palpación, el hombre se encuentra sin cesar remitido a su propio yo (2010: 139-140)

xa que o tacto é un elemento de reciprocidade: tocar ao outro é ser tamén tocado, e non só fisicamente, por el, contacto que nos fai voltar os ollos cara ao interior de nós mesmos.

O sentido do tacto protagoniza senllos poemas de *Memorial de brancura* (“Tacto I”, MB: 31 e “Tacto II”, MB: 32) nos que o eu, tocando o corpo desexado, para alén de expresar e acrecentar a súa paixón, acada un saber que supera calquera límite pois cómpre ter en conta que no verso de Fernán Vello se apreza sempre, en palabras de Xosé María Álvarez Cáccamo, unha

Apasionada óptica materialista, exaltación da materia fronte a toda vaguidade metafísica ou teolóxica e allea tamén á norma da tradición espiritualista do petrarquismo, que promove, asemade, a liberación da clausura racional en demanda poética dos significados da outra beira da realidade. (...) ollada indagatoria que non quere conformarse co gozo das superficies e deita sondas con paisaxes de eternidade espiritual senón con significados ocultos nos territorios da banda de aquí da vida (2009: 84).

En “Tacto I” (MB: 31), grazas á exploración do corpo, o eu aprofunda no seu propio autoconhecimento ao entrar en contacto figurado coas partes internas do organismo (“corazón, entraña”) ou con certos elementos incorpóreos (“alma, fe”) que se sobreentenden como basilares para o ser tanto na súa vertente orgánica –e, xa que logo, vital– como na máis espiritual, por atinxiren ao plano do trascendente. Por iso estes elementos complementan ao verbo “tocar” que, neste poema, acada unha reiteración abundosa e acumulativa como se apreza neste fragmento:

Tocar a alma co alento ou cun dedo  
docísimo... labios con fe no sangue...  
tocar sorprendendo un animal antigo  
no corazón... maos para sentir a esencia  
contida na suavidade dunha entraña...  
tocar o fondo dun tremor nos músculos  
interiores do abismo...  
tocar o fondo pleno do ser... (AI: 194 [MB: 31]).

Pola súa parte, en “Tacto II”, o beixo –que aúna en si os efectos coadxuvantes da auga (humidade da boca) e do fogo (paixón desmesurada)– introduce ao eu “no reino brando do tempo que se inclina...” (MB: 32), esa dimensión atemporal inherente á brancura onde se escoita nidio o compás propio da música interna do corpo, son matérico e ancestral. Neste ‘novo lugar’ que o beixo crea, o eu e o ti son xa un único ser gozando sen trabas do desexo:

(...) avanza avanza  
todo o sol... lábios e pel...  
todo ese céu que treme de fulgor...  
na carne... desliza en aguamel a boca...  
achega-te mais de fogo e seiva mais...  
língua de chama en húmido prazer...  
invade-te de min... invade-me  
de ti... invade-nos! (MB: 32).

As mans constitúen o contrapunto perfecto para a actividade dos dedos: son a orixe da tenrura (“Son fontes tenras / de silencio”, DCS: 50) e simbolicamente transmútanse en elementos que representan a elevación como as pombas e a lúa (DCS: 51). Neste sentido, a pomba –asociada por Cirlot coa espiritualidade (2013: 359) e símbolo, para Chevalier e Gheerbrant, da pureza e do “Eros sublimado” (1991: 796)– transmite a súa gracilidade ás mans. Pola súa parte, a lúa, astro feminino por excelencia no seu continuo medrar e decrecer –ritmo que remite á fluencia da vida e, sobre todo, á menstruación–, apórtalles cor nacarada, leitosa. Por iso, dado que a Lúa rexe os ciclos da auga (Cirlot 2013: 290), pode entenderse tamén como unha matriz cósmica que non só xesta seres senón que enxendra tempo, un tempo vivo rexido por fases sucesivas e regulares (Chevalier & Gheerbrant 1991: 658) como as que nela mesma se manifestan e que definen, asemade, ao desexo na súa continua transformación.

Para alén disto, sinala Cirlot, seguindo a Schneider, que as mans son a “manifestación corporal del estado interior del ser humano” (2013: 303) e así expresan mellor que a propia linguaxe –que, como xa dixemos, se antolla incompleta para transmitir toda a potencia do desexo– o que o eu sente. Por iso

As mans poden ser pombas  
de brancas e interminábeis asas

e poden ser luas espirais  
e poden ser palabras onduladas  
ou lugares redondos  
onde floran poemas  
que han ser dedos de lume  
na carícia (DCS: 51).

Os brazos protexen e sosteñen ao eu, gárdano nese acto celebrativo do amor que é a aperta (DCS: 43), mentres que os ombros, raíz da firmeza do brazo (Satz 2010: 78), se presentan como “duros redondos” (DCS: 47) en similitude aos “xionllos duros redondos” (DCS: 47) ou mesmo “como seixos polidos / por unha luz de neve / que me queima” (DCS: 47) no contacto coa súa fría dureza. Unha dureza fría que adoito se asocia ás múltiples manifestacións da auga doce como o orballo, a neve, a lagoa, as fontelas... Así se pode ver neste poema:

Ombros nus  
para anunciar o corpo  
nas escumas  
nas luzadas  
nos orballos  
na neve  
nas lagoas  
nas árbores do outono  
nas fontenas... (DCS: 46).

#### **1.1.6.2.3. Os membros inferiores**

Polo que atinxe aos membros inferiores, as pernas identifícanse con elementos que posúen o sema da longura e tamén da duplicidade como as columnas (DCS: 54), as “árbores branquísimas” (DCS: 54) sostendo “a nube do corpo” (DCS: 54) ou os “pilares da ponte / onde pasa o río cheo de desexos” (DCS: 54). Dada a súa proximidade ao sexo, as coxas (e, sobre todo, as inguas) relaciónanse coa fertilidade e co intimamente feminino representados ambos os conceptos na mención simbólica da babuña propia desas “coxas de orvallo morno” (MB: 23) que posúen as adolescentes, un zume vivificante e maternal que une nun só termo a dous elementos opostos como son a auga e o fogo:

A seiva das suas coxas  
ten o lume novísimo, un brillo  
de óleo vexetal, queimadura lunar  
apenas flor de púbis, entraña maternal  
na pureza sen luz (MB: 53).

Chevalier e Gheerbrant afirman que as pernas son un símbolo do vínculo social establecido entre o eu e o seu entorno xa que permiten as relacións, eliminan as distancias e favorecen os contactos (1991: 834). Nas tres primeiras obras de Fernán Vello son abondosos os poemas onde as mulleres se desprazan pola cidade, pasean ou camiñan<sup>79</sup> ondulando as cadeiras até o punto de que o motivo da onda enlaza o ritmo das cadeiras femininas en marcha co compás do mar, símbolo por excelencia da dinámica da vida e elemento que identifica á muller na súa plenitude. De feito as cadeiras preséntanse como “carnacións de (...) / cálice” (DCS: 55) ao sosteren o ventre, esa sorte de ‘cáliz’, onde o tempo se estanca e o desexo vence á sombra, a copa matricial que contén non só o misterio da vida senón tamén a revelación (Chevalier & Gheerbrant 1991: 340).

#### 1.1.6.2.4. O rostro

A parte corporal que acada un maior peso específico nos poemas eróticos de Fernán Vello é o rostro. De feito, protagoniza un longo poema de *Memorial de brancura*, “Quero e devo falar dos rostos das mulleres” (MB: 35-38), onde se nos ofrece unha detallada reflexión sobre a súa beleza e os efectos que ten para o eu contemplar a cara feminina. Afirmo Cirlot que o rostro é o “[s]ímbolo de la irradiación de la vida espiritual en el ser humano, expresión de sus matices, (...) la más perfecta manifestación del mundo visible” (2013: 393). De aí que o feito de observalo –por máis que esa mirada se dea, en ocasións, de forma evocativa e retrospectiva (MB: 80)– chegue a asimilarse á vivencia da propia brancura xa que, en opinión de Chevalier e Gheerbrant, a cara representa “a linguaxe silenciosa” (1991: 495) coa que unha persoa se dá ao outro pois un non observa directamente o seu propio rostro senón que este se ofrece aos demais que son os que en verdade teñen contacto visual con

---

<sup>79</sup> Andar é unha acción recorrente nos retratos femininos de Fernán Vello. Véxase, por exemplo, o poema “(andares)” (SAT: 29-30) de *Seivas de amor e tránsito* ou estes versos: “Cintila a maravilla no teu corpo delgado, / o seu andar de leve e perfeita frescura / baixo este sol que agosto destinou aos seus poros / para que a pel agora sexa un soño dourado” (SAT: 25-26). Ademais, esta vocación itinerante esténdese, nas obras máis achegadas a nós no tempo, ao propio eu que, como xa dixemos, adopta a postura dun poeta *flâneur* que percorre a cidade sen descanso.

el. Desde o recordo, o rostro é contemplado con fervente desexo por parte dun eu que declara:

E así penso  
nos rostros das mulleres  
con fervor que aproximo ao  
nidio da brancura,  
na vehemencia que escollo para escribir sen pausa,  
para que todo sexa rostro e palabra inspirada  
para adentro dos rostros,  
na súa beleza intacta de milagrosa arxila,  
nas súas visíbeis almas de misterio entreaberto,  
nas silenciosas chamas que avivecen o espírito (AI: 197-198 [MB: 37]).

En xeral, para describir os rostros femininos o poeta apela ás cores, a elementos propios do mundo vexetal e aos que conteñen o sema da liquidez ou fan referencia á luz, mais, ás veces, utiliza tamén palabras procedentes de campos semánticos que, en principio, carecen de relación co erotismo como, por exemplo, a terminoloxía relixiosa.

As cores que predominan na cara son o vermello e o branco en clara oposición non só por seren tonalidades quente e fría, respectivamente, senón por representaren dun xeito simbólico a paixón e a pureza. O vermello da boca suxírese mediante a alusión á mazá voluptuosa (“un recordo de mazá antiga / na boca”, MB: 35) ou ao viño que impregna os labios coa súa tintura: “(...) lábios para o viño / sangrante dos seus beixos”, MB: 36) mentres que a tez é delicada como “louza finísima de crianza” (MB: 35) pois mantén aínda intacta a tonalidade abrancazada dos bebés. Pola súa parte o rosa malar obtense da amálgama de ambas as dúas cores e aporta equilibrio a ese xogo de contrarios establecido entre o branco (frío) e o vermello (ígneo), de aí que esta tonalidade, ruborizando os pómulos das adolescentes, connote a inocencia:

E sorrides ao tempo nas rosadas meixelas  
oferecendo ao mundo un aceno limpísimo  
de primeiros amores (SAT: 23).

Por outra parte, o poeta utiliza tamén nos versos termos relacionados coa floración para plasmar a beleza do rostro. Palabras como “pétalas, flor, xardín, lirios...” remiten a un

mundo edénico en pleno bulicio primaveral. De feito, como lemos en Chevalier e Gheerbrant, “la floración es el resultado de una alquimia interior, unión (...) del auga y del fuego. La flor es idéntica al elixir de la vida: la floración es el retorno al centro, a la unidad, al estado primordial” (1991: 504) que, ao fin e ao cabo, é o obxectivo do eu cando se relaciona coa muller amada e procura no corpo desta a brancura primixenia. Para que existan as flores precísase a acción conxunta da auga e do fogo, elementos que o organismo feminino posúe de seu e que residen, sobre todo, neses ollos verdes onde o eu sente ecoar a vida desde o seu estadio orixinal:

Os rostros das mulleres tráenme séculos breves  
de xardín, aumentadas esencias  
de frescura e flor mística,  
e avivecen a cor dos  
lirios perfumados  
polo sol (AI: 196-197 [MB: 36]).

A unión da auga e do fogo maniféstase tamén no verbo ‘florecer’ que, atribuído ao beixo, representa o triunfo do desexo iluminando a ‘arxila’ terrenal que, segundo a Biblia, é materia fundacional e orgánica do ser. Así o corpo, como a propia terra, benefíciase do contacto con eses elementos e xesta o desexo como un fogo interior que vai adquirindo a cada bico maior intensidade:

O beixo  
morde arxila espumada e profunda  
de suave queimadura  
e florece vermello  
levedando unha ardencia pensativa e constante  
nos calcinados labios (AI: 200 [MB: 40]).

Por último, Fernán Vello utiliza, ás veces, vocablos procedentes do campo semántico do sacro como “milagre, flor mística, glória, anxos” para describir os rostros femininos. Asocia así a súa contemplación coa catarse propia do encontro místico de xeito que o eu, absorto na beleza das mulleres, perde a noción da súa propia corporeidade para experimentar unha pureza-brancura tan intensa que se sente mesmo liberado dos lazos temporais:

Suave, suave perfil contemplo como un milagre exacto,  
a luz seria eterna neste instante de alba,  
cómo trazar a forma da beleza cando a face é unha glória,  
fermosura mais cálida ou vidro delicado  
dun soño, ternura neste espazo de pureza (SAT: 35).

Dentro do rostro, a fronte é a parte máis receptiva pois reflicte o paso do tempo –“o dia que pasa polas nosas fronte / sen deter-se” (DCS: 45)–, responde aos estímulos –así o inverno é descrito como “un territorio abisal que é un golpe seco na fronte” (PLN: 33)– e manifesta ás claras o estado de ánimo do eu, sexa este melancólico –“unha pel de tristuras / cobre a fronte / en silencio” (DCS: 67)–, expectante –“[q]uen estremece améndoas de clareira nas fronte?” (MB: 56)–, temeroso –“[a]quí todo son auras de sombra amordazada, / un agoiro de enxofres poñéndose na fronte, / a pálida materia do temor / como un pozo onde dorme o sol negro” (CdC: 31)– ou sosegado tras da revelación: “¿En que país habitas cando a túa fronte brilla / desvelando o enigma da pureza?” (CdC: 22).

Nos ollos –que “están cheos de aves augaverdes / e lentos azuis que inflaman céus perdidos” (DCS: 45)– brilla con toda a forza un desexo (DCS: 10, 13 e 16) que se retroalimenta nesa pugna antitética que neles se dá entre a luz e a auga. De novo temos explícita esa ambivalencia que logra amplificar os poderes propios de ambos os elementos por canto o ardor do desexo –que se nutre dos dous– atenúase na frescura húmida do ollo pero tamén se aviva grazas á luz que este contén, pois, como lemos en *Do desexo en corpo e sombra*, “nos ollos reside a claridade íntima / constante / no desexo” (DCS: 45).

Mayoritariamente os ollos son de cor verde –“traen-me séculos de xardín” (MB: 36)– aínda que, nalgún caso, teñen tonalidade azul: “Corpo de leite e mel / rapaza nova en maio / con estrelas nos ollos en azul” (DCS: 34). Estas cores posúen connotacións propias de campos semánticos reiterados na poética de Fernán Vello desde os seus primeiros versos xa que o azul é a cor acuática por excelencia pois representa a profundidade sen obstáculo nin fin e o verde remite ao reino do vexetal introducindo nos textos sensacións de humidade, frescor, vida, primavera... Como nos lembran Chevalier e Gheerbrant,

La virtud secreta del verde viene del hecho que contiene al rojo, del mismo modo que, por tomar el lenguaje de los hermetistas y los alquimistas, la fertilidad de toda obra proviene del hecho de que el principio ígneo –principio caliente y macho– anima en ella al principio húmedo, frío y hembra (1991: 1059).



Por iso nos textos eróticos de Fernán Vello o verde avivece e amplifica o ardor do desexo até o punto de residir, no máis íntimo do eu, un pouso verde, substrato ou cinza onde o desexo se reprega para, outravolta, renacer:

Os ollos son dous séculos verdes e imposíbeis  
con esa luz tan nova, existen e estremecen  
en cada momento, avivecen-se, miran,  
–oh prodixio–  
porque unha chama arde ao fondo de min mesmo  
e o fogo da beleza é perfectamente seu, seu  
sen límites  
(Verdes en doce claridade e doce ardencia,  
ou cando un brillo intenso comove as miñas cinzas  
verdes) (SAT: 35).

Como xa dixemos, “[n]os ollos reside a claridade íntima / constante / no desexo” (DCS: 45) dado que están cheos de luz (DCS: 67) e, sobre todo nas adolescentes, preséntanse “intensos de verao e de lume” (SAT, 25) até o punto de que neles residen as “cinzas verdes e interminábeis / da miña sede” (SAT: 55). Esa sede-desexo que, ás veces, toma forma de cervo, un animal de múltiples significados simbólicos que van desde encubrir ao amado nas cantigas de amigo galego-portuguesas medievais até representar a concupiscencia en, por exemplo, San Juan de la Cruz ou ser simbólicamente heraldo da luz e representación tanxible dos ritmos de crecemento e renacemento ademais de imaxe da fecundidade (Chevalier & Gheerbrant 1991: 287). Por iso o eu, querendo plasmar no verso a potencia imparabile do desexo que flamea entre os amantes, exclama:

Estalei nos seus ollos os cervos mais velidos das fontes  
e nas amañecidas  
as araxes rosáceas da frescura  
ouvin sobre o seu rosto de voz de lábios embriagados  
dun fragor delicado que aínda soava na noite  
entre as chamas dos corpos (MB: 44).

Pero o ollo é tamén o símbolo universal da percepción intelectual pois recibe a luz e, igual que fai coas imaxes, descodifícaa. Como lemos en Cirlot, Plotino afirmaba que o ollo

non podería ver o sol se non fose el mesmo un sol de aí que “[s]iendo el sol foco de la luz y ésta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender” (2013: 345-346). Neste sentido debe entenderse a prevalencia da vista nos poemas de Fernán Vello así como a imaxe do “ollo do ceo abríndose na carne” (CdC: 19) que, en “Corpo que arde por dentro” (CdC: 19), fai do corpo o centro intelectual por excelencia pois a carne que se calcina baixo o signo solar achégase á orixe última dun desexo que volve ser identificado outravolta co ardor. Véxase a gran cantidade de termos que, neste poema, introducen o matiz da ardencia e que nós sinalamos en negriña:

### **Corpo que arde por dentro**

O ollo do ceo abríndose na carne.  
Unha pel interior  
rozando a **brasa** líquida  
do tempo.

**Ferve** o sol branco do sangue,  
un nó de mel  
que estala como un soño,  
**ardente** illa e o seu aceite de luz:  
**fulgor** nos osos.

A **chama** irisada do animal,  
a substancia **inflamada**  
que se orixina no ser (CdC: 19).

A teoría de Plotino é tamén o referente filosófico que, no poema VIII de “Corpoemas” (CdC: 50), segunda parte de *Capital do corpo*, acaba identificando á luz e ao propio ollo de xeito que este órgano, dotado da clarividencia de percibir mesmo o invisible, devén núcleo do ser pois no seu interior segue ardendo a chama orixinaria que nos deu vida, esa liquidez ocular elevada agora á categoría de amnios. O eu precisa unha mirada verdadeiramente inquisitiva para verbalizar o que vibra oculto no ollo, no corpo ou no propio poema mais descoñece o código ou “voz secreta” (CdC: 24) que cifra o enigma da vida inscrito nos ollos femininos:

Muller que traes a voz secreta  
da herba,  
o rumor da auga  
tecido polo sol  
nos teus ollos.  
Navegabas na noite  
como un astro brillante  
para fundar no teu corpo o universo (CdC: 24).

Terá pois que apelar ao sentido da vista para explicitarnos o que está oculto aínda desde a certeza de non ter acadado nin unha ínfima parte deste saber:

Só se sabe que a luz  
no poema  
é un ollo que ve  
máis alá,  
centro que vibra  
no centro,  
chama transparente  
que alimenta unha voz,  
corpo invisíbel  
do incendio  
que devora  
a visión  
do poema (CdC: 50).

Por último, os ollos manifestan tamén os sentimentos dunha forma diáfana. Así a ledicia pobóaos desas “estrelas húmedas” (SAT: 23) onde conviven de novo os elementos da luz e da auga, mentres que a tristeza –cando “os ollos teñen a fonda perspectiva / interior / do abandono” (CdC: 34)– baléiraos de calquera termo que poida facer referencia á luz, aínda que esta se reciba por unha fonte indirecta ou sexa abondo tenue (caso das estrelas e da Lúa):

...e este vento acendendo a soedade detida  
no pensamento vivo das últimas raiolas  
a tristeza cansada que se invade de sombras  
e estes ollos vacíos que se irán cara a noite  
sen estrela sen lua sen voz e sen palabra (SAT: 31).

As funcións básicas da boca son alimentar e hidratar o corpo por iso nalgúns poemas de Fernán Vello esta vai ter unha relación directa con sabores doces –“augamel” (SAT: 36), “almíbre esquisito” (SAT: 25)– e con líquidos voluptuosos –“licor delicado” (SAT: 25)– de forma que a boca, paladeándoos, cumpra tamén unha función introdutoria ao desexo e traia aos poemas o sentido do gusto, o menos explorado polo autor na súa obra. Adoito o desexo é un ávido apetito (“fame de nubes (...) na boca”, DCS: 16) e unha sede extrema (“unha sede lenta e amorosa de beixos”, DCS: 15) que precisan urxente e continua satisfacción:

Esta sede é un corpo (Branca) a necesaria boca  
que percorra os seus viños entre chamas vermellas  
despindo a terra húmida de ácios

A saúde dos membros está na fonda sede  
que me destina a vosa xuventude  
e o meu vello desexo (SAT: 42).

Para alén da súa función nutricia, a boca é tamén o símbolo da potencia creadora dada a súa intensa relación co fogo (Chevalier & Gheerbrant: 193) que actúa, na obra de Fernán Vello, en forma de “língua de chama” (MB: 32) deixando tras do “incendio / nas bocas” (MB: 39) os “calcinados lábios” (MB: 40).

Finalmente, como órgano da palabra e do alento vital, a boca simboliza un “grado elevado de conciencia, un poder organizador por medio de la razón” (Chevalier & Gheerbrant 1991: 193) que se manifesta, obviamente, a través da facultade da linguaxe. Así, adoito, o beixo adquire a condición de “palabra húmida” pois, para alén de ser unha obvia mostra de afecto entre dous seres, reúne en si un par de elementos fulcrais na poética de Fernán Vello: a auga e o logos. “Bicarei o teu corpo / e encherei-no de nomes (...) encherei-no de verbos / e de palabras húmidas” (DCS: 38), lemos en *Do desexo en corpo e sombra* pois o eu non só nomea senón que, grazas á capacidade da “palabra húmida” para darlle entidade ás cousas, verbaliza o que o conmove, o verdadeiramente importante. Neste sentido, afirma Cirlot (2013: 111) que a boca une o interior e o exterior do ser e Fernán Vello, no poema “Beixo nocturno” (MB: 39-40), pon certos verbos –como conxugar ou grabar– ao servizo de conferirlle existencia plena a diferentes partes do corpo feminino:

bicarei o teu corpo  
na extensión máis profunda  
conxugareino todo  
nunha voz incesante  
caluga pube fronte  
nocellos van fazulas  
brazos coxas xeonllos  
nádegas beizos seos  
flores sementes lúas

bicarei o teu corpo  
e enchereino de nomes<sup>80</sup> (AI: 146-147).

É tamén frecuente atopar supeditados ao desexo termos propios do campo semántico da palabra como os que resaltamos en negriña neste poema de *Seivas de amor e tránsito*:

estremecen-se as **sílabas** dun desexo vibrante,  
unha boca acendida e tan húmido céu  
avivendo a sede de pracer que se inflama,  
**verbo** contínuo e puro tan **decíbel** milagre,  
**palabra** case azul e perfeita ese **nome**  
con **sonido** de alba, ondulación mariña  
como un corpo dormido (Anna), con sonido de alma  
para ser infinito nun cosmos esperado  
por séculos, mais alá destes versos (SAT: 40, negriñas nosas).

Como afirma Francisco Salinas Portugal un dos acertos da poética do noso autor é o feito de que

Ao definir o corpo em funçom da palabra (...), esta corporiza-se (aceitemos este deverbal) e assi a palabra (e falamos evidentemente em palavra poética) nom está mediatizada, nom representa a realidade objectiva que é o corpo, senom que cria umha realidade–outra que só pode ser entendida e justificada dentro do livro, e só nel (1986a: 328)

---

<sup>80</sup> Esta é a primeira versión do poema: “bicarei o teu corpo / na extensión máis profunda / conxugarei-no todo / nunha voz amorosa / que grabarei contínua / desde a caluga ao pubis / desde a fronte aos nocelos / desde o van às fazulas / desde os ombros às coxas... // bicarei o teu corpo / e encherei-no de nomes” (DCS: 39).

pois, poderíamos engadir, vén determinada pola forza imparabile do desexo.

### 1.1.6.3. O corpo do eu

Nas primeiras obras de Fernán Vello a observación pormenorizada do corpo obxecto de desexo –nomeadamente feminino– adoita deixar en segundo plano a vivencia corporal do propio suxeito dado que o poeta prima unha óptica descritiva do desexado sobre a visión interior do eu. Con todo, nalgúns poemas da parte V de *Memorial de brancura* (MB: 61-70) atopamos certas referencias que van xa desvelando “[u]n corpo que existía en nós dun xeito calado e omitido, pero que agora renace invadindo-o todo de pureza e luz” (Braxe 1985: 19), deslumbrando(nos) no seu (re)xurdimento. Así lemos que

O corpo é ser, estar na sua arte, morar dentro  
da sua pura existência de árvore, peixe, labareda terrestre  
ou desmaio solar da queimadura límpida  
de todos os seus membros (MB: 63),

pois a verdadeira entidade do corpo ultrapasa a súa vertente fisiolóxica ao ser, por un lado, unha sorte de microcosmos que, especularmente, reproduce ao macrocosmos da natureza e, polo outro, un ente dotado de raciocinio que se interroga sobre a súa xénese e o sentido da súa vida. Para chegar a algunha conclusión sobre estes asuntos, o eu debe primeiro indagar no seu instante auroral e así o fai no poema “Aquén do corpo” (MB: 68) cando agudiza o oído para escoitar o “murmúrio / da artéria” (MB: 68), ese primeiro pálpito que move o sangue para nutrir ao corpo que nace, e, parellamente, toma conciencia das entrañas (óso, corazón, medula, nervio, glándula) que sosteñen organicamente a súa vida. Desta maneira, o eu parte do ‘aquén’ do corpo, o máis próximo e externo, para ir ao ‘alén’, á súa vertente máis interna e espiritual, logrando así, como se le nos últimos versos do poema, tocar “a fugacidade da alma entretecida / nos estremecementos do ser”:

#### **Aquén do corpo**

O sangue é un interior, materias  
dun sol nas primeiras e lamacentas horas  
da vida palpitante en nós. Só tocar  
o corazón do fondo –o murmurio

da arteria, as sensitivas veas  
do animal crepitante–, só tocar  
o branquicento óso primitivo,  
o terror doce da medula insondábel,  
a diminuta morte nervo a nervo,  
só tocar a glándula exacta  
para adentro dunha vertixe branda  
percibindo o desmaio de todas as entrañas,  
tocar só así a fugacidade da alma entretecida  
nos estremecementos do ser (AI: 204 [MB: 68]).

Despois deste fondo exercicio de introspección conclúese que “[u]n corpo é algo mais que el mesmo, / algo mais que o amor e algo mais que a vida” (MB: 69) por iso o eu procura no corpo desexado ese instante fugaz en que nada o manca: a brancura. Este ser que é capaz de volcarse no outro e mesmo de proxectar sobre el a súa propia interioridade tomará a voz en *Capital do corpo*, sobre todo nos poemas que conforman a primeira parte do libro (“Razón do corpo”) onde se quere plasmar “o tremor permanente da vida” (CdC: 15), ese frémito que o eu percibe dentro das súas veas e do que será consciente por obra e graza desa forza que é capaz de poñer en valor toda súa existencia: o desexo. Como viu acertadamente Arcadio López-Casanova, os oito textos iniciais do devandito libro opóñense aos nove posteriores por unha razón fundamental. Nos primeiros outórgaselle, de novo, a fulcralidade ao corpo da amada, son poemas que “cantan a plenitude do corpo-amante, do corpo que se abura –ígneo– na paixón amorosa, que se realiza, e racha os seus límites, no dinamismo erótico” (2011: 109), abundando, xa que logo, na liña descritiva propia das tres primeiras obras de Fernán Vello. Pero os nove poemas seguintes están centrados no corpo do eu, de aí que neles o discurso se impregne de desolación e trauma pois este manifesta unha “tensiva dialéctica existencial” (*Ibid.*: 108) que o guía na busca de respostas ás súas dúbidas. Este cambio é factible dado que, a partir dos *Poemas da lenta nudez* (1994), iníciase un segundo ciclo poético dentro da obra de Fernán Vello que se basea, segundo López-Casanova, “nun recoñecemento negativo” (*Ibid.*: 107, cursivas no orixinal) claramente oposto á plenitude positiva que primaba nos cinco primeiros libros.

Xa que logo, a mirada sobre o corpo propia das obras que forman a triloxía, máis contemplativa e superficial, vai aprofundando conforme o eu sente a necesidade de volcarse na súa entraña e elaborar un xuízo crítico sobre o sentido último da súa existencia avaliando, de paso, os efectos do avance do tempo sobre si mesmo e sobre o seu entorno. E

así aflora, referido ao corpo, un carácter multirreferencial e plurignificativo como o que se plasma, por exemplo, no poema “Teoría ígnea do corpo” onde este é asociado a elementos que representan o misterio (labirinto), o fecundo (semente, humidade) ou o desexo (brasa):

O corpo é labirinto e fenda,  
astro de si mesmo,  
entre a orixe dun centro  
e a semente que brilla,  
navegación visíbel contra a noite,  
o tacto dobre da fuga,  
o ollo húmido e a súa brasa secreta,  
a posición do mundo (CdC: 14-5).

Baixo esta nova óptica, o corpo adquire dimensións das que carecía estando unicamente colonizado polo desexo pero esta viraxe temática cara ao máis existencial callará rotundamente, como veremos, nas obras de Fernán Vello máis achegadas a nós no tempo caso de *Diccionario do estremecemento* (2007) ou *Habitación do asombro* (2013).

## 1.2. A brancura

A exploración metonímica do corpo enardece o desexo até un punto de non retorno, un culmen ou vértice de plenitude absoluta que Miguel Anxo Fernán Vello designa como brancura e que, dentro da súa poética, se erixe en símbolo fulcral pois non só lle dedica unha obra enteira, *Memorial de brancura*, senón que ultrapasa o límite dos poemarios eróticos para aparecer en libros posteriores. Isto sucede porque a brancura, aínda tendo como base significativa representar o goce extremo<sup>81</sup>, personifica ademais a harmonía cósmica, introduce ao eu nunha nova dimensión espazo-temporal onde lle é posible liberarse da finitude<sup>82</sup> e, paradoxicamente, implica tamén a sombra xa que esta é o seu reverso.

---

<sup>81</sup> Con este significado aparece outravolta no *Libro das paisaxes vivas*: “Antes da sombra un brado de fogo, cor e luz / de espectro traspasado como unha brasa antiga / polo tempo sen carne, no crepitar silente / da saudade en dureza de ferida e de incendio” (AI: 228 [LPV: 45]).

<sup>82</sup> Así se apreza, por exemplo, en *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*: “Abrázote na area máis íntima da noite, como un cántico intenso que devora os latexos da sombra fronte á morte; unha pomba inclinada para



### 1.2.1. A brancura de Eros

Vislumbrada xa na beleza deses “corpos / elevados de luz brancamente carnal” (MB: 79) ou “corpos / de redondas brancuras” (MB: 80), Xavier Rodríguez Baixeras asocia a brancura a unha “materialidade transida de ideal, ou, o que vén sendo o mesmo, unha espiritualidade voluptuosa que, sutilmente, borra os lindes do que sería gratuío ou mesmo relambido en virtude da música e da sutileza do significado” (2011: 103), circunstancia esta última que, sendo característica de Fernán Vello, se vehicula nos seus versos mediante un aparello simbólico de gran valor conceptual –“arborescencia imaxinativa” (2011: 110), chámalle Arcadio López-Casanova- que se apoia en “poderosas imaxes de natureza telúrica ou cósmica, propias, xa que logo, para dar visualización poética a ese mundo de plenitudes, de arrebatada paixón, de sublimadores pulos” (*Ibid.*) que se identifica coa brancura. Pola súa parte, Basilio Losada, seguindo a liña teórica predominante que destaca como un dos riscos característicos da Xeración dos Oitenta a recuperación do tema erótico e, sobre todo, o seu tratamento desprexuízado, viu nela un “símbolo amoroso do amor sen consciencia de culpa” (1985: 17).

Xa que logo, cando o desexo deixa paso ao goce extremo da brancura, o ser sente en si e no que o rodea o frémito ou “rumor insondábel” (CdC: 14) da vida, o alento primeiro, a luz xenésica queimándoo co seu fulgor. E exprésao desta forma:

Resoa así a seiva do alento,  
o rumor insondábel da vida  
no centro da brancura,  
a súa cerimonia de pureza incendiada,  
unha agulla de mel fervendo no xemido.

Como un golpe de luz abríndose no corpo,  
a resonancia cega dun pálpito insondábel,  
arte da claridade un tremor de raíces  
elevando na carne  
o sol e a sede (CdC: 14).

---

un voo embriagado de brancura, un alén incesante que redondea o tempo, como un abrazo eterno a outra luz, a outra alba, a unha morada enteira onde moremos sempre” (AI: 259 [EAF: 117]).

De novo a auga e o fogo, aínda sendo elementos antitéticos, incrementan dun xeito mutuo as súas potencialidades –como xa fixeran co desexo– para facilitaren a explosión fulgurante da brancura. A auga, representada polo beixo onde se aúna a humidade bucal (“língua de lume húmida”, MB: 40) co ardor, é agora “seiva do alento”, salientándose así o seu carácter de protomateria (Cirlot: 68), orixe da vida. Pola súa parte, o fogo, baixo a forma da queimadura branca, estilízase até devir “arte da claridade” (CdC: 14), punto de ignición, fulgor absoluto dunha brancura que é, sobre todas as cousas, “outro mundo de luz” (MB: 29) onde o poder degradante do tempo sobre os seres queda suspendido. De aí que a máxima aspiración do eu sexa “no corpo ser / en nós sen tempo / nen final” (MB: 67), redimíndose da morte por medio da catarse do lume:

(...) A macieza  
entre as chamas calcina os instantes mortais da  
nosa carne. E despois a pureza ten grave  
transparéncia de paisaxe interior. Da perfecta  
harmonia os sentidos levitan outro espazo  
e destilan un tempo de ternura nos séculos  
habitados de gozo na memoria branquísima (MB: 30).

A brancura asóciase a todos os elementos que posibilitan a vida. Para alén da auga e do fogo, xa mencionados, aparecen a alba “de insuperábel luz” (MB: 41) –momento inicial do día pero tamén do ser–, a ‘seiva’ nutricia dos vexetais, o sangue –expandíndoa polo corpo– ou o sol que permite a xerminación. Mais, nese instante de pracer extremo, nace tamén a palabra asociada de novo á queimadura e intensificada no cántico grazas ao cal o ser proclama a súa plenitude gozosa. Pensamos que non hai mellores imaxes para expresar o benestar do eu disfrutando da brancura que as que aparecen recollidas neste poema de *Seivas de amor e tránsito* onde é presentada ademais como revelación do ignoto:

Ven-me agora unha cousa algo asi como un nome  
unha esencia esquecida ou un século  
de alegría dourada en momentos de alba  
unha lembranza case en vidro de luz e seiva clara  
un músculo profundo de sangue soleado

unha cousa de instantes de beleza fugaz  
un tremor non sei ben... de pracer  
unha palabra breve que me percorre as veas  
mui íntima ondulada con certa e delicada ardencia  
vertixinosa voz mais adentro do corpo  
unha chama de água desmaiada  
unha sílaba intensa até unha morte doce  
ven-me agora unha cousa algo asi como un nome  
mui claro que traspasa o espírito  
un lume transparente que purifica o sexo  
un desexo e mil corpos unha carne un delíquio  
de lírios no corazón como unha rosa  
sempre vermella como o amor  
e avivecida agora e sempre  
que me ven unha cousa algo asi como un nome  
desde o fondo de todo de min  
para ser un sonido de puro cántico  
na ledice final do noso amor (SAT: 73).

Xa que mediante a brancura é posible acadar a intemporalidade e a purificación catártica o eu quere percorrer permanentemente “un espazo sen sombra / onde o corpo se adentre criando unha luz nova / para séculos novos de pureza” (SAT: 55). Pero a brancura é fugaz e non lle é posible instalarse nela dunha forma permanente.

### **1.2.2. A brancura cósmica**

Adoito asociados á brancura atopamos adxectivos como “fondo, central, interior” que nos guían até o máis íntimo do ser. É aí onde el descobre as claves da vida pero non só da súa particular senón da que é motor universal xa que a brancura nomea un vívido pracer que ultrapasa os límites do erótico pois, grazas ao contacto coas materias primixenias que residen no corpo feminino (auga, luz, terra, fogo), o eu experimenta unha sorte de comunión cósmica ao serlle dado integrarse dun xeito panteísta co seu entorno do que, como agora descobre, é un formante esencial. Así, percibe, por exemplo, certos detalles da vida vexetal subxacentes ao verdor dos ollos:

O corpo é ser, estar na súa arte... no misterio  
dos ollos

onde perfeitos bosques, águas, aves,

ferven a luz doce dun solpor,  
vellas madeiras levedan de brillo lunar  
ou de extraña pureza, bálsamo de sombra,  
selvaxe forma vexetal ou verde serpe en lume  
acariñando o fondo (MB: 64).

Neste sentido B(asilio) L(osada) C(astro) sinala que Fernán Vello apreza no

*eros* un proceso de superación do eu, de integración nunha totalidade (...). As paisaxes, o ar, a auga, son elementos nos que o home se ve, datos culturais e non materia morta, referencias para o home na percura da súa integridade (1985: s.p., cursiva no orixinal)

que o poeta tratará con amplitude noutras obras –*Libro das paisaxes vivas* e *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*– que a continuación estudaremos.

### **1.2.3. A brancura intemporal**

O eu asume a brancura tamén como memoria orgánica dun tempo pretérito que non lle foi dado coñecer racionalmente –por significar o seu primeiro alento, o berce do que nace– pero ao que accede mediante a intuición. Desta maneira, afirma: “Presinto unha dozura máis alá do meu corpo, / unha dozura branca como a neve que arde / imposible nos sonhos” (DE: 29) e que, en principio, lle é inapreixable. Este pasado orixinal –e, en certo modo, edénico pois vai asociado indisolublemente á natureza– intúeo no momento álxido do pracer cando, libre do peso existencial a que o aboca o feito de posuír un corpo finito, afonda na memoria de si, esoutra dimensión espazo-temporal que agora descobre grazas ao branco, cor que, nas situacións de éxtase amorosa, “reflejaría una interioridad transformada por la experiencia cauterizadora” (2010: 32), como afirma Mario Satz. E así temos de novo presente o símbolo da queimadura que “calcina os instantes mortais da / nosa carne” (MB: 30) redimíndonos do xugo temporal. Por iso o eu pide “invade-me / de branco / invade-me até o fondo de pureza” (SAT: 29) para acadar deste xeito esa suspensión da consciencia onde non caben nin a incertidume nin a dor.

Polo tanto, a vivencia da brancura retrotrae ao eu até unha forma existencial máis sensitiva que racional onde se reencontra coa inocencia primeira. Por iso sabe que experimentar a brancura é como “habitar-se / de ser e de pureza / contra o tempo e a

morte” (MB: 66). Investido desta cor, que identifica aos que cambian de condición vital (Chevalier & Gheerbrant 1991: 189) e aos que experimentan a iniciación (Satz 2010: 32), o ser roza por un intre a materia que lle deu forma e accede a un coñecemento que até agora lle estivera vedado xa que o branco representa “la transfiguración que deslumbra, despertando el entendimiento al mismo tiempo que trascendiéndolo: es el color de la teofanía”<sup>83</sup> (Chevalier & Gheerbrant 1991: 192), das fontes da vida. Este saber absoluto reside nun submundo no que todo é puro e onde calquera paradoxo resulta posible: o caos é de certo harmonía, o desexo que aparentemente finaliza en realidade renace, o silencio expresa o indícible e o ser séntese eterno como formante que é da propia e perdurable natureza:

deslizo o beixo en óvulos de auga realizando o silencio  
dunha bóveda espesa unha ofrenda branda de febre na tenrura  
até o submundo róseo estalado de gozo serenidade pura  
do caos máis harmonioso beixar o beixo leve como un asa detida  
na sensación do fondo na conquistada vida para o fulgor suave  
do fin que recomeza do fin que eleva o gume do pracer para un cosmos  
de latexo infinito (AI: 208-209 [MB: 77]).

Como é doado deducir, a brancura –que, por un lado, é evidencia palpable dun desexo que chega ao seu punto máis álxido e, polo outro, representa a plenitude dun ser libre de calquera preocupación racional– adentra ao eu nunha “temporalidade pancrónica” (Álvarez Cáccamo 2009: 84) ou tempo suspendido. “Ferido amor, o tempo na brancura / non foxe” (MB: 85), lemos en *Memorial de brancura*, pois o ser, grazas a ela, trascende a súa propia realidade corporal e os límites que esta lle marca. Por iso expresa a súa convicción de que

É preciso un amor que nos eleve

---

<sup>83</sup> Tradicionalmente vestían de branco os candidatos (palabra que deriva do termo *candidus* “branco”), os bebés para seren bautizados, as noivas durante as nupcias e era tamén nivea a mortalla dos cadáveres. Neste sentido, o branco sinala un cambio esencial na condición dos seres. Por iso, na obra de Fernán Vello, a experiencia da brancura é metamorfoseante para o eu ao adentralo nun mundo orixinal que intúe pero descoñece, viaxe da que sae, de certo, renacido.

a outro mundo de luz. Que sexa breve  
a morte e no prazér vivamos  
outro prazér en nós se nos amamos

na brancura total da eternidade (MB: 29).

#### **1.2.4. A brancura, o silencio e a sombra**

Atendendo á simboloxía tradicional que atribúe ao branco un valor límite –suma e á vez falta de todas as cores–, a brancura en Fernán Vello lévanos sen descanso dun polo a outro: do eu ao nós, da plenitude ao baleiro, do desexo á sombra, da vida á morte, da palabra ao silencio... Por iso o eu experimenta, dun xeito simultáneo e paradóxico, a brancura –pulsión de vida– e a sombra –territorio tanático onde prima o baleiro existencial– dado que ambas as dúas son indisolubles ou

lume da morte que nos queima  
no camiño da vida

lume da vida que nos queima  
no camiño da morte (DCS: 76).

Porén no punto máis álxido da brancura e no máis profundo da sombra hai un elemento que prevalece: o silencio xa que, como afirman Chevalier e Gheerbrant recollendo unha idea de Kandinsky,

el blanco actúa sobre nuestra alma como el silencio absoluto... Este silencio no está muerto, rebosa de posibilidades vivas... Es una nada llena de alegría juvenil o, por decirlo mejor, una nada antes de todo nacimiento, antes de todo comienzo (1991: 190)

e despois de calquera fin, entendéndonos nacemento e final tamén como puntos alfa e omega do desexo. Como soubo ver Eva Veiga

O poeta toca coa súa lingua a claridade invisible do silencio e é a branca queimadura da Beleza: o sentimento de estar a percibir o todo que se fai case irresistible porque nos revela os propios límites: a fenda por onde entrou esa estraña luz que o corazón

recoñece como unha íntima distancia que semella a piques de se disolver. Mais, aínda é unha contemplación (2011: 59).

Polo tanto, a brancura e o silencio son preexistentes á vida e confórmana: “Viver é sentir o corpo, o silencio / dun espazo interior” (MB: 70) onde lle é dado ao eu (re)habitar, evidentemente dun xeito regresivo, o primixenio. Pero a vivencia da brancura é tan fugaz que o ser non logra instalarse nela dun xeito permanente, nin sequera consegue dilatar a súa estadía nese territorio tempo abondo para gravar na súa memoria as claves secretas da vida que alí se lle revelan. Por iso a terceira obra de Fernán Vello titúlase *Memorial de brancura* pois só se pode falar desta conmoción desde ese recordo que vai implícito no termo ‘memorial’ xa que no momento de experimentalala o eu fica anonadado por todo o que descobre e só pode expresar con palabras ese goce despois de elaboralo racionalmente, exercicio que esixe del tempo e unha profunda reflexión.

Esgotado por fin o intenso e efémero fulgor da brancura, o eu vese impelido a percorrer un camiño tortuoso (que Fernán Vello nomea tránsito) até desembocar na sombra, punto cero desde o cal o eu forzaré un novo (re)nacemento avivando a chama do desexo.

### **1.3. O tránsito**

Fronte á hora plena que supoñía o disfrute erótico, o tránsito é o punto de inicio do desacougo existencial nun ser que, saciado o seu desexo no fulgor da brancura, se formula cuestións relativas á vida e á morte. Este instante de desvalimento protagoniza a última parte de *Seivas de amor e tránsito*, dez poemas nos que, en opinión de Miguel Mato Fondo,

se adivinha a preocupación de M.A.F.V. de fazer algo mais do que poesia amorosa (...) ‘Tránsito’ continua a ser poesia de soidade, da melancolia, mas tamém poesia reflexiva na serena mirada do poeta, alerta e consciente do mundo e do cerco da realidade em que habita (1985: 366, comiñas no orixinal).

O tránsito é connotado como un desterro do desexo e do corpo, unha vía sen retorno na que só se pode avanzar cara á sombra, única meta. E esta inexorabilidade fere ao eu que, simbolicamente, asocia o tránsito ao outono, estación da melancolía, igual que antes identificara o verán coa brancura por ser o momento no que os corpos se expoñen ao

sol –e ao desexo do eu– na praia<sup>84</sup>. Así, a parte do tránsito iníciase con estes versos nos que o silencio, fluíndo nese dobre interliñado que os separa, representa o alento agónico dun ser que se dobrega baixo o excesivo peso da vida:

Estou no sul desta última hora que o outono me envía  
o tempo é un mapa secreto que arde na memoria  
extinguiuse o verao e todos os seus corpos fermosos  
estou isolado no perfil da sombra e da terra nocturna<sup>85</sup> (AI: 178)

Nestes versos cambia dun xeito radical o léxico que o poeta utilizaba para falar tanto do desexo como da brancura. É así que introduce certos termos que, simbolicamente, remiten ao desacougo como, por exemplo, a mención ao sur –punto cardinal oposto ao setentrión “por ese principio de discontinuidad cíclica que está en la base de los procesos de encadenamiento iniciático de la muerte y del renacimiento” (Chevalier & Gheerbrant 1991: 860) como o que opera no desexo–, a presenza do verbo esquecer que implica a perda do consolo obtido a través do recordo pleno da brancura ou a sensación de isolamento que deixa ao eu radicalmente só. Esta é agora unha soidade atroz que se expresa mediante termos que remiten ao baleiro (“ermo”), á profunda negritude (“pozo”), ao desconsolo (“tristeza”) e mesmo á desintegración (“cinza, pó”):

---

<sup>84</sup> Fernán Vello utiliza adoito nas súas primeiras obras a identificación simbólica das estacións do ano coas etapas da vida de xeito que a primavera, como vimos, é o momento do espertar da natureza e das adolescentes, xa que logo, o tempo do desexo; o verán asóciase á muller en sazón e ao ámbito da praia entrando o eu en contacto simultáneo con ela e coa brancura; o melancólico outono vai anunciando o decaemento futuro e por iso se lle atribúe ao tránsito e, por último, o inverno, nas antípodes do estío, é un tempo doloroso que conleva o afastamento total da brancura pois a súa friaxe oponse á queimadura e o eu queda abocado á sombra e a un mutismo estéril cando “[e]ste silencio oculta o brado que ardía / no noso sangue” (LPV: 29).

<sup>85</sup> “Estou no sul desta última hora que o outono me envía // o tempo é un mapa secreto que arde na memoria // esqueceu-me o verao e todos os seus corpos fermosos // estou isolado no perfil da sombra e da terra nocturna” (SAT: 71, cursiva no orixinal).



mido por gabeas e cadullos esta fonda soidade  
que me tronza o ollar até caer no pozo do horizonte sombrizo  
as herbas da tristeza os musgos da tristeza neste ermo que vivo  
con toda a xeografía do corpo escultura da cinza  
prolongada en vieiros detidos de silencio terríbel  
qué camiño coller qué morte dura e aguzada presinto  
qué historia de po e pedra avanza no pasado até hoxe (AI: 187 [SAT: 79]).

Entre todos os termos que representan os diversos matices da sombra ten un peso especial a cinza, ese residuo que fica da combustión do desexo e que cando aparece como “húmida cinza” é un presaxio simbólico do fenecer (Chevalier & Gheerbrant 1991: 271). Así debemos entendelo no seguinte poema onde a morte-sombra se alía con conceptos como a agonía, a traxedia e o ‘infuturo’, neoloxismo que axuda a crear un clima de desacougo extremo ao negar calquera posibilidade de esperanza:

húmida cinza si de amor ben traspasado  
de agonías soidades infinitas e latexantes horas  
de místicas traxedias nas beiras interiores do sangue  
(...)  
húmida cinza si agora nesta morte florida  
que a memoria destina coa permanencia viva do infuturo<sup>86</sup> (AI: 180-181).

A ameaza latente da sombra ten ademais o poder de inverter a valencia de elementos que, antano, baixo a luz do desexo, eran positivos. Así o vento pasa de ser alento vital a asfixiar ao eu (SAT: 80). A paisaxe, luminosa cando formaba parte do corpo feminino, perde o seu potencial vitalista e mesmo curativo presentándose misteriosamente ignota: “esta paisaxe intensa non é bálsamo é enigma” (SAT: 78). O propio corpo ‘énchese’ de baleiro e o eu lamenta “[e]star aínda na lenta curva deste abismo nesta beira imprecisa / na distancia sen fondo que enche o corpo de lonxano vacío” (SAT: 60). A palabra é indicio da sombra (“outonalmente digo que a palabra é o comezo da morte”, SAT: 50) pois está cercada polo silencio (“que silencioso o tempo que rodea a palabra”, SAT: 9). E, finalmente, o silencio, que era fértil na brancura e intermediario entre o eu e o arcano, devén

---

<sup>86</sup> A primeira versión do poema é esta: “húmida cinza sí de amor ben traspasado / de agonias soedades como vidas e latexantes horas / de místicas traxédias nas beiras interiores do sangue (...) húmida cinza sí agora nesta morte florida / que a memoria destina coa permanencia viva do infuturo” (SAT: 74).

perturbador (“a visión do silencio é lamacentá e sangra o lueiro no corpo”, SAT: 77) e extingue os cánticos celebrativos do desexo (“Cantar amor é ser un en si mesmo cántico e amor / desde todo o son do corpo desde todas as palabras / dos músculos ser nesa voz do poema da carne”, MB: 75) nun mutismo no que o ser recoñece a acción adversa do tempo e da soidade aliados en contra del:

estar nesta caeira delongada de dor co tempo en contra  
como a escura lentitude dunha ausencia hora a hora  
o silencio é a noite en min mesmo unha palabra acende o corazón de soidade (AI: 189  
[SAT: 60]).

Nos poemas dedicados ao tránsito que conforman a última parte de *Seivas de amor e tránsito* adquire tamén un maior peso específico o elemento da terra que aflora nestes textos desde unha óptica non tan enfocada ao erotismo senón máis ben telúrica: “outro poema nasce oh terra da tua queimadura / (...) / esta terra é un camiño intrazado unha paixón sen fondo / nas bébedas roseiras nos refulxentes millos / nas ardentes raíces dos eternos carballos” (SAT: 75). Isto deu pé a Miguel Mato Fondo (1995), Luciano Rodríguez (1985: 14) ou Xesús González Gómez a percibir un indicio de cambio temático na obra de Fernán Vello quen, como sinala este último estudoso,

sabe reunir e unir todo aquilo que fai da poesía un elemento de revelación (de revolta, xa que logo), e nestes poemas de Tránsito revélannos a nosa terra (...) “humos seminal”, mesmo como liberdade, nunca como paixón política pasaxeira. Para Fernán-Vello, terra amor e morte confúndense no silencio dos mapas (1984c: 20, comiñas no orixinal)

como veremos no seguinte capítulo desta tese.

#### **1.4. A sombra**

Tras da esplendorosa brancura, aflora con contundencia o peso existencial pois a dúbida e a incerteza afoğan a quen acadara tan altas metas obrigándoo a regresar velozmente a unha realidade que retoma a súa forma cotiá carente do brillo e da transcendencia que lle fora dado adquirir naqueles intres plenos de goce. O eu adéntrase xa na sombra, no seu abismo esgotador e pregúntase exhausto “[o]nde pór este corpo /

cansado pola sombra” (DCS: 68). É agora cando sente a soidade máis extrema pois “hai momentos terríveis nos que todo é un oco / de sangue que recorda outro sangue, / cando todo é un corpo que non está comigo” (MB: 69) xa que, como afirma Xulio L[ópez]. Valcárcel, “[o]s corpos, entes básicos, sustento, referencia válida, vense abocados ao desamparo, se non conseguen ser incendiados, aniquilados e construídos no amor. Corpos, esperanzas e desexos, celebración arrebatada, amor e morte, gloria e consumación, cando os amantes se confunden, infinitos e plenos” (2011: 33) pero desolación e trauma cando un deles fica só.

Protagonista dos dez poemas que conforman a terceira parte de *Do desexo en corpo e sombra* (DCS: 67-77), a sombra xérase dentro do propio corpo, nesa entraña que, na brancura, era percibida de forma nidia como base fisiolóxica do ser e agora se desvela territorio mortal suxeito á acción destrutora do tempo. De aí que a sombra se manifeste con evidentes cambios físicos no corpo como converter á pel en heraldo da tristura –“unha pel de tristuras / cobre a fronte / en silencio” (DCS: 67)– ou expandirse a través do sangue por un organismo que, invadido por ela, fica convertido nun despoxo: “o sangue triste / a carne / sen corpo” (DCS: 67). Nestas circunstancias todo apela á sombra e mesmo o amor remata por ser “unha sombra espida” (DCS: 67), “unha morte lentísima” (DCS: 67) que se expande desde dentro cara a fóra:

na detida e fría água do corazón comeza a sombra  
extrañas transparências sen luz comezas a ferir  
do fogo ao xelo só unha cinza azul a terra une  
as bocas próximas á noite e todo en ti comeza a ser  
húmido alento para o lento prazér das horas  
sen distancia húmida dor no fondo verde antigo  
do tempo en ti comezo o destino da morte (MB: 78).

Como lemos neste poema, é agora o tempo das antíteses pois certos elementos (brancura, fogo, vida...), dos que coñecemos só a súa cara máis positiva, mostran o seu reverso (sombra, xeo, morte...) e isto perturba e manca ao un eu que se sente esgotado tras do abismal descenso do tránsito como antes o fatigara, de igual modo, o avance *in crescendo* do desexo até o seu branco estalido. Mais, o ser precisa saber cal foi o óbolo que tivo que pagar tanto polo goce extremo da brancura como pola sabedoría que lle foi dado adquirir mediante esta experiencia. Adoito a resposta que obtén a este interrogante é moi

dolorosa pois lévao a asumir que habita agora, tras da brancura, esa “fenda invisíbel do tempo” (CdC: 33) que chega “[a]nunciando a estación muda do destino” (CdC: 33) no corpo, é dicir, o seu final.

Neste punto, o eu sente nacer no seu interior a sombra que se asocia á carne triste, á escuridade, ao baleiro, á intensa desolación, a un silencio estéril... pero, sobre todo, representa a transmigración frustrada e dolorosa cara a ningures e a consciencia da súa indefensión perante a ameaza da soidade, do silencio e da morte. Se o desexo sublima a materia en algo máis perfecto, a sombra conduce ao baleiro onde campa un silencio que está moi lonxe de ser aquel proceso vivificador e fecundo que se daba na brancura, esa transcendencia feliz que, deixándolle sentir ao eu que superaba as fronteiras do tempo e da finitude, o anima a exclamar: “Elevaremos xuntos un amor, unha morte. / (...) / Que o teu corpo ilumine a miña morte tua / para ser infinitos mais alá de nós mesmos” (SAT: 39). Pero esta morte, na sombra, identifícase cun tempo estancado, pétreo, onde o eu sente unha profunda angustia vital. Desta maneira, habitando a sombra, a vida convértese nunha loita constante contra o desacougo na que o ser non sempre logra unha saída favorable.

Con todo, como di Salinas Portugal,

A sombra nom é pois o estádio definitivo da morte (...); a sombra é fim, porém tamém inicio, tránsito e intervalo para retomar o desexo, ou o que é o mesmo: a vida, para chegar ao estádio anterior ao silencio (...). Silêncio de que partirá umha nova aventura poética; desexo de ser que nos levará a (outro?) corpo para chegar a (outra?) sombra e así renovar em cada texto, em cada novo livro, em cada image de um poema, o sofrimento e o gozo da experiência poética (1986a: 330).

Non en van, a sombra identifica o momento en que o desexo debe (re)comezar. Por iso, como sinalaba o propio Fernán Vello, tamén ten unha lectura favorable: “la “sombra”, es la consideración final del desamor (...) No es una visión negativa; es una reflexión sobre la tristeza posterior al “desplacer”: Después de vivir el placer, siempre se pierde algo” (Cid-Fuentes 1983: 27, comiñas no orixinal). Polo tanto, “trata-se dumha tristeza sem amargura, sem desespero, umha tristeza que será tamém anúncio inmediato de esperança” (Salinas Portugal 1986a: 329) coa volta do desexo.

Ao igual que a brancura, a sombra é un concepto de longo percorrido na obra poética de Miguel Anxo Fernán Vello. Así volvemos atopala, por exemplo, nos *Poemas da lenta nudez* onde se expresa a firme convicción nun futuro, inédito, pero esperanzador:

Por iso, fronte aos extraños acontecementos da luz,  
fronte á desfiguración quebrada do presente,  
fronte a esta dor no vértice extenuado das horas,  
só cabe a fuxida invisível,  
a viaxe perfecta,  
todas as páxinas en branco do futuro (PLN: 31-32).

## 2. A poesía da terra

Ao longo das páxinas anteriores fomos dando conta de como Miguel Anxo Fernán Vello utiliza a recorrencia de certos elementos paisaxísticos –procedentes dos ámbitos terrestre (flores, formas do terreo, árbores...), celestial (luz, nube, sol...) e acuático (mar, peixe, chuvia...)- para poñer de manifesto a intensidade crecente e o carácter cíclico do desexo ademais de para caracterizar ao corpo desde uns parámetros de beleza e elegancia. Nestes alicerces susténtase unha teoría do desexo que presenta tamén a esta forza como unha pulsión integradora do ser na natureza xa que, no momento álxido da brancura, este séntese parte fundamental da engrenaxe cósmica. Por iso diminúe considerablemente a presenza dos elementos naturais nos poemas onde se reflexiona sobre a sombra, reflectindo esta escaseza o fondo desacougo dun eu que, privado da brancura, non logra sublimar o desexo en algo que trascenda a simple carnalidade.

O medio natural vai gañando lecturas conforme nos adentramos nos poemarios posteriores á triloxía formada por *Do desexo en corpo e sombra*, *Seivas de amor e tránsito* e *Memorial de brancura*. Precisamente xa no segundo destes libros –en concreto no poema IV (“Isto é unha cerimonia tazas firmes de angústia...”, SAT: 75) da última parte, “Tránsito”–, atopamos un verso que agoira un cambio na materia poética do noso autor: “esta terra é un camiño intrazado unha paixón sen fondo” (SAT: 75). Ese será a partir de agora o seu *leitmotiv*: reflexionar sobre os elementos que conforman a terra e establecer asemade os diferentes roles que esta desempeña (ámbito, matria, patria) así como o papel que o ser humano debe xogar en función deles. Esta viraxe temática que converte á terra no centro

axial do poema foi interpretada pola crítica como o inicio dun novo ciclo dentro da poesía do noso autor (Leis 1985: 22 e Álvarez Cáccamo 1994c: 1) ou, cando menos, como un cambio fundamental no motivo medular dos versos (L.B. 1985b: 31 e X.G.G. 1985: 23) que aínda expresan o vitalismo celebrativo de antano. Así, segundo atinadas palabras de Román Raña, na obra de Fernán Vello

Despois da etapa onde brillaba un erotismo solarmente explícito, asistimos a unha viaxe ao humus terreal (...). Agora a forza dos versos é telúrica, a vehemencia bota raíces no que os ollos ven, no que a alma contempla: terra que se ama, natureza que vive e que nos vive (2008: V).

O telurismo vertebra completamente o *Libro das paisaxes vivas* e *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* pero tamén se percibe o seu eco en certos textos dos *Poemas da lenta nudez* e *d'As certezas do clima*. En todos eles a escrita do corpo dá paso, en opinión de Arcadio López-Casanova, a unha “*mítica da Terra* ou –o que vén ser o mesmo– do mito orixinario, dun mundo auroral, primixenio, que se lle revela nas formas puras da paisaxe sen historia, na melodía dos ritmos cósmicos, na puxanza vivificadora dos elementos primordiais –auga, ar, lume, terra” (2011: 107, cursiva no orixinal). Este paisaxismo, máis propio do *Libro das paisaxes vivas*, evolúe até dotar á terra da entidade de patria en *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*, obra onde se indaga nos elementos basilares de Galicia (Castro 1989: 13). O poeta, mediante símbolos de gran brillantez conceptual, presenta á terra “como súbito deslumbramento” (Raña 2006: V) ou intensa emoción (Masini 2008: 154) chegando tamén a amosar unha “identidade mítica entre a Terra e a Muller, analoxía de velal raizame” (Álvarez Cáccamo 2006b: 83) en poemas como os que forman a serie “Aparición e figura ao amor da terra” (EAF: 127-145). Xa que logo o telurismo oscila entre o pensamento sobre aquilo que configura o noso entorno natural (Castro 1989: 13), o cántico celebrativo –e mesmo erótico– así como un fondo compromiso ético e estético coa “patria branca de esperanza” (Requeixo 2010: 35) que é, asemade, matria, é dicir, nai.

As diferentes ópticas desde as que nos presenta a terra obrigan tamén a Fernán Vello a facer cambios significativos na linguaxe –que afonda na súa musicalidade– e na

posición do eu quen adopta a miúdo un papel próximo ao do bardo pondaliano<sup>87</sup> (Nogueira 2000: 323 e Mato Fondo 1998: 96) cando nos transmite a verdadeira historia do pobo e anuncia, dun xeito oracular, a chegada de tempos mellores:

Este país é un canto de mil versos profundos  
que enraizaron no sangue para o alto futuro  
dunha terra de amor, unha dura esperanza  
de séculos que erguen a súa pedra esquecida  
entre a lúa e o sol. Un bosque de milagres  
como cervos dun cántico de espesura lunar  
fronte ás ondas soñadas do litoral azul.

Este país é un mundo de sementes e choivas  
aldeas que nos doen nun territorio antigo  
do tempo; lentos acios de corazón e olvido  
nos camiños, nas casas, nos eidos, nas palabras  
que fican penduradas entre as luces e as sombras (AI: 240 [EAF: 27]).

### **2.1. As paisaxes do desexo e a súa evolución**

Desde os primeiros poemas de *Do desexo en corpo e sombra* podemos constatar que os elementos propios do mundo celeste, da dimensión acuática e tamén da terra van ser utilizados polo poeta para definir o desexo e para adxectivar o corpo feminino, sexa na súa globalidade ou só aplicados a algunha das súas partes. Así o desexo toma formas concretas de paxaro –“Paxaro do desexo / ave branca e redonda” (DCS: 11)–, flor –“Flor do desexo en rosa branca / nesta carne de agora” (DCS: 13)–, nube –“O desexo é unha fame de nubes / nos ollos e na boca” (DCS: 16)– ou peixe –“O desexo é un peixe que morre silencioso / entre golpes de auga e latexos de espello / nunha caixa de luces levitada na sombra / dunha paixón mariña” (AI: 143 [DCS: 18])– que lle aportan diferentes características. Pola súa parte, as calidades do corpo son potenciadas grazas ao contacto deste con certos elementos que incrementan as súas virtudes propias ou que o dotan daquelas que aínda non posuía. Pero reciprocamente estas materias son elevadas, mediante esta interacción, á categoría de

---

<sup>87</sup> *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* leva como cita introdutoria uns versos de Eduardo Pondal reafirmando así o vínculo entre a materia poética que Fernán Vello desenvolve na súa obra e a dimensión bárdica propia do escritor de Ponteceso.

símbolos que irán adoptando novos significados segundo cambie a temática das obras e o telurismo comece a tomar o lugar central nos poemas.

### **2.1.1. A paisaxe celeste**

Os elementos propios da esfera celeste posúen o don da liberdade propio daquilo que é levián e etéreo. Así introdúcenos nun mundo de simboloxías que remiten ao inmaterial (a cor azul), á metamorfose (a nube), á lixeireza (a ave), ao vitalismo (o sol) ou á fecundidade (a lúa).

#### **2.1.1.1. A cor azul**

Afirma Kandinsky que o azul é unha cor centrífuga pois ten a capacidade de dirixir ao ser, de forma introspectiva, cara ao seu propio centro e esperta nel un desexo de pureza e inmaterialidade (1989: 69) por iso, no verso de Fernán Vello, este ton representa o punto central dun ser –“o corpo é un ser azul desde a pel para o vento”, DCS: 60)– que identifica o rumor sanguíneo, xa que logo a vida, percorrendo o seu corpo como un “fino son / palpitante e azul / nos pulsos” (MB: 65). De igual maneira circula polas veas o desexo, ese “azul eterno”<sup>88</sup> (DCS: 17) que, sempre en transformación, fluctúa entre o seu nacemento no máis profundo do corpo e a elevación absoluta na brancura xa que o azul tamén identifica, simbolicamente, o máximo cumio (o ceo) e a máis abismal profundidade (o pélogo). Por iso, nalgúns poemas, este ton asimíllase á brancura e, dado o seu carácter de cor fronteiriza entre o alto e o baixo, protexe ao ser que transita entre o fogo da paixón consumada e o xeo da sombra:

na detida e fría água do corazón comeza a sombra  
extrañas transparências sen luz comezas a ferir  
do fogo ao xelo só unha cinza azul a terra une (MB: 78).

Sendo azulada, a cinza, residuo natural do fogo do desexo, non representa só un esgotamento senón que se erixe en promesa dun novo (re)nacer –simultáneo tanto para o

---

<sup>88</sup> “O desexo é unha fame que nos destina o tempo / como un perfume antigo que nos permanecera / como un azul eterno / como un silencio vivo / como unha longa tarde que agarda pola lua / para non morrer nunca” (DCS: 17).



eu como para o propio desexo– pois o azul desmaterializa todo aquilo que toma a súa cor (Chevalier & Gheerbrant 1991: 163) e, neste caso, converte a cinza en esperanza.

Mais, voltando á significación do azul como punto medular, atopamos no poema “Figura azul da chuvia” (CC: 31-32) a referencia ao “centro azul da auga” (CC: 31), núcleo ingrávido da vida que ten a súa semellanza na “hora núa do sol” (CC: 31) e na “raíz transparente do vento” (CC: 31). Centro, hora e raíz son termos reiterados na poética de Fernán Vello sinalando, de forma respectiva, o desexo de coñecemento que só se logra por medio dunha profunda introspección, o poder tiránico do tempo sobre os seres con matices de *tempus fugit* e o alicerce fundamental do eu que radica na terra que o sostén. Mais no devandito poema o azul convértese nun símbolo poliédrico pois adquire outras dimensións significativas ao representar ademais a profundidade –que lle vén dada por ser á vez, como xa dixemos, cor cósmica e acuática que se manifesta nos ollos femininos onde se percibe a “luz verde azulada das raíces do mar” (CC: 32)–, o etéreo –como esa chuvia que, caendo, se asocia a “un mar de labio azul ingrávido, / constelación lentísima de lágrima inclinada” (CC: 32)– ou o pensamento (Cirlot 2013: 140) ao facilitarlle ao eu establecer as bases matéricas que o definen como ser e que, en “Figura azul da chuvia”, se concretan na auga, na luz, na palabra e na terra, segundo se apreza nestes versos:

Aquí trázanse as liñas que conmoven no espacio  
a pura perspectiva do pensamento:  
o centro azul da auga,  
a lámpada mariña que se acende no soño,  
unha sílaba húmida rozando a pel,  
a éxtase da arxila (CC: 31).

Mais o azul tamén é cor de esperanza. En relación a este significado hai que entender a imaxe da “patria azul” (CC: 25 e 29) que, historicamente “desposuída de si mesma” (PLN: 35), ten aberta a posibilidade de liberarse do inmovilismo secular que padece. Así, por exemplo, no poema “Crónica” (PLN: 8) o pobo que agarda ser en verdade libre experimenta o paradoxo da “sombra / máis azul da esperanza” (PLN: 8) sendo a sombra (polo negativo) e a esperanza (polo positivo) equilibradas pola acción sosegante do azul que as matiza e compensa. Por iso a sombra esváese no lóstrego –fenómeno que aúna

en si a luz azulada do raio e a queimadura purificante– e a esperanza, aínda prorrogada *sine die*, enténdese como certa posibilidade de liberación por máis que o pobo veña padecendo o inmovilismo desde tempo inmemorial. Esta circunstancia adversa só pode revertirse por medio do amor –que, neste caso, leva implícita a fidelidade á terra e a resistencia na espera– e da luz que ilumina a dirección correcta para saír das tebras:

Levabamos cen noites de paciencia infinita,  
agardando, agardando no devalar das lúas,  
e era un grave latexo entretecido á sombra  
máis azul da esperanza.

(...)

Sabiamos que un día chegaría nun lóstrego  
a nos queimar o cerne do noso amor durísimo.  
Mais soubemos medir no límite do sangue  
o camiño perfecto,  
armados como a luz contra os campos escuros (AI: 265-266 [PLN: 8]).

Para alén disto, no verso de Fernán Vello o azul connota ás veces a tristeza – “Silenciosa ela é como o vento saudoso da tarde / cando trai viaxes lentas de silencio esvaído / desde o azul ao vidro delicado e sensíbel / destas horas douradas... pero tristes nos ollos” (SAT: 31)–, a ameaza dun inverno que ten moito de existencial pois é unha sacudida interna –“Ás veces o sabor da terra cóbreme o rostro / e sinto nas veas o trebón azul dos invernos” (CdC: 28)– e tamén a fenda que esgaza ao eu enfrontado á desoladora experiencia da soidade –“¿Que alimento sería o noso na sede desta fenda / para borrar a dor azul do corpo? (AI: 299 [PLN: 40])– ou ao abismo –“un peso azul que verte no corazón un río posuído de abismo” (CC: 55). Circunstancias todas estas desacougantes que o azul logra vencer pois sempre contén en si a posibilidade da esperanza e da rexeneración, a luz do fulgor:

¿Como desdobrar a sombra atada no interior,  
algo que morde dentro  
na invisibilidade do animal,  
unha tristura azul  
que de repente se converte en fulgor? (CdC: 14).

### 2.1.1.2. A nube

En *Do desexo en corpo e sombra*, a nube é un símbolo moi reiterado –de feito, computamos nove aparicións deste termo (DCS: 11, 15, 16, 34, 35, 40, 54, 55 e 58)– e sempre se move na órbita do desexo e da brancura xa que, como din Chevalier e Gheerbrant, “la nube es el símbolo de la metamorfosis vista, no en uno de sus términos, sino en su propio devenir” (1991: 757), un proceso de cambio continuo que se asemella ao que sofre o propio desexo. Así no poema inicial, “Oh esta luz...” (DCS: 9), a nube representa o momento epifánico do desexo cando este estoura nas “veas asulagadas de milleiros de arelas / nubes estreladas” (DCS: 9) para transmitirse despois por todo o corpo. Non en van lemos pouco despois que “O desexo é unha fame de nubes / nos ollos e na boca” (DCS: 16) pois quere consumarse na elevación da brancura, intanxible e efémera, sentida tamén ela como un ‘estalido’ de nubes no interior do corpo:

Un mínimo desexo  
intenso  
de poro íntimo.

Un estalido breve de nube  
invisíbel e lento  
pola beira do corpo (SAT: 19).

Mais a nube, que tamén connota ao corpo feminino aportándolle lixeireza –“corpo en ave redonda / boca viva / de luz / nube morna e frutal” (DCS: 34)–, pode expresar a desazón do eu que, sen brancura, se sente fenecer do mesmo xeito que a nube, sen luz, non se percibe: “Morremos desde os ollos / desde a carne sen céu / como as nubes da tarde que se morren sen luz” (DCS: 15). Xa na súa última aparición dentro da obra de Fernán Vello, documentada nun poema de *Seivas de amor e tránsito*, a nube unifica na súa figura a terra e o ceo dun modo ascensional pois elévase desde a terra, o lugar por onde corre a auga que, vaporizándose, a xera, até o ceo que constitúe o seu ámbito natural:

O vento é branco e sopra longamente na esfriada devesa  
vai e vén desde a altura dos montes nos que estou abatido  
hai un tacto de nube sobre toda a planicie que respiro (AI: 186 [SAT: 78]).

### 2.1.1.3. As aves

Afirma Cirlot que as aves “son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu. Conciernen al elemento aire y (...) “son altura” y, en consecuencia, espiritualidad” (2013: 102, comiñas no orixinal) por iso, nos poemas de Fernán Vello, asóciase adoito ao desexo e á brancura. Así, lemos en *Do desexo en corpo e sombra* que “o desexo é unha ave / con fame de voar nas altas transparencias das praias” (DCS: 16) onde, recordemos, as mulleres se expoñen ao sol estival. A facultade de voar é tan inherente ao paxaro como o ardor do desexo propio dun poeta *flâneur* que observa a beleza destes corpos e ambiciona liberarse, co seu contacto, das cadeas carnis na brancura, ese momento único no que lle é dado experimentar unha plácida ingravidez pois nel a materia física sublímbase e o ser depúrase de todo o que lle impide obter o coñecemento pleno.

As mans femininas acadan un aire de pomba –“As mans poden ser pombas / de brancas e interminábeis asas” (DCS: 51)– ao seren brancas como esta ave que simboliza, na súa transfiguración, o máximo saber xa que, segundo o mito bíblico do Pentecostés, o Espírito Santo apareceu aos Apóstolos baixo esta forma para imbuilos de *gnosis*. Con todo, a pomba, na mitoloxía clásica, consagrábase a Venus, deusa do amor e da beleza, de aí que as mans identificadas con ela adquiran tamén a calidade da fermosura.

Por último, no incesante apagarse e renacer do desexo pode intuírse a alusión á figura da ave Fénix, un ser mitolóxico que, como o propio eu, se rexenera desde as cinzas ao conteren estas no seu xerme o fogo, elemento catártico por excelencia. Así o ser parte do rescoldo para renacerse purificado, ‘máis branco’:

Consumin-me nos ocos da cinza e fun ave  
mais branca renascendo (MB: 44).

### 2.1.1.4. Os astros

Miguel Anxo Fernán Vello concibe a poesía como un astro que nos ilumina mediante a queimadura xa que a súa luz, proveniente do máis íntimo do ser, é reveladora daquilo que nos conforma, dótanos dun mellor coñecemento de nós mesmos. Así se explica que a antoloxía que escolma a súa obra publicada entre 1984 e 2007 leve por título *Astro interior* xa que o verso é un “astro que estremece / o destino” (DE: 14) e:

Un poema é un astro que aparece no tempo,  
a visión máis ardente dos meses,  
a construción da alma.

(...)

Porque o poema é a chama resultante do home,  
o seu límite puro (AI: 379 [TD: 77]).

Para alén disto, os astros asócianse ao desexo por dúas razóns. A primeira é o feito de posuíren –ou reflectiren– luz que, como xa vimos é a orixe da paixón e que, ademais, dota de beleza ao corpo feminino cando o iluminan. A segunda é que a maioría dos astros transitan, de forma inflexible e invariable, unha órbita. Tamén así o desexo é regular e reiterado no seu ciclo.

O sol ten un gran peso específico nos primeiros poemarios do noso poeta onde é posible percibir, segundo sinalou Román Raña, un erotismo “solarmente explícito” (2008: V) dado que este astro, fonte de luz e calor, é o motor do desexo. Así, por un lado, a súa luz estímulo até o punto máis álxido e, polo outro, a calor solar ten sobre o eu, tras do prolongado e frío inverno –que simbolicamente se identifica coa sombra–, un efecto vivificante que logra espertalo do letargo predispoñéndoo de novo ao desexo. Esta calor, ademais, vai *in crescendo* até acadar un grao ígneo, esa queimadura branca que, como xa dixemos, é símbolo definitorio da poesía erótica de Fernán Vello. Neste sentido, sinala Arcadio López-Casanova que é obvia nos poemas deste teor a

dominancia do réxime diurno (albas, amañecidas, esplendor de claridade) e dos campos – que se complementan e intensifican– do *lume* (*chama, brasa, fogo, ardente, inflamada, incendiada* etc.) e da *luz* (*sol, estrela, fulgor, claridade, brillo, luminosa* etc.). Campos, por máis, que motivan una ampla *metáfora ígnea* (2011: 111, cursivas no orixinal)

por iso se celebra con xúbilo a alba xa que nese intre a luz nacente do sol anula as tebras, entendidas estas no dobre sentido simbólico de negritude e de sombra. A luminosidade matutina é adoito descrita como un efecto súbito e de índole complexa que, como todo o que sucede na natureza, repercute directamente sobre o eu. Nel os beneficios do sol actúan dun xeito profundo –“Soubeche da primeira raiola / que iluminou os poros / e acariñou as veas / até o íntimo sangue?” (SAT: 18)– pois estimulan o torrente sanguíneo que transporta

o desexo polo corpo ademais de proporcionarlle ao eu unha gran vitalidade. Así, por exemplo, no poema “Aparición do sol” (CC: 47-48), asóciase dous elementos imprescindibles para a vida, o sol e o sangue, nunha interacción simbiótica que propicia que a luz da alba non só esperte á natureza senón que ilumine internamente ao eu:

(...) a luz, a luz  
nacendo,  
construción poderosa  
dos meses que se funden  
arborecendo un centro,  
a luz nacendo agora  
como un berro extasiado,  
a luz nacendo dentro  
da luz  
outro milagre,  
o sol  
iluminando o sangue (AI: 329 [CC: 47-48]).

No verán, o sol propicia a exposición dos corpos femininos na praia. No poema “Corpos na praia ao sol” (MB: 25-26) o eu, mentres os observa broncearse, sente o incremento, progresivo e imparabile, do desexo dado que as mulleres non son só receptoras pasivas da canícula –que se intensifica co trancurso das horas– senón que elas mesmas emanan luz e unha calor tan forte que bordea a queimadura:

Son os corpos deitados que iluminan  
esta transparencia do sol na praia branca.  
Ébria pel ao azul do fulgor que estala en calma.  
Crepitación do ar neses polidos membros  
nuamente abrasados. Brónzeo fogo  
na silenciosa carne.

II  
Ondulados  
están na intensa fermosura de ser  
para o sol todos  
pensativos  
no interior de si mesmos  
onde ferven de luz  
e sangue claro (MB: 25).

Tradicionalmente, o sol véñse identificando co masculino e con todo o que irradia (Chevalier & Gheerbrant 1991: 953) mentres que a lúa se considera un principio feminino, pasivo e dependente dado que carece de luz propia. Con todo, como acabamos de ver, no poema “Corpos na praia ao sol” (MB: 25-26) Fernán Vello subverte estas asociacións clásicas para outorgarlle aos corpos expostos sobre a area a capacidade xeratriz da luz e da calor, equiparándoos así co propio sol. Neste sentido, as mulleres son as que, desterrando no eu a escuridade-sombra, espertan, mediante a súa propia luz, o desexo que ficara larvado e encamiñan ao ser cara á brancura. Do mesmo xeito o sol estimula a vida que reside oculta dentro da terra e que, grazas a el, se desenvolve plenamente, por iso é fundamental saber percibir a presenza solar no interior de todo:

O sol ten a cor das raíces que arden.  
Hai que fechar os ollos e ver no centro das árbores,  
o perfil dunha chama, un fulgor verde  
que asombre o corazón (PLN: 27).

Mais na obra de Fernán Vello o sol tamén serve para identificar, na súa carencia, a soedade –“Saber que estala a soedade en pranto / se non doe todo o sol como un pozo no corpo / abrindo a sede” (CdC: 13)– ou remarca o carácter ancestral da patria: “O pais é vello como a lua e o sol sobre as águas do mar” (LPV: 19).

Como símbolo ambivalente, o sol posúe tamén unha cara negativa. É a que se manifesta ao ser identificado mediante elementos que teñen a capacidade de facer dano ou que mesmo son letais como a “espada brillante e invisível, delgada como un fío de morte” (EAF: 73) ou o “súbito gume de fogo” (EAF: 73). Esta faceta perniciosa do sol aparece sobre todo relacionada coa cidade, o ámbito máis hostil para o ser humano, e contribúe a acrecentar o desacougo que o eu padece ao verse confinado nas liñas puras da urbe. Así, por exemplo, no poema “Paisaxe asfixia” (PLN: 30) os efectos do sol asimílanse aos do vidro (cortar) e aos da agulla (punzar):

O sol é un remuíño de vidros amarelos  
e agullas brancas de perfil invisível,

estupor de aluminio e multitude de lámpada  
nacendo na queimazón da altura (PLN: 30).

Cómpre mencionar tamén a imaxe do ‘sol negro’ que aparece en varios poemas non só como unha alusión directa á escuridade senón representando a vida subterránea, larvada e invisible pois, como indican Chevalier e Gheerbrant, na alquimia o sol negro é a materia prima en bruto, sen traballar (1991: 954). Por iso, no verso de Fernán Vello, o sol negro asóciase á raíz, ao íntimo, á orixe dos seres que se xesta sempre na escuridade da terra ou do útero, porque o sol, como xa vimos, garante a vida dobremente: na superficie terrestre e tamén no interior desta. Pola súa parte, Cirlot fai fincapé en sinalar que o sol negro é un astro propio das profundidades que, con moito esforzo e sufrimento, debe ascender ao cénit (2013: 423), ascenso dificultoso similar ao que emprende o eu cando aspira ao coñecemento pleno de todo o que o circunda. Por iso o eu, con ansia de saber, invoca: “Veñan a min os rios subterráneos, raíces / de sol negro, certezas dun hiato” (PLN: 18).

O antagonista natural do sol é a lúa, astro que, por pasar mensualmente por diferentes fases, remite ao que se reitera (o ciclo do desexo, os ritmos biolóxicos femininos, as idades do ser, as estacións anuais, etc.) ademais de ser imaxe da fecundidade rexendo as augas e, sobre todo, o fluxo e o refluxo das mareas. Na triloxía erótica de Fernán Vello, a lúa identifica á muller, ben no feito de resultar esta inacadable para o eu –“Estou fora do corpo / de tanto desexar-te // lua alta // e xa perdin os poros / transmigreime a ningures // son somente un desexo” (DCS: 29)–, ben na súa elegancia –“de andares que ela ten flores de vento leva / no seu paso delgado de frescura e de lua” (SAT: 29)– e beleza: “Traias na túa fronte unha lúa limpísima / porque nache branca en aromas de espuma / das árbores brillantes da nosa primavera” (AI: 163 [SAT: 37]).

O vínculo da lúa coas augas na imaxe da ‘húmida lúa’, que aparece ás veces no verso do noso autor, fai gala dunha fertilidade levada ao extremo dada a asociación directa nela de dous elementos fecundos por excelencia (a lúa e a auga) pero tamén representa o fenecer (Chevalier & Gheerbrant 1991: 658) que, na poesía de Fernán Vello, é simbólico pois alude á ‘morte’ na brancura, esa suspensión do vínculo consciente co corpo que eleva ao eu desde a súa carnalidade até convertelo nun ser máis puro. Así vese “cantando un gloria nun espazo ardente / onde a húmida lúa soña brandos espellos / de gozo xerminal



correr cantando cara o ceo” (AI: 205 [MB: 75]). Tras do pracer, nese tempo aínda suspenso entre a brancura e o tránsito, o eu reflexiona no seu

Regreso a un territorio de instantes entre o corpo e o céu, onde o pracer das aves foron lábios no ar que ascenderon de amor, onde elevei a húmida lua do beixo desde a primeira chama de gozo sobre o tempo (LPV: 79).

A temporalidade é un elemento que está intrinsecamente unido á lúa pois o carácter regular das súas fases permitiulle ao ser humano establecer os primeiros parámetros cronolóxicos, de aí que se entenda este astro como imaxe do tempo vivo e flutuante (Chevalier & Gheerbrant 1991: 658). Nos *Poemas da lenta nudez*, a longa e paciente agarda do pobo pola liberación da patria exprésase aludindo ao devalo lunar, magnitude que nos remite a unha época ancestral, orixinaria:

Levávamos cen noites de paciencia infinita,  
agardando, agardando no devalar das lúas  
e era un grave latexo entretecido á sombra  
máis azul da esperanza (AI: 265 [PLN: 8]).

Noutra orde de cousas, a relación entre as estrelas e o desexo deriva, para alén da súa luz, da multiplicidade destes astros que connotan a ansia diseminada polo corpo cando o eu sente “as estrelas profundas / que prenderon nos poros / e incendiaron a carne // o sangue // en pleno día” (DCS: 35) para facerlle desexar revivir, unha e outra vez, esta experiencia da queimazón intensa. Así utilízase un ton desiderativo ao querer “Que as estrelas de xuño nos medren polas veas / e inflamen de amor / o corazón e a carne” (DCS: 63), dando pé á brancura, esa “(...) estrela de gozo / onde sen ti eu non existiría” (SAT: 56).

Adoito o fulgor propio das estrelas aparece nos ollos femininos asociado á auga –“Na brancura das fronteas de silencioso vento / tedes a vosa luz e estrelas húmedas / arden nos vosos ollos con íntima alegría” (SAT: 23)–, ao etéreo –“perspectivas de estrelas levitadas e absortas / nas olladas brillantes de visíbeis lampexos” (SAT: 49)– ou, nalgunha ocasión, á sonoridade: “estrelas con xemido nos teus ollos profundos / onde as palabras ferven até o amor amado” (MB: 64). Estas asociacións amplían a valencia significativa do símbolo e

aluden a elementos e conceptos fundamentais na poética do noso autor, por seren basilares (auga), por teren a capacidade de elevarnos até outras dimensións de coñecemento (etereidade) ou porque sen eles o eu non podería expresar a súa vivencia (voz).

Posteriormente, a estrela identifica o microcosmos corporal (Chevalier & Gheerbrant 1991: 484) como imaxe especular do macrocosmos da natureza. Así afirmase que “[o]s nosos corpos teñen a forma interior dunha estrela / e tremen sobre a terra cando as raíces queiman, / cando se inflama o mar” (CdC: 21), aludindo nestes versos á terra, á raíz, ao fogo e ao mar como elementos fundacionais do ser e, en xeral, da vida. Por último, a estrela simboliza a intemporalidade e, sobre todo, a esperanza nun futuro máis positivo para o pobo que resiste, paciente, os embates da historia. As ‘terras estreladas’ preséntanse como o lugar ideal, edénico, pois xa superaron o inmovilismo atávico que as oprimiu durante séculos:

As terras estreladas que nos agardan máis alá,  
detrás da noite: po de astros que ilumina  
o ollo nevado do tempo (CC: 25).

### **2.1.2. A paisaxe mariña**

A primeira imaxe que remite a un entorno mariño na obra de Fernán Vello é a da onda que transmigra en transparencia (DCS: 11) sinalando a vontade de depurarse a materia acuática da onda en algo máis perfecto e sublimado. O dinamismo propio do mar (implícito na onda e na mareira) será a partir de entón un elemento cotián para definir ao desexo no seu matiz de cambio continuo. Este, identificado tamén co peixe, nunca adopta unha postura estática pois estímase coa visión dos corpos femininos expostos ao sol na praia e, adoido, procura as illas como espazos favorables ao desexo.

#### **2.1.2.1. A onda**

A onda é a manifestación visible do perpetuo movemento do mar, de aí que a súa asociación ao desexo sexa obvia e inmediata pois percute na praia como o desexo no corpo e ademais este, como ela, non cesa de mutar. Cando a onda é branca, por conter escuma, adquire ademais un matiz de pureza máxima que remite á brancura:

en praia de silencio fronte ao céu

as ondas brancas  
veñen como desexos  
de auga e ar

á pel (DCS: 14).

Por outra parte, a ondulación dos andares femininos –que son sinuosos, delicados e suxerentes– é un acicate para o desexo: “de andares que ela ten de niveas elegancias / que no corpo navegan como aves de espuma / ou levitadas ondas ou nubes pensativas” (SAT: 29). E así pídeselle á muller:

Achégate pousándote como unha leve onda sobre esta fina area  
dos corpos. E dime cousas húmidas. E déixame  
entender humidamente o misterio submarino dos teus pulsos.  
(...)  
esvara en pel de auga, invádeme  
de branco,  
invádeme até o fondo de pureza (AI: 165 [SAT: 46]).

#### **2.1.2.2. O peixe**

Dado que é un animal acuático, o peixe participa do simbolismo da auga referido ao nacemento e á restauración cíclica (Chevalier & Gheerbrant 1991: 823) pero tamén representa o progreso vertixinoso xa que se reproduce moi rápido e en abundancia, de aí que sexa a imaxe perfecta para describir ao desexo na súa vertixe:

O desexo é un peixe que morre silencioso<sup>89</sup>  
entre golpes de auga e latexos de espello  
nunha caixa de luces levitada na sombra  
dunha paixón mariña (AI: 143).

O peixe é tamén o representante da etapa intrauterina cando o ser, rodeado de líquido amniótico, vai tomando forma. Así en *Seivas de amor e tránsito* lemos: “O corpo é

---

<sup>89</sup> Na versión orixinal deste poema (DCS: 18), no primeiro verso, en vez de “silencioso” aparece “silandeiro”.

ser, estar na sua arte, morar dentro / da sua pura existência de árbore, peixe, labareda terrestre / ou desmaio solar da queimadura límpida” (SAT: 63), remitindo o peixe ao ámbito acuático do mesmo xeito que a árbore e o sol fan referencia á terra e ao ceo. Nestes versos, o peixe evoca a orixe da vida na auga –un dos compoñentes principais do corpo humano– fecundada pola calor solar e aínda nunha fase de xestación. Polo tanto, seguindo a teoría de Cirlot, “el pez es un ser psíquico, un “movimiento penetrante” dotado de poder ascensional en lo inferior, es decir, lo inconsciente” (2013: 366, comiñas no orixinal), o que non se percibe por pertencer ao territorio abisal, aínda inexplorado. Esta idea xustifica tamén a relación entre o peixe e o saber que, estando latente no noso interior, se irá manifestando conforme o rochemos durante a brancura. Así, no poema “Erótica I” de *Diccionario do estremecemento*, o peixe e a serpe –animais, ambos os dous, relacionados co acuático– simbolizan o coñecemento xa que, lemos de novo en Cirlot, a serpe “por su esquema onduloso, similar a la forma de las ondas marinas, puede simbolizar la sabiduría abisal” (*Ibid.*: 406). Este efecto de onda remite ademais ao movemento constante e repetido do desexo:

Nace a imaxe no fondo  
como unha serpe acesa  
ou peixe que devora  
unha estrela.  
O corpo  
máis alá do tempo,  
máis alá da nudez,  
na queimadura cega,  
no latexo abisal  
da sede (DE: 37).

Pero as valencias simbólicas do peixe vólvense negativas cando se lle atribúe a ferocidade desenfreada do lobo nocturno –“A noite é un peixe con boca de lobo” (CC: 69)–, cando connota a falta de esperanza no seu moverse continuo pero sen destino –“Este agosto ancorado de luz / é como un peixe lento que se adentra no sangue” (PLN: 26)– ou cando define a dor incurable por efecto da consunción solar:

Este verao prolonga a forma das feridas.

Unha serpe de pedra morde a fría queimadura da espiral dos días. É admirábel esta dor que morre como un peixe, silenciosa, tatuada, horizontal de sílabas e espellos quebrados (PLN: 70).

### 2.1.2.3. O mar

Símbolo da dinámica da vida, o mar é lugar de (re)nacementos e transformacións por iso se relaciona co desexo tanto polo cambio constante que este manifesta como polo feito de nacer no máis fondo do corpo baixo a imaxe dunha “fame submariña”:

o desexo é unha fame silenciosa de escumas  
unha maneira lenta de fame submariña  
que nos invade o corpo (DCS: 16).

Como xa dixemos, a praia é o lugar onde o eu entra en contacto coas mulleres que expoñen os seus corpos á acción bronceante do sol. Son mulleres con “corpos de mar salgado / polas veias, / ondas no corazón” (MB: 26), que manifestan a “ondulación mariña e clásica das coxas” (SAT: 22) e levan nos seus ollos augaverdes<sup>90</sup> –cor que aúna o verde das profundidades e a liquidez da auga– o brillo sedutor das pérolas: “o corazón da água brilla no teu ollar / e estremece-se o mar da miña boca / que beberia, un a un, toda a frescura dos teus poros” (SAT: 56). Esta connotación do corpo feminino incide no feito de ser o mar berce da vida por iso son abundantes nos poemas os termos propios de campos léxicos relacionados co marítimo e coa experiencia da navegación convertida en referente erótico:

Teño que navegar-te pola altura do corpo

e facer dos teus brazos os meus remos

que me leven

ao teu porto seguro

à tua praia de ondas (DCS: 41).

---

<sup>90</sup> “Hai rostros que aparecen / na neboa dunha illa rosada no horizonte, / e traen ollos de pérola / contida en aguaverdes de luminoso día, / son rostros que gravitan nun desexo mariño / de praias esquecidas” (AI: 196 [MB: 36]).

Como alfa e omega da existencia –“ (...) o mar, / aparece diante dos nosos ollos / e sentimos aí todo o silencio / do fin e do comezo do camiño da vida” (CC: 26)–, o mar “por su extensión aparentemente sin límites, es la imagen de la indistinción primordial, de la indeterminación del principio” (Chevalier& Gheerbrant 1991: 767), da materia aínda sen conformar. Por iso cada vez que o mar aparece nos versos maniféstase aberta a posibilidade de voltar, retrospectivamente, ao comezo da vida para coñecer por fin dunha forma racional este milagre<sup>91</sup> pero tamén está implícita a posibilidade do fenecer por causa da soidade ou da tristeza, sentimentos ambos os dous inherentes sobre todo a un eu que, vivindo na urbe, debe soportar os embates invasivos do mar:

No arrabaldo onde morre a cidade  
arden os espellos do óxido  
e o mar, este mar que entra nas casas  
coa súa lámpada azul,  
morde os fíos seguros da tristeza (CC: 73).

O destino final do ser, a morte, encárnase na figura do mar do norte. Simbolicamente, este punto cardinal sinala o aquén e o alén da vida –din Chevalier e Gheerbrant que “los vivos provienen de ella, los muertos retornan allí” (1991: 860)– de aí que a cotío a viaxe ao norte signifique a rendición dun ser ferido no máis profundo, canso de sufrir. Mais, Frank Nagel indica que, no noso autor, o norte está lonxe da idea romántica que o identifica cunha experiencia límite xa que

la escena nórdica ya no se asocia rigurosamente a una metafísica de la naturaleza, legitimada en clave estética o científica, sino a un proyecto de antropología deconstructiva y a una escena ética de la no identidad, cuya ‘patria’ original es el vacío de la soledad (2013: 196, comiñas no orixinal)

---

<sup>91</sup> En *Capital do corpo*, maniféstase de forma diáfana a relación íntima que existe entre o mar e o coñecemento consciente pois, cada volta do mar á praia, e por extensión aos corpos que alí están, confírelles un saber máis profundo: “Esta é a miña conciencia: // como un mar / que regresa / aos corpos” (CdC: 61).

pois, de certo, a soedade é a forza que impele ao eu no regreso ás orixes, un lugar que se sobreentende comfortable, situado nese océano que representa a meta última do ser:

Esta viaxe ao norte é un milagre esperado,  
a fuxida perfecta cara o mar, un destino  
que levamos escrito como un fulgor de inverno  
na patria da nosa soedade (CC: 23).

#### **2.1.2.4. A illa**

A illa aparece na obra de Fernán Vello desde dous puntos de vista contrapostos: por un lado, convértese na imaxe do ser individualista, solitario, incapaz de establecer vínculos cos demais pero, polo outro, é un lugar propicio para o desexo xa que a “illa para arder suavemente dous corpos” (SAT: 45) non só posúe, ao xeito dun *locus amoenus*, todo o que o desexo precisa para agromar (mar, luz, auga doce, vexetación, etc.) senón que lle proporciona aos amantes intimidade e refuxio. Baixo este signo, aparece a figura da “illa verde” con connotacións obvias á súa fertilidade pero tamén identificando á muller fecundada polo masculino “vento”: “Singro a água e o lume até o teu corpo nu que povoan as aves, as espumas, os soños, illa da miña morte. A illa verde e o vento rosado do poente” (EAF: 85). Convertido en mariñeiro, o eu procura sen descanso as illas, eses “espazos luminosos de sonido oceánico” (SAT: 33) que, ás veces, residen metaforicamente no corpo feminino:

Unha muller é illa para abrazar no incendio  
de todo canto sei no corpo sen muller.  
Fémia é o que doe na fibra da auga,  
corpo de xiz e lingua para quebrar de sede.

O que me salva aínda  
é este milagre escuro do mundo (AI: 275-276 [PLN: 18]).

Por outra parte, sendo a illa símbolo do centro espiritual primordial (Chevalier & Gheerbrant 1991: 595) non só sinala a individualidade do ser contemporáneo senón que connota o inconcreto —“Un corpo no recordo é unha illa que existe / no baleiro, / unha nudez tan lonxe / que se toca coa nada” (CdC: 26)— e a carencia —“Antes da chuvia o corpo

ten tristeza de illa / e un palpito de néboa transmigrante do outono / prende súbito o sangue en árbores de frío” (CC: 32). Vencer esa fronteira invisible que isola aos seres convértese nun difícil labor e o eu pregúntase

¿Como indagar no corpo a súa extensión ardente  
de nostalxia?

¿Como entrar na súa illa, na súa espuma invisíbel? (CdC: 15).

### 2.1.3. O medio terrestre

O medio terrestre vai estar presente de dúas formas nos versos de Fernán Vello. Por un lado facendo referencia a certos elementos do mundo vexetal (flores, sobre todo, aínda que tamén árbores) e animal (o cervo como imaxe da concupiscencia) así como a alimentos básicos que se obteñen da terra (leite, mel, pan e froita). Por outra banda, as formas da orografía terrestre connotan o corpo feminino logrando así que o encontro erótico derive na comuñón telúrica. Bosques, chairas, cuíñas, campos, veigas... apórtanlle a diferentes partes da anatomía feminina as súas calidades positivas (seren suaves e onduladas, estaren plenas de frescor húmido e seren vivaces por efecto da luz e da calor solar sobre elas) ao tempo que as dotan dunha cosmicidade primordial grazas á que o eu se integra na natureza:

o corpo é un pensamento poboado de lúas  
unha chaira brillante de nomes ondulados  
en praias habitadas de luzadas mariñas  
en lagoas antigas de indicíbeis segredos  
en cuíñas suaves como pombas durmidas  
en bosques de tenrura soñadores e amados (AI: 150 [DCS: 59]).

En relación aos elementos que proveñen da terra, o máis destacado é a flor que, nas súas primeiras asociacións simbólicas, evoca a beleza, a primavera e a louzanía ademais de remitir a un estado edénico e reproducir a imaxe clásica do *locus amoenus* baixo a forma do xardín. O desexo reside latente no sangue como unha flor que agarda o momento propicio para abrirse: “No sangue hai unha antiga flor que vive, / unha líquida estrela / que roza a transparencia” (CdC: 14), non en van xa quedara claro en *Do desexo en corpo e sombra* que existe unha “[f]lor do desexo en rosa branca / nesta carne de agora/ (...) e esta flor non se murcha” (DCS: 13). A inmarcesibilidade vénlle dada polo feito de ser a rosa símbolo de



rexeneración e porque, como xa dixemos, a antese é o resultado dunha “alquimia interior” (Chevalier & Gheerbrant 1991: 504) que xorde da unión da auga e do fogo, elementos que estimulan e/ou acrecentan o desexo. Por iso, cando o eu di “[h]ei-che acender unha flor / no centro do corpo / que te queime” (DCS: 36) ou “oferezo o morniño das veas acendidas / e a palabra amorosa desde o silencio íntimo / para incendiar as flores invisíbeis dos corpos” (DCS: 59), en realidade está facendo explícito o seu interese por comunicar o seu desexo á amada de xeito que ela se contaxie tamén do seu ardor.

Connotando á muller, as flores inciden na súa delicadeza (pétalas), fermosura (rosa) e pureza (lirio) xa que son os seus “[c]orpos de pel de maio // florecidos // para o verán amigo” (DCS: 62) os que estimulan o desexo e precipitan ao eu na brancura. Pero a flor tamén é efémera de aí que, asociada ás mulleres do outono, evoque unha louzanía en declive e suscite no eu certa saudade por iso no poema “Pasan leves as mulleres do outono...” (SAT: 52) a flor asóciase con elementos que inciden no negativo como o silencio, a néboa ou a mesma sombra. Con todo, mantense viva unha certa esperanza en que o desexo rexurda por máis que a ‘flor azul’ sexa o símbolo lendario do imposible (Cirlot 2013: 212):

Pasan leves as mulleres do outono

levan flores nos ollos silenciosas  
flores de azul de néboa  
flores doces de choiva

flores de luz filtrada  
pola sombra aínda morna deste vento de seda  
que así pasa con elas

levan transmigracións sensíbeis  
de flores máis antigas  
(espirais dos espellos polos que escoa o tempo)

levan flores transparentes de auga  
flores de estrela líquida  
flores que arden en sombras  
celestes submarinas  
en brillante e profundo e amoroso  
desexo (AI: 168 [SAT: 52]).

O desexo, como a flor, esmorece case de inmediato xa que o seu momento de esplendor é brevísimo. Do seu fenecer nace a flor de cinza, imaxe perfecta da desolación:

No pouso da memoria renace a flor da cinza.  
O vento do abandono está aquí  
e avisa na pel como unha sombra.  
(...) como se houbera un lugar na tarde  
para sentir o roce puro  
da desolación (CdC: 33).

Mais a lectura que adoito se ofrece da flor nos versos de Fernán Vello é a que fai prevalecer a súa positividade xa que, húmidas polo orballo, anuncian a alba o (re)nacemento:

Ai flores con aroma de alva puro e fresco  
que respiro na sombra amadamente.  
Queimei os lábios de beixar as estrelas  
do voso nídido orvallo.

Ai flores da mañá enternecida  
sobre o meu corazón que ama trememente  
nas vosas finas pétalas toda esta terra antiga  
que nos dá a súa beleza e nos outorga un mundo  
de luminosas águas.

Ai flores  
que lembrades en min sorrisos mornos  
dos amores pasados! (LPV: 43).

## **2.2. O camiño e o corazón: símbolos de transición**

### **2.2.1. O camiño**

Como xa dixemos, no poema IV (“Isto é unha cerimonia tazas firmes de angústia...”, SAT: 75) da última parte, “Tránsito”, de *Seivas de amor e tránsito*, un verso anuncia a viraxe na materia poética efectuada por Miguel Anxo Fernán Vello a partir do *Libro das paisaxes vivas*. Este verso, “esta terra é un camiño intrazado unha paixón sen fondo” (SAT: 75), evoca a idea do ser itinerante que se entrega ao camiño como forma de comunicarse intimamente coa terra, de coñecer os seus segredos constitutivos e de entendela desde múltiples formas

que non son só paisaxísticas. O desexo, de novo insaciable, despraza así o seu destinatario que deixa de ser a muller para trasladarse á terra:

Estamos no camiño  
como nunha fráxil aventura do desexo.  
O alento vai medindo as sílabas  
do verso oculto da distancia, alí onde o corpo  
recoñece outra brisa, o desmaio da sombra,  
un fervor celeste no sangue (CC: 25).

O corpo, que outrora fora sé do desexo, aprehende a terra dun xeito intuitivo, non mediatizado polo intelecto e así predomina nestes versos unha “serena mirada do poeta, alerta e consciente do mundo e do cerco da realidade em que habita” (Mato Fondo 1985: 366). En camiñando a terra, o eu procura a súa verdade histórica –“Sentir a lonxanía no sangue, / tocar o nó oculto do tempo, / beber da raíz que se ilumina nos ollos” (CC: 23)– xa que, simbolicamente, o camiño remite ao movemento (lonxanía), á viaxe como progresión espiritual (o nó oculto) e recoñecemento profundo (raíz) dun ámbito que, non por darlle a vida, é realmente consabido para o eu. “Aónde leva o camiño, a qué país soñado” (PLN: 13), pregúntase este con incertidume e, de feito, a carencia do camiño enténdese como algo negativo que só trae sufrimento xa que lle destina ao eu un papel de pioneiro: “Un mapa puro, sen nomes, sen camiños, / sinala no noso corazón a soedade” (CC: 33).

Pero o camiño non se restrinxe só na itinerancia senón que, como sinala Eva Veiga, implica “unha viaxe que é á vez memoria histórica e cósmica, dúas dimensións que a palabra enlaza e mesmo funde nese novo ámbito que se fai vívido presente no poema” (2011: 50). Esta é a emoción que o camiñante recoñece no seu avanzar, percibir o pálpito da terra en canto que primitivo e misterioso espazo:

Respiro a húmida frescura do camiño obscuro  
sob as árbores de aguada sombra verde. E hai un brillo  
na terra, un primitivo aroma que fecunda o alento  
de lembranzas incertas. Unha emoción antiga  
percorre as altas veias. Esta vella congostra  
ten o son lamacente do misterio (LPV: 29).

A óptica que o eu adopta agora é, segundo Vicente Araguas, a dun pescudador “con ollos de ávido ‘voyeur’, pero tamén cunha racionalidade que muda o seu obxectivo en fonte de reflexión directa, ben que elementalizada por medio dun vigoroso achegamento á natureza, o que transforma a poesía de Fernán-Vello nun instrumento telúrico-humano” (1996: 6, comiñas no orixinal) de primeira orde.

### 2.2.2. O corazón

No *Libro das paisaxes vivas* atopamos outro verso clave para comprender a magnitude do cambio poético que Fernán Vello emprende na súa cuarta obra: “Sentir a terra agora é sentir o camiño do corazón ao mundo” (LPV: 17). Órgano sensitivo por excelencia, o corazón é tamén centro e, como di Cirlot, “todo centro es símbolo de la eternidad” (2013: 149) de aí que se identifique co elemento máis inmutable, a terra (Chevalier & Gheerbrant 1991: 341), e que as culturas tradicionais sitúen nel a intelixencia e a intuición. Como base intelectual do ser, a mención do corazón na obra de Fernán Vello “ten case un valor sensorial e mnemotécnico” (Seara 1994a: Apéndice 1: 21), como nos manifestou el mesmo, pois alude á memoria (xeográfica, histórica, política, ética, etnográfica, social...) desa terra que o eu vai coñecendo dun xeito progresivamente máis fondo procurando unha nova perspectiva que conleva o esquezo da racionalidade para propiciar o renacemento dun ser máis espiritual. Din Chevalier e Gheerbrant que “[e]l corazón es al hombre interior lo que el cuerpo es al hombre exterior” (1991: 342) de aí que a aparición deste símbolo na poética do noso autor desprace a fulcralidade desde o erotismo –que, volcándose no outro, externaliza ao eu– á introspección –proceso interior de análise. Así soubo ver Manuel Álvarez Torneiro que, na obra do noso poeta, “[l]a visión de la Naturaleza no está desposeída de una contemplación interior y sin la cual aquella aparecería incompleta. Desde dentro fluye, en todo momento, un espacio–mundo corazonal que va a fundirse con la latencia exterior, con el intenso misterio entorno, cotidiano y diferenciado” (1985b: s.p.).

“Todo se inclina no corazón” (LPV: 47) xa que este se relaciona con elementos primordiais para a vida como o vento –“onde o vento sabe do vello corazón / do home” (LPV: 21)–, o sol –“Elevaremos o sol no corazón” (LPV: 25)–, o mar –“vai entrando –dor suave– o mar tan silencioso no noso corazón!” (EAF: 51)– ou a luz –“Unha lámina intensa de

claridade vibra sobre esta dor do tempo e estala queimadamente no corazón” (EAF: 73)– pero tamén coa voz, sobre todo coa que nos revela a historia profunda da terra onde “o corazón / é un eco antigo” (LPV: 27). En consonancia o corazón adxectívase como ‘brillante’ no amencer derrotando á sombra –“e o corazón brillante das alvas / a destruír a sombra que medrou sobre as cousas” (LPV: 19)–, doce no repouso –“Oh delicada asa de quietude no centro desta paz onde latexa un doce corazón de ausencia” (AI: 253 [EAF: 103])– ou ondulante cando reflicte a plenitude do *joi de vivre*: “un xúbilo de planetas, camelias, corazóns ondulantes, tigres cor de lúa viva, brando fogo da noite, seda espesa na forma interior da lembranza” (AI: 258 [EAF: 117]).

O eu non percibe a realidade através dos sentidos corporais senón grazas ao corazón: “Vou e veño... / Co corazón aberto sempre às chairas, / con alentos de sombra, con ollos infinitos, / coa pel chea de néboas e de chuvas” (SAT: 63). E isto lévanos a outro verso determinante, o que aparece en *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*: “Aqui deteño o pensamento e fundo un corazón mais alto, mais celeste” (EAF: 63). O empoderamento do corazón é xa total, a opción pola sensibilidade fronte ao raciocinio queda ben explícita nestas palabras pois, de certo, nesta obra o poeta utiliza, en opinión de Luís G. Soto, unha perspectiva que vai á esencia (2011: 61), ao núcleo, para así integrarse coa terra, aínda sabéndose parte moi insignificante dela: “Oh fráxil eco do meu corazón sobre esta terra! / Inaudíbel presenza deste amor que atravesa o espírito” (LPV: 33).

Representando a intuición, o non racional, o camiño e o corazón, símbolos de coñecemento telúrico, imbrícanse no poema “Encrucillada” de *Dicionario do estremecemento* (DE: 63) para fundaren unha nova maneira de apreixar a realidade. Na dúbida sempre o corazón marca a pauta da ruta que o eu percorrera:

¿Cal é o camiño agora, que dirección seguir?  
Aquí, neste lugar que xa ninguén transita,  
afastados do mundo, cando o solpor se agrava  
e medra a flor da sombra a coruscar na pel,  
dubidamos.  
(...)  
Será cousa, talvez, de arriscarse sen máis,  
decidir unha ruta que marque o corazón,  
avanzar cara o soño por un fío de luz (DE: 63).

### 2.3. O telurismo

Desde o momento en que o cambio de temática se consolida, na obra de Fernán Vello vaise dar unha presenza constante dos elementos presocráticos –auga, aire, fogo e terra– xa que a meirande parte das tradicións clásicas sitúa neles a orixe da vida e da orde cósmica, sendo, de feito, materias primordiais na conformación da paisaxe. Como indicadores dos estados da materia –gasoso, líquido, ígneo e sólido, respectivamente– sinalan tamén un ciclo evolutivo de desenvolvemento gradual dun a outro elemento que fica representado en termos como vaporización e condensación (de líquido a gas e viceversa), sublimación e deposición (de sólido a gas e ao revés), solidificación e fusión (de líquido a sólido ou en sentido contrario). Este ciclo evolutivo incide na mutabilidade que é característica común a todos eles.

Como afirma Basilio Losada no texto preliminar do *Libro das paisaxes vivas*, “[d]espois de ver no *eros* un proceso de superación do eu, de integración nunha totalidade, móstranos agora o poeta todo o que conforma esta totalidade. As paisaxes, o ar, a auga, son elementos nos que o home se ve, datos culturais e non materia morta, referencias para o home na procura da súa integridade” (B.L.C. 1985: s.p.). Polo tanto, materias que non só explicitan o vitalismo, tan querido a Fernán Vello –quen, en opinión de Xosé María Álvarez Cássamo, o usa “como instrumento defensivo contra a conciencia da ruína e da morte” (1996: 11)–, senón que van mudando o seu peso simbólico na deriva cara a unha poesía máis centrada na dimensión patrística da terra.

#### 2.3.1. O aire

“Respiración de todo” (LPV: 77), o aire é o protagonista do “Livro do ar” (LPV: 67-91), segunda parte do *Libro das paisaxes vivas*, onde se inclúen trece poemas nos que o autor reflexiona sobre este elemento que, dentro da tetraloxía xa mencionada, é o máis inmaterial. Imperceptible a través da vista, o olfacto ou o gusto, o aire só se apreixa convertido en materia sonora ou cando entra en xogo a magnitude da temperatura sendo así os sentidos do oído e do tacto os únicos que se relacionan con el, se ben dunha forma moi tanxencial. Esta circunstancia converte ao aire na materia máis difícil de definir porque, aínda consciente de que “[a] exhalación / é a patria do corpo” (CdC: 52), o eu sabe tamén con absoluta certeza que só lle vai ser dado establecer co aire unha relación de

proximidade, nunca de integración. De certo, pódese estar fronte a el, ao seu carón e mesmo con el pero xamais se estará nel, na súa cerna: “Voume sen ir nunca / por este ar / tan fondo” (AI: 234 [LPV: 91]), afirma un eu que se sabe implicado na

Contemplación do eco  
penetrando o silencio  
en remuíños lentos

nesta paisaxe viva

frente ao ar  
à beira do ar  
co ar (LPV: 67).

O aire posúe tres calidades inherentes que son tamén os significados simbólicos que poden apreñarse na obra de Fernán Vello: en forma de alento, ten a capacidade de dar a vida a todo o que respira; é voluble e manifesta unha vontade constante de cambio adoptando así, nunha sorte de transmigración, múltiples formas (brisa, sopro, vento) que dotan aos corpos dun estado máis etéreo. Eis a “[I]evitación do alento do mundo” (LPV: 69) que fai posible, por exemplo, o voo das aves. E, por último, o aire outórgalle ao ser a facultade da expresión mediante a voz. Estas tres dimensións simbólicas están recollidas no seguinte poema:

Respiración de todo  
en harmonía pura

Intensidades mínimas  
de voz deitada  
sobre o mundo

Vontade de elegancia  
dun deus descoñecido

Transmigracións contínuas  
dun sensíbel espírito

Respiración profunda  
e íntima

desde a primeira alva (LPV: 77).

Dada a súa invisibilidade, o ritmo pausado da respiración, a brisa ou o vento revélannos a presenza do aire pero a falla dun contacto sensorial profundo con el impide definilo dun xeito preciso. Isto explica que se relacione a miúdo con conceptos en principio alleos a el como o silencio (“Pensativo silencio”, LPV: 69), a transparencia (“Transparencia / dunha espiral intensa / na invisibilidade / azul / que nos levita”, LPV: 71), a distancia (“Imediata distancia / sempre viva”, LPV: 73) ou a harmonía (“Respiración de todo / en harmonia pura”, LPV: 77), conceptos que tratan de connotar a misteriosa esencia deste elemento. N’As *certezas do clima* o aire adopta ademais un rol de mensaxeiro que, de forma oracular, nos instrúe, sobre todo no poema “Advertencias do ar” (CC: 43-44), da inevitable chegada dun cambio radical e negativo. Supremo coñecedor dos segredos do mundo, o aire insúflalle agora á voz poética a súa sabedoría ancestral xa que, como afirma Vicente Araguas, neste poemario Fernán Vello “atrévase a entrar nos eidos eólicos (...) para rematar nunha fusión maxistral entre a natureza e o eu” (1997: 14) que dialogan nestes termos:

Debe saber o home  
a través da súa lágrima  
que hai un eco de morte  
nas horas, nos espellos,  
nas fontes, nese verso  
que treme no ar con pálpito violaceo,  
o brillo inmóbil da distancia,  
o signo lentísimo dunha sede  
que se estende nos mapas  
do pensamento (CC: 43-44).

O vento, forma máis dinámica do aire, ten longa presenza nos versos de Fernán Vello e evidencia dúas actitudes: purificadora e destrutiva. Como forza benéfica, no *Libro das paisaxes vivas*, extrae da terra a súa música ancestral (“Onde o vento respira a saúde das albas / e transfigura os campos en incesante música”, AI: 219 [LPV: 21]) e posúe a categoría do eterno xa que é materia preexistente a calquera forma de vida, de aí que poida revelar todos os segredos do ser humano, mesmo os ocultos no seu corazón: “Onde o vento sabe do vello corazón / do home” (LPV: 21). En *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* o



vento é unha sorte de respiración telúrica que renova a natureza –“Vai no vento un morno respirar pausado que ondula as seivas lentas dos campos e purifica a luz interior das sombras” (EAF: 101)– mentres que, en obras posteriores, o vento trae ecos do pasado, da historia dunha terra onde el foi erixido en modelo de resistencia fronte á adversidade. Por iso os que desexan a paz deben aguantar estoicos e

armados como o vento que asubía triunfante  
sobre o férrido pedernal  
que derrubou  
a primeira hora liberada do abrente (PLN: 66).

Mais o vento tamén anuncia o abismo, a devastación:

Este vento que agora desprega a súa sede inclinada de choivas  
sobe do pozo dos meses como un animal de lento voo  
para pegarse á pel, espesa lingua quente  
até a nudez da carne.

E todo ten sabor a sombra, a pedra, a astro (AI: 297-298 [PLN: 38]).

O vento fere apropiándose de calidades inherentes ao fogo –“Este vento, por veces, trae un fío de brasa / e doe na pel un signo: lingua de serpe súbita, / marca branca queimando” (CC: 63)– e, no territorio fronteirizo do arrabaldo, pon de manifesto a forte violencia social, e mesmo estética, dun espazo onde o refugallo (cables, ferralla, guindastres, fábricas abandonadas...) é evidente testemuño da decadencia e da ruína do que antano foi esplendor:

O vento é outro país entre estas rúas  
que son encrucillada e luz mordida  
polo sabor do ferro, alento de talleres  
prolongando o traballo de cables e alavancas  
que doen no pensamento.

(...)

O vento sabe aquí do clima que se oxida  
nos rostos, o tempo como un eixo operario  
percorrendo a distancia breve do vacío.  
Abandonadas fábricas que anuncian outra asfixia

no corazón que roza unha man de xelo (CC: 67).

Por último, as “linguas de vento” (TD: 35) son heraldos da morte en *Territorio da desaparición* xa que agora é o vento boreal quen adopta un papel oracular. No territorio postremeiro do norte calquera intento de mitigar os efectos negativos deste vento xélido, triste e abismal son inútiles por iso a cor verde e a flor ven afogado o seu vitalismo na fugacidade temporal (lampo) e na friaxe estéril (xeo), respectivamente:

Son como un lampo verde no corazón dun pozo,  
cando veñen e queiman co seu mercurio cego,  
linguas dun vento triste que foxe da loucura  
dun altísimo norte,  
e de repente entran como febre xeadada,  
como agullas sen fondo,  
na nosa carne insomne.

Son esa flor de xeo que estala e nos habita,  
ou un breve arreguizo como alento de abismo  
calquer tarde de marzo,  
esas linguas de vento que de repente existen  
e demoran en nós, poro de luz mordida,  
o roce invisíbel da morte (TD: 35-36).

### **2.3.2. A auga**

Como xerme primeiro ou protomateria, a auga está presente en todo o que existe: na biosfera, nos organismos, na natureza e no corpo humano, ese “[c]orpo amado de auga” (LPV: 113) que escribe o poeta. Elo entre os diferentes planos espaciais –o ceo e a terra unidos pola precipitación, en forma de chuvia, da lentura terrestre vaporizada; o subterráneo e a superficie participando do afloramento das capas freáticas–, a auga abrangue, como símbolo, tres significados cruciais: fonte de vida, medio de transformación e substancia atemporal. Neles afóndase, principalmente, na última parte do *Libro das paisaxes vivas*, “Livro da auga” (LPV: 97-117) que contén unha serie de once poemas onde se procura a verdade ontolóxica deste elemento.

Como fonte primordial, a auga –tamén baixo o aspecto de fluídos vitais e mantedores da existencia (Cirlot 2013: 68) como a chuvia, o leite, a ‘seiva’ e o sangue, tan

recurrentes, agás o segundo deles, nos versos de Fernán Vello— é a imaxe do vitalismo máis extremo. De certo, a nosa vida comeza protexida polo líquido amniótico que nutre ao embrión no seu proceso de crearse. De aí que a auga sinale o primeiro “círculo”, o que vai da concepción ao parto, dentro dos “grados del ser” (Chevalier & Gheerbrant 1991: 300), esas etapas vitais ou idades que nos guían desde a auga orixinaria até a derradeira, do natalicio á morte:

Principio dos círculos translúcidos  
da espiral primeira

Habitabilidade  
en suspensión de acougo  
para a vida

Futuro cristalino  
da memoria

Saúde elemental  
da ondulación do tempo

Espazo vivo (LPV: 97).

A auga contén “[i]nterminábel vida / no interior” (LPV: 103) por iso Gaston Bachelard sinálaa como “un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser” (2003: 15) favorecendo, por exemplo, a súa evolución no útero. Esta volubidade da auga queda representada tamén polo símbolo da espiral, liña que se expande en cada volta helicoidal do mesmo xeito que o eu, partindo dun centro orixinario, irá acrecentando, grazas á experiencia e ao coñecemento, a súa dimensión humana. A presenza nos versos de Fernán Vello do círculo e da espiral permite ademais outra lectura dado que ambas as dúas son as formas xeométricas máis frecuentes na natureza e, polo tanto, integran nela ao ser.

Para alén disto, o feito de que a auga sinale o punto cero da existencia atribúelle ademais a calidade de ser atemporal. Preexistente á vida, a auga é a imaxe perfecta da memoria pois todo o coñece: “Tantos graves ocasin, tantas alvas luzadas / que viron estas águas no fulgor do horizonte” (LPV: 61). Así o entende tamén o noso poeta cando resalta a

súa permanencia inmutable e o feito de non mermaren as súas calidades vitalistas co paso do tempo:

Movimento no fondo  
da mesma transparencia  
onxe hoxe e mañá

Cristal aberto e nídio  
nos ollos ondulados do tempo (LPV: 99).

O terceiro significado simbólico que acada a auga nos versos de Fernán Vello é o da fluencia eterna pois muda o seu aspecto –mansa ou violenta, móbil ou estancada, celeste ou subterránea, etc.– pero mantén sempre intacto o seu corazón dinámico, por iso é un “[e]spazo vivo” (LPV: 97) ao que o ser se sente vencellado por unha sorte de vínculo invisible e perpetuo que conleva experimentar en carne propia as fluctuacións que sofre a auga. Se esta é dinámica, como a fluvial, el enténdea como imaxe da súa propia vida fluíndo desde o nacemento (as fontes freáticas) até a morte (o mar); se está estancada na neve ou no xeo, o ser esmorece privado dun dinamismo que lle é vital; se transcorre subterránea, o eu identifícaa co seu sangue ou coa ‘seiva’, materias ocultas que nutren os corpos, mentres que, se mana na superficie, fertiliza os campos e o seu contacto sosega o espírito do ser.

A auga pode presentarse baixo múltiples formas sendo unha destas, o río, o símbolo por excelencia do transitorio. Nun sentido heracliteano a fluencia do río permite establecer unha identificación entre este e o transcurso constante e imparable do noso tempo vital. Aínda máis, segundo Chevalier e Gheerbrant, “[e]n el sentido simbólico del término, penetrar en un río es para el alma entrar en un cuerpo. El río ha tomado la significación del cuerpo” (1991: 886) de aí que, como o resto de organismos vivos, o río-corpo cumpra un ciclo con dous puntos de inflexión (nacemento e morte) entre os que transcorre o cauce-vida. Por iso, para Bachelard, “[e]l ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba” (2003: 15), o que explica que o ser se sinta profundamente identificado co río:

A mañá trae a auga lonxana  
do río,

pasa  
o tempo e a auga,  
e os ollos son testigos  
de algo  
que sucede no interior  
destes breves instantes  
de luz irrepitíbel,  
de sombras únicas

Eu tamén son a auga  
alegre e triste  
gozosa e ferida  
até o mar silencioso (AI: 235 [LPV: 109]).

O poder nutricional das augas do río –aínda desde o paradoxo de seren estas fontes de vida cando fertilizan as terras pero tamén signo de morte no seu desbordamento– queda patente no poema titulado “Río” (DE: 33-34) de *Dicionario do estremecemento* onde tamén nos decatamos de que as augas fluviais constitúen a verdadeira matriz do ser humano:

aquí,  
este recendo enteiro a brétema e mazá,  
a seiva e sol antigo,  
na aparición da auga,  
o río que trae a fonte aberta dos meses,  
o líquido fulgor que transmigra no tempo  
o corazón da terra,  
aquí,  
fluvial materia do ser,  
febre oculta da luz,  
o enigma da beleza  
como un sopro que fai tremer a vida  
contra a morte (DE: 33-34).

Pola súa parte a chuvia –fenómeno de abondoso tratamento nos versos de Fernán Vello quen a fai protagonista de poemas como “A dúas adolescentes molladas polas chuvas de primavera” (SAT: 23-24), “Chuvia na ría” (EAF: 55), “Figura azul da chuvia” (CC: 31-32), “Choiva” (DE: 60-61) ou “A chuvia infinita” (HA: 15-16)– evoca un dobre movemento da auga que, por un lado, ascende vaporizada desde a terra para conformar a nube e, polo outro, precipítase desde o ceo para hidratar profundamente o corazón telúrico. Sen chuvia,

a nosa paisaxe non tería as súas características definatorias (a cor verde, o feito de ser ubérrima), de aí que o eu celebre escoitar o “cántico” pluvial percutindo sobre os prados:

Alta água  
que descalzan as nuvens  
sobre esta terra verde

Húmida erva de mil ollos abertos,  
húmido ollar dun cántico  
nos ouvidos dos prados

Corazón mollado  
da paisaxe (LPV: 105).

Con este mesmo sentido de positividade aparece a chuvia en varios textos de *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*. Neste caso, a chuvia alíase con outras materias primordiais como o vento (“Veñen as águas, veñen, do céu húmido do mundo, da altura da luz suspensa e insondável no vento que sopra rios cheios de chuva sobre a terra”, EAF: 43) e o fogo (“Ven unha lentitude invisível de lagoa profunda para que os campos brillen seiva e céu, fogo verde que nasce das entrañas dun líquido que desmaia a sua eséncia para espellos fecundos”, *Ibid.*) para que “as águas grandes, as mil águas da vida” (*Ibid.*) fertilicen a terra en todas as súas variantes orográficas (chairas, vales, outeiros) se ben, no fragmento que citaremos a continuación, axudadas polo poder fecundante do sol:

Vívidamente lentas van enchendo todos os ocos mudos da paisaxe: as chairas deslizadas ao véspero, os vales de redonda ternura, os outeiros sonámbulos, os pausados camiños... Son as águas dos meses que veñen dun outono de fontes e de soles dourados (*Ibid.*).

O ritmo da chuvia caendo relaciónase asemade coa música como son primixenio ou rumor íntimo da vida -“Veñen as águas limpas do universo con música estendida de asas transparentes, coa perfeita harmonia azulada dun soño, coa soedade sen límite dun desexo ferido” (*Ibid.*)- e, neste sentido, afirma Eva Veiga que, no *Libro das paisaxes vivas*, o poeta crea

unha danza de palabras, sílabas, sons e silencios que tecen a cada instante un momento único e transcendente do mundo; filamentos radiantes que se irisan de correspondencias ou sinestesias. Porque todo participa de todo. E o poeta –ou o Eros do poeta– que vive “neste país de vellas harmonías e soños” vai inventando a música que un infinito horizonte convoca (2011: 53, comiñas no orixinal).

A chuvia establece ademais un vínculo íntimo, case simbiótico, co ser. Cando chega súbita, máncao –“Auga fría nos ollos e esta nudez do vento, / súbita como un golpe de vacío no corpo” (CC: 57)–, pero se se prolonga no tempo, provoca fondas transformacións: podrece os corpos enchoupados –“arden substancias húmidas, madeiras que apodrecen de brillo lento e puro” (EAF: 39)–, corróeos por medio do óxido –“A chuvia que non cesa (...) lenta mordedura do silencio, oxidación dos límites” (HA: 15)– ou anúlaos, disolvéndoos: “Tantos poemas escritos sobre a auga que dissolve o destino: / a súa silueta perdida entre os símbolos” (HA: 15). Finalmente o poeta atopa un punto de unión entre a auga e o verso pois este plasma a intrahistoria que a chuvia lle revela, esa outra “idade anterior” que é recordo e legado:

A choiva é unha vertixe onde adiviña o corpo  
unha dozura fría de pozo, pulmón verde e escuro  
que bebe un eco antigo; outra idade anterior  
a toda sensación con tacto de lámina e silencio.  
Así un país profundo estremece o nacemento do poema  
nunha estrela de auga, e no sangue constélanse  
flores de sal e mel, líquidos do crepúsculo,  
un tremor que cruza o ar cristalizando o recordo (CC: 31).

### **2.3.3. O fogo**

Asociado á luz e á calor que a xerminación precisa, o fogo é axente transformador e rexenerativo (Cirlot 2013: 215), de aí que tamén reclame o seu lugar como materia básica do ser. “Os nosos corpos son unha aventura, un signo / unido ao fogo e ao sopro ardente dos días” (CdC: 21), lemos en *Capital do corpo*, sobreentendéndose tamén que tocar o corpo é “[s]entir o asombro vivo / da lonxanía / e a proximidade do fogo” (CdC: 51), sempre activo no interior dos individuos animados. O poema “Teoría ígnea do corpo” (CdC: 14-15) é especialmente relevante para entender o papel que o fogo desempeña na obra de Fernán Vello como materia fundacional. Nel, botando man dun xogo estilístico derivativo entre luz

e lucidez –“Como un golpe de **luz** abríndose no corpo, / respiración e espasmo, / para que a máquina branca do desexo / alimente un enigma: / a **lucidez** do ser” (CdC: 14, negriñas nosas)–, o poeta presenta á luz como un fenómeno que repercute no interior do corpo non só para iluminalo, metaforicamente, por medio do desexo senón aportándolle lucidez, é dicir, saber, non en van un dos significados do verbo ‘iluminar’ é o de axudar a comprender. Neste caso a luz irradiada por ese fogo corporal que reside no centro orgánico do eu é a única que pode aportar respostas clarificadoras ao enigma máis profundo que o ser afronta: elucidar o misterio da súa propia natureza. Así dedúcese que

O corpo é un remuíño de asombro que se incendia  
no límite,  
e as súas vértebras ígneas  
son o perfil  
da aparición,  
a fe animal,  
o rpto convulso  
do destino.

Porque esta é a natureza gravada de raíz no corpo,  
a elevación do sangue, o sexo iluminado,  
o tremor permanente da vida (CdC: 15).

Mediante a catarse, o fogo afasta aos seres do estado depresivo da sombra xa que non só substitúe a escuridade e o frío, factores coadxuvantes da desolación, pola viveza da luz e da calor senón que intensifica estas até un grao máximo no fulgor e na queimadura, respectivamente. O poder catártico vénlle ao fogo tamén do feito de ser un elo entre o plano terrestre e o ceo, unión que pode darse de forma ascensional –cando o fogo nace magmático dentro da terra e manifesta un desexo constante de elevación da chama– ou de maneira descendente –se o sol precipita sobre o terreo toda a súa potencia calorífica. Cando o fogo adopta a forma agresiva do incendio –fenómeno instantáneo, rápido e voraz que xorde sorpresivamente para afectar, de forma indiscriminada, a todo o que é inflamable–, está beneficiando ao eu cunha acción catártica que provoca na súa vida un cambio radical e non necesariamente negativo. Esta circunstancia redime ao incendio da categoría de signo de devastación se, preservando o esencial, destrúe, pola contra, todo o que, dunha ou doutra forma, manca ao ser ou ameaza a vida ou mesmo, como en “Sol de primavera” (EAF:



73-75), cando inflama materias diversas como o carbón, o espello ou a cinza. Neste poema, o carbón, que devala entre representar “un poder ígneo concentrado, o como el aspecto negativo (negro, reprimido, oculto) de la energía” (Cirlot 2013: 126), remite ao fogo que, latente no interior do corpo, combustiona grazas a unha leve faísca para (re)avivar o desexo e potenciar a vida. Pola súa parte, a superficie brunida do espello amplifica a luz e concentra a calor até un punto extremo dado que este obxecto actúa en complicidade co fogo na súa vertente máis destrutiva. E, por último, a cinza –connotada no devandito poema como ‘verde e nova’ xa que mantén intacto todo o fecundo potencial do humus– é a un tempo residuo da combustión e materia que contén sempre aberta a posibilidade de reactivarse:

O céu é un transparente incéndio de fugaces materias. Azul solar que morde o carbón dos corpos, o perfil doloroso dos espellos, os selvaxes asfaltos, a cinza verde e nova da terra.

Oh que chamas finísimas de aluminio e de sal veñen altas do céu e cravan unha agulla de luz!

Unha lámina intensa de claridade vibra sobre esta dor do tempo e estala queimadamente no corazón (EAF: 73).

A miúdo nos poemas de Fernán Vello o fogo e a auga aparecen como elementos coadjuvantes que non só contribúen, mediante a purificación<sup>92</sup>, á mellora do ser e da natureza senón que transmiten o recordo do que é ancestral e preexistente á propia humanidade: “O milagre é esta noite que regresa dun soño onde a auga e o lume son a memoria nidia das anchas terras verdes que devalan sen tempo cara a última alva” (EAF: 69). Ademais, ambas as materias cooperan para estimular a vizosidade da terra que, á súa vez, se delimita grazas a elas como queda patente no título *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* e no verso que nos define como “[f]illos da terra amada, país entre auga e fogo” (PLN: 9). Pero o fogo axúdase tamén da auga e das materias que posúen un alto grao de reflexión (vidro, metais, espellos, ollos, etc.) para intensificar, grazas a esta facultade, os efectos da luz e da calor. Desta forma os raios lumínicos implementan a súa potencia reflectidos nas superficies cristalinas –“O sol rebrilla limpísimo nos vidros / como se a luz

---

<sup>92</sup> Aseguran Chevalier e Gheerbrant que “la purificación por el fuego es complementaria de la purificación por el agua en el plano microcósmico (ritos iniciáticos) y en el plano macrocósmico (mitos alternativos de diluvios y de grandes sequías o incendios)” (1991: 513) por iso a cohabitación de ambas as materias no verso de Fernán Vello non deriva nunha pugna violenta senón nun encontro colaborativo e proveitoso.

nacese de repente no ar” (CC: 35)– e repercuten sobre os seres coa contundencia de “un disturbio de luz (...) a claridade viva / entre o pracer e a dor / cando arde, florecendo a pureza, / unha flor nova no sangue” (CC: 35). Nestas circunstancias, a frescura da auga mitiga, no ámbito natural, o impacto desa calor calcinante que conleva o fulgor intenso, preservando así a integridade dos seres expostos a ela. Pero, pola contra, nun entorno urbano, o vidro, os metais e os espellos acrecentan as temperaturas tórridas e o ser queda perigosamente desprotexido fronte á queimadura:

Qué difícil fuxir deste vidro de luz  
que cega o ollo inmóbil do ar.  
No arrabaldo onde morre a cidade  
arden os espellos do óxido  
(...)  
cando o tambor vermello do horizonte  
rebenta de queimazón tensada  
como un óleo de lavas nacendo e morrendo  
na cicatriz interior do tempo: nós mesmos  
caídos no barro estrelecete da noite (CC: 73-74).

O poder do fogo é inconmensurable e actúa tanto no ámbito natural como sobre o propio ser. Así, no poema “Cor de amañecida” (LPV: 55) logra calmar a friaxe matutina e non só neutraliza a humidade pluvial senón que inflama a auga, a atmosfera e a mañá: “Vai arder a friaxe sobre os campos, / vai crepitar o orvallo na fineza das pólas /que aínda soñan a luz nas verdecentes árbores. / Ferirá-se nas águas a transparencia en lume / e inflamará-se o vidro do ar, a mañá pura / que cresce fondamente vibrante sobre a terra” (LPV: 55). En “Luz animal” (HA: 51-52) as diferentes manifestacións ígneas –ardor, brasa, estrela e brillo– son quen de anular o abismo, a cegueira e a sombra, conceptos que comparten o sema da escuridade e agríden ao eu no máis profundo do seu ser. Pola contra, a “brasa branca” –que tantas veces se relacionou cun desexo en estado letárxico nas primeiras obras de Fernán Vello– fálanos de novo da purificación pero tamén da tenacidade do fogo cando se apodera dun corpo e, aínda tras reduci-lo a cinza, segue residindo na súa cerna, listo para ser reactivado en calquera momento:

Presentimos unha imaxe descoñecida  
que de repente arde,  
río interior do corpo de semente insaciada,  
e a brasa branca que é a porta do abismo,  
a contracción dun astro na carne que nos cega.  
E se o corpo é o ceo que regresa de raíz e de sede  
adiviñando a estrela da vida,  
nós invadimos toda sombra terrestre  
e brillamos na estatura do sangue,  
na arxila que contén a respiración primeira do fogo (HA: 51).

Como se pode deducir, na poesía de Fernán Vello o fogo procede de dous ámbitos: ctónico, propiamente telúrico, e celeste se emana do sol. Á primeira categoría pertencen a brasa do desexo, a calor interna dos seres, a potencialidade ígnea dos minerais e a temperatura nuclear terrestre que, de forma subterránea, asiste e colabora no proceso xerminativo do mundo vexetal. No poema “Paisaxe con incendio” (PLN: 27), aprendemos non só que “[o] sol ten a cor das raíces que arden” (PLN: 27) senón que, dentro do corpo e favorecida polo fogo, a arxila matricial leveda –acción que precisa de calor e escuridade para poder consumarse– e imbúe ao eu dun saber profundo:

Hai que fechar os ollos e sentir o roce do alento  
prévio á queimadura, a fina língua de fogo  
secando o sangue, penetrando a forma transparente do ar,  
a carne viva, a dor mordida en luz.

O corpo ferve levedando unha arxila de sede.  
Hai que fechar os ollos e iluminar a cabeza por dentro,  
como un actor interpretando o desexo invisíbel do día,  
unha paisaxe que incéndia o corazón e o tempo (PLN: 27).

Pola súa parte, o sol, máxima representación do fogo celeste, posúe un carácter dual pois, do mesmo xeito que favorece a vida grazas á luz e á calor tamén pode destruíla na súa exacerbación cando, sobre todo no estío, acada unha ardencia e unha luminosidade tan intensas que feren. Así se apreza no seguinte poema do *Libro das paisaxes vivas* onde a amplificación da claridade (“espada de fulgor”) e da temperatura (“fábrica de límites de lume”) resulta tan perturbadora que o eu recorre a varios termos do campo semántico do

ígneo (“incendio, brillar, brasa, crepitar”) para describir o descougo que lle produce o rigor da canícula:

Unha tarde é unha fábrica de límites de lume  
que divide as palabras, un oco no horizonte  
que penetra unha espada de fulgor, sangue puro  
dun labio que se fende entre a terra e o ar.  
Antes da sombra un brado de fogo, cor e luz  
de espectro traspasado como unha brasa antiga  
polo tempo sen carne, no crepitar silente  
da saudade en dureza de ferida e de incendio (AI: 228 [LPV: 45]).

A dualidade simbólica do sol esténdese tamén, como xa se insinuou, aos ámbitos sobre os que este actúa pois sendo beneficiosa a influencia solar no entorno natural –onde favorece a xerminación e propicia a maturidade–, resulta nefasta nun territorio urbano que, carente de elementos que poidan mitigar a ardencia do estío, incrementa a fogaxe coa axuda dos vidros, o asfalto e os materiais de construción até deviren as tardes de agosto en “[t]ardes de animal seco na boca e curvas de po e níquel, / fogueira espesa, máquina calcinada” (PLN: 26). O poder calorífico do sol chega a acadar cotas descomunais, por exemplo, en “Sol de verao” (PLN: 22-23) onde o eu asocia o seu contacto cun “gume ardente”, coa “febre azul” ou cunha “brasa sen vento” que o desacougan no máis íntimo dado que o sol, neste caso, está constituído por un elemento tan altamente inflamable como o fósforo e abrasa mesmo o interior dos corpos, ademais de cegar coa súa luz ferinte e exercer unha violencia climática intensa sobre os seres:

Este sol de fósforo e vidraza branca de dor fina  
que abrasa dentro o sangue,  
trae o verao no vento como un puño de semente e de alustro,  
fogo que cega como un beixo mordido de fervor e de auga,  
carne que adiviña a violencia máis doce do ceo,  
esa chama que roza o corazón e a súa nudez de arxila (PLN: 22-23).

Por último, o ciclo ordenado e inalterable do sol –para alén de redundar na alternancia día (luz)-noite (tebras)– introduce as estacións anuais que, na obra de Fernán Vello, como sinala Luís G. Soto, acadan a máxima homoxeneidade pois

Ningunha delas sobresaie ou desputa sobre as outras: séguense as unhas ás outras, sen que ningunha represente unha plenitude ou unha culminación. Cada unha é plena, sen deixar de ser antecedente dunha e consecuencia doutra. Ademais, nada irrompe –non aparece ningún acontecemento– nunha estación e/ou na súa secuencia que rompa o ciclo. E tampouco hai nesas catro estacións algo así como algún momento especial: unha época, algún mes, uns días, o día, a noite, algunha hora particular (2011: 70).

Aínda así as estacións denotan etapas de maior vixosidade da natureza seguidas doutras de decaemento, fases –alternativas– en que os elementos primordiais son beneficiosos e outras nas que feren, ciclos de alegría e tristeza para o ser humano. Nos poemas onde a primavera, o verán, o outono ou o inverno son protagonistas –como os catro que conforman a terceira parte de *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* (EAF: 93-107) ou, por citarmos algún máis, “Marzo” (PLN: 19) e “Tardes de agosto” (PLN: 26) dos *Poemas da lenta nudez* así como “Paisaxe con dor de inverno” (CC: 45) e “Perspectiva de abril” (CC: 49-50) en *As certezas do clima*– aprendemos tamén que nada é inmutable e que a conexión entre a natureza e os seres aos que lle dá vida é sumamente íntima.

#### **2.3.4. A terra**

##### **2.3.4.1. A terra: materia presocrática**

Sendo un dos grandes símbolos de fecundidade e rexeneración, considérase á terra como a “substancia universal” (Chevalier & Gheerbrant 1991: 992), a nai, a matriz cósmica de onde xorde toda existencia por iso os seres vivos manteñen con ela unha interacción biunívoca: reciben vida e alimento ademais dun espazo onde habitaren e, tras da morte, apórtanlle o xerme fecundo do seu corpo de xeito que este, en descompoñéndose, nutra a novos seres nunha cadea trófica sen fin. Por outra parte, dentro da tetraloxía de materias presocráticas, a terra é tamén a que máis aproveita, en beneficio propio, a potencialidade da auga (fertilízaa), do aire (purifícaa) e do fogo (apórtalle os dons inherentes ao sol ademais de coadxuvar, baixo forma ctónica, a xerminación no seo telúrico). Así pode comprobarse no poema “Nai” (DE: 28) de *Dicionario do estremecemento* onde a arxila (terra), a choiva (auga), a estrela (fogo) e a exhalación (aire) se asocian para crear un ser – primeiro a nai, logo o fillo– que nace da terra e que voltará a ela tras da morte:

Foi a terra,  
a súa arxila máis doce,  
a que naceu en nós,  
traendo a voz secreta da tenrura  
no sangue,  
levedando no centro do tempo  
o corpo e o mundo.  
Un volume de amor  
estremeceu a semente e a alba,  
e medrou o brillo íntimo da choiva,  
e acendeuse na carne unha estrela.  
Somos esa exhalación rosada  
que en ti regresa,  
nos teus ollos que un día  
foron o futuro.  
Somos a túa soidade  
e o teu designio,  
errantes e perdidos na noite.  
E estamos unidos a ti  
polo fío invisíbel  
da morte (DE: 28).

A natureza ontolóxica da terra vaise desvelando nos versos de Fernán Vello dun xeito gradual, primeiro na connotación do corpo feminino por medio de certos elementos telúricos xa comentados, despois converténdoa en espazo que o ser percorre con ansia de esclarecer os misterios que a definen e, á vez, experimentar esa soedade fecunda e o tempo inmóbil que a caracterizan. O eu sabe que “[e]ntre a terra e o ceo / só o fío invisíbel da soedade” (TD: 41) o ata á vida por iso élle fundamental acceder á arxila –cerna telúrica– e recoñecela como materia fundacional non só do seu corpo senón de toda a natureza. Isto lógrao participando tamén el do inmovilismo cronolóxico propio da materia que máis lentamente muda de aparencia, esa “terra antiga” (LPV: 43) que persiste intacta século tras século. Percibindo “o sabor dunha arxila como nudez aceda / presentida no corpo (...) a voz interior da terra, / o seu canto posuído de albas, / a raíz que respira” (TD: 21), o ser identifícase sen remedio co poder maternal da terra, por iso, no poema “Rosalía de Castro dialoga con Emily Dickinson” (HA: 40-41), a nosa ‘nai de tinta’<sup>93</sup> confésalle á súa homóloga

---

<sup>93</sup> A denominación metafórica “nai de tinta” para aludir a Rosalía de Castro é xa un lugar común. Moitas autoras a utilizan como, por exemplo, Luz Pozo Garza quen, no seu discurso de ingreso na Real Academia

estadounidense o vínculo profundo que sente coa materia que lle deu o ser, unha imbricación tan vívida que se desdebuxan os límites entre a persoa e a terra para conformaren xa, ambas as dúas, un único ente:

Direiche que estou feita de arxila que doe todas as tardes  
e no meu sangue hai un labirinto que descoñezo.  
Pois terra son e terra sinto a iluminarme toda,  
morada en min entre a negrume  
e o mel da néboa que soñei (HA: 40).

#### 2.3.4.2. A terra: de ámbito espacial a patria

Tras demorarse na revelación da terra como elemento presocrático, Miguel Anxo Fernán Vello introduce un profundo cambio na imaxe telúrica que acada tres estadios. Así, evidénciase o seu carácter de “corpo físico do mundo” (Álvarez Cáccamo 2006b: 84) –un ámbito ideal xa que, segundo Miguel Mato Fondo, “[a] visión paradisíaca como celebración gozosa e canto, dominada pola voz do poeta que soña a terra como espacio iluminado, caracterízase pola ausencia de dor e o poder destructivo da man humana” (1998: 92)–, consolídase como país –xa que ese “[p]ais, húmido amor da terra dura e verde en nós” (LPV: 27) se entende como unha realidade xeográfica e política concreta– e eríxese en patria, dado o sentimento de pertenza a ela que o eu manifesta cando, con ecos de Novoneyra<sup>94</sup>, expresa a esperanza na súa liberación:

un día avanzaremos polos campos abertos  
e a luz será cumprida, alta estación diáfana,  
amplísimo horizonte  
onde estaremos todos, ao fin,  
na patria compartida (TD: 66).

---

Galega, sinalaba que “Rosalía é a nosa *precondición*” (1996, cursiva no orixinal) e, tempo despois, afirmou nunha entrevista que “Rosalía é a miña segunda nai, unha nai de tinta e do espírito” (Fraga 2002: 29). Tamén Carmen Blanco, estudando a obra da poeta ribadense, percibe a “imaxe de Rosalía como nai simbólica da escritura, xunto coa imaxe de si mesma como creadora labrada nun proceso de escritura matrilineal mergullado no mar de tinta da **nai de tinta**” (2000: 189 vol. 2, negriñas nosas).

<sup>94</sup> “Galicia será a miña xeneración quen te salve? / Irei un día do Courel a Compostela por terras libradas? // Non a forza do noso amor non pode ser inútle!” (Novoneyra 1988: 21).

En 2005, o propio poeta afirmaba que “[e]ntendo por paisaxe unha construción cultural, na tensión estética e ética entre a natureza física e a natureza humana” (Curros 2005: 67). Tamén así, na consolidación da terra como ámbito, país e patria se produce o paso dunha paisaxe estética a unha paisaxe ética ou, o que é o mesmo, o eu comeza describindo a fermosura e a harmonía do ámbito natural para facer logo fincapé no compromiso profundo coa causa da patria. Simultaneamente dáse a substitución da voz individual –centrada na esfera do íntimo e propia das primeiras obras– pola colectiva que fala agora en nome de todos e que adopta mesmo, ás veces, un rol oracular similar ao do bardo para anunciarnos a necesidade de loitar pola nosa terra.

#### **2.3.4.2.1. A vivencia íntima da paisaxe**

Descubrir a dimensión paisaxística da terra supón para o eu, como xa dixemos, un “súbito deslumbramento” (Raña 2006: V) na revelación do que, segundo o profesor Carvalho Calero, se pode definir como “um mundo paradisíaco, embaciado ainda pola frescura do orvalho da criaçom, um mundo anterior ao pecado” (1987: 11) e libre de calquera manipulación humana. Conmocionado pola súa pureza, o eu adopta o papel dun camiñante que, mentres percorre a terra, se vai integrando cada vez máis na súa medula. Esta itinerancia continua responde ao que Luís G. Soto chama “habitación transitoria” (2011: 66) pois, de certo, nesta fase a terra aparece escasamente poboada e, cando se dá, esta exigua presenza humana lígase á actitude trashumante que define ao individuo nómade e que terá paragón, xa no ámbito citadino, na figura do poeta *flâneur*. Así se expresa o eu:

Respiro a húmida frescura do camiño obscuro  
sob as árbores de aguada sombra verde. E hai un brillo  
na terra, un primitivo aroma que fecunda o alento  
de lembranzas incertas. Unha emoción antiga  
percorre as altas veias. Esta vella congostra  
ten o son lamacente do mistério (LPV: 29).

O ser, que establecera xa un gozoso diálogo coas materias primixenias, procura agora asumir a terra como lugar que o sustenta e, dado que esta aínda exhibe a súa condición orixinaria ao non ter sufrido cambios endóxenos (de natureza evolutiva) ou



esóxenos (causados por man humana), preséntaa como un ámbito edénico no que se sente seguro<sup>95</sup>. O ton para referirse a ela é admirativo e sereno porque, como lemos no poema “Lugar” de *Diccionario do estremecemento*, chegamos a

O centro  
mudo  
que nos ata.  
A pedra  
branca  
do silencio.  
Aquí,  
nesta terra,  
as raíces (DE: 42).

Mais a visión da paisaxe que manexa Fernán Vello afástase dun carácter simplemente escenográfico porque, como el mesmo manifestou nunha entrevista,

A paisaxe é unha construción histórica, unha construción cultivada, e ten que ver cun sentido de identidade ao mesmo tempo que é un soporte de significado.

E a paisaxe para min, a natureza en toda a súa extensión, é tamén unha forma de linguaxe: linguaxe viva, sensorial, no tempo (Dopico 2014).

Xa que a paisaxe, como di o poeta, posúe unha linguaxe propia, é preciso buscar, por un lado, a comprensión do seu idiolecto e, polo outro, unha nova óptica que permita apreza-la na súa totalidade. Esta mirada anúnciase no verso “[a]qui deteño o pensamento e fundo un corazón máis alto, máis celeste” (EAF: 63) onde, como xa comentamos, se privilexia a espiritualidade vivencial do ser fronte á preeminencia do raciocinio. Por iso o diálogo –profundo, intenso e sincero– que o eu establece coa terra se dá adoito ao nivel do corazón e non do intelecto. Así, ela entrégalle o seu latexo e el sente ese eco primixenio percutindo dentro do seu propio corpo:

---

<sup>95</sup> En obras posteriores, como *Territorio da desaparición*, este papel de espazo propicio para o eu desempeñáralo a casa que, como a terra, garda a memoria xeracional e sinala o límite íntimo do ser: “Imaxinen a casa na súa memoria núa, / unha casa brillando mercurial sobre a terra, / territorio marcado entre nós como un límite / insaciado de albas: / a casa que foi astro, residencia do mundo, / orientación perfecta dos desexos” (TD: 15).

Só fica na memoria esta chaira sen homes que me entrega o latexo mais antigo do corpo. Como un longo camiño que regreso à súa orixe de arxila, estrela e tempo.

Respirar a esta hora do sangue coa paisaxe abatida entre o día e a noite é sentir toda a sede do corazón da terra. Sentir o po infindo entre o corpo e a morte (EAF: 65).

Os lugares que aparecen nos poemas son toponimicamente indeterminados e só se recoñecen pola súa orografía (vales, montes, chairas, etc.) coa excepción de dous ámbitos de especial relevancia: a Terra Chá e o Finisterrae. A Terra Chá é a “nación primeira” (Álvarez Cáccamo 2006b: 85) do poeta e protagoniza sete textos de *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* (EAF: 57-71) onde se efectúa unha observación demorada deste espazo natural no cal o eu, enchido de gozo, percibe nidio o alento profundo da terra orixinaria e asiste á revelación<sup>96</sup>: “Aquí, no centro nu da tarde, no oco puro do tempo, repousa a vibración do mundo” (EAF: 69). Con todo, como ben di Luís G. Soto, a presenza desta bisbarra dáse “apenas como de lonxe e ao fondo, como no horizonte e no subsolo” (2011: 65) pois a súa grandeza é tan inmensa que o eu non pode apreixala e fica deslumbrado perante ela:

Indefenso fronte a esa distancia triunfante sobre o corpo detido que se embriaga coas láminas transparentes da araxe, persisto e fragmento o misterio que me dá o contemplar a fenda luminosa e oval que se extingue vulnerando a dúctil e interminábel forma do horizonte.

Repentinos perfís, submersas dimensións, arestas ondulantes, pausados gumes de arcos velocísimos, quebradas pulsacións dun perímetro extinto, arquitectura inmóbil dun óvulo de chamas, segura recurva da planura submisa, irisacións continuas dun declive invisíbel, entrevista loucura deste espazo de vento e soidade (AI:247 [EAF: 57]).

Pola súa parte, o Finisterrae representa, mesmo etimoloxicamente –‘fin da terra’–, o límite natural do territorio galego e protagoniza a “Cantiga Finisterrae para múltiples voces de luz” (TD: 93-96), texto composto como libreto para ser musicado por Juan Durán que logo se publicou no *Boletín Galego de Literatura* para formar parte, por último, de *Territorio da desaparición*. Nel o eu presenta de novo o triunfo da luz nacente sobre a sombra (símbolo aquí da dor, da pobreza, da rendición e do fracaso do ser humano) axudada polo

---

<sup>96</sup> A Terra Chá aparece de novo como ámbito xeograficamente identificado no poema “Luz de solpor na Terra Chá” (Blanco Torrado 2001: 639, *vid.* Apéndice 1: texto 23) que fai parte dun libro en homenaxe ao escritor chairego Manuel María.

vitalismo do mar e pola forza do canto que recorda o pasado e anuncia un futuro esperanzador. Ao final deste poema, a terra é, ademais de país, patria prometida:

Aquí estamos, no límite increado do mundo,  
na pulsación das horas, no sopro do destino,  
imantados a un himno de poderosa urdime:

o mar e a multitude da súa alta harmonía,  
a espiral que transmigra a flor da liberdade,  
as terras que proclaman o dominio da luz.

(...)

contra as sombras pasadas, contra as fendas escuras;  
a alta luz construída sobre as terras amadas,  
a alta luz incesante sobre as patrias futuras (TD: 95-96).

#### **2.3.4.2.2. O país e a patria**

Na obra de Fernán Vello a terra identifícase como país por primeira vez no poema inicial do *Libro das paisaxes vivas* e faino apelando ao feito de posuír unha historia propia:

Cando regreso à historia profunda desta terra  
existen as palabras mais doces fronte à pedra  
que o tempo nos destinou en séculos sen luz.  
Lentamente atraveso o sangue dos crepúsculos  
e o corazón brillante das alvas  
a destruír a sombra que medrou sobre as cousas.  
O país é vello como a lua e o sol sobre as águas do mar (LPV: 19).

A partir de aquí vaise constituíndo unha historia mítica da terra que posibilite o rexurdir futuro apoiándose no pasado como se constata, entre outros, no poema “Crónica” (PLN: 8) que resulta ser o manifesto dunha esperanza onde o poeta reivindica para o pobo a utopía de percorrer un “camiño intrazado no límite do mundo” (PLN: 8), abrindo a ruta que nos leva ao final do “duro tempo túnel / que consome o alento” (PLN: 8). Reencontrámonos así co símbolo do camiño e co papel de pioneiro que o eu está agora disposto a asumir e que, por veces, lle esixe modular a súa voz ao xeito oracular do bardo (Mato Fondo 1998: 94) pois, ao igual que este personaxe mítico, o eu recórdalle aos demais a verdadeira dimensión histórica do país. Para incidir de forma máis efectiva na defensa urxente da terra

utilízase tamén o recurso á apelación directa do lector mediante o vocativo e o imperativo. Así termos como “ollade” (EAF: 25), “vexan” (CC: 29) ou “imaxinen” (TD: 13) insisten en chamar a atención sobre elementos fundamentais nos que se debe reparar e que son nestes exemplos, respectivamente, a terra, o vento e a casa.

En *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* constatamos outro momento culminante na progresión da terra que, no “Canto da terra posuída”<sup>97</sup> (EAF: 25-31), pasa de país a patria grazas ao amor do seu pobo por ela. Neste longo poema faise un repaso completo de todo o que constitúe este “país de pedra onde comeza o mundo” (EAF: 25) e así, sinala Miguel Mato, “o canto cósmico e primixénio cobra un alento histórico ou épico, pois ese país ten nome, é tamén unha referencia concreta, cronotópica” (1991: 26), de aí que se poida ler o texto como unha declaración de fe no futuro de Galicia grazas ao triunfo dos elementos primixenios (I parte) que a conforman en país (II parte) cunha historia mítica de resistencia (III parte), habitado por un pobo que a ama (IV parte) e que aínda devalando “*entre a cinza e un cego labirinto / de auga e fogo*” (EAF: 29, cursiva no orixinal) saberá atopar a saída a tanta desolación (V parte). Se ben hai no canto un claro instinto de posesión individual da terra, este, de novo en palabras de Mato Fondo, “non excluí, porén, a vocazón colectiva” (1991: 24). Así, nos versos que, a modo de retrouso, se repiten dúas veces no poema –unha ao remate da terceira parte e outra ao final– o paso da primeira á cuarta persoa verbal, isto é, do eu ao nós, representa o compromiso colectivo coa terra. Na parte V do “Canto da terra posuída” atopamos, ademais, certos símbolos xa tópicos na obra de Fernán Vello como a cinza –materia que, recordemos, contén sempre no seu xerme a posibilidade do renacemento–, a auga e o fogo –límites da patria– ou o amencer –instante en que a luz vence á sombra– proclamando a confianza do eu nunha mellora próxima das condicións da patria aínda que o feito de estaren os versos convertidos en preguntas retóricas dilate o momento no que este beneficio se concretará como factible:

¿É unha historia entre a cinza e un cego labirinto  
de auga e fogo esta patria que abalanza os mences?  
¿Que destino apuramos no noso sangue alzado?

---

<sup>97</sup> Como xa se indicou, no número monográfico sobre literatura galega “Letras en cambio”, Miguel Mato Fondo elixiu o “Canto da terra posuída” como un dos cinco mellores poemas galegos dos últimos vinte e cinco anos (2003: 28).

¿Que sinal é o futuro para que o vello pobo  
erga unha fronte alta de terra, mar e chama  
que quebre o duro aceno do país ancorado? (AI: 241 [EAF: 29], cursivas no orixinal).

Dúas son as principais liñas de sentido que percibimos na obra de Fernán Vello ligadas ao aprezo á terra. Por unha parte, destaca un fondo sentimento ecolóxico que se suma á perspectiva lírica e que procura o equilibrio perfecto, a harmonía absoluta e a integración total coa terra-ámbito. Nos poemas onde se manifesta este obxectivo percibe Armando Requeixo a influencia do telurismo propio de Uxío Novoneyra e da etnopaisaxe de Manuel María (2010: 35) sobre todo cando este recrea, ao igual que o noso poeta, espazos da Terra Chá. Por outra parte, é evidente unha postura comprometida na defensa ética tanto do país como do pobo que consolida este espazo en nación establecendo con el un vínculo de amor. Xa que o eu forma parte deste suxeito plural, é voz autorizada para poñer de manifesto as súas carencias, aquilo que o fere, as demandas urxentes, etc., centradas primeiro no espazo común (liberación da terra, ruptura coa escuridade secular) e logo nos casos máis desfavorecidos como veremos, por exemplo, en *Territorio da desaparición*. Mais tamén se celebra a unión para conseguir o obxectivo fundamental:

Estabamos unidos por unha vella forza,  
unha raíz atada a unha terra, ao mar, ao ceo,  
e tiñamos cen noites detrás do noso sangue,  
á espreita do universo, no duro tempo túnel  
que consome o alento.

O inimigo é un inferno que nos invade a alma.

Sabiamos que un día chegaría nun lóstrego  
a nos queimar o cerne do noso amor durísimo.  
Mais soubemos medir no límite do sangue  
o camiño perfecto,  
armados como a luz contra os campos escuros (AI: 265-266 [PLN: 8]).

Polo tanto, o poeta expresa a súa convicción de defender a terra desde a expresión lírica (M.V. 1987: 12) que, nas obras publicadas a partir d'*As certezas do clima*, se vai consolidando xa como un discurso desencantado e mesmo desolador por causa da derrota

do ser e da permanencia no ancoramento secular da patria. Para expresar esta última bótase man principalmente de dous símbolos: a pedra e a sombra.

A pedra, di Cirlot, é o contrario ao biolóxico pois non está sometida ás leis do cambio, da decadencia e da morte (2013: 368) polo que representa facilmente a sedentarización dos pobos (Chevalier & Gheerbrant 1991: 828) na súa absoluta pasividade, só modificada pola vontade humana. Na nosa literatura ademais, a pedra, tras da publicación de *Longa noite de pedra* (1962) de Celso Emilio Ferreiro, pasa a connotar os momentos de opresión política: o franquismo no caso do poeta de Celanova e os Séculos Escuros en Fernán Vello. Así, a “pedra / que o tempo nos destinou en séculos sen luz” (LPV: 19) é unha época de inmovilismo na evolución do país, eses “[s]éculos ancorados na pedra” (LPV: 23) que lle doen a un ser que percibe “[c]ontra a luz, contra o corpo, / a arma cega do tempo, o peso da pedra / e a súa raíz escura” (PLN: 33) pois cómpre ter ben presente que este “país de pedra onde comeza o mundo” (EAF: 25) afoga a vitalidade do seu pobo:

Estamos habitando un país sen alento,  
vivimos nun labirinto destruído.  
Como un peso que fai tremer a pedra  
sentimos ás veces a queimadura viva  
do vacío (TD: 47).

Pola súa parte, a sombra, presenza xa tópica no verso de Fernán Vello desde os primeiros libros, muda agora o seu carácter e, desvinculándose do desexo, adopta unha significación aínda máis negativa pois representa a clausura da patria asoballada nun tempo estanco, inmóbil, no inverno máis demoledor. Así, no poema “Lentitude da derrota” de *Territorio da desaparición* –títulos, o do poema e o da obra, xa abondo significativos– exprésase o desencanto dun ser que entende a esperanza como algo fútil e irrealizable:

Toda esperanza é antiga,  
sombra de flor máis negra,  
duración desolada dunha brasa sen vento.  
Esta é a patria neboenta que borra o futuro (TD: 47).

Malia todo isto, o eu non concibe peor destino que o do desterro cando, carente de contacto físico co ámbito que lle deu a vida, se afunde na dor. Así, o “Retorno do exiliado” (TD: 55-56) é un triunfo pois

Voltar á terra é un acto que treme no alento  
e unha dor xa perdida, unha bágoa docísima  
de repente son patria que me anega por dentro.

(...)

Voltar á terra é un acto tamén de resistencia (TD: 56).

## B: O DISCURSO DA DESOLACIÓN

Tras dun intervalo de sete anos de silencio poético que transcorre entre 1987 e 1994, *Poemas da lenta nudez* trae de novo á fulcralidade editorial a Miguel Anxo Fernán Vello quen nos ofrece un libro miscelánico onde se recollen tanto os temas xa tratados por el previamente –a pulsión erótica en textos como “O beixo” (PLN: 15) ou “Visión dun corpo na praia” (PLN: 24-25) e a veta paisaxística en, por exemplo, “Cantiga popular” (PLN: 10-11) e “Vía Láctea” (PLN: 12-13)– como se avanza xa algúns dos que se converterán en centrais nas obras posteriores: a presenza da cidade como ámbito –véxase, neste sentido, “Praza do crepúsculo” (PLN: 21) ou “Sol de verao” (PLN: 22-23)– e o peso existencial evidente en “A viaxe” (PLN: 37), “Avanza o deserto” (PLN: 39) ou “Confesión que non se deve ler” (PLN: 43). Polo tanto, se, como xa comentamos, nos libros publicados na década dos oitenta predominaba o canto celebrativo do erotismo e da natureza, en certos textos dos *Poemas da lenta nudez* o noso autor, como afirma Luciano Rodríguez, vólcase xa nas “realidades exteriores do eu poemático (...) nunha poesía máis de pensamento que aspira a se converter en voz da colectividade” (2004a: 13) e, en consecuencia, o verso adopta “unha tonalidade dramática e grave, xa non hímnica nen exaltante, que establece a dialéctica da paixón fervorosa fronte ao recoñecemento da ruína” (Álvarez Cáccamo 1994: 1). Así neste poemario o autor pon as bases da transición da esfera do íntimo á poesía máis social, de intervención, xa que nas obras seguintes –*As certezas do clima*, *Territorio da desaparición*, *Diccionario do estremecemento* e *Habitación do asombro*– vaise facer fincapé nas circunstancias adversas que cercan ao individuo contemporáneo suxeito como está a unha profunda desolación existencial agudizada pola vivencia nun entorno urbano que lle resulta hostil e violento e onde, a cotío, entra en contacto con outras persoas (pobres, exiliados, emigrados...) que, expostas á miseria e ao medo, soportan o desprezo, a indiferenza ou o abandono dos seus conxéneres.

Para alén disto, tal e como anuncia o título de *Poemas da lenta nudez*, o eu efectúa un prologado exercicio de nudez –para algúns críticos máis poética que corporal (R. Baixeras 1994: 1 e Forcadela 2011b: 80)– encamiñada a expoñer todos os desvelos propios dun eu abatido polo peso da vida, que sofre pola súa sorte e pola dos seus coetáneos. Fernán Vello,



relaxando a carga simbolista tan importante nas súas obras precedentes, ofrécenos agora, como di Xavier R. Baixeras, “unha poesía máis incisiva, mesmo agre, á cal non nos tiña acostumados” (1994: 1) pois cómprelle adaptar o discurso ás liñas temáticas que serán primordiais na súa poética a partir de aquí: a substitución da paisaxe natural por un entorno urbano, o sentimento existencial dun eu derrotado e, por último, o predominio da que el mesmo denomina “poesía de intervención” (I. Rodríguez 2005: L7), isto é, unha poesía cívica, social ou comprometida que pon o foco na solidariedade cos colectivos máis desfavorecidos.

Agora o ton gozoso dos cinco primeiros poemarios dá paso á voz épica, a adxectivación plena do verso erótico cárgase de dramatismo e os campos léxicos relacionados coa luz, coas materias primordiais ou cos elementos da paisaxe, nos que asentaba a cosmovisión vitalista do *Libro das paisaxes vivas* e de *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*, ou ben desaparecen ou ben evidencian un cambio substancial na súa potencialidade simbólica que adquire un matiz destrutivo para o ser. A presenza nos poemas dun “mundo máis urbano e social, cousificador e deshumanizado” (X. Seoane 2011: 95) esixe expresarse nun ton máis tenso, esgazador, por veces próximo ao elexíaco –como destacan Pura Vázquez (1996: 3), Xavier Costa Clavell (2004: 5), Goretti Fiaño (2004) ou Xavier Seoane (2011: 91)–, por veces utilizando o “esencialismo expresivo” (Álvarez Cáccamo 1996: 17) no seu “gosto pola palabra xusta, pola forza expresiva desta sen caer en barroquismos innecesarios” (X.G.G. 2004: 27) e que permite escribir “textos sostidos pola urdime tensa do estilo nominal, con frecuente elisión de predicados e renuncia á adxectivación sensitiva” (Álvarez Cáccamo 1996: 17) como “Posición do fotógrafo” (CC. 53), “Lugar” (DE: 42-44) ou “Palabras mortas” (HA: 31-33).

Polo tanto, as últimas obras de Fernán Vello non só participan dunha menor presenza do símbolo en favor dunha expresión máis próxima ao surreal (Forcadela 2011b: 84) senón que se amosan estilisticamente pródigas. Xavier Seoane sinala a preferencia do poeta neste momento pola imaxe visionaria, o símil, a personificación, a sinestesia, o paradoxo ou a metáfora irracional –que o crítico entende propicia para explorar a psique atormentada do ser contemporáneo– postas ao servizo dunha “definición enfática, aseverativa, ontolóxica” (2011: 95), cunha certa carga epigramática (Araguas 1997: 14) e

onde a *inrepatio* ou invocación ao lector (Araguas 2004a: 2) é utilizada para implicar aos receptores na mensaxe. Así pois, neste ciclo poético

O espectador abandona a contemplación dos fermosos e serenos panoramas terrestres dos libros paisaxísticos, tratados con luminosa paleta impresionista, para entregarse a un grave asombro de liñas quebradas e cores agresivas, unha ferida que xa non representa a hipérbole paradóxica do impacto da beleza senón a dor inexcusábel fronte ao “espectáculo / de resina sedenta e poro de tormento”. Do impresionismo da delectación da ollada ao expresionismo do testemuño crítico. Da celebración da hora plena á denuncia da “desfiguración quebrada do presente” (Álvarez Cáccamo 2006b: 86, comiñas no orixinal).

Eis o discurso da desolación.

### 1. A cidade

Abandonando a placidez harmónica dos escenarios naturais, Fernán Vello vai introducir por primeira vez no poema “Liñas de sol” (PLN: 14) unha paisaxe até o de agora allea ao seu verso: a cidade que, a partir d’*As certezas do clima*, se consolidará, con moi poucas excepcións, como único espazo referencial. No devandito texto o entorno urbano, sometido á ardencia do sol, non posúe aínda unha connotación demasiado negativa pois os raios estivais logran “borrar” a cidade, anulala, redimindo, de paso, ao eu da desolación inherente á súa estadía nela. Aínda así, xa se percibe certo desacougo nas imaxes que asocian elementos positivos dos que xa temos falado, como o astro, a luz e o sol, con outros que implican a destrución (a segura), a carencia (o oco) e a impenetrabilidade (o espesor) de xeito que estas alianzas anulan a súa facultade vitalista e guíannos cara a unha simboloxía da decadencia representada, neste poema, polos “astros secos”, o “oco de luz” ou as “espesas liñas de sol”:

Havia un eco de astros secos na praza.

(...)

O sabor está fixo a unha áncora branca,  
a un oco de luz que referve entre os dedos.

(...)

–“Mira, mira o espello onde diluí o asombro tanta luz  
até as espesas liñas de sol que borran lentamente a cidade” (PLN: 14).

A cidade é un ámbito hostil para os seus habitantes pois a súa extensión, máis vertical que horizontal, conforma un límite tridimensional intraspasable que obriga ao eu a permanecer encarcerado no seu claustrofóbico labirinto de rúas, avenidas, prazas, barrios, arrabaldes... Como veremos, a áncora e o labirinto aparecen agora como símbolos clave para representar o sometemento do ser humano por parte dunha urbe que dilata dun xeito expansivo as súas fronteiras pero que nunca lle ofrece ao eu unha saída real do seu perímetro. Sabémolo “porque mudan os límites e segue o labirinto / que nos cega o camiño previsto” (HA: 22).

Aínda que, como sucedía na paisaxe natural, se foxe da identificación toponímica da cidade, o poeta fai unha excepción coa Coruña que el mesmo xustifica dicindo que

Cando intentas levar a cabo unha poesía de certo carácter público, esixe un medio e ese ámbito é A Coruña porque non podes separarte da realidade por moito mecanismo de evasión que queiras levar, estás emparentado coa realidade inmediata, co corpo e co tempo que nos toca vivir (García Márquez 2008: 14).

Só son dous os poemas onde a cidade herculina se conforma en protagonista, “Noites coruñesas”<sup>98</sup> (TD: 79) e “A Coruña” (DE: 54-55), pero neles a urbe perde a súa negatividade xa que, cercada polo mar e, ao mesmo tempo, aberta a el, é o ámbito propicio para o desexo sobre todo cando pola noite refulxe cunha gran beleza que lle supón ao eu un impacto súbito: “Nas longas noites que atravesan o tempo, aí estamos, cos ollos abertos, cultivando unha brasa de beleza no pensamento; sentíndonos vivos como un salto de luz, aínda máis pura, contra a paisaxe diúrna da morte” (TD: 79). Polo tanto aínda sendo A Coruña un espazo urbano, o eu logra identificarse intimamente con ela pois, como confesa a voz poética,

Entrache en min como unha lingua azul  
entra no sangue:

---

<sup>98</sup> O poema “Noites coruñesas” viu a luz por primeira vez nun número monográfico dedicado ao noso autor polo suplemento “Revista das Letras” d’*O Correo Galego* (02.11.2000) e apareceu de novo na *Antoloxía consultada da poesía galega 1976-2000* de Arturo Casas (Casas 2033: 580) antes de formar parte de *Territorio da desaparición*.

o vento triste da tarde nas esquinas  
e aquel tremor de luz ao lonxe  
adiviñando a patria,  
cidade que aínda tocas  
o no do meu asombro.  
(...)  
xa estás dentro de min (DE: 54).

Fóra desta excepción que acabamos de ver, sen meta para a súa andaina, o eu fica condenado a percorrer a cidade dun xeito pendular e sen descanso xa que carece de posibilidades de abandonar esta itinerancia<sup>99</sup> que, paradoxicamente, ten ademais o poder de varalo nun tempo inmóbil onde nada transcorre. O presente intemporal é a única dimensión cronolóxica posible para o cidadán xa que se o pasado representaba, por exemplo en *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*, a base histórica na que alicerzar a loita colectiva pola liberación da patria e o futuro se abría, como nos *Poemas da lenta nudez*, pleno de esperanza, a partir d' *As certezas do clima* o presente só ofrece motivos para a tristeza e o desalento: o clima agoira o desastre, o eu séntese abafado pola decadencia do seu entorno e intúese que calquera esforzo por mudar estes e outros feitos aciagos é inútil. Así expónse a idea de que

Eu veño aquí para coñecer o lugar, o ámbito, as formas,  
este xeito de estancia que instala o presente,  
a súbita devoración do tempo,  
o eco carnal que amordaza a palabra,  
porque somos así, e temos medo, e ardemos por dentro  
como neve amarela cando o asombro nos queima (HA: 55).

A prevalencia temporal do presente impide o avance de calquera acción e converte aos urbanitas, nos poucos poemas nos que estes son protagonistas, en figuras incapaces de reaccionar fronte a calquera suceso, en imitadores miméticos dos xestos alleos ou mesmo en “cidadáns do silencio” (TD: 66) carentes, como veremos, dos dereitos máis elementais. A

---

<sup>99</sup> Só en contados poemas como “A viaxe” (PLN: 37) ou “Desprazados” (HA: 29-30) o eu logra saír da cidade se ben, nestes dous exemplos, por motivos diferentes: no primeiro caso existe a vontade explícita de procurar territorios menos hostís e no segundo dáse un desterro forzoso que obriga aos desprazados a un tránsito continuo.

tendencia gregaria da multitude obsérvase, por exemplo, nos poemas “Perspectiva e certeza” (TD: 57) e “A escena” (TD: 59-60) de *Territorio da desaparición*. Desde dous puntos de vista distintos –o que inclúe ao eu dentro da masa humana, no primeiro caso, e o que lle permite analizar desde fóra o seu proceder, no segundo– asístese á concentración pasiva, e sen motivo aparente, de moitas persoas na praza: “Estamos aquí, sentados, contemplando unha praza baleira, / porque ninguén a cruza agora, ninguén pasa / cando o noso ollar se estende admirando / esta hora deserta” (TD: 57). A soidade e a quietude son totais por iso o eu se pregunta polas causas destas circunstancias –“¿Por qué ninguén acode a esta claridade, / a esta paz construída entre a pedra e o ceo? / ¿Onde están os turistas, visitantes, asiduos, / os veciños de sempre, algún neno do barrio / coa súa bicicleta, pombas a revoar?” (TD: 57)– antes de aceptar que a única certeza é a prolongación eterna da nada. Así se apreza nos versos finais:

E nós aquí seguimos, sentados, contemplando  
a misteriosa vibración da nada,  
o baleirado ser da soedade,  
o enigma desta praza deserta:  
a única certeza que existe (TD: 57).

O contrapunto a esta actuación displicente dos cidadáns son as preguntas indagatorias de “A escena” (TD: 59-60) onde o eu se cuestiona cales son as razóns que levan a un conxunto de persoas a adoptar un papel estático, case inerte, quedando absurdamente concentrados no baleiro como se nel puidesen atopar as respostas a todo o que os abafa: “¿Que fan vostedes aí, en grupo, ollando cara ao ceo? / ¿Por que insisten en ollar así, coas súas cabezas altas e inclinadas, / como se concentrasen nese xesto o silencio do mundo? / ¿Que queren demostrar? ¿Que agardan?” (TD: 59). A conclusión a estes interrogantes é desoladora pois a esculca dáse sobre o propio baleiro e, como é lóxico, nada pode extraerse del:

Nada estraño acontece. Só que vostedes miran,  
permanecen inmóbeis, agrupados e mudos,  
ollando cara arriba, e non fan outra cousa,

e así fican ausentes, concentrados no mesmo,  
ese mirar ao ceo, esa postura firme,  
como se houbera algo por descubrir na altura (TD: 59).

Como sinala Xosé María Álvarez Cáccamo, o poema “A escena” (TD: 59-60) “constitúe un antecedente claro desta perspectiva do testemuño asombrado diante do proceder das xentes reunidas en actitude cuxo sentido resulta estraño ou confuso” (2011: 125) que o autor vai plasmar tamén noutros textos como, por exemplo, “Choiva” (DE: 60-61) ou “Desfile” (DE: 65-66), ambos os dous incluídos en *Diccionario do estremecemento*. No primeiro poema a xente congregada na praza actúa de novo como un único corpo expectante formado por eses “cidadáns anónimos, / homes e mulleres e algún neno / desconcertado” (DE: 60) que responden á convocatoria dunha forza misteriosa e anónima que “vibra na pel como un azar” (DE: 60), de orixe descoñecida –“reunidos en silencio sen saber por que están, / quen os chamou, por que foron alí, / quen marcou esa cita, espontánea xuntanza / de cidadáns anónimos, (...) concentración que nace / de si mesma” (DE: 60-61)– e capaz de xuntar no espazo público a unha morea de persoas que agardan, en actitude de espera paciente, algo que se nos desvelará, con intensidade climática, no derradeiro verso: anunciada por varios indicios, está a chegar a chuvia e iso é o que realmente arelan estes seres, ver como o fenómeno atmosférico intervén sobre a praza e modifica o seu estatismo. Sobre esta próxima vinda da chuvia conclúe Álvarez Cáccamo que

O carácter común e frecuente do elemental fenómeno atmosférico provoca a sorpresa por contraste coa gravidade da expectación grupal e resulta sobredimensionado, elevado a categoría épica, case metafísica, ademais de abrir suxestións de sentido simbólico, acaso relativas ao poder lustral, purificador, liberador, da auga (2011: 126).

Pola súa parte, en “Desfile” (DE: 65-66) o eu observa a marcha obediente e regular dos que cumpren coa parada militar e pregúntase “por que, quen son, que representan” (DE: 65) tantos seres repetindo mecanicamente o xesto de desfilar, sen outro horizonte nos ollos que o acatamento, sen poder de decisión propia, arroupados os uns nos outros, orgullosos do seu xesto e da pompa que este desprende cando, en realidade, son simples comparsas e todo devén puro teatro, no sentido máis pexorativo desta expresión:

(...) que fan  
vagando así, disciplinados, duros,  
cortantes como láminas de sombra nas tempas,  
o rostro alto caendo cara o ar,  
deforme comitiva, marcial parada,  
absurda procesión contra a vida,  
lonxe da luz (DE: 65).

Noutra orde de cousas, introducir a cidade como espazo poético esixe tamén observala desde unha nova óptica xa que, como sinala Manuel Forcadela,

A poesía da contemplación e da compracencia escópica ten de ser, por tanto, manifestamente descritiva e esa lentitude implicaría ausencia de narratividade, de historia, de acontecementos. (...) O mundo real aparecería, dese xeito, na súa substancia básica sen enganar nin imposturas. E a posición do poeta perante esa lenta nudez sería a de quen procura e encontra a verdade (2011b: 82-83).

Por todo isto é importante non só a recuperación parcial da figura do poeta *flâneur* –que agora percorre a cidade nunha busca infrutuosa do enigma que esta esconde– senón, sobre todo, a presenza dun eu que asume a óptica dun fotógrafo captando instantes con aséptica frialdade e con participación única de referentes propios do sentido corporal da vista. Seguindo estas pautas, lemos n’*As certezas do clima* que “[a] perspectiva agora é un desexo abisal de silencio. // O ollo petrifica a cor da transparencia” (CC: 53) pois unha das funcións da fotografía é conxelar o tempo, impedir que nada cambie. Con todo, a clave para entender esta nova perspectiva reside nun verso dos *Poemas da lenta nudez*: “Agora todo o pensamento se detivo: monólogo vacío do tempo, fotografía inmóvil da alma” (PLN: 21). Estas palabras dan inicio ao que Álvarez Cáccamo denomina “un camiño interrogativo, dirixido por unha nova perspectiva cosmovisionaria” (1996: 13) que, segundo el, é evidente n’*As certezas do clima* e que se estende tamén ás obras posteriores a esta. En efecto, o eu poético acaba adoptando unha perspectiva superficial que o impele a apreixar eses escasos momentos nos que a urbe se humaniza: os segundos de triunfo da luz sobre as rúas (CC: 55), a aparición do sol (CC: 47-48), o reflexo do mar nos vidros (TD: 23)... Durante estes breves lapsos de tempo o transeúnte séntese ferido pola tenrura, reconfortado coa súa estadía urbana, e así admite que “[e]ste é o intre que ilumina o alento dentro do corpo. / A cabeza

descobre o segredo da súa raíz, / a alma imprevista que é un pálpito na memoria” (CC: 53). Polo tanto, ao poeta interésalle captar ese momento revelador en que “[a] cidade agora semella unha fotografía imprevista do misterio, ese oficio da sombra que fai tremer no ar o noso propio destino” (CC: 60) e que se plasma en poemas como “Instante” (CC: 25), “Paisaxe ás once da mañá” (CC: 57), “Accidente” (TD: 43), “Espera” (DE: 67-68) ou “Cementeira” (HA: 21-22) onde participamos desa paralización temporal que ofrece unha imaxe estática das cousas, as persoas e os espazos captados, todos eles, como ben di Vicente Araguas, nun intre fugaz (1997: 14) e efémero. De feito, o eu detense moito nos detalles e, en certos textos, estes parecen interesarlle máis que a globalidade dun ámbito que é, para el, bastante inapreixable como conxunto e que lle causa unha profunda ferida existencial:

Agora os ollos vixían o pensamento  
que se detén nun ángulo, nun vértice de sombra;  
o semáforo negro, a vexetación urbana da noite,  
a pel do ar unha cobra de ollos de aceite seco;  
a exalación das prazas cadáveres de inverno;  
todas as cores cinza, un pozo dentro do corpo (AI: 287-288 [PLN: 29]).

### **1.1. A áncora e o labirinto**

A partir da introdución da cidade como espazo referencial nos poemas, Fernán Vello recorre, en diferente grao, a dous novos símbolos, a áncora e o labirinto, para expresar o alleamento que o ser padece neste entorno pois ambos os dous representan a parálise do tempo e a desazón dun ser non só perdido no perímetro urbano senón carente de calquera posibilidade de abandonalo.

A áncora e os termos da súa familia léxica (“ancorar, ancorado”) introducen nos versos o estatismo forzado que o eu padece nun espazo onde se sabe suxeito á “cinza e a miséria deste tempo / atado aos homes e ás mulleres dunha cidade extraña” (PLN: 37) que, lonxe de seren, como antano, os seus compañeiros na consecución dun obxectivo compartido, adoptan agora, como xa vimos, un papel conformista, son simples comparsas, personaxes sen ningún peso específico na historia dado que non reaccionan nin para saír da súa alienación nin para romper co estatismo temporal que os cerca e paraliza:



A áncora dos meses fixou aquí o silencio.  
Estamos descubrindo un país para padecer a soidade,  
a aparición sombriza dun territorio  
que trae a lentitude da distancia.  
Na memoria unha arquitectura de lúas brancas,  
unha rara presenza que anuncia a lágrima do frío  
e a flor nevada de todas as tristezas (AI: 291 [PLN: 33]).

Pola súa parte, o labirinto é o símbolo idóneo para expresar o desconcerto do eu perante o seu estancamento no claustrofóbico perímetro metropolitano cando as liñas puras dos edificios, das avenidas, das torres, das prazas, etc. conforman un límite intraspasable. Dado que o labirinto significa a negación do centro, esa esencia secreta e misteriosa que preservan as súas desconcertantes reviravoltas –identificadas estas, nos poemas de Fernán Vello e no caso da cidade, coas rúas cegas, coas “avenidas que dilatan / un horario de sílabas e pálpebras / un temor de fósforo sombrizo” (CC: 44), coa curva “secreta do destino” (TD: 43) ou coas vías rápidas desembocando en ningures–, neste novo ciclo poético o labirinto evoca sempre a falta dun coñecemento profundo do entorno. Porque, se, como xa vimos, a terra lle ofrecía ao eu a posibilidade de afondar, a cada paso, na comprensión do xerme da vida, a cidade, pola contra, fúrtalle a súa medula e isto angustia ao ser que non logra comprender nunca a idiosincrasia do medio urbano, de aí que non lle sexa dado establecer con este ámbito a comunión reconfortante que si acadaba coa paisaxe natural. Ademais, seguindo a Cirlot, “cabe interpretar el conocimiento del laberinto como un aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte” (2013: 274), debacle anunciada, no caso de Fernán Vello, pola profunda desolación vivencial que o eu padece. Así, do mesmo xeito que o tránsito pola natureza o impregnara dun vitalismo sedante e consolador na comprensión de que el mesmo formaba parte dunha cadea trófica e que nesa iteración eterna de nacementos e mortes reside o sentido da vida, a estadía na cidade acrecenta o peso existencial dos seus habitantes que se senten anulados na súa anonimía e desprovistos da posibilidade dun futuro, sobre todo se estes forman parte do colectivo dos “cidadáns do silencio” (TD: 66) como lle sucede ao inmigrante:

O mundo é un labirinto no que non teño nome,  
a dirección é inútil, hai rúas sen saída  
e eu levo o peso todo do que me vai morrendo,  
a luz que xa se extingue nos meus ollos fechados  
cando penso na patria morta do futuro (TD: 51).

## 1.2. Os símbolos urbanos

Os elementos propios da urbe –eses vidros que amplifican a luz do sol ao xeito dun espello, o asfalto, as esquinas e vértices tan afastadas das suaves curvas femininas e telúricas, os edificios, “as torres de aluminio” (PLN: 28), o semáforo, as fachadas...– van enchendo os versos de referencias que nos introducen nun espazo cada vez máis desacougante, “un bosque urbano de lámpadas, bares, febres e ruas mortas” (PLN: 17) que conforman unha “Paisaxe pálpito” (PLN: 28-29), “impura” (PLN: 30), “extraña” (PLN: 37) e de “desolado corazón” (PLN: 39). Así o eu sente que “nos bazares de lámpadas douradas, nas húmidas tabernas que recenden a viño novo, nas boutiques de nome electrizado, apuran-se as palabras como se un extraño sentido dividise o seu eco entre o día e as sombras” (PLN: 21) pois, na urbe, as palabras perden a facultade de dar múltiples sentidos ás cousas que nomean. Se no entorno natural, os termos non só evocan en si mesmos un concepto senón que, como xa vimos, plasman unha miríade de connotacións simbólicas, na cidade o eu enumera elementos (rúas, farmacias, semáforos, taxis, autoestradas...) pero estes carecen da plurisignificación e daquel eco profundo, ancestral, que tiñan verbas patrimoniais como nube, sol, ceo, mar, luz, etc., que nos remontan ao primixenio. Desta maneira, a linguaxe reflicte tamén o dobre estrañamento que o eu sente ao residir nun espazo onde, por un lado, non pode comungar co vitalismo da natureza e onde, ademais, carece da posibilidade de establecer interaccións profundas e plenas co que o rodea. Por iso o ámbito urbano é odiado por todos aqueles que, aínda residindo nel, non se integran neste medio senón que padecen a súa agresividade intrínseca:

Gravita unha farmácia de flor queimada,  
un ángulo que cega o tránsito dos corpos,  
ruído inmóvel de fenda no corazón  
cando avanza, como un río que se inclina na cabeza,  
a lenta dor do tempo e a chama deste céu  
sobre a cidade impura

que aprenderon a odiar  
todos os seres do olvido (PLN: 30).

Como o propio Fernán Vello declara, a cidade vívese como unha “experiencia estética e sensorial” (R. García 1996: 6) altamente conmovedora para os seus habitantes. Neste ámbito deshumanizado a harmonía da paisaxe foi substituída pola caótica e vertixinosa arquitectura urbana, o cromatismo inherente á natureza (verde, azul, branco) disípanse cando o amarelo e o negro toman os versos para neles introducir aciagos significados simbólicos, a horizontalidade do mundo telúrico desaparece tamén en favor das liñas verticais propias dunha urbe que, en vez de estenderse, ascende no alzado dos edificios –sobre todo se estes son torres ou rañaceos: “A figura vertical da vida ferve aquí / un corazón alzado de metal e de nube” (CC: 49)– carentes de cosmicidade (Bachelard 2000: 45) e, por último, o cambio operado na significación simbólica das materias presocráticas conforma un mundo estraño, caótico e violento que aboca ao ser á angustia e á tristeza. Este fica pois rodeado de

Cables, paos, grúas, mastros,  
tellados, azoteas, antenas,  
labirintos da altura, torres núas de sombra,  
cúpulas, bandeiras, vertical lonxaía,  
fábrica amordazada do crepúsculo (TD: 29).

### **1.2.1. A linealidade urbana**

Estruturalmente na cidade predominan as liñas rectas, puras, cortantes e agudas que, por un lado, a axudan a estenderse de xeito vertical nos edificios –máxime se estes son rañaceos– e que, polo outro, confinan ao ser nun perímetro de onde non lle é dado saír. Así o eu-camiñante que, no *Libro das paisaxes vivas* e en *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída*, avanzaba en liña recta no seu coñecemento progresivo e cada vez máis profundo da natureza e da orixe da vida, transfórmase agora nun eu-péndulo que deambula errático pola urbe-labirinto sen traspasar nunca as fronteiras invisibles que lle marcan os arrabaldes, as rúas ou mesmo a praza xa que esta, aínda parecendo un espazo aberto, está en realidade cercada polos predios.

Pola súa parte, as liñas curvas, tan recurrentes na poesía erótica e paisaxística, deveñen agora, nas escasas ocasións en que teñen presenza no ámbito urbano, nunha seria ameaza para a integridade do ser –“Sentimos unha curva penetrando / un ángulo azulado na memoria, / a materia agridoce dun lamazal brillante / e un enigma de pálpitos sedentos” (CC: 39)– ademais de causaren dor:

En cada curva que trazamos tamén dentro do corpo  
doen as fendas deste tempo que pasa  
como un laio sen voz,  
como un silencio mudo (DE: 15).

Por outro lado, na cidade abundan os elementos profundos e escuros como os “pozos de inverno” (PLN: 35), as fendas, os ocos, “o túnel que nos incomoda coa nada” (CC: 30) e o “abismo de ruína” (PLN: 31) que axudan a retratar coa maior eficacia as sensacións dolorosas que o ser experimenta no espazo caótico e insolidario da urbe aínda que, de todos eles, o pozo é o símbolo máis recorrente, sobre todo en *Territorio da desaparición*. Como sinal da tristura máis profunda –“A tristura é un pozo que ás veces me amordaza / e sinto a sede dura do que está naufragando” (TD: 51)–, introducindo a ruína da casa natal –constátase a súa decadencia “[e] nace contra o peito un pozo azul de cinza / cando abrimos as portas / e un golpe de penumbra / invade o corazón” (TD: 39)– e denunciando a situación dos pobres que padecen a vida como “un pozo do que non se sae nunca” (TD: 65), este símbolo fai referencia ao funesto cando o eu sente

Pozos de alarma, ángulos de abandono,  
extenuación do límite,  
as raíces sedentas:  
un golpe de metal antigo  
no sangue.

O horizonte é un cadáver:  
entre violáceas néboas  
que finalmente  
amortallan  
a beleza (TD: 29).

### 1.2.2. Os elementos e os espazos urbanos

A preferencia pola cidade como ámbito espacial conleva tamén un cambio lingüístico significativo pois os termos que aluden ao entorno laboral –“fábrica, taller, gasoleira, polígono”–, aos desprazamentos –“taxi, autobús, estación, aeroporto, camións, autoestrada, avión”– ou á saúde –“hospital, sala de espera, farmacia, cemiterio”– convértense en novos referentes simbólicos (Álvarez Cáccamo 1996: 15) ao representaren, como afirma Álvarez Cáccamo, “os *non lugares* do despersonalizado urbanismo contemporáneo” (2011: 120, cursiva no orixinal). De aí que a súa presenza nos versos cree imaxes de gran altura dramática “e trememente efectividade visionaria” (*Ibid.*) relacionadas coa alienación, co sufrimento físico e co fracaso de calquera intento de fuxida do eu da súa problemática existencial.

Así, por exemplo, no poema “Contundencia do arrabaldo” (CC: 67) os esqueletos das industrias desmanteladas nesta zona periférica da cidade (fábricas, gasoleira) recórdanlle ao eu a súa propia decadencia pois hai neste lugar “[a]bandonadas fábricas que anuncian outra asfixia / no corazón que roza unha man de xelo, / e a gasoleira pintada dun azul estraño / ocúltase detrás dunha poeira de soedade” (CC: 67) que abafa ao eu ao padecela este como se for propiamente súa. Neste sentido, interpreta Antonio Domínguez Rey que, nos poemas “Cementeira” (HA: 21-22) e “Cemiterio” (HA: 40-50) de *Habitación do asombro*, a presenza da “cementera abandonada –resto de materia industrial vencida la actualidad del negocio sin más rédito que el del polvo y la ruina–; o el cementerio de automóviles con las carcasas al viento y corroídas por la atmósfera” (2014: 10) son en realidade “[f]iguras del enigma, misterio y *asombro* que revela ahora el tránsito de la vida” (*Ibid.*) no entorno urbano.

Por outra parte, os “Hospitais” (DE: 20-21) eríxense en “preámbulo da burocracia da morte” (DE: 20) cando agardamos na sala de espera por un remedio e por unha atención que se demoran (“Espera”, DE: 67-68) ou se se precisa un consolo imposible que nos faga esquecer o vínculo do noso corpo –e tamén o do organismo dos nosos seres queridos– coa senectude, a enfermidade e a morte. Noutra orde de cousas, os taxis e os autobuses desprázanse no frémite urbano dun xeito repetitivo (“Ruínas”, CC: 69), sen rumbo fixo,

extraviados tamén eles no labirinto das rúas citadinas e mesmo baleiros nun traslado fantasmagórico carente de xustificación: “Unha calma moribunda de mércores / enche de alarmas xordas estas rúas / e pasa un taxi vacío / como unha sombra no recordo” (CC: 69). Por último, entre toda esta maraña de novos símbolos urbanos, só a aeronave (“Aeroporto”, DE: 22-23) se pode asociar, segundo Álvarez Cáccamo, cun “acto de levitación corporal, acción purificadora, encontro luminoso, alegoría, pois, dunha vivencia erótica limítrofe coa actividade mística de dimensión laica” (2011: 120) que redime ao eu da súa angustia grazas ao exercicio voluntario da viaxe:

Toda viaxe, ao cabo, é fuxir de nós mesmos,  
saír do labirinto desviado da sorte,  
sentir a chama limpa do futuro na fronte.  
Por iso agora, minutos antes de partir,  
sentimos como treme no sangue  
unha raíz estraña,  
talvez o eco dunha antiga ledicia,  
a exhalación punxente dos praceres perdidos,  
acaso aquel amor que nunca foi (DE: 22).

### **1.2.3. O cromatismo urbano**

Fronte á gran riqueza cromática das paisaxes naturais, na cidade vai predominar máis que nada a ausencia da cor pois “o brillo do metal que golpea nos ollos” (DE: 39) e a transparencia luminosa dos vidros que amplifican, como xa dixemos, a luz e a ardencia solar –“Con esa luz o vidro edifica a distancia, / marca unha pauta gris vertical contra a brisa, / eleva a cor da sombra construída nas rúas” (CC: 51)– deslumbran dun xeito cegador o que fai difícil percibir as tonalidades. Aínda así, entre a brillantez dos metais albíscanse dúas cores, o negro e o amarelo, que remiten ao discurso da desolación dado que teñen vínculos simbólicos coa morte mentres que unha terceira, o azul, muda totalmente a súa valencia significativa anterior pasando a representar a dor existencial.

Oposto á luz, o negro correspóndese adoito con procesos de pasividade e debilitación (Cirlot 2013: 139) que poden desembocar na morte por iso frecuentemente nos poemas de Fernán Vello esta cor fai referencia a todo o que está inerte: a chama (“a chama negra que vive na pobreza”, TD: 37), a esperanza (“Toda esperanza é antiga, / sombra de

flor máis negra”, TD: 47), os ollos rosalianos (“A lúa negra dos seus ollos / fonda como un pozo”, DE: 52), o mel (“a lingua entra e sae lambendo o mel negro do adentro”, DE: 79), a rosa (“Eu vin a rosa negra nos meus ollos / e non puiden durmir con esa luz ferida”, HA: 40) ou a sorte (“a cara negra da sorte”, HA: 49). A asociación adxectivo do negro con elementos que, noutrora, foron altamente vitalistas (a chama) ou que representaban a beleza (a rosa), a perspicacia (os ollos), a dozura (o mel) e mesmo aludían a forzas capaces de cambiar o curso da historia (esperanza, sorte) contamínaos até o punto de facerlles perder todas as súas calidades intrínsecas. Estas son negadas agora pola identificación da negritude co caos, co estéril e co inane por iso certos períodos históricos de decadencia tamén se connotan coa alusión a esta cor: “século negro” (PLN: 7). Para sobrevivir a eles o ser precisa botar man dunha enorme resistencia que, adoitado, se logra na unión colectiva do pobo:

e aquí estamos nós estamos  
a pesar dos mecanismos que segregan sombra  
a pesar dos sistemas cegos da noite  
a pesar do labirinto e do pozo e dun século negro  
construción de túnel para a morte  
aquí estamos e alzamos o sangue  
e afirmamos deste lado da luz  
o verbo antigo e a arte da poesía no tempo noso e no futuro (AI: 264 [PLN: 7]).

Por outra parte, o negro asóciase tamén a todo o que posúe o sema de ser profundo e escuro como o túnel, os ocos, a fenda ou o pozo. Todos estes elementos implican unha caída, moitas veces infinda, pois a desolación do ser contemporáneo nace, en parte, da certeza de que o abismo simbólico que o ameaza é cada vez máis fondo e insondable. Así, sendo símbolo do declive vital –dos seres, da luz, do día, etc.– o negro comporta a parálise, esa quietude absoluta que se dá cando o crepúsculo anuncia a chegada da noite e o eu sabe que “na distancia, axigantando a fenda pronunciada no labio / aínda vivo da luz, / un pozo de silencio afoga dentro de si mesmo” (CC: 73-74) e máncao. Para alén disto, todos os elementos adxectivados co negro anuncian a extinción como as palabras que son un “aviso negro” (TD: 21) de morte, o tempo convertido en escuro túnel sen saída –“(…) [o] tempo é un túnel negro / que nos cega a esperanza, porque estamos na sorte / do abandono e da nada” (TD: 53)–, o odio identificado cun destrutivo “lóstrego negro” (DE: 75), a civilización

que sofre o “espasmo negro” (HA: 30) previo ao colapso e ese “aramio negro, / dor que entras en nós, maré de febre muda, / devoración que medra imantada a nós mesmos” (HA: 39) até esgazarnos. En definitiva, todo o negro anuncia a debacle dun ser a quen lle

Pesan os anos mortos e os seus ángulos negros,  
a duración do sangue, a dura lonxanía  
e os baleiros nocturnos de amor impronunciado (AI: 301 [PLN: 67]).

Afirman Chevalier e Gheerbrant que “[i]ntenso, violento, agudo hasta la estridencia o bien amplio y cegador como una colada de metal en fusión, el amarillo es el más caliente, expansivo y ardiente de los colores; difícil de entender, desborda siempre los marcos donde se lo quiere ceñir” (1991: 87) por iso se asocia no verso de Fernán Vello á soidade en continuo proceso de expandirse e de mancar: “A explicación do mundo / é esta soedade / que doe como un chumbo amarelo / nevado no sangue” (CC: 65). Dado que o amarelo é cor complementaria do negro en canto representa a morte e a decadencia, simboliza tamén o esgotamento inexorable do tempo vital cando o eu sente “[o]s fíos negros que nos atan diurnos a esta saúde de respirar a penumbra amarela do tempo” (CC: 75) que se esvae velozmente e sen remedio. Por iso o noso poeta bota man desta cor para crear imaxes tan aterradoras como as da “liña amarela da sombra” (PLN: 29) e a da “cobra de ollos de aceite seco” (PLN: 29) onde se mesturan, por un lado, a ameaza letal da sombra e o gume cortante da liña e, polo outro, o simbolismo da cobra –serpe que xorde dunha fenda terrestre, escura e profunda, para traer a pezoña mortífera– e a referencia ao aceite que non só evoca o amarelo senón que remite á unción tradicional do cadáver con óleos antes de soterralo.

Finalmente, cómpre mencionar o cambio simbólico que experimenta o azul que, despojado de todos os atributos positivos de antano, adopta agora, sobre todo no *Dicionario do estremecemento*, significados desoladores que, próximos aos que expresa a música de *blues* (Ferreiro 2007-2008: 13), plasman o esgazamento extremo dun ser que sofre sen medida:

Nace un pozo no corpo, azul como o recordo,  
e os paxaros anuncian co seu medo a inminencia da noite.  
Ninguén sabe que estamos no centro do abandono (DE: 63-64).



### 1.3. A mutación dos elementos primixenios na cidade

Na cidade os elementos primixenios teñen unha presenza cuantitativamente menor á que acadaban nas obras onde o espazo natural era un lugar referencial e ademais, cando aparecen, non só se desbalde o seu poder balsámico ao situalos nun entorno que lles é alleo –vívese agora o exilio do desexo (PLN: 24), séntese un oco de “lonxanía” no sangue cando noutrora este fluído propagaba a brancura polo corpo (PLN: 20), o ar que era alento vital ten un sabor a cinza seca (PLN: 23) e a auga muda en lágrima, símbolo da dor máis profunda (PLN: 18)– senón que se relacionan con termos capaces de modificar as súas valencias simbólicas. Así, o ceo, que sinalaba o máximo punto de etereidade, tórnase “liña quebrada do ceo edificado”(PLN: 30) ao aparecer, de modo fragmentario, entre os edificios que se elevan verticalmente nas rúas representando, xa que logo, unha utopía inacadable. O mar – fundamental no discurso erótico e telúrico polo seu vitalismo– pasa a ser un “mesto mar insomne” (PLN: 8) que abafa coa súa densidade somnolenta e estática. E a luz que se reflicte nos vidros espellados dos rañaceos –opoñendo agora o vidro como materia artificial ao cristal que, como xa vimos, é calidade natural das augas– percíbese como “o gume dunha luz salitrosa e granate entre as tempas” (PLN: 17) que manca non só na agudeza intrínseca do gume senón por ir connotada cun termo que fai fincapé no que corroe (o salitre sobre a pel) e cunha cor que contamina a vitalidade do vermello co dramatismo do negro (o granate).

N’As *certezas do clima* é onde mellor se percibe a mutación das materias presocráticas en elementos agresivos para o eu. Por exemplo, o sol, tan necesario á hora de estimular a vida, acentúa, coa connivencia dos vidros espellados, o seu ardor até extremos calcinantes. Tórrido e cegador

O sol rebrilla limpísimo nos vidros  
como se a luz nacese de repente no ar;  
cicatriz amarela, a brasa recente do ollo  
que é un clarón suspenso no ceo (CC: 35).

Pola súa parte, o vento abísmase “no seu pozo insondábel” (CC: 30), traba con “mordedura amarela de brillo e de intemperie” (CC: 47), anuncia a tormenta (CC: 63) ou

percorre o arrabalde (CC: 67) resaltando a fragilidade do ser humano e a ruína decadente dos barrios periféricos. Se nas primeiras obras de Fernán Vello o vento era unha manifestación vitalista de primeira orde, agora o seu impacto sobre o corpo constitúe unha ameaza –“Sentimos como treme na pel / un estraño vento amarelo, / ou un vento de linguas verdosas / que roza a arxila do corpo” (CC: 39)– xa que, adoitado, se vai relacionar con elementos que adquiren matices negativos como se percibe no poema “Paisaxe interior do vento” (CC: 29-30) onde a identificación do vento coa fenda –profunda e escura–, coa neve –que paraliza os corpos por medio da friaxe–, co outono –estación para a decadencia– e coa nostalgia –e a súa dor inherente– desacouga ao ser como se apreza nestes versos:

O vento entra na fenda por onde neva o tempo  
e trae lámina e clima de ríos outonizos,  
avanza como un norte de néboa e sol de péndulo  
e alza panos de sombra, deseños interiores  
que descubren a áncora perfecta do silencio.  
Unha selva de sílabas traza alfombras sonámbulas  
e desmáianse oblícuas esculturas que soñan  
árbores e volumes, parábolas e andamios  
de cidades celestes que gravitan perdidas  
no invisíbel desexo onde a memoria tece  
infinitas nostalgias (CC: 29).

A chuvia, antano fecunda e fértil, agora “é suxa e ten labio portuario” (CC: 69), arrabaldeiro, ou convértese nunha “febre” silenciosa que nos vai anulando (HA: 35). O continuo chuvia traa consigo o silencio, a oxidación e o baleiro –“A chuvia que non cesa (...): / lenta mordedura do silencio, oxidación dos límites, / alento posuído de baleiro” (HA: 15)– para recordarnos que o poder deste elemento é inconmensurable e que ficamos desprotexidos perante el. Por iso, ás veces a chuvia convértese en oráculo da debacle e o eu identifica o exilio de si mesmo como “un temor de chuvia agolpado na fronte” (TD: 21). Acompañada na tormenta do “alustro violáceo” (CC: 55), dirixe a súa furia máis mortífera contra o ser que resiste, a duras penas, os seus embates mentres a luz do lóstrego ilumina o abismo para que poidamos observar claramente a insondable profundidade da fenda que nos ameaza. Polo tanto,

A chuvia é unha vertixe onde adiviña o corpo  
unha dozura fría de pozo, pulmón verde e escuro  
que bebe un ceo antigo; outra idade anterior  
a toda sensación con tacto de lámina e silencio.  
Así un país profundo estremece o nacemento do poema  
nunha estrela de auga, e no sangue constélanse  
flores de sal e mel, líquidos do crepúsculo,  
un tremor que cruza o ar cristalizando o recordo (CC: 31).

A auga da chuvia, nun entorno de frío invernal, acaba callando na neve, elemento que até o de agora non tivera un peso específico destacado nos poemas de Fernán Vello pero que n’*As certezas do clima* connota non só a parálise da natureza por efecto da friaxe e o consecuente letargo dos seres senón o baleiro máis absoluto. A brancura nívea non implica a pureza é, máis ben, a nada xa que anula os sons, oculta as cores e deixa fóra de xogo a todos os sentidos corporais pois aínda o tacto queda paralizado pola xelidez intensa que tolle ao ser entrándolle até as entrañas. Así, en “Horizonte de neve” (CC: 33) afirmase que é ela

Un mapa puro, sen nomes, sen camiños,  
(...)  
Non hai presenza. Non hai voz.

Só hai un eco de sombra transparente,  
o ollo que contempla o interior da ausencia (CC: 33).

Aínda sendo a neve un elemento aletargante, a máxima ameaza para a vida provén do xeo que representa o paso anterior ao fenecer por iso no poema “Ruídos previos á morte” (CdC: 36-37) se menciona “[o] ruído da ausencia que ten dentes xeados. (...) O ruído impenetrábel da nada” (CdC: 37) que dialoga co poema que pecha *Capital do corpo*, ese texto “XXI” (CdC: 65) onde a páxina núa, totalmente branca, é o signo definitivo de desaparición.

Así os distintos elementos que antano se relacionaban co abrollar da vida, co auxe do desexo, coa beleza dos corpos e co pracer do eu perderon estas facetas positivas a prol da ferida e da morte. A única materia que pode comportar un tímido matiz de renacemento é a neve pois, sendo auga en estado sólido –capaz, polo tanto, de voltar ao seu punto óptimo–,

representa a latencia necesaria para recuperar as forzas e reanudar a vida. Por iso en “A luz dun laio branco” (TD: 75) faise fincapé na esperanza:

Porque somos neve que arde,  
febre que dá vida,  
dor que cesará (TD: 75).

## 2. O pesimismo existencial

Na terceira parte –“A sombra” (DCS: 67-77)– de *Do desexo en corpo e sombra* xa se albiscaban, como se puxo de manifesto, os primeiros indicios da desolación existencial do eu. Neste caso, o esgotamento do desexo lévao a preguntarse “[o]nde pór este corpo / cansado pola sombra” (DCS: 68) pero é esta unha conmoción transitoria que desaparece, sen deixar pouso, ao renacer de novo a brancura. Non obstante, a perda do vitalismo erótico e o traslado desde a natureza a un entorno urbano, efectivo a partir dos *Poemas da lenta nudez*, enfrontan xa ao eu, dun xeito permanente, coa ferida pois, como ben di Xavier Seoane, dáse agora “un desprazamento cara a novos ámbitos temáticos, relacionados en xeral cunha visión negativa dunha Cidade e dunha Sociedade en que o cidadán se ve coaccionado pola explotación, a alienación e a hostilidade” (2011: 95). Estas adversas circunstancias provócanlle ao eu unha profunda dor existencial que se manifesta na certeza de que “[o] corpo é un destino cego na intemperie da vida. / E estamos condenados / ao doloroso labirinto / de vivir” (DE: 21) sen remedio nin redención posible pois nada pode consolar ou aliviar, sequera momentaneamente, a quen fica eclipsado por esa “negra sombra” que, nun estarrecedor sentido rosaliano, expresa con contundencia nos versos de Fernán Vello “(...) a fonda perspectiva / interior / do abandono. // No espello non hai nada. / Só a negra sombra / que nos olla lonxana” (CdC: 34) facéndose eco da nosa derrota. No poema de Rosalía de Castro (2002 [1880]: 53-54) a negra sombra desenvolvía un xogo continuo de ocultamento e revelación, simulando marchar para aparecerse de novo no momento máis inesperado, e así sucede tamén no texto “Fuga da dor” (HA: 39) de *Habitación do asombro* cando o eu interpela directamente á súa dor que, teimosa, vai e vén, aínda que, como pertinaz predadora que é, nunca abandona a súa presa. A serpe (salvaxe e velenosa), o óxido (corroendo a materia até debilitala) e a agulla (sempre presta a ferir) son

os símbolos nos que se apoia a definición da dor neste texto que, pola súa contudencia, cómpre ler completo:

### **Fuga da dor**

Dor, teimosa dor, que vas e vés  
como animal escuro hospedado no corpo,  
como pólvora cega no pensamento;  
dor que chegas e asaltas co teu espanto seco,  
co laio que te habita, coa túa cinza mordida.  
Dor que traes unha serpe de cor verdella e cárdea,  
acedo ser que enfría o corazón doente.  
Sempre estás no teu sopro de agulla e estrela fría,  
no teu rumor de xeo dividido no sangue.  
Dor que vences a limpa claridade da fronte,  
dor que invades as horas coa túa brisa amarela  
para oxidar o alento e a voz, penumbra e fenda,  
abstracta dor que repasas os días  
con avidez de chama,  
que entreteces o tempo e a sede  
na crecente da noite.

Abandona o teu tránsito de cicatriz somnábula  
e descose no corpo o teu aramio negro,  
dor que entras en nós, maré de febre muda,  
devoración que medra imantada a nós mesmos,  
toda a nudez ardendo de neve no destino.

Permítenos, porfiada dor, o alivio,  
a calma dun instante,  
o bálsamo do verbo que respira,  
este ritmo que repta,  
aínda a luz humilde,  
terrestre,  
do poema;  
aínda esta exhortación desesperada  
da *lira do fígado da morte* (HA: 38-39, cursiva no orixinal).

A dor vai acrecentándose dunha forma exponencial pois, aínda que se descoñece a súa causa, si se sabe que conta coa axuda de certos elementos simbólicos como o xiz, o deserto e o clima para medrar, lenta pero imparabilmente, até extremos inusitados. Nesta

mesma orde de cousas, a ruína da casa natal convértese en imaxe especular dun ser tamén en decadencia, un eu que se sabe, como a vivenda, ferido de morte porque, como lemos no poema “Casa” (PLN: 41) de *Poemas da lenta nudez*, “(...) agora a Casa fecha-se no Corpo, / estreita a dor dos días, / morde por dentro os ácidos do olvido / e sabe que na parede xeadá do silencio / medra a primeira flor da Morte” (PLN: 41). Eis a “Lentitude da derrota” (TD: 47) que leva implícita a ruína pois esta vaíse dando sen sentir, dun xeito subrepticio. A cinza, que nos lembra pretéritos momentos de plenitude, e a perda da luz vivificante, presentada neste texto no intre fronteirizo do crepúsculo cando o día fenece e rexorde a noite, son as mellores imaxes dun vivir esgazado e á intemperie cando

Pasan os días e medra a dor descoñecida,  
a dor distante,  
a dor que non se explica.  
Días de cinza brillando nos ollos,  
unha tristura de cor terrestre vernizada na pel,  
a marca violácea do crepúsculo.  
Días que non esperan nada,  
atados a un laio secreto,  
á ferida invisíbel do tempo (TD: 47).

Segundo Manuel Forcadela (2011b: 82), o pesimismo vital máis extremo maniféstase inicialmente nos *Poemas da lenta nudez* –e prolóngase nas obras posteriores– de tres maneiras que, apoiadas en cadanseu verso revelador, implican unha progresión *in crescendo* do ton elixiaco e do proceso de radicalización da linguaxe para dar idea fidedigna e exacta do atroz sufrimento que é, para o eu, vivir. Así, primeiro insístese no feito de ser a cidade un territorio hostil onde a xente, lonxe da sempre necesaria unión solidaria e comunal, agride – de moi distintas formas– aos seus conxéneres. Esta actitude despótica cáusalle ao eu unha profunda desilusión que o leva a afirmar: “Vivo entre bárbaros e todo horizonte é un alivio” (PLN: 37). Nunha segunda etapa incídese máis na soidade ontolóxica do ser, “[a] soidade dos que comemos sós” (PLN: 40) sen poder compartir o pan e, por último explícitase a derrota final do eu cando anuncia “son un cadáver” (PLN: 43). De certo, estas tres manifestacións redundan lingüísticamente, como indica Álvarez Cáccamo, nun “adelgazamento do aparello descritivo-ornamental con que se pintaban figuras de muller e paisaxe, o uso cada vez máis distendido da voz confesional e o crecente protagonismo do

personaxe colectivo en poemas de dicción moderadamente atonal e decididamente crítica” (2006b: 86) que son claramente perceptibles, por exemplo, no “Soño do territorio vacío” (TD: 41) que aquí reproducimos na súa integridade:

### **Soño do territorio vacío**

Entre a terra e o ceo  
só o fío invisíbel da soedade.  
Liñas brancas e grises  
que se extinguen no ollar.  
A multitude do silencio na distancia  
vibra no pensamento.  
Esta é a perspectiva transparente da ausencia.  
Esta é a espiral inmóbil do tempo.  
Esta é a contemplación do futuro,  
a xeometría pura da morte.  
Aquí edificaremos a nada.  
Nesta inmensa chaira,  
mar de vento,  
polígono xeadado,  
fábrica de inútil beleza,  
construiremos a residencia do vacío.  
Acenderase a lámpada da última hora,  
funcionarán os códigos previstos,  
saltará a alarma que bloquea o alento.  
Esta é a industria da desaparición,  
o horizonte espectral que nos ilumina.  
Esta é a natureza sabia  
do vacío (TD: 41).

Percorrendo con regularidade pendular a urbe, o ser somatiza as constantes tensións ás que fica sometido neste ámbito e exprésas mediante imaxes desoladoras como “luz de sepelio” (PLN: 34), “cadáveres de inverno” (PLN: 29), “náusea azul dos días” (TD: 19), “lenta descomposición da esperanza” (TD: 21), “corazón de ortigas” (TD: 31), “habitación da dor” (HA: 29) ou “mar / que agoniza” (PLN: 28). Estas expresións, dunha “extraordinaria plasticidade” (Requeixo 2013: 32), redundan nunha escenografía desoladora onde os termos propios do léxico da morte (“sepelio, cadáveres, descomposición, agonía”) contaminan elementos esenciais para a vida como a luz, o mar e o corazón. A partir de

agora van aparecer tamén dun xeito masivo tres campos semánticos que o poeta a penas utilizara e que se refiren aos instrumentos que mancan (“gume, pedra, ácido”), aos efectos perniciosos destes (“dor, cicatriz, lágrima, laio, medo, ferida, óxido”) e ao sufrimento extremo (“tormento, abandono, inferno, desterro, espanto, ruína”). Así “irrumpe agora con forza o discurso da desolación” (Álvarez Cáccamo 2006b: 86) que se alicerza na “teimosa dor” (HA: 39) que o eu padece e na súa perentoria derrota, unha certeza que se pon de relevo tamén nos títulos dalgúns poemas como “Paisaxe asfixia” (PLN: 30), “Contundencia do arrabaldo” (CC: 67), “Definitivas formas da saudade” (TD: 37), “Desolación” (DE: 40-41) ou “Teoría da ruína” (HA: 26-27). Neste último texto, por exemplo, observando aos visitantes que curiosean, o eu percibe

a invasión corpórea da tristura na alma dos turistas  
que contemplan a perspectiva contaminada do tempo,  
aquí, onde a mutilación da vida  
florece como unha publicidade silenciosa,  
entre símbolos ocupados de abandono  
e a abstracción mineral das horas mortas.

(...)

A vida é agora contemplación pasiva do recordo,  
dos seus límites falsos,  
do seu lugar marcado polo espolio,  
a negación continua dunha imaxe  
que regresa no asombro,  
porque todo é colección de rutinas,  
magnificencia ensaiada do tópico,  
calendario previsto da degradación (HA: 26).

Afirma a voz poética en *Territorio da desaparición* que “[a] cidade é un inmenso cemiterio / brillando entre a néboa” (TD: 37) pois nela queda indefenso fronte ás agresións que decidan inflinxirle, segundo se comentou xa, tanto os elementos primixenios –antes positivos– como os propiamente urbanos. Por veces son os cidadáns, os “bárbaros” (PLN: 37), os que mancan pero non só os desalmados que trafican coa vida, os que non teñen rubor en explotar e masacrar, os que discriminan e segregan ou os que oprimen ao débil pero renden pleitesía ao forte senón tamén aqueles que reaccionan con pasividade aquiescente fronte a calquera abuso. Como afirma Miguel Anxo Fernán Vello,



As sociedades capitalistas son sociedades que foron construídas con formas e actuacións que eu denomino de “barbarie”. E mantéñense seguindo formas ou modelos nesta mesma liña: explotación, espolio, dominación, prostración e alienación do individuo (Anónimo 2012, comiñas no orixinal),

atropelos que é preciso denunciar dun xeito contundente como el mesmo fai na súa obra dándolle voz aos que non a teñen.

Nun paso máis aló, o sentimento existencial que lle causa ao eu a estadía na urbe agrándase cando aflora nel a consciencia da súa absoluta soidade. Na gran masa humana non se atopa nunca unha voz querida que salve, con palabras agarimosas, do frémito diario, dese “puro ruído inservíbel” (TD: 61) que é o balbordo da multitude, tan vacuo como intranscendente. O único que se escoita son “as voces repetidas que se esvaen no baleiro, / as teimosas consignas que o tempo e o costume / condenaron a ser confuso rito, / patético destino” (DE: 22) pero o eu non atopa nelas ningunha mensaxe valiosa xa que a reiteración de palabras vas é un rito cotián, oco e sen sentido, ao que el asiste cunha profunda sensación de estrañeza. De aí nace tamén a dor pola soidade que lle impide compartir cos demais o pan –“(…) estamos nese inmóbil destino de individuos / sen labio compartido, / sen pan para ofrecer de perfil, / sen palabra de unión que remanse o silencio. // Os que comemos sós somos outros seres do olvido” (PLN: 40)– ou recibir deles axuda na súa desgraza pois “os cidadáns rexeitan a voz perturbadora do inútil” (TD: 61), entendendo por inútil todo o que lle sucede aos outros, aquilo que non os toca en carne propia. A soidade do eu é pois profunda como o abismo:

Talvez a miña soidade, a miña propia materia,  
sexan aquí a fonte do poema, desa respiración que sinto,  
ese abismo entrañado que ás veces me devora  
na súa palabra ardente (HA: 53).

O proceso existencial acada o seu clímax cando, mediante a radicalización da linguaxe e o incremento do ton elexíaco, o ser chega á nudez máis extrema. Varios son os exemplos que reflicten este proceso como “Confesión que non se debe ler” (PLN: 43) de *Poemas da lenta nudez*, o poema “XXI” (CdC: 65) en *Capital do corpo* e o verso “[v]ivir é un

eco que se escribe no tempo: a transformación do corpo en desolación” (HA: 60) de *Habitación do asombro*. A “Confesión que non se debe ler” (PLN: 43) obriga, primeiramente, ao lector a transgredir a prohibición que se enuncia xa desde o título e, en consecuencia, a asumir o desacougo inherente ao quebrantamento das normas. Só así poderá acceder a un texto que contén unha ampla listaxe de logros –alusivos a diferentes campos da vida: saúde, traballo, éxito, desexo, etc.– que serán abruptamente anulados nos dous últimos versos “crean-me / son un cadáver” (PLN: 43) que son a expresión da radicalidade máis pura:

### **Confesión que non se debe ler**

A pesar desta saúde que todos recoñecen,  
a diaria actividade de respirar,  
as relacións sociais e os seus obrigados sorrisos;  
a pesar do traballo e da continua acción,  
a boa nota pública, algún éxito;  
a pesar desa alegría que ás veces ilumina,  
a pesar da memoria e o seu difícil labirinto  
onde se borra o tempo e os nomes,  
a pesar de todas as sensacións reais,  
a pesar desta resistencia ou vida externa;  
a pesar do labio e da víscera,  
o ollo, a pel, o verbo, as tardes;  
a pesar das raíces e o desexo,  
o abismo da beleza,  
a queimadura azul da entrega;  
a pesar de min mesmo  
e destes versos que aínda teñen fe,  
créanme,  
son un cadáver (AI: 300 [PLN: 43]).

Se o texto que vimos de ler é o berro estremecido de quen renuncia a atoparlle algún aliciente á súa vida, no poema final de *Capital do corpo* campá o baleiro absoluto. Unha páxina en branco coa numeración “XXI” (CdC: 65) presenta ao lector a nada que xa se lle anunciara no texto precedente, o “XX” (CdC: 64), ao aludir ao “[p]oema en branco / da morte” (CdC: 64). Por último, o verso “[v]ivir é un eco que se escribe no tempo: a transformación do corpo en desolación” (HA: 60), pertencente a “Morte do poeta” (HA: 60) de *Habitación do asombro*, expresa un estado de tristeza irremediable propio dun eu que

percorre sen descanso o que, noutro poema, se chamou o “vértice extenuado das horas” (PLN: 32). Varios son os elementos que, en “Morte do poeta” se asocian á debacle: a “pomba de cinza” (voltando a cinza representar a ruína que, ademais, se identifica coa pomba ao compartiren ambas a mesma cor grisalla), a “soidade” (tan ferinte) ou o “xiz amarelo” (que reúne neste sintagma a segura do xiz co pernicioso amarelo, aviso de morte):

Unha pomba de cinza cruzou os seus ollos e tremeu unha luz confusa de espello que adiviñaba o perfil escuro da soidade.

Estraño brillo nas tempas un día triste de xiz amarelo e mel amourecido: día a morder no seu soño animal de horas vencidas.

Vivir é un eco que se escribe no tempo: a transformación do corpo en desolación (HA: 60).

Xa que logo o eu precisa con urxencia un mecanismo eficaz que logre deter o paso inexorable do tempo, alivie a súa soidade e lle ofrezca consolo. Se noutros momentos da construción do seu corpus poético, Fernán Vello lle atribuíu á memoria este papel redentor, agora o eu fica despojado da capacidade evocativa mentres se lle nega a esperanza dun futuro próspero. A ruína da casa natal actúa como coadxuvante da dor pois fúrtalle a posibilidade de refuxiarse naquel tempo feliz da infancia, de aí que, confinado á tristeza, ferido de agonía e radicalmente exposto na súa nudez aos golpes da existencia, non lle quede máis remedio que renderse á evidencia de que o que está por vir é aínda máis nefasto que o xa vivido:

Os días que veñen serán duros e traerannos outra cor na néboa,  
máis próxima ao aceiro co seu azul pulido que estremece  
e tinxida dos brillos mortos que a terra tempera no outono.  
Serán días que pesarán en nós aínda máis que o tempo de hoxe,  
pois todo avisa e alarma no volume perdido da esperanza  
(...)

Mais talvez eses días escuros, eses días estraños e tan próximos,  
xa chegaron, e están aquí entre nós  
mordendo  
o noso ar (HA: 64).

## 2.1. A casa

O elemento simbólico que máis intimamente está ligado coa dor existencial do eu é a casa xa que esta representa o berce natal, a protección da nai, o paraíso material da infancia, o primeiro cosmos ou, como di Gaston Bachelard, “es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (2000: 37) apelando á súa memoria xeracional. Por iso, aínda desde a distancia evocativa, a casa ten o poder de establecer co ser humano unha “comunidade dinámica” (*Ibid.*: 59) que nos leva a afirmala como reflexo especular deste dado que a ruína da casa vai adoito parella á do propio ser: “Cando a morte nos cingue co seu bafo terrestre / nesa hora imposíbel que petrifica o tempo, / sentimos outra morte como un río de espectros / entrándonos no corpo. / A casa é unha ferida que se abre coa noite” (TD: 14) e doe fundamentalmente.

Entrar na casa, habitala de novo, respirar o seu aire pechado é un xeito de afirmación na existencia por iso no poema “Entrar na casa” Fernán Vello explica a posesión do predio como un acto de fe na vida:

Entrar na casa é un acto de existir,  
a posesión marcada pola raíz da transparencia  
cando a vida é a primeira e a última patria,  
cando somos nós os que entramos no espello (Castaño 2006: 35-36. *Vid.* Apéndice 1:  
texto 29)

nunha volta regresiva á infancia e á seguridade que, daquela, atopabamos nese lugar. De certo, a casa é corpo físico da memoria e corazón da estirpe xenealóxica, esa liña ancestral que, composta polos devanceiros que ergueron a vivenda e todos os que nalgún momento a habitaron –modificando a súa realidade orixinaria e dotándoa de recordos–, sempre nos acompaña. Eles son tamén, e en certa forma, ‘casa’ como se apreza, por exemplo, no poema “Bóveda” (TD: 70), de *Territorio da desaparición*, no que Fernán Vello homenaxea ao político Alexandre Bóveda masacrado pola barbarie franquista en 1936. Nos versos finais deste texto vanse enumerar unha serie de termos propios do léxico da arquitectura –que sinalan a base (“alicerce”), os elementos de afirmación estrutural e pétrea da casa (“xuntoiro, sillar,

pontón, piar, trabe”) ou mesmo os recubrimentos (“bóveda”)– para presentarnos a esta figura crucial do noso pasado histórico como un ‘fogar’ erixido contra a desmemoria:

Dura nación tenaz nacente desde ti,  
entraña mineral, seiva de ferro,  
gabia, alicerce, armazón do destino,  
muro medrando sempre contra a noite,  
arxila, sábrigo, xuntoiro, xisto, lumieira nosa,  
sillar, pontón, piar vertical dos sonhos,  
a fábrica e a trabe definitiva e sempre,  
fogar, casa espiral contra o silencio:  
bóveda (TD: 70).

Nesta mesma liña de sentido debe lerse, no poema “Rosalía de Castro dialoga con Emily Dickinson” (HA: 40-41) de *Habitación do asombro*, a esperanza que expresa a nosa poeta máis emblemática de perdurar mediante a súa obra, reconvertida esta nunha ‘casa’ viva e frutífera: “porque talvez exista unha casa coas portas abertas, / a nosa casa enteira de sementes e froitos, / a nosa casa viva como un corpo nacente” (HA: 41) que poida expresarse *ad eternum* aínda que

Somos aquela casa que se nos foi perdendo  
dentro de nós, lentísima;  
a casa que nos queima, sen sabelo, a esperanza;  
a casa que nos deixa a dor inmóbil  
do recordo (TD: 15).

Dentro da obra de Fernán Vello, nos textos onde a casa asume un papel protagónico –“Casa” (PLN: 41) de *Poemas da lenta nudez*, “Casa de Rimbaud en Harar” (CC: 71) n’*As certezas do clima*; “A casa” (TD: 13-15), “Casa deserta” (TD: 39-40) e “Arquitectos” (TD: 81-82) pertencentes a *Territorio da desaparición*; “Entrar na casa” que viu a luz no libro colectivo *Poética da casa* (Castaño 2006: 35-36) e “Sen título” (HA: 61-62) incluído en *Habitación do asombro*– esta amósase indefectiblemente unida á decadencia máis extrema, á derrama das materias nobres que lle deron forma (madeira, vidro, pedra), á colonización dos seus cuartos por unha brétema persistente e estraña que “entra somnábula polas

fendas, / verdosa como a tebra dos campos” (HA: 61) para borrar os recordos instalándose neles, ao xeito de pátina, para sempre. A perda da casa –e do seu patrimonio material e inmaterial– é inconmensurable tanto para o ser como para a comunidade pois, como afirma Luciano Rodríguez, “[f]álanos aquí o poeta da casa como refuxio da individualidade, pero tamén da casa como metáfora do colectivo, do tribal e do comunal” (2001: 100). O eu exprésase agora nun ton nostálxico que se doe do afán destrutor do tempo imprimindo sobre o predio a súa desoladora decadencia porque, aínda que

É difícil establecer un léxico  
que transparente a lenta ruína interior das casas,  
a oxidación ininterrompida dos campos,  
o espírito da morte na iluminación das cidades (TD: 19),

este terá que ser necesariamente un vocabulario da dor.

Aínda que nos anos oitenta Xosé María Álvarez Cáccamo xa tratara o motivo temático da casa nalgúns poemas de *Arquitecturas de cinza* (1985) e *Os documentos da sombra* (1986) este será recorrente a partir de mediados da década dos noventa como se pode apreciar en *Alta casa* (1996) de Helena de Carlos, nos *Sonetos á casa de Hortas* (1997) de Manuel María ou en *Casa ou sombra* (1997) de Rafa Villar se ben, neste último caso, desde presupostos próximos a estética do silencio. Avanzando o novo milenio, María Lado (*Casa atlántica, casa cabaret*, 2001), Xulio L. Valcárcel (*Casa última*, 2003), Emma Pedreira (*Casa de orfas*, 2005) e Luz Pichel (*Casa pechada*, 2006) explorarán esta veta temática onde a casa se presenta, maioritariamente, como un lugar irrecuperable dada a súa ruína e tamén porque o paso do tempo impide voltar á infancia. Isto, segundo sinala María López Sánchez, é habitual xa que

Na poesía galega actual atópanse abundantes referencias ao mundo rural tradicional e, normalmente, estas referencias están asociadas á nostalxia e gardan unha estreita relación co tema do paso do tempo (2011: 49).

## 2.2. O xiz

Nos *Poemas da lenta nudez* o xiz é o elemento léxico que mellor crea un clima abafante e angustioso dado que a súa segura infértil contamina todo tipo de realidades como a noite (“man de xiz da noite”, PLN: 17), a muller (que ten “corpo de xiz e língua para quebrar de sede”, PLN: 18), a linguaxe (“sílabas quentes de xiz”, PLN: 26), o mar (“mar de xiz cego e invisible”, PLN: 39) ou a soidade (manifestada levando “na mandíbula un brillo de xiz escuro”, PLN: 40). Se ben, matericamente, o xiz é un tipo de arxila, a súa simboloxía sitúase nos antípodas daqueles significados positivos que esta acadara no telurismo cando o eu procuraba a máxima comunión con ela como quen busca establecer un diálogo directo coas fontes da existencia. Pola contra as propiedades que achega o xiz son sempre negativas: posúe unha aridez estéril, é brando e vulnerable, deixa un residuo ao desfacerse –ese po que, semellante á cinza, nos recorda tempos de bonanza– e traspásalle a súa infertilidade a todo o que toca. Así, en *Territorio da desaparición*, a casa amosa “unha cor desusada de xiz e lonxanía” (TD: 39) dado que son patentes as feridas que o tempo inflinxiu sobre ela e queda xa moi lonxe a súa época de esplendor. E no poema “Morte do poeta” (HA: 60), de *Habitación do asombro*, percíbese, como xa dixemos, un “[e]straño brillo nas tempas un día triste de xiz amarelo e mel amourecido: día a morder no seu soño animal de horas vencidas” (HA: 60) que é sinal inequívoco de morte.

## 2.3. O deserto

Outro elemento simbólico crucial á hora de expresar a desolación do eu poético é o deserto. Desde o primeiro texto onde aparece, este é presentado, xa desde o propio título do poema: “Avanza o deserto” (PLN: 38-39), como unha ameaza letal para os seres que, dun xeito lento pero progresivo, vai anulando a vitalidade das materias coadxuvantes da vida como o ar (que ten agora “un perfil de segura”, PLN: 38), o sangue (onde medra “unha súbita flor de queimazón e asombro”, PLN: 38) ou o vento (que “desprega a súa sede”, PLN 38). O eu percibe este avance e, dun xeito oracular, advirte, con estas palabras, aos seus conxéneres de que se aproxima o desastre:

Contemplan a rara flor xeadada desta hora  
e saiban no derradeiro brillo do poema  
esa estraña multitude baleira do silencio,

a masa nocturnal que treme na distancia,  
o gran ángulo negro que fecha toda raíz, todo sopro,  
cando avanza o deserto e vai entrando  
como un mar de xiz cego e invisíbel  
no desolado corazón das cidades (AI: 298 [PLN: 39]).

Mais o deserto non sempre ten un referente real pois, dun xeito metafórico, representa a tristeza máis profunda –no poema “Casa de Rimbaud en Harar” (CC: 71), d’*As certezas do clima*, cando o eu visita a vivenda do poeta admirado e deduce que “esta luz do deserto / que enterra todas as lámpadas” (CC: 71) é a única que ‘alumea’ a súa gran figura no esquecemento–, a desigualdade social –en “Oda” (DE: 69-70) oponse o poder da poesía á dor, a fame, a miseria e o abismo que cercan aos seres contemporáneos “[p]or que estes versos nacen coa súa música intacta / cando avanza o deserto e a súa pedra violácea / que pulveriza o ceo ou natureza morta / que se impón coa súa sede” (DE: 69)– ou o lugar que se lles destina ás persoas que se interrogan, con profunda lucidez, sobre a súa finalidade no mundo:

cando xa non sabemos desmentir o extravío,  
cando somos o asombro do noso propio xesto,  
a condición secreta que borrou o pasado,  
cando todo se extingue entre nostalxia e fábula,  
e cando somos carne esquecida na néboa,  
como espectro vulgar que se estraña a si mesmo  
ou espello de imaxes deformadas e ausentes,  
a experiencia volátil de existir nun horario  
sen tocar terra nunca, sen entrar no misterio,  
só vivindo na páxina dun deserto somnábulo,  
sen saber o camiño,  
finalmente na sorte  
de non ser  
ou ser algo (HA:24).

#### **2.4. O clima**

Como di Xosé María Álvarez Cáccamo, “o Clima é un espírito superior, o resultado da unión intelectual e mística entre o poeta e a Natureza” (1996: 18) que, sobre todo n’*As certezas do clima*, nos anuncia a vinda, próxima e inevitable, dun cambio significativo e



profundamente adverso para nós. É así oráculo do desastre, símbolo dun saber arcano que se transmite aos seres mediante unha linguaxe críptica que, por intelixible, os obriga a armarse de paciencia e a agardar a sucesión dos feitos anunciados. Pero para o eu “[e]sperar é un oficio de agonías que renacen / como unha fonte de incerteza no corpo” (CC: 38) pois séntese vulnerable perante o estupor que lle crea recibir avisos, por veces contraditorios, dun elemento tan antolladizo como o clima ao que lle debemos, en palabras de Pura Vázquez,

unha especie de servidume (...) xa que os seus fenómenos e veleidades inflúen poderosamente e de forma transcendental na nosa natureza física e tamén coído que na espiritual, na saúde e no tempo. Nese tempo de que xa falamos, e que vive –convive– con nós e pegado a nós o mesmo que a sombra que nos proxecta no chan humilde da terra, prolongándonos cal unha presentida e viaxante culpa que anticipadamente vai camiñando canda nós, integrada na nosa humanidade (1996: 3).

Ao posuír un poder ancestral, o clima é unha forza adormecida que pode manifestarse en calquera momento acentuando, coas súas mensaxes apocalípticas, a nosa fragilidade e amplificando o sentimento de desolación de quen leva o “corazón mordido por un enigma” (CC: 27) para o que non atopa resposta racional. Porque, cales son as certezas do clima? Xavier Rodríguez Baixeras contesta a esta pregunta sinalando que

O clima é algo así como a certeza do que, por forza, ten que ser, do que non necesita a predición que esixe o tempo. O tempo, tanto no seu concepto de duración como de estado atmosférico, é sempre un fenómeno inestábel. O clima é un estado inmóbil e, por suposto, máis absoluto e menos humano; é un cúmulo de certezas consumadas: silencio, dor, esquecemento (2011: 16)...,

a repercutiren sen piedade sobre os seres como se apreza nos poemas que Fernán Vello reúne nas súas catro últimas obras.

A serie de fatídicas mutacións que sofren os elementos primixenios anuncia o caos, esa constatación de que “[a] natureza é un bálsamo que agora nos extingue” (CC: 27) cando antes nos daba vida e nos acollía no seu colo harmónico. De aí que, ameazado polas materias que antano o acompañaban no seu tránsito e activado o “estado de alarma” (CC: 40), o eu percibe os signos da desolación cada vez máis próximos:

Tanta brasa brillante  
que se toca nos ollos,  
tanta fotografía de lámpada e comercio  
son poeira de vidro e multitude,  
consumición que extingue no corpo  
a hora do futuro (CC: 65).

Así o eu sente “unha dor de raíces contrarias, / unha dozura negra que se entrega na alma, / esta intemperie de silencio / que inmoviliza o pensamento” (CC: 27) pois o sol amplificándose no incendio (CC: 35), o fogo a abrir feridas (CC: 37) e a neve impondo como destino o silencio absoluto (CC: 33) inscríbena no “ciclo da nevadura e o seu disturbio” (CC: 37) onde lle son destinados a sede e o desconcerto, termos, neste caso, relacionados co ámbito do saber, coa necesidade de comprender o que sucede. Por iso élle necesario analizar con minuciosidade os resortes do clima xa que só mediante este coñecemento exhaustivo pode interpretar, dun xeito inequívoco, os signos que agora percibe e anticiparlle o desastre aos seus semellantes que, despreocupados e felices no seu frémido vacuo, avanzan, sen sabelo, cara ao cataclismo. A esperanza mingua nun ser que, derrotado e canso, percibe que “vai entrando en nós / lento gume vermello / dunha esperanza fría / como a primeira sombra no corpo” (CC: 67), esa ruína que fere coa súa contundencia de arrabalde.

Atinximos xa unha “Temperatura crítica” (CC: 75) pero aínda “[d]ebemos resistir o golpe insaciado do destino, a queimazón do asombro no pensamento e no corpo. // Somos o límite intrazado do humano e practicamos a fuxida de nós mesmos no labirinto imposible da esperanza” (CC: 75). Esta esperanza, a verdadeira resistencia, virá da man da palabra poética que, como veremos, torna transparente calquera enigma co seu desciframento. Así, a dimensión metapoética que até o de agora aparecera dun xeito moi tanxencial na obra de Fernán Vello, irá acadando, progresivamente, máis peso porque, como ben di, “[s]ó as palabras coñecen a vida secreta do futuro” (CC: 75).

### **3. A poesía de intervención**

Actualizando o tema social, Fernán Vello vai erixir en *Territorio da desaparición* un “alegato razoado e razoable contra da racional desfeita que paira riba nosa” (2004a: 2), en

palabras de Vicente Araguas. Con todo, a liña de denuncia e de compromiso social xa aparecera previamente nos seus versos se ben vinculada, sobre todo, a sucesos da actualidade como, entre outros, o conflito bélico en Serbia –“Europa 1999”<sup>100</sup> (TD: 73)– ou a marea negra causada nas nosas costas polo petroleiro Prestige –“Fragmentos de esperanza”.

No primeiro caso, ponse de manifesto o horror da cruenta Guerra dos Balcáns ou de Kosovo que tivo a súa orixe na partición da antiga Iugoslavia cando a declaración de independencia por parte de Eslovenia e Croacia, en 1991, creou un clima de gran tensión que enfrontaría aos croatas cos bosnios e cos serbios. En 1996 xorde o Exército de Liberación de Kosovo (UCK) que entra en conflito, dous anos despois, coas forzas de seguridade serbias, reforzadas polo presidente iugoslavo Slobodan Milosevic. Para finalizar o enfrontamento, en 1999, a OTAN interveu e bombardeou Kosovo durante 78 días. Neste mesmo ano o Tribunal Penal Internacional para a antiga Iugoslavia (TPIY) acusaría a Milosevic de crimes de guerra en Kosovo por azuzar aos serbios a unha matanza étnica de grandes dimensións.

Pola súa parte, “Fragmentos de esperanza” viu a luz no libro *Negra sombra* (Varios autores 2003b: 73) onde se recolleron textos de moitos escritores galegos manifestándose contra o desastre ecolóxico causado polo afundimento do petroleiro Prestige nas nosas costas o 19 de novembro de 2002. O mesmo poema volveu ser publicado no volume *Sempremar (Cultura contra a burla negra*<sup>101</sup>) (Varios autores 2003a: 138) que tiña similares obxectivos.

A partir de *Territorio da desaparición* a voz poética tórnase aínda máis crítica á hora de observar dun xeito avaliativo todo o que a circunda e demostra non só unha gran lucidez para detectar e denunciar os atropelos sufridos por certos grupos sociais senón tamén o seu forte compromiso coa causa dos desfavorecidos. Deste xeito o noso poeta acentúa, a partir

---

<sup>100</sup> “Europa 1999” (TD: 73), poema onde se pon de manifesto o horror da Guerra dos Balcáns, formou parte en 1999 dunha carpeta de gravados de Correa Corredoira, despois reproducíuse no programa de man dos “Encontros com poetas” da Fundação Eugénio de Andrade (31.03.2001) antes de formar parte dos textos que o noso autor achega á *Antoloxía consultada da poesía galega 1976-2000* de Arturo Casas (Casas 2003: 581).

<sup>101</sup> O 21 de novembro, dous días despois do fundimento do petroleiro, nunha reunión en Santiago de Compostela entre o BNG e algúns intelectuais nace a plataforma *Nunca Máis* que fixo multitudinarios actos de protesta e repulsa (manifestacións, enterramento de cruces nas praias, gaiteradas, etc.). Dentro de *Nunca Máis*, os intelectuais e artistas crean *Burla Negra*, plataforma que leva o nome do barco do pirata pontevedrés Benito Soto.

de *Territorio da desaparición*, a veta cívica levando, como di Luciano Rodríguez, os seus posicionamentos poéticos previos “cara a unha deriva filosófica cargada de conciencia nas palabras” (2004a: 13) porque a poesía ten o deber primordial de iluminar aos lectores e facerlles comprender o mundo que habitan.

De certo, como manifesta o propio Fernán Vello, con *Territorio da desaparición* inaugura “un proxecto poético que vai dirixido á polis, ao cidadán. Trátase dunha poesía que quere chegar e tocar o corazón da cidade, do conxunto social no que estamos a habitar. Neste sentido, vén ser unha poesía política” (Álvarez 2004: III), á que tamén denominará en varias entrevistas “poesía humanitaria” (Anónimo 2004c: L5) ou “poesía de intervención” (I. Rodríguez 2005: L7). A crítica destaca nesta nova liña poética de Fernán Vello o seu papel de “alegato civil” (Álvarez Cáccamo 2004: 81) contra a desmesura que uns poucos seres humanos, moi privilexiados, impoñen aos outros; tamén o feito de que nese momento histórico el opte por escribir unha necesaria “poética civil” (López Foxo 2013) recollendo o descontento cada vez maior do pobo e mesmo se celebrou o seu carácter de “canto de fraternidade” (Rodríguez Gómez 2004: 13) capaz de aglutinar o esforzo colectivo por cambiar as cousas. Á marxe da nomenclatura que se utilice para denominar a esta nova liña temática, nela o creador asume o papel dun “poeta-notario” da realidade social” (2013, comiñas no orixinal), como di Elías Pérez Sánchez, pois, non só observa e analiza senón que desexa dar fe dos “rumbos da desaparición, que afectan á anatomía do individuo, erosionada polo tempo, e a da colectividade, vencida polas armas do poder e pola perda da conciencia de seu” (Álvarez Cáccamo 2004: 82). Para lograr estes obxectivos que pon de manifesto Xosé María Álvarez Cáccamo, o poeta opta por trasmutar a palabra “non só en berro estremecido senón en mensaxe de lucidez” (Carballa 2003: 29) de xeito que nela se dea simultaneamente “una fuerza interior que nos deshabela a la vez que nos habita”, como dixo Javier Lostalé (2012) nunha reseña radiofónica da versión bilingüe de *Territorio da desaparición* dado que o poeta, dun xeito simultáneo, plasma con realismo crítico o mundo que nos rodea (deshabítanos) pero non nega unha posibilidade de esperanza, aínda que esta sexa minúscula (habítanos):

(...) E por iso esperamos  
democraticamente coa palabra gastada:

por ver se hai un horario para acabar coa infamia,  
por se puidera erguer o sol nas nosas fronte cansas,  
para que a dignidade sexa en nós conquista máis humana,  
cidadáns do silencio, inmensa cifra escura,  
un día avanzaremos polos campos abertos  
e a luz será cumprida, alta estación diáfana,  
amplísimo horizonte  
onde estaremos todos, ao fin,  
na patria compartida (TD: 66).

A carga moral e política acada agora as cotas máis altas no verso de Fernán Vello e exprésase dunha forma directa pero evitando os tópicos formais e estilísticos que causaran o ocaso da poesía socialrealista a finais dos anos setenta. Así, o eu alza a voz con vontade de deixar constancia do seu “estupor e a carraxe diante do retroceso universal das liberdades públicas e do fortalecemento dos ferros da agresión dirixida contra os que sempre foron vítimas da historia” (Álvarez Cáccamo 2006a: 308-309). Convertido no seu voceiro, o eu mestura a intención oracular cun ton de denuncia para acadar unha “fonda emotividade dramática” (López Foxo 2013) mentres pon de manifesto a fragilidade do ser humano perante todas as lacras actuais que, de forma moi lúcida, enumera Manuel López Foxo: “a soidade, a tristeza íntima e a desolación, a devastación e a morte, o sufrimento e a dor colectiva, a ira do poeta contra tanta deshumanización, inxustiza social e destrución” (*Ibid.*), todas elas representadas baixo o símbolo da desaparición.

### **3.1. A desaparición**

A desaparición, como sinala Álvarez Cáccamo, “representa todas as fórmulas do estado de alleamento, despersonalización e perda de sinais de identidade provocados polo poder político e económico” (2006b: 88-89) sobre as persoas e resulta, polo tanto, a peor ameaza para o ser, ademais de constituírse no símbolo central da poesía de intervención de Fernán Vello. Tres son os poemas que exploran este concepto en *Territorio da desaparición*. Concentrados na segunda parte do libro, baixo o título de “A desaparición” (TD: 19-24), afondan na natureza dun concepto que se manifesta, no primeiro texto, mediante preocupantes indicios implícitos na ruína das casas, na oxidación dos campos e na mortífera iluminación das cidades. Mais, detrás destes signos visibles, os primeiros que se perciben, reside o verdadeiro xerme da desaparición que actuando, dun xeito interno, subrepticio e

invisible, vai minándoo todo de dentro cara a fóra. Como xa dixemos, a casa –reflexo especular do eu–, a terra –convertida agora en campo fértil– e a cidade –sempre hostil aos seres– son elementos simbólicos moi importantes nos versos de Fernán Vello e o feito da súa decadencia (a cerna da casa acarunchada, o campo estéril por contacto co óxido e a urbe acentuando aínda máis a derrota existencial do eu) pode identificarse nidiamente coa ameaza da próxima morte:

É difícil establecer un léxico  
que transparente a lenta ruína interior das casas,  
a oxidación ininterrompida dos campos,  
o espírito da morte na iluminación das cidades.

Sexa que estamos no proceso  
no que avanza a desaparición (TD: 19).

Opoñendo un pasado de esplendor –“Porque houbo antes un tempo de semente e de auga, / un astro que prendía o cobalto do ceo / na sede dun espazo. / Tempo que foi de construír a casa” (TD: 23)– coa derrota do presente e convertendo aos elementos primixenios, noutrora fontes de vida, en materias ameazantes para os seres –véxase o “mar de soedade” (TD: 20), a luz de mercurio (TD: 20), a “neve / para doer” (TD: 23) ou “a brisa dun sepelio” (TD: 24)– o poeta fai fincapé na “extensión da ausencia” (TD: 20), no peso da sombra –“Adivíñase a sombra dun pozo nas tempas” (TD: 20)–, na febre como síntoma de grave doenza –“unha febre que medra traéndonos no corpo / o tacto gris do medo” (TD: 20)– e na vertixe que experimenta un ser confrontado ao abismo da desaparición porque onde antes había esperanza, desexo, voz interior da terra... agora hai erosión, dor, exilio, esquecemento:

Velaí a erosión que divide o futuro,  
a subterránea dor que nos transita,  
o exilio invadíndonos coa súa bandeira estraña.

E somos a máis nobre paciencia,  
a lentitude esquecida dun río  
que morre no mar do esquecemento (TD: 21).

Nada está a salvo da desaparición, nin a lingua ancestral transmitida aínda por vía matriliñal –“Falan as mulleres nunha lingua que se oculta / no brillo da seiva, / nunha beleza antiga que agora é dor sen nome, / dor muda no vento inclinado das tardes, / dor vermella que se crava no sangue” (TD: 20)–, nin sequera o país –“País perdido na poeira inmóbil dos soños. / País que pronuncia o azulado estertor inexplicábel dos mortos” (TD: 24)– xa que a cinza, o caos, a cegueira e a ferida son máis poderosos que calquera realidade e cercan ao ser, afectando asemade ao seu entorno máis próximo. Contra tanta desmesura, opóñense o poder luminoso do cántico –“Sexa aquí o cántico que eleva o seu gume de luz / sobre a negrura” (TD: 23)– e a forza da palabra poética como deducimos do “Informe antes da desaparición” (TD: 45) onde o eu se constata letalmente infectado pola desaparición pero fai residir unha luz de esperanza nos versos que o sobrevivirán:

E avanzou como un perfil quebrado  
dentro de min  
a serpe da soedade.

E alí sentín por última vez  
o arrecendo xeadado da desolación.

E só ficará en pé apenas  
algún verso  
do poema (TD: 45).

### **3.2. A cidadanía**

Na urbe –que, como xa dixemos, é un territorio moi deshumanizado– o eu posúe un radical sentimento de soidade pois as persoas, que adoito o rodean en número inxente, só interactúan con el de raro en raro. Con todo, o ser que deambula pola cidade dun xeito pendular volta os ollos aos seus habitantes e fíxase, por unha banda, nos desfavorecidos e, pola outra, nos que propician situacións de miseria, explotación ou abuso. Así, alíase cos primeiros para poñer de relevo a súa vida infrahumana e critica fortemente aos segundos ao tempo que bota man do exemplo de certos persoeiros que, desde diferentes ámbitos (político ou creativo), nos ensinan o que é a dignidade.

As persoas que ocupan os espazos periféricos da urbe, as que nos rodean aínda que insistamos en confinalas no seu anonimato e os representantes de todas as vítimas da

infamia (oprimidos, emigrantes, repatriados, pobres, poetas) protagonizan os poemas que se reúnen na IV parte (TD: 51-70) de *Territorio da desaparición*. A voz poética fai agora unha crítica crúa e moi realista da situación de tantos desfavorecidos botando man de termos que implican a perda (“desterro, extravío”), a supremacía dun ser sobre os outros (“repudio, castigo, condena, ameaza”), o desastre (“naufragar, inferno, derrota”) e a carencia (“intemperie, nada”). Confórmase así unha nova linguaxe onde o gusto pola palabra exacta fai brillar a súa forza expresiva sen abafala cun exceso de adxectivación porque, como di Luciano Rodríguez, “esta voz acre que nos amoesta non se sente derrotada senón solidaria, cargada de lucidez e implicada nun proceso de integración; de aí o canto de fraternidade e a incorporación dos menesterosos e necesitados a esa empresa común que é o espazo da identidade” (2004a: 13). Así se reafirma o poder “da poesía como feito universal, como patrimonio de sensibilidade e de compaixón humanas” (X.G.G. 2004: 27) ao tempo que se fai unha chamada a actuar, de forma conxunta, contra a miseria e o medo situando o foco de atención na capacidade das palabras para expresar, dunha forma equilibrada –nin excesivamente dramática, nin demasiado banal– a desolación.

### **3.2.1. Os oprimidos e os opresores**

Neste labor de ir iluminando as desigualdades sociais, que o eu asumiu como propio desde *Territorio da desaparición*, ten un peso fundamental o retrato dos máis desfavorecidos enfrontado á simple presenza alusiva aos seus maltratadores. Dos primeiros recóllense as experiencias vitais, o seu drama, e mesmo, ás veces, escóitase a súa voz transmitindo valiosos testemuños como as “Palabras do inmigrante” (TD: 51) ou o “Discurso parlamentar dos pobres” (TD: 65-66). Dos segundos só aparece o resultado das súas malévolas accións a través dos oprimidos. Desta maneira, os poemas pobóanse cos seres que máis sofren –incluído o poeta–, presentando os seus desvelos cotiáns dunha maneira realista pero sen caer no tremendismo e amosando, ao mesmo tempo, un pouso solidario que demostra que o eu poético aspira a ser o portavoz dos “convidados sinistros da nada” (TD: 65), os que viven

perdidos na intemperie, no remuíño dos ollos,  
e habitamos suburbios coa esperanza arruinada,



sentindo a auga fría nos osos cando a mañá desperta  
sobre as casas sonámbulas ulindo a fume e sombra,  
a serrín e estropallo, a mordedura gris e latón oxidado.  
Nós somos outra patria, condenada sen tregua.

(...)

esperamos ás veces cantando sobre a vida  
e outras veces choramos esperando no fondo dun amargor constante,  
tanto tempo cansados, perdidos nas esquinas,  
deambulando indixentes polos barrios de afora,  
durmindo atarecidos nas estacións sen tránsito,  
expulsados, prohibidos, golpeados máis duro (TD: 66).

O inmigrante (TD: 51), os repatriados (TD: 53-54), o exiliado (TD: 55-56), os pobres (TD: 65-66, DE: 45-47), os desprazados (HA: 29-30)... amosan a súa carencia dos máis elementais dereitos humanos, denuncian a inxustiza que a cotío se comete con eles e, sobre todo, dóense da pasividade social con que se observa a súa aciaga sorte. Por iso poemas como o xa mencionado “Discurso parlamentar dos pobres” (TD: 65-66) son un berro que busca a nosa reacción fronte a estes feitos incidindo na necesidade da acción humanitaria. O ton adoptado agora é contundente, moi crítico e directo, case espido de aparello estilístico pero sosténdose nunha linguaxe “lixieiramente pétreo” (Álvarez Cáccamo 2011: 123) que pretende espertarnos, así sexa con brusquidade, da nosa actitude pasiva, desa cegueira absoluta que representan, por exemplo, as persoas que observan absortas en “A escena” (TD: 59-60) o ceo baleiro, incapaces de ver o que sucede, ao seu arredor, cos seus conxéneres pero non obstante atentísimas a un imposible:

Nada estraño acontece. Só que vostedes miran,  
permanecen inmóbeis, agrupados e mudos,  
ollando cara arriba, e non fan outra cousa,  
e así fican ausentes, concentrados no mesmo,  
ese mirar ao ceo, esa postura firme,  
como se houbese algo por descubrir na altura.

A tarde vai pasando e vostedes insisten,  
seguen a ollar en grupo compactos e en alento  
cara a un ceo inconcreto, un territorio absorto  
na súa nudez sonámbula.  
E xa abonda, señores, tanto mirar ten límite.  
¿Por que seguen con esas? No ceo non hai nada.

Nin sequera vai vento. Só a tarde devala  
sobre a súa propia sombra.  
E vostedes incólumes, espreitantes, hieráticos (TD: 59).

O inmigrante dóese do seu anonimato –“O mundo é un labirinto no que non teño nome” (TD: 51) dinos–, da súa invisibilidade para o resto de persoas e da nostalgia pola súa patria mentres constata que “Como un lento fluído que se inflama / nas raíces sonámbulas do corpo, / así vou sen destino creando a miña sombra / contra os muros arruinados da tarde. / Agora é cando sinto o tacto do abandono” (TD: 51) xa que a súa sorte non lle importa a ninguén, nin a súa tristeza atopa a máis mínima empatía por parte dos demais.

A volta á casa é o motivo central en dous poemas –“Os repatriados” (TD: 53-54) e “Retorno do exiliado” (TD: 55-56)– se ben vista desde dous ángulos totalmente distintos. Así ten un sabor doce para o exiliado quen, tras todas as penurias que tivo que soportar, se reconforta con este xesto que, para el, significa a máis pura resistencia: “Cando agora regreso e abro as portas da casa, / aínda sinto o recendo da claridade na pel, / a certeza dos meus, o lugar da tenrura” (TD: 55). Pola contra, para os repatriados o regreso ao fogar é moi acedo pois este non só culmina o fracaso dunha viaxe infernal na procura do único futuro que lles era posible senón que na casa só os agarda a miseria e a fame. Por aspiraren a unha vida digna, reciben o duro castigo da súa repatriación ao silencio anulándose así o seu ímprobo, pero baldío, esforzo por sobrevivir:

Decidimos unirnos para viaxar a un norte  
prometido e lonxano.  
O tempo é un túnel negro  
que nos cega a esperanza, porque estamos na sorte  
do abandono e da nada.  
E cando a fame azul e o seu brillo sonámbulo  
nos arrastrou perdidos contra un país estraño  
nós eramos conscientes da nudez deste tránsito,  
da radical ferida do futuro (TD: 53).

Pola súa parte, os pobres –“os fillos escuros da cara oculta do mundo, / a raza que vostedes alimentan con racións desoladas de abandono” (TD: 65)– toman directamente a palabra e mediante unha “insólita, triste e fermosa alocución de cerne literalmente kafkiano” (Álvarez Cáccamo 2004: 82) poñen de manifesto o seu aciago sino e os avatares

dunha vida cruel: abandonados na rúa, famentos sobre todo de agarimo, atrecidos por un frío extremo e profundamente tristes pola indiferenza dos demais.

Aquí ninguén coñece o golpe azul do inverno sobre as fronteiras  
ou o sabor da lingua cando nos doe o sal da fame.  
Aquí todo se ignora sobre as fendas xeadas que se abren no sangue  
cando no alto da noite sopra o vento arrefecido das chairas  
e non hai norte seguro nin lámpada que guíe o desamparo.  
Vostedes non coñecen a forma insondável da tristura  
cando a vida é un pozo do que non se sae nunca (TD: 65).

Os “Desprazados” (HA: 29-30) son unha masa en continua fuxida, sen destino, sen esperanza pero tamén sen dereito á evocación memorística da casa que abandonan, nin da “terra que deixamos e o seu rumor xemente no pensamento, / porque non podemos respirar no seu recordo / e nace en nós, estrañándonos, / un ollar que non ve / e o tacto cego do baleiro. // A nosa fotografía —dixeron— é un espectro no olvido” (HA: 30) que lles nega mesmo corporeidade e existencia. Ninguén os acepta senón que todos os desaloxan pois, sendo “resto e saldo” (HA: 29) dunha ecuación na que non foron premisas fundamentais senón simples números sen alma, os “orfos abismados na ausencia” (HA: 30) só teñen no horizonte vital unha eterna fuxida. Mais, ao negárselle un territorio onde residiren, non existe aliciente para a súa existencia pois “Sobrevivir é un acto de desidia e miseria” (HA: 30) que non ten máis destino que o despoamento extremo. Se para o poder, os desprazados non existen, son mandados de persoas que se trasladan por orde superior, para o resto do mundo están “perdidos no desterro como se nada houbera, / individuos borrados no ritual da noticia” (HA: 30) que xa non fala deles por ser tan reiterada a súa historia que ten mil rostros e outros tantos nomes polo que xa non ocupa espazos nos medios de comunicación. Por iso quedan destinados a ser finalmente

sombras das nosas sombras,  
convertidos  
no espasmo negro  
da civilización (HA: 30).

Todos os oprimidos teñen en común o feito de viviren no silencio. Por este motivo Fernán Vello inclúe entre eles aos poetas que, sendo os únicos que posúen a capacidade da visión lúcida así como o dominio lingüístico necesario para agregar aos demais á causa solidaria, fican tamén confinados nese silencio cómplice que encobre tanta tropelía. Poñer de manifesto todas as situacións degradantes, berrar a verdade política e social da súa época foi sempre fonte de conflito para os poetas que, converténdose en guías para o pobo, eran castigados polos poderes fácticos co desterro da cidade, co illamento daqueles que puidesen escoitar e deixarse influír polas súas lúcidas palabras. “Unha sociedade sen creadores é unha sociedade bárbara” (Sande 2013: 5), afirma o noso autor pero aínda hoxe a voz do poeta incomoda na súa interpelación directa ao/s outro/s facéndolles ver aquilo que molesta por iso, cando é proscrito, sente que a súa única patria é o verso pois el, antes que nada, reivíndicase como cidadán da poesía:

a nosa residencia é a palabra no tempo,  
a construción máis pura,  
o perfecto regreso,  
e a cidade naufraga no seu denso futuro  
de labirinto, estrondo, inmediato crepúsculo  
e a súa poeira escura cando xa estamos lonxe,  
máis alá, noutra noite, atravesando o mundo,  
expulsados e libres, cidadáns  
da poesía (TD: 62).

Como di Luciano Rodríguez, sobre *Territorio da desaparición*,

O poeta necesita comunicar a súa vivencia, pero sobre todo compartila; comunicar que son as palabras da tribo as que está a utilizar e que o presente desolador que tanto aparece ao longo do libro non é unha chamada á deserción, á derrota, senón unha forma de concienciar ao –leitor, oínte, espectador– de que a situación da identidade colectiva está ameazada (2004a: 13).

Pero este exercicio de alta lucidez ten para el un grave custe como se percibe tanto en “Os poetas aliméntanse de néboa” (TD: 63-64) como en “Poetas” (DE: 15-17). De sempre os que “habitan o labirinto mudo do mundo” (TD: 63) son seres abocados á nostalgia e á ferida, viven no “límite do ser e da loucura” (TD: 64) e nútrense co máis inmaterial, esa néboa que

lles desdebuxa as marcas do seu tránsito cando “[a] néboa e os seus animais invisíbeis ocupan a autoestrada, / e nós debemos desviarnos, / despois do próximo sinal, / á dereita. / Seguiremos camiño / unha vez repostemos carburante” (DE: 16-17) porque o seu destino é a itinerancia perpetua. Este é o panorama desolador que se lles destina aos que “atados a unha ferida pura que brilla no pensamento” (TD: 63) decidiron abandonar a sociedade que os ignora para procurar novos horizontes, novas palabras nas que acubillarse:

Decidimos fuxir, deixar a praza fixa  
como notarios da inquisición vulgar  
sobre a arte da vida,  
afeitos a unha música fiel que non merece nome.  
Seguir esta rutina conducía ao baleiro.  
O pensamento así perdía o seu oficio  
e a palabra perdía o seu fulgor secreto,  
a exhalación que anima a seiva da beleza.

Por iso decidimos  
abandonar o centro  
e os suburbios  
da nada.  
(...)  
Talvez non haxa amor para nós.  
Talvez vivamos nun abismo.  
Mais seguimos á procura de nós mesmos,  
da palabra perfecta que nos salve  
e que invada o mundo (DE: 16).

Sempre na espera inútil dun xesto solidario, todos os seres marxinados –e, por suposto, tamén os poetas– van habitando o arrabalde, os edificios abandonados, as esquinas, a periferia e o submundo urbano mentres agardan, con infinda paciencia, que algún día a infamia remate e a sociedade os reintegre no seu seo. Mais os culpables desta situación, os que teñen diñeiro e carecen de escrúpulos, séntense a salvo porque, como nos di Fernán Vello, desde sempre “[o]s poderosos cantan no coro da ignominia. / Celebran as súas vodas con esa música túrbida / que roza o último fío de alento / dun condenado ao silencio” (TD: 19) e non lles importa que os demais sufran se iso redunda en beneficio propio cando senten que “[é] a hora do implacábel negocio con perfil de serpente, / do festival das multitudes vacidadas por dentro, / dos grandes patrocinios que recenden a

húmido papel en penumbra” (TD: 19-20). Por iso o poeta poñerá de relevo que o mundo actual é “a posesión do necio, / o comercio do vil” (TD: 24) que reporta sempre medo e angustia ao oprimido e inxente riqueza ao opresor. Noutras épocas, nomeadamente en 1936, deuse esta perversa alianza entre os fascistas “portadores de negrume” (DE: 74) e o espanto. Eles, os que verqueron o sangue alleo na defensa de espúreas ideas, os que silenciaron e saquearon tantas vidas, os que induciron a barbarie son os protagonistas do poema “1936” (DE: 74-75) que explica como:

viñeron os amos da serpe  
que petrifica o corazón,  
os que asfixian a luz  
e o pensamento,

os consumidores de fel,

os xinetes coñecidos da tebra,

os posuidores do espasmo azul  
do odio;

viñeron como un lóstrego negro  
e entraron como o frío na casa,

viñeron coa súa poeira escura  
a nos bater nos ollos,

e trouxeron o seu deus  
na boca podre  
que pronunciou,  
nome asasino,  
as sílabas  
arrepiantes  
da morte (DE: 75).

### **3.2.2. Referentes éticos**

Un motivo de esperanza no medio de tanta desolación é o exemplo dalgunhas persoas que, iluminadas por unha lucidez extrema, demostraron unha incesante e fraternal solidariedade cos outros, non vacilaron na defensa da xustiza social e sumaron a súa voz –e

moitas veces tamén a súa obra creativa– á proclamación da dignidade do noso pobo e da nosa patria. Neles o amor polos demais é unha característica intrínseca e por esa razón foron represaliados –como Alexandre Bóveda, Francisco Miguel ou Juana Capdevielle– dando así fe do horror e da falla de escrúpulos que o ser humano demostra en situacións, como as guerras, altamente caóticas.

Como xa dixemos, Alexandre Bóveda, ese “irmao que inauguras o noso amor constante” (TD: 69), deu a súa vida por soñar unha patria soberana por iso se considera un pontón fundamental, un exemplo a seguir, defendendo unha causa, a súa, tan rotundamente viva hoxe en día:

A túa causa é tan nosa como o fervor dos días  
que se propaga enteiro arredor do teu nome,  
e todas as bandeiras do mencer liberado  
están aquí arredor do teu soño (TD: 69).

Precisamente, ao pé do monumento que recorda a Bóveda na localidade coruñesa de Oleiros leu Fernán Vello o Día da Galiza Mártir (17 de agosto) do ano 2000 un poema –“A Francisco Miguel, pintor coruñés asasinado polos fascistas en 1936” (2000)– en homenaxe ao pintor coruñés Francisco Miguel que non só foi asasinado polos fascistas senón tamén humillado ao fendérenlle o cranio e cortárenlle as mans que eran o seu instrumento de liberdade. Malia toda esta saña, o “asasino azul”, falanxista deleznable, non conseguiu apagar a luz do pintor, ronsel no que imos todos unidos:

Porque é de ben sabermos que o asasino azul,  
o máis cruel e covarde, o pérfido e brutal,  
ó nocturno verdugo, o máis sádico ser,  
acabou coa túa vida de tres disparos, tres;  
e os falanxistas bébedos do seu propio terror  
fendéronche a cabeza e amputáronche as mans,  
a ti, pintor da vida,  
que regresas agora como memoria plena de nós mesmos.

Porque estamos unidos a ti por unha forza que non ten nome:  
a semente acendida da túa dignidade,  
a túa arte que persegue sen cesar a beleza,

o teu amor á terra, á xustiza, alto soño  
final  
de luz  
e liberdade (*Vid.* Apéndice 1, texto 21).

Pola súa parte, Juana Capdevielle –a pedagoga e bibliotecaria asasinada, estando embarazada, en agosto de 1936 na localidade lucense de Sarria– era unha muller de ampla cultura e esposa do gobernador civil da Coruña, feito que desencadeou o seu prendemento e posterior morte. Ela merece un estremecedor poema, “Juana Capdevielle” (HA: 36-37), onde o poeta, como di Vicente Araguas, “non ten complexos en mergullarse na sonoridade ética dun nome” (2013: 30) e adelgaza as palabras como un fío de morte que entra profundo no corazón: “A / no / sa / dor / por / ti / é / un / fío / xe / a / do / no / ven / to. / A / no / sa / me / mo / ria / é / un / fío / no / que / ar / de / mos / a / ta / dos / á / luz / do / teu / no / me” (HA: 36-37, cursivas no orixinal).

Tamén ten Fernán Vello un recordo para a dignidade do filósofo e escultor Manfred Gnädinger –máis coñecido como “Man, o alemán de Camelle” desde que se afincara, como anacoreta, nesta vila da Costa da Morte– que morreu de melancolía en 2002 cando a marea negra causada polo petroleiro Prestige arruimou as súas esculturas construídas durante moitos anos a pé de mar. A el dedícalle o poema “Desaparición de Manfred Gnädinger” (2003) onde lemos que:

O día da desaparición de Manfred Gnädinger  
naceu un vento frío como gume implacábel  
entre alarma e destino,  
o alento da barbarie alí mesmo triunfando,  
a patria do futuro desolada e lonxana,  
a luz atarecida dun inverno de pedra,  
o clamor do seu sangue entre a vida e a nada (*Vid.* Apéndice 1: texto 26).

Noutra orde de cousas, Rosalía de Castro protagoniza tres poemas –“Último ollar de Rosalía” (*Vid.* Apéndice 1: texto 28), “Rosalía” (DE: 52-53) e “Rosalía de Castro dialoga con Emily Dickinson” (HA: 40-41)– nos que se afonda na personalidade de tan alta poeta. No primeiro deles, preséntasenos o momento do seu fenecer apoiado simbolicamente na luz da tarde que esmorece lentamente. Enfrontar o misterio supremo da morte, o límite



intraspasable, é un feito doloroso no que ela sente a vertixe insondable dun pozo pero tamén o consolo dunha bagaxe que a acompaña ao alén:

E levo a dura ausencia da patria, o último brillo  
da terra, aínda milagre  
que toca en min  
a fibra azul da morte  
antes de ver o mar (Apéndice 1, texto 27).

Nos outros dous poemas a saudade é un elemento clave pero, en “Rosalía” (DE: 52-53), esta dor larvada non impide elaborar unha etopea da poeta que incide na súa fermosura física, no sorriso aberto e na luz das súas mans. Pola contra no texto “Rosalía de Castro dialoga con Emily Dickinson” (HA: 40-41) dáse un aprofundamento no concepto da saudade como risco que o eu, neste caso a propia Rosalía, ten asumido como inherente a si mesma. Un elemento común a ambos os poemas é o carácter salvífico da poesía que lle permite á escritora perdurar pois a voz, que revela as claves da vida, soslaia eternamente a finitude do corpo:

Ela, que canta as raíces  
do misterio  
e ergue a voz por riba do tempo:  
un incendio de rosas  
que nos perturba (DE: 53).

Outro referente literario e ético, Manuel Curros, ese “Poeta-Pai inmorredoiro”, merece a atención de Fernán Vello no texto “Monumento a Curros Enríquez” (*Vid.* Apéndice 1: texto 7) onde o eu, ao tempo que pon de manifesto o descoido do monumento que Asorey deseñou na Coruña para acoller as cinzas do escritor, pide que se recupere o seu legado moral: “hai que descoallar o sangue que corre polas veas / e afirmar o peito de corazón bó e xeneroso” cun amor pola patria semellante ao que manifestou sempre o de Celanova. Tamén se reivindica a “César Vallejo” (HA: 34-35) como fillo da terra e exemplo de constancia en expresar o seu amor por ela.

Por último, algúns poemas recordan a creadores plásticos como Reimundo Patiño (“A Reimundo Patiño, pintor da luz do povo e do universo”, *Vid.* Apéndice 1: texto 12),

Antón Lamazares (“Lamazares”, TD: 67-68), Manuel Patinha (“Patinha”, DE: 49-50), Celestino Poza (“Variación sobre un poema para o pintor Tino Poza”, *Vid.* Apéndice 2: texto 1) ou Isabel Pintado (“Paisaxes de Isabel Pintado”, *Vid.* Apéndice 2: texto 2). A pintura é unha arte que Fernán Vello non só venera senón que practica con notable mestría<sup>102</sup> e sobre a que a miúdo reflexiona na súa escrita –véxase, por exemplo, neste sentido o longo poema “Morte da pintura” (HA: 44-48)– de aí que evoque aos que para el son exemplo de sabedoría creativa e bon facer.

---

<sup>102</sup> Na rede social Facebook publica a miúdo Miguel Anxo Fernán Vello imaxes da súa obra pictórica que inciden nunha tendencia que el mesmo denomina como “poemas mántrico-plásticos” e onde os versos e a palabra teñen un lugar especialmente destacado nunha sorte de *ut pictura poesis*.

### C. A METAPOESÍA

Dentro do abondoso corpus poético que Miguel Anxo Fernán Vello foi constituíndo ao longo de trinta anos (entre 1984 e 2014) hai algúns textos especialmente relevantes para entendermos a súa concepción da poesía. Trátase dun monllo de poemas –“Estética” (*Vid.* Apéndice 1: texto 11), “A poesía queima nos lábios e a súa verdade queima...” (PLN: 7), “O poema” (Varios autores 1999b), “A escrita do poema” (TD: 77-78), “Confesión” (DE: 13-14) e “Soidade do poema” (HA: 59)– e de varias autopoéticas –“Poética” (Varios autores 1984: 54), “Poética” (EAF: 35, previamente publicada en Rodríguez Gómez 1986: 265), “Autopoética” (Fernán Vello 2000: 211-212) e “Poética de poéticas” (Poetas premiados 2007: 27-28)– onde se plasma o resultado dunha profunda reflexión sobre o que un día o propio autor definiu como “un medio de obtención da verdade individual e da verdade compartida cos lectores” (Carballa 2003: 29).

A “verdade individual” dota ao poema de corporeidade xa que este, como calquera outro organismo vivo, evolúe e adáptase por iso, Fernán Vello asociaba –na primeira autopoética que publica, ubicada no volume colectivo *De amor e desamor*– a poesía cun “deseo de pureza, como un futuro, como un amor, como un corpo, como unha soidade, como unha morte...” (Varios autores 1984: 54), enumeración que recolle os matices existenciais que lle afectan ao eu nas súas primeiras obras. Pero, tempo despois, xa entrando no novo milenio, ofrece unha definición do poético alicerzada en termos que serán fulcrais en poemarios posteriores: “A raíz da poesía é unha vibración profunda do espírito: un asombro, un arreguizo, un desexo, un abismo, unha fenda, un vocema<sup>103</sup>” (Fernán Vello 2000: 211-212) que dea expresión a todo o que aflixe ao ser humano. Aquí temos xa a constatación da poesía como elemento que atende ao máis profundo do ser ao tempo que o elucida, iluminando, como un astro, aquilo que aínda non sabe de si mesmo:

Un poema é un astro que aparece no tempo,  
a visión máis ardente dos meses,

---

<sup>103</sup> O concepto de vocema ou unidade rítmica de voz procede de Paul Zumthor quen o enuncia en *La Letre et la voix, de la “littérature” médiévale* (1987).

a construción da alma.  
Hai un tremor de espellos na luz, ollar que ferve  
por dentro.

E velaí o incendio secreto que precipitan as raíces do corpo,  
a súa seiva ascendente,  
a final queimadura.  
Porque o poema é a chama resultante do home,  
o seu límite puro (TD: 77).

O poeta recibe a iluminación das palabras ancestrais e constrúe con elas mensaxes trascendentes que ultrapasan a fronteira do tempo e que serán custodiadas e transmitidas polas xeracións futuras. Este carácter de augur ou de bardo que, como xa puxemos de manifesto se dá por veces na obra de Fernán Vello, afonda na “verdade compartida” da poesía como voz que nos anima a loitar a prol dun obxectivo común: a mellora dunha sociedade cada vez menos igualitaria. Afirmaba Fernán Vello na altura de 2004 –xusto cando lle dá unha volta de torniqueta ao seu verso que se volve, nese momento, máis de intervención–:

Creo que a poesía ha de manifestarse como unha vía real para a expresión das verdades humanas, daquilo máis radical que existe no individuo: o pensamento sobre a vida, a morte, o tempo... E, neste momento, eu defendo a necesidade dunha poesía que vaia dirixida á sociedade, que sexa perturbadora, que sexa unha denuncia do desequilibrio existente en moitos apartados que repercuten nas persoas (Álvarez 2004: III).

Polo tanto, aflora o concepto da poesía como arma cargada de futuro que enunciara Blas de Otero e cambia o ton dos versos desde o lírico ao combativo pasando pola elexía e pola épica, cargándose de dramatismo e de fonda preocupación social. Así a “Soidade do poema” (HA: 59) álzase

Contra a espesura branca do silencio,  
o animal cero que respira,  
corpo de pobre luz que treme,  
boca na sombra,  
espectro  
da dor exiliada

na soidade nocturna do poema (HA: 59).

En 2007, o suplemento “Revista das Letras” do xornal *Galicia Hoxe* recolleu as respostas que un bo número de escritores de distintas xeracións deron á pregunta “Que é a poesía?”. No caso de Fernán Vello esta identifícase como

un acto de irrupción da emoción e da conmoción do lector a través da lectura do poema. Non a concibo sen un tremor existencial, debe golpear no espírito do lector. Hai nela unha resonancia primitiva do ser, do animal. É unha contaminación radical na alma do lector que pode alterar a conciencia e percepción da realidade (Anónimo 2007b: 6).

De certo, investido da graza dunha mirada profunda, lúcida, visionaria e escrutadora, o poeta ponnos en contacto con esa realidade superior que, escondida no que nos rodea, só el pode albiscar. E despois o lector reelabora o texto e dálle sentido ao que nel se di. Mais, para transmitir o inefable o poeta debe previamente redefinir as palabras, enchelas de novas connotacións que, no caso que nos ocupa, chegan adoito a través do dominio do símbolo, recurso estilístico máis destacado na obra do noso autor. Recoñécese el mesmo como un poeta “neosimbolista, que mestura o concreto e o abstracto a través do símbolo” (Curros 2005: 67) e despois debe plasmar esta amálgama mediante termos que non só expresen a beleza senón que vibren coa música adecuada -con ese ritmo que, segundo Octavio Paz, “[n]os coloca en actitude de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser este algo” (1956: 57)– e, ao tempo, dean voz á ledicia, á pureza, ao amor pero tamén ao sufrimento humano e ao seu propio desacougo existencial. De aí nace a dúbida metalingüística, a interrogación sobre a linguaxe:

(...) ¿Que linguaxe e que imaxes  
debemos empregar para que naza algo,  
unha luz, un tremor,  
esa palabra  
que vén do corpo  
como un alento a arder? (DE: 71, cursiva no orixinal).

A resposta a esta pregunta atopámola na “Poética” (EAF: 35) que forma parte de *Entre auga e fogo. Cantos da terra posuída* onde podemos ler que

Cando a beleza acende un sopro puro nas vellas palabras que amo e vibra ese claro sentido de soidade e tempo que é preciso no instante da chama que tensa o corazón, velaí que o poema ilumina o silencio fugazmente; velaí que o vacío dun fervor enlevado enche saúde e gozo, paixón oculta e lágrima, sereno son e canto. E aínda que no fondo un eco, un equilibrio de dor suspenda un signo de equívoca tristeza, cando a beleza acende un sopro puro nos versos, é certo que a ledice invade o ritmo e o alento do mundo. É certo que na morte habería un alivio de música. Mais o ar doce e nidio da tarde trae agora o seu soño e suave, suave sume en min a lembranza perfecta do poema (AI: 244 [EAF: 35]).

Como custodio da palabra, o poeta debe buscar ese “sopro puro” (EAF: 35), inspirador, que vibra en todo o que alenta, invocando á vez a súa capacidade para insuflarlle vida a calquera elemento a través do simple xesto de nomear. Desta maneira tamén se aviva ese fulgor secreto, a luz propia do verso, que calma esa dorida nostalxia que sempre subxace en nós. Polo tanto, no seu sentido máis prometéico, a palabra aseméllase ao alento vital pero tamén é unha chama perenne que arde queimando todo o que a vida ten de abismo e mordaza para ofrecernos sempre a posibilidade dun renacemento:

A poesía queima nos labios e a súa verdade queima  
contra o silencio e o medo  
contra a palabra morta a poesía é  
queimadura branca de sol e estar vivos deste lado da luz  
e a poesía é  
un salto de alegría na voz un río que nace no centro  
das cantigas que foron nós e somos  
a patria máis diúrna o corazón aceso  
flor e pan aberto un ángulo de seda (AI: 263 [PLN: 7]).

Con todo, é delicado enfrontar ao eu coa súa propia natureza pois, por unha parte, este coñecemento libérao do pesadume de non comprenderse pero, polo outro, enfróntao coa fronteira intraspasable que lle limita a cantidade do saber: “(...) o poema é a chama resultante do home, / o seu límite puro” (TD: 77) xa que tras el só queda o abismo, a nada, o

baleiro. Non nos é dado ir máis aló, explorar o mutismo e atopar nel algo fértil, por iso a poesía se identifica coa casa, un lugar protector onde se poida recuperar o alento, restañar as feridas e seguir avanzando:

¿Que verbo explora a forma do mutismo?

Como un espello de auga  
que borra o rostro,  
a palabra alimenta  
a súa vertixe.

¿Nada hai aquí que nos salve?

Espazo estraño da memoria,  
lugar antigo,  
única piedade.  
Ser que recobra o alento,  
estremecida casa (HA: 59).

Como xa se comentou, o verso de Fernán Vello ten como condición primordial non só a beleza senón a musicalidade pois el mesmo entende que, sen ela, a poesía é calquera outra forma verbal. Admite así que “[a] música para min é unha forma de alimento espiritual, unha necesidade constante e permanente. Non concibo a poesía sen “respiración rítmica”, sen exhalación sonora, sen aura musical profunda” (Anónimo 2012, comiñas no orixinal) dado que “a forma –o froito– da poesía é unha respiración rítmica da voz e da linguaxe. O poema é un alento que canta ascendente aínda na desolación” (Fernán Vello 2000: 211-212). De aí que os silencios, o canto, os ritmos e a sonoridade das palabras sexan elementos fulcrais –tamén conceptualmente– na súa obra. Adoito o poeta invoca a calidade salvífica do canto que nos libra da desmemoria e transmite saberes ancestrais como os recollidos no “Canto da terra posuída” (EAF: 25-31), na “Cantiga Finisterrae para múltiples voces de luz” (TD: 93-96) e noutros poemas deste teor. Aínda nos momentos de maior crueza, cando elevar a voz parece un acto inane e o eu se pregunta

Por que cantar agora, neste tempo  
que ten perfil de ruína e corazón de serpe,  
por que elevar o canto cando a farsa é o clima  
que revela nos días o seu dominio (DE: 69),

prevalece a resposta que defende o canto como expresión primixenia de vida:

Por que estes versos nacen coa súa música intacta  
(...)

Por que vive o poema a iluminar aínda  
os territorios graves, as fábricas da dor,  
a fame e os seus arames negros,  
a poboación tan pobre que case non respira,  
a desigual fortuna que a vida perpetúa,  
o abismo azul do tempo e as feridas (DE: 69).

Conforme avanzamos na lectura da obra de Fernán Vello, o poeta aparece investido dunha gran lucidez pois non só domina os misteriosos resortes da palabra senón que nos ofrece a súa axuda para sobrevivir ao estremecemento, ao arreguizo agónico, ao abismo, ao desacougo existencial e á presenza aplastante da desolación. Mentres el se cuestiona a validez do seu canto, qué linguaxe utilizar e cómo facer desta unha potencia creativa e fecunda que enxendre algo, vai trazando os camiños que nos permiten desentrañar o labirinto existencial dun ser marcado pola carencia (primeiro do desexo, logo da terra e, finalmente, da paridade). Ao tempo fainos partícipes das súas conclusións: entende que cantar é “un acto que treme contra o mundo, / contra o silencio vil, / contra o tacto da noite que trae o vento ruín, / contra a palabra obscena que non cesa” (DE: 69); a linguaxe a utilizar será a que exprese toda a complexidade do que somos e a única maneira de que esta se convirta nunha potencia creativa é logrando que chegue ao receptor e el interveña tamén, en certa forma, no texto. Por iso o teatro baleiro no poema “Ensaio” (DE: 71-72) representa o fracaso máis absoluto, o triunfo do abismo e da nada, esa espera sen sentido último que é moitas veces a propia vida:

O teatro está baleiro e resoa nas tempas  
un golpe pétreo, antigo,  
que amordaza o sentido.  
E medra a flor do abismo, a nada,  
unha zozobra espesa que adiviña no sangue  
o rumor do fracaso,



as palabras perdidas no seu eco inmediato,  
a voz que nace morta  
e os poetas reunidos  
cos ollos moi abertos,  
extraviados, pálidos,  
actores sen destino,  
disfrazados sen nome,  
patéticos e tráxicos,  
coas luces da agonía na fronte,  
a esperar por Godot (DE: 72).

Pero sempre existe unha mensaxe, sequera mínima, que alimenta a esperanza. Esa “lingua lúcida que penetra o rumor escuro da morte” (DE: 81) é a materia, aínda imperfecta, coa que se erguen os versos contra a desmemoria, o medo e o esquecemento. Xa que logo, a única forma de sentirse en harmonía co entorno é deixarse envolver pola “respiración do poema” (DE: 13), verdadeira patria do poeta:

Vivo na respiración do poema  
e non teño outro oficio  
nin outra patria.  
(...)  
Teño a voz na ferida do ser  
e canto desde a raíz do silencio  
para voltar á vida.  
(...)  
Vivo nesa harmonía extrema  
das voces que me atan  
a unha antiga esperanza,  
o verso que se eleva no tempo,  
no seu gume perfecto  
esculpido na noite  
como unha queimadura,  
astro que estremece  
o destino.  
Vivo na materia da pureza  
e da desolación,  
posuído polas violáceas luces  
do asombro,  
na piedade desta música  
que treme

no futuro (DE: 13-14).

Así pois, Miguel Anxo Fernán Vello concibe a poesía como arte da musicalidade, instrumento de beleza e medio que lle permite intervir sobre o mundo xa que, por un lado, pon en diálogo ao ser cos motores da súa existencia, axudándolle a comprendelos, e, polo outro, intégraos no seo da sociedade conferíndolle o potencial de actuar sobre as lacras que esta evidencia (desigualdade, alienación, sometemento, pobreza, etc.) para poñer o foco de atención sobre elas. Súmase, xa que logo, Fernán Vello ao ronsel de tantas outras voces<sup>104</sup> – da súa propia xeración (Xosé María Álvarez Cáccamo, Xavier R. Baixeras, Pilar Pallarés, Xulio L. Valcárcel, Xavier Seoane, Eva Veiga, etc.), da literatura universal (Baudelaire, Valéry, Lorca, Mallarmé, Homero Aridjis, Rilke, Ezra Pound, Gamoneda, Valente, Auden, Machado, Borges, etc.) ou do campo da filosofía (Bachelard, Blanchot, Heidegger, etc.)– que fixeron súa a respiración do poema.

---

<sup>104</sup> Algunhas destas voces conforman “Poética de poéticas” (Poetas premiados 2007: 27-28. *Vid.* Apéndice 1: texto 31).

## CONCLUSIÓNS

De todo o exposto ao longo das páxinas precedentes podemos concluír, primeiro, a importancia da Xeración dos Oitenta –polo que esta supuxo de revulsivo tras do esgotamento do socialrealismo– dentro do panorama poético da segunda metade do século XX tal e como se puxo de manifesto no capítulo “A poesía galega de 1958 a hoxe”. Neste marco, a obra poética de Miguel Anxo Fernán Vello –sen desmerecer as súas contribucións a outros xéneros como o teatro, o ensaio e o artigo de opinión, tratados someramente no capítulo “A traxectoria literaria de Miguel Anxo Fernán Vello”– vaise estruturar en dous grandes ciclos temáticos: o “discurso da celebración” (que abrangue o erotismo e a vivencia telúrica, tamén tratados polos seus coetáneos) e o “discurso da desolación” (próximo ao desacougo existencial e á poesía de denuncia). Ambos os dous apóianse nun conxunto de símbolos basilares que non só se reiteran ao longo das obras senón que experimentan cambios significativos nas súas valencias.

Concluimos tamén que o erotismo se alicerza nunha cadea iterativa (desexo-brancura-tránsito-sombra) que se desenvolve con amplitude nos primeiros libros –a triloxía formada por *Do desexo en corpo e sombra*, *Seivas de amor e tránsito* e *Memorial de brancura*– e que se retoma en *Capital do corpo* pero, neste poemario, cunha maior carga filosófica. O desexo xorde da nada e vai enchéndoa, de forma acumulativa, de luz até chegar ao seu culmen, a brancura, e comezar o declive que o guía á sombra, estado de latencia desde o que se pode reavivar o desexo cando se dean as condicións propicias. Polo tanto o desexo é motor vital que impele ao eu na busca constante da “brancura de Eros”, meta última, pois, como afirma Xosé María Álvarez Cáccamo, no caso de Fernán Vello “[a] súa voz celebra (...) a razón erótica do mundo fronte á demencia inxustificábel da morte” (2006b: 81).

Simbolicamente, a brancura e a súa antagonista, a sombra, aparecen en todas as obras do noso autor mesmo nas que tratan temas alleos ao erotismo, ao representaren unha dualidade positivo-negativo sempre en vigor. Tamén as materias primixenias (auga, aire, fogo e terra) son actantes simbólicos fundamentais na poesía de Fernán Vello primeiro vinculadas ao mundo de Eros –xa que o corpo feminino, nas obras iniciais, connótase mediante a referencia a estes elementos para facer fincapé na súa beleza, elegancia e

harmonía– e despois como formantes da natureza. Isto permítenos deducir, asemade, que o poeta erixe unha teoría do desexo integradora do ser no cosmos dado que esta pulsión se vehicula na paisaxe (celeste, mariña ou telúrica) e tamén nas materias presocráticas que poñen ao ser en contacto coa orixe da vida.

Por outra parte, como vimos, o telurismo atribúelle á terra un significado poliédrico que a erixe en territorio, tamén en nai, despois en país e por último en patria que demanda por parte do pobo que a habita un fondo compromiso con ela. Deste modo, na alquimia dos catro elementos primordiais –o renacer da auga, o ancestral da terra, o alento do aire e a purificación do fogo– está a base para crear un país libre grazas ao empuxe dun pobo que, como un único ser, vibra desde a arxila primitiva defendendo a súa causa. Así chegan aos versos do noso autor tanto a carga ética como a voz bárdica e o ton épico que invocan a terra desde unha postura colectiva e erguen un clamor político que defende o soño da patria libre e pon en marcha as actuacións necesarias para concretalo. Á fin, o eu poético asume unha voz de esperanza perante o desacougo da sombra que conlevan os séculos de pedra mais esta é unha esperanza que pronto se verá frustrada.

Indo máis aló do telurismo, nas obras que ven a luz a partir de 2004, Miguel Anxo Fernán Vello transita xa o camiño da desolación, símbolo máximo dun sentimento centrado primeiramente na esfera individual do eu urbanita –ser cunha profunda dor existencial– e despois extrapolable ao colectivo cando se opta por facer unha poesía de intervención que permite, por un lado, poñer o foco nas atroces desigualdades sociais da nosa época e, polo outro, procurar a unión solidaria de todos poñendo remedio ao desamparo que se lles destina aos pobres, aos desterrados, aos inmigrantes e mesmo aos poetas. Estes, cunha sensibilidade case visionaria, son os que nos anuncian en *Diccionario do estremecemento* que “[o] artista ben sabe que a vida é un abismo que nos amordaza. / E nós sabemos contemplar o fulgor dese enigma” (DE: 48) desde os seus ollos avezados.

Podemos deducir tamén que a metapoesía é un tema transversal, sempre vivo e relevante na obra de Fernán Vello como se comproba en numerosos poemas e autopoéticas nas que se dá fe de que, aínda sendo a poesía unha materia que se apoia nunha linguaxe conmovedora pero ás veces insuficiente para expresar o indicible, é ela a única e verdadeira patria do poeta. E isto podemos comprobalo lendo a obra de Miguel Anxo Fernán Vello pois,

independentemente da temática que este trate nos seus versos, sobrancea sempre o feito de ser el “un ser de escrita” (Requeixo 2008: V), un mestre da palabra e por iso

ocupa ese lugar sobranceiro adicado aos poetas estéticos *d’abord*, aqueles que procuran a beleza como material de primeira man, riba do que alzar edificios únicos, tremantes como o mar baixo do sol do solpor, senlleiros atal paxaros en extinción que buscasen acougos lonxanos de toda caste de rapinas (Araguas 2004a: 2, cursiva no orixinal).

O recoñecemento da crítica, os importantes premios que ten recibido, a súa participación en diferentes foros poéticos tanto en Galicia como fóra dela e o apoio do público lector (grazas ao que se reedita, traduce e mesmo antologa a súa obra) converten a Miguel Anxo Fernán Vello nun autor singular no panorama lírico do último terzo do século XX e de comezos do XXI, un nome clave, de gran valía, que deberemos seguir polas páxinas, aínda en branco, que escribirá no futuro pois as súas palabras preservan, sen dúbida, a sabedoría primordial, ese sino compartido entre nós, os lectores, e el, o poeta.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Obras de Miguel Anxo Fernán Vello

- A casa dos afogados* (1990). Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- A estrela na palabra* (2004). A Coruña-Santiago de Compostela: Espiral Maior-Laivento [en coautoría con Francisco Pillado Mayor].
- “A estrela perdida do teatro (Monólogo rosaliano)” (2006). *Casahamlet* 8, 28-29 [tamén reproducido en *Cadernos de Mariñán* 1, 89-91].
- A extraña Sta. Lou* (1982). A Coruña: Cadernos da Escola Dramática Galega 32.
- A nación incesante. Conversas con Xosé Manuel Beiras* (1989), Barcelona: Sotelo Blanco [en coautoría con Francisco Pillado Mayor].
- “Anti-memória dun día”. In VVAA (1982): *A gran novela e outras narracións*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 137-161.
- Antoloxía poética* (2008). Edición de Manuele Masini e Teresa Seara. Tradución de Manuele Masini. Pisa (Italia): Edizioni ETS.
- A tertulia das máscaras / A lúa gris de Xan Cidadán* (1981). A Coruña: Cadernos da Escola Dramática Galega 22.
- Auto Insólito do Autor* (1985). A Coruña: Cadernos da Escola Dramática Galega 57.
- As certezas do clima* (1996). Vigo: Galaxia.
- Astro interior (Escolma poética 1984-2007)* (2007). Santiago de Compostela: P.E.N. Clube de Galicia-Danú S.L.
- Capital do corpo* (2004). A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.
- Conversas en Compostela con Carballo Calero* (1986). Barcelona: Sotelo Blanco, Barcelona [en coautoría con Francisco Pillado Mayor].
- Cuarteto para unha noite de verao* (1989). Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Dicionario do estremecemento* (2007). Culleredo-A Coruña: Espiral Maior.
- Dizionario del trasalimento* (2010). Tradución de Emilio Coco. Foggia (Italia): Sentieri meridiani.
- Do desexo en corpo e sombra* (1984). Vigo: Axuntamento de Vigo.

-*Entre água e fogo. Cantos da terra posuída* (1987). Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

-*Habitación do asombro* (2013). Culleredo-A Coruña: Espiral Maior.

-*Habitación del asombro* (2014). Tradución de Isabel Pintado e Teresa Seara. Madrid: Pigmalión.

-*“La raíz poseída”* (1989). Zaragoza: Ediciones Olifante.

-*Le certezze del clima* (2006). Tradución de Emilio Coco. Bari (Italia): Levante Editori.

-*Les certitudes du climat* (2005). Tradución de François Davó. A Coruña: Espiral Maior.

-*Livro das paisaxes vivas* (1985). Barcelona: Sotelo Blanco.

-*Llibre dels paisatges vius* (1995). Tradución de Ramón Dachs. Lleida: Pagès Editors, Lleida.

-*Memorial de brancura* (1985). Ferrol: Colección Esquí de poesía [e 1992 A Coruña: Espiral Maior].

-*“O espello”* (2001). *Casahamlet* 3, 38-39.

-*“O teatro galego actual”* (1985). *Grial* 89, 298-308.

-*“Palabras na néboa dun xornalista”* (2002). *Casahamlet* 4, 14-17.

-*Poemas da lenta nudez* (1994). A Coruña: Espiral Maior [e 1997, A Coruña: Espiral Maior].

-*Seivas de amor e tránsito* (1984). Madrid: Trieste [e 1985, A Coruña: Algalia Edicións].

-*Territorio da desaparición* (2004). Vigo: Galaxia.

-*Territorio de la desaparición* (2011). Tradución de Xulio L. Valcárcel e Luciano Rodríguez. Madrid: Huerga y Fierro.

-*Trópico de lúas* (1992). Santiago de Compostela: *El Correo Gallego*.

## 2. Bibliografía citada e consultada

**Agís Villaverde, Marcelino** (1995). *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.

**Alonso, Fran** (2006). “Premios literarios”. *A Nosa Terra* 1.211 (16-22.02.2006), [40].

- Alonso, Xosé Ignacio** (1988). "Entre água e fogo". *Dorna* 13, 112.
- Alonso Girgado, Luís** (1988). "Panorámica dun ano de poesía: 1987". *Encrucillada* 58, 84-91.
- \_\_\_\_\_ (1990). "Fiz Vergara Vilariño, orfo no abrente". *Grial* 107, 410-412.
- Alonso Montero, Xesús** (2003). "Noite de pedra". *La Voz de Galicia*, Culturas 1 (15.03.2003), 7.
- \_\_\_\_\_ (2014). "María Victoria Moreno e os Novísimos". *La Voz de Galicia*, Culturas 554 (11.01.2014), 10.
- Álvarez, Natalia** (2004). "O potencial do noso sector no plano internacional é realmente grande". *Faro de Vigo*, Faro das Letras 98 (04.11.2004), III.
- Álvarez Cáccamo, Xosé María** (1985). "As revistas culturais e literarias de 1975 a 1985". *Grial* 89, 340-353.
- \_\_\_\_\_ (1991a). "Tradición e ruptura na poesía galega do século XX". *Galeuzca*, 60-71.
- \_\_\_\_\_ (1991b). "Martín Veiga, *Tempo van de porcelana*". *Diario 16*, Galicia Literaria 36 (26.01.1991), IV.
- \_\_\_\_\_ (1994). "A queimadura branca do deserto". *Faro de Vigo*, Faro das Letras LXI (08.10.1994), 1.
- \_\_\_\_\_ (1996). "Limiar". In Fernán Vello, Miguel Anxo: *As certezas do clima*. Vigo: Galaxia, 11-20.
- \_\_\_\_\_ (2003). "25 anos de poesía galega. A conversa interxeracional". *A Nosa Terra*, Cadernos de Pensamento e Cultura 29, 15-17.
- \_\_\_\_\_ (2004). "Nova música coral". *Grial* 164, 81-82.
- \_\_\_\_\_ (2006a). *Memoria de poeta*, Vigo: Galaxia.
- \_\_\_\_\_ (2006b). "O pensamento poético de Miguel Anxo Fernán Vello". In Domínguez Rey, Antonio (Ed.): *Presenza do poema*. A Coruña: Espiral Maior, 79-90.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Espazos do poema*, Culleredo-A Coruña: Espiral Maior, 289-304.
- \_\_\_\_\_ (2011). "Pureza e desolación. Miguel Anxo Fernán Vello, *Dicionario do estremecemento*". In Rodríguez, Luciano (Ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*, Santiago de Compostela: Laiovento, 117-128.



**Álvarez Torneiro, Manuel** (1985a). "Lectura y nota de tres poetas". *La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura s/n (23.05.1985), s.p.

\_\_\_\_\_ (1985b). "Baladas en paisaxes vivas". *La Voz de Galicia* (24.10.1985), s.p.

\_\_\_\_\_ (1986). "Algalia, unha laboura acertada". *La Voz de Galicia* (27.03.1986), s.p.

\_\_\_\_\_ (1987). "Tres novos libros de poesía galega". *La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura s/n (21.05.1987), s.p.

**Andrade, Eugénio de & alii** (1988). *La emoción de la palabra*. Ferrol: Colección Esquíó.

**Angueira, Anxo** (1992). *Guía de lectura: Con pólvora e magnolias*. Vilaboa-Pontevedra: Edicións do Cumio.

\_\_\_\_\_ (1994). "Manuel Álvarez Torneiro: *As doazóns do incendio*". *A Trabe de Ouro* 17, 113-114.

\_\_\_\_\_ (1999). *La poésie galicienne de 1936 à 1990*. Namur: Sources.

\_\_\_\_\_ (2002). "A bandeira da ruptura". *La Voz de Galicia* (21.10.2002), 61.

**Anónimo** (1977a). "Rompenste, por unha poesía de resistencia". *Teima* 13, 30-31.

\_\_\_\_\_ (1977b). "*Con pólvora e magnolias*". *Teima* 22, s.p.

\_\_\_\_\_ (1988a). "Ferrín e Rosalía autores máis vendidos do 1987". *A Nosa Terra* 332 (28.01.1988), 17.

\_\_\_\_\_ (1988b). "Fernán Vello e Xesús Manuel Valcárcel, premios Arlequín de teatro e Leliadoura de poesía". *A Nosa Terra* 359 (20.10.1988), 15.

\_\_\_\_\_ (1991). "Despois de case dous anos, o Centro Dramático estrea a montaxe dunha obra de autor galego". *La Voz de Galicia* (03.02.1991), 13.

\_\_\_\_\_ (1995). "Esquerda Nacionalista se constituirá en partido político dentro del Bloque". *La Voz de Galicia* (29.10.1995), 269.

\_\_\_\_\_ (1996). "Falamos con Miguel Anxo Fernán-Vello". *O Cristal (Revista Literaria de Filoloxía)* 3. A Coruña: Universidade da Coruña, 5-6.

\_\_\_\_\_ (2000). "O vértice da espiral". *O Correo Galego, Revista das letras* 338 (2.11.2000), 2-3.

\_\_\_\_\_ (2001). "Autores e intérpretes gallegos, a escena en el Palacio de la Ópera". *La Voz de Galicia* (31.10.2001), 10.

\_\_\_\_\_ (2003). “O estritor (sic) Miguel Anxo Fernán cualifica de ‘único’ o premio local de xornalismo”. *La Voz de Galicia* (11.09.2003), s.p.

\_\_\_\_\_ (2004a). “Articulisas da vida”. *Galicia Hoxe* (14.05.2004), 69.

\_\_\_\_\_ (2004b). “Fernán-Vello y Blanco alertan del difícil acceso de la poesía al público”. *La Voz de Galicia* (21.05.2004), L2 (edición d’A Coruña).

\_\_\_\_\_ (2004c). “Fernán Vello reivindica más reflexión con su obra *Territorio da desaparición*”. *La Voz de Galicia* (03.08.2004), L5 (edición d’A Coruña).

\_\_\_\_\_ (2005). “O poeta en Venezuela”. *Galicia hoxe* (21.07.2005), 40.

\_\_\_\_\_ (2006). “M. A. Fernán-Vello”. *El Correo Gallego*, Los 125 gallegos máis influyentes (05.03.2006), 29.

\_\_\_\_\_ (2007a). “Poetas, editores e institucións poñen en marcha Espoesía, a primeira rede poética de España”. *La Voz de Galicia* (23.03.2007), 47.

\_\_\_\_\_ (2007b). “¿Que é a poesía?”. *Galicia hoxe*, Revista das Letras 668 (10.05.2007).

\_\_\_\_\_ (2009). “A resistencia cultural ao franquismo [tres cartas sobre o impubicábel “Vietnam canto”]”. *Terra e Tempo* 149-152, 136-138.

\_\_\_\_\_ (2012). “Miguel Anxo Fernán-Vello”. *As nosas letras*. <<https://sites.google.com/a/iesgarciabarros.org>> (consulta 02.05.2012).

\_\_\_\_\_ (2015). “Fernán Vello participa nun encontro internacional literario en Palestina”. *Sermos Galiza*. <<http://www.sermosgaliza.gal>> (consulta 28.07.2015).

**A.N.T.** (2003). “O poeta Ramón Palomares premio Valera Mora”. *A Nosa Terra* 1.221 (04-10.05.2003), 25.

\_\_\_\_\_ (2004). “Fernán Vello, novo presidente dos Editores”. *A Nosa Terra* 1.133 (17-23.06.2004), 30.

**Araguas, Vicente** (1988a). “Foráneas y reapariciones”. *Leer* 11, 60-61.

\_\_\_\_\_ (1988b). “De los mitos a los nuevos horizontes”. *Leer* 12, 53.

\_\_\_\_\_ (1991). “Escasas entregas de poesía”. *Dorna* 17, 136.

\_\_\_\_\_ (1992). “A Espiral a forma máis pura do movemento”. *El Correo Gallego*, Revista das Letras 14 (03.03.1992), 21.

\_\_\_\_\_ (1996). “As certezas do clima”. *O Correo Galego*, Revista das Letras 139 (26.12.1996), 6.

\_\_\_\_\_ (1997). "As certezas do clima (II)". *O Correo Galego*, Revista das Letras 140 (02.01.1997), 14.

\_\_\_\_\_ (2000). "Mesteres". *O Correo Galego*, Revista das Letras 307 (30.03.2000), 4-5.

\_\_\_\_\_ (2004a). "Un paso cara á belixerancia na lírica de Fernán-Vello". *El Correo Gallego*, Correo das Culturas s/n (05.09.2004), 2.

\_\_\_\_\_ (2004b). "Voltas de parafuso cara ós versos incendiarios". *El Correo Gallego*, Correo das Culturas s/n (12.12.2004), 3.

\_\_\_\_\_ (2008). "Cousa de encantamento". *Diario de Ferrol*, Nordesía 502 (12.10.2008), 20.

\_\_\_\_\_ (2013). "As fábricas perdidas". *Diario de Ferrol*, Nordesía 784 (07.07.2013), 30.

**Argüelles** (2001). *Muller e mar*. A Coruña: Deputación da Coruña.

**Asociación de Escritores en Lingua Galega** (2004). *Antoloxía poética / Poesía Antología / Antología Poética (1990-2003)*. Iruña: Pamiela.

**Axeitos, Xosé Luís** (1988). *Antoloxía da poesía galega erótica e amatoria*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.

**Baamonde, Antón** (1984). "Fernán Vello, elegancia levitante". *A Nosa Terra* 257 (08.11.1984), 16.

**Bachelard, Gaston** (1958 [1943]). *El aire y los sueños*. Tradución de Ernestina de Champourcín. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Tradución de Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza editorial.

\_\_\_\_\_ (2000 [1957]). *La poética del espacio*. Tradución de Ernestina de Champourcín. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2003 [1942]). *El agua y los sueños*. Tradución Ida Vitale. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

**Ballart, Pere** (2005). *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado.

**Barreiros, Cosme** (1984). "De amor e desamor, por Braxe, Devesa, Fernán-Vello, Mato Fondo, Pallarés, Pereiro, Rivas, Salinas, Seoane, Valcárcel". *Grial* 85, 379.

**Baudelaire, Charles** (1964 [1863]). "El pintor de la vida moderna", Nueva York: Da Capo Press.

**Bermúdez, Silvia** (2003). "O capital simbólico das literaturas subalternas: a poesía galega no serodio século XX". *Anuario de Estudios Literarios Galegos 2002*. Vigo: Galaxia, 201-208.

**Bermúdez, Teresa** (2001). "Introducción". In Mourullo, Gonzalo R.: *Nasce un árbore. Memorias de Tains*, Vigo: Xerais.

**Bernárdez, Carlos** (1994). *50 anos de poesía galega*. A Coruña: Penta.

\_\_\_\_\_ (2001). "Fermosamente escéptico". *Guía dos Libros Novos* 27, 26.

\_\_\_\_\_ & alii (2001). *Literatura Galega do século XX*. Vigo: A Nosa Terra.

**Betamax, Ovidio** (1989). "As Novas Xeracións de Ronseltz, un proxecto de futuro". *Ronseltz III*, 32.

**Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano** (2008). "A Escola Dramática Galega (1978-1994) e o sistema literario". *Boletín Galego de Literatura* 39-40. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 9-35.

**Blanco, Carmen** (2000). "Luz Pozo Garza falando a Rosalía: escribir coa tinta da nai". In Álvarez, Rosario & Vilavedra, Dolores: *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, vol. 2.

\_\_\_\_\_ & **Rodríguez Fer, Claudio** (1989). "Introducción". in Méndez Ferrín, X. L.: *Con pólvora e magnolias*, Vigo: Xerais.

**Blanco Campaña, Xosé Luís** (2004). *Introdución á canción galega*. Santiago de Compostela: Andel-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia.

**Blanco Torrado, Alfonso (coord.)** (2001). *Manuel María*. Guitiriz: Asociación Cultural Xermolos-Ophiusa.

**B[asilio]. L[osada]. C[astro]**. (1985). "Limiar". In Fernán Vello, Miguel Anxo: *Livro das paisaxes vivas*. Barcelona: Sotelo Blanco, 7.

\_\_\_\_\_ (1988). "Limiar" in Álvarez Cáccamo, Xosé María: *Cimo das idades tristes*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, s.p.

- Bousoño, Carlos** (1977a). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (1977b). *El irracionalismo poético*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.
- Braxe, Lino** (1985). "Do desexo en corpo e sombra, no máis íntimo da carne". *El Ideal Gallego*, Cataventos (30.01.1985), 19.
- \_\_\_\_\_ (1987-1988). "Entre água e fogo (*Cantos da terra posuída*)". *Luzes de Galiza* 8-9, 46.
- Brito, Casimiro de (ed.)** (2000). *Poesía no Porto Santo*. Madeira: Secretaria Regional do Turismo e Cultura.
- Cabana, Darío Xohán** (1993). "Xabier Cordal: *Arianrod*". *A Trabe de Ouro* 15, 157-158.
- \_\_\_\_\_ (2003). "Limiar". In Miranda, Xosé: *As cidades mergulladas (Poesía reunida 1973-2002)*. Vigo: Xerais, 7-14.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (comp.)** (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros.
- \_\_\_\_\_ & **Rábade Villar, María do Cebreiro** (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia.
- Calvo, J. Luis & Rodríguez Yáñez, Yago** (2007). *Conversas con Darío Xohán Cabana*. Vigo: Xerais.
- Calvo, Tucho** (1985). "Premios literarios, un mundo alleo ó creador en Galicia". *La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura (07.11.1985), s.p.
- C.A.M. & C.V.G.** (1995). "[Carlos Díaz Martínez:] Queremos hacer algo original". *La Voz de Galicia* (24.03.1995), 36 (ed. Bergantiños).
- Caneiro, Xosé Carlos** (2007a). "Soliloquio de talento". *La Voz de Galicia*, Culturas 206 (14.04.2007), 5.
- \_\_\_\_\_ (2007b). "Palabra abril". *La Voz de Galicia*, Culturas 218 (07.07.2007), 7.
- Carballa, Xan** (1988). "Xavier Rodríguez Baixeras: A estética futura da nosa poesía debe engastar intimismo e épica". *A Nosa Terra* 339 (28.04.1988), 16.
- \_\_\_\_\_ (1989). "Máis de nove millóns en premios literarios repártense anualmente". *A Nosa Terra* 341 (15.06.1989), 15.

\_\_\_\_\_ (2003). “[Miguel Anxo Fernán Vello:] A poesía está sendo expulsada da cultura contemporánea”. *A Nosa Terra* 1.140 (02-08.09.2003), 29.

**Carballo, Francisco** (1989). “Redefinición do nacionalismo. Unha conversa con X. M. Beiras”. *A Nosa Terra* 406 (02.11.1989), 17.

**Carballo Calero, Ricardo** (1977). “Limiar”. In Mato, Miguel & alii: *Alén*, Santiago de Compostela: Follas Novas, 9.

**Carita, Lourdes** (1993). “Voces femininas ‘recuperam’ *A casa dos afogados*”. In Marco, Aurora (coord.): *Simposio Internacional Muller e Cultura*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 707-713.

**Carlota** (1986). “A lírica de Luís González Tosar, ou a percura da poesía enteira”. *El Ideal gallego*, Cataventos (08.01.1986), s.p.

**Carrillo, Julián** (2001). “Amaneceres”. *La Voz de Galicia* (31.10.2001), 10.

**Carvalho Calero, Ricardo** (1987). “Prólogo”. In Fernán Vello, Miguel Anxo: *Entre água e fogo. Cantos da terra posuída*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 9-15.

**Casais, Eric** (1997). “O Batallón da Costa da Morte”. *La Voz de Galicia* (04.06.1997), 81.

**Casares, Carlos** (1976). “*Seraogna*: poesía nova”. *La Voz de Galicia*, Los domingos de La Voz (27.06.1976), s.p.

\_\_\_\_\_ (1977). “Un libro de Félix Vergara Vilariño”. *La Voz de Galicia*, Los domingos de la Voz (06.03.1977), s.p.

\_\_\_\_\_ (1978a). “Un libro de Xavier Rodríguez Barrio”. *La Voz de Galicia*, Los domingos de la Voz (05.02.1978), s.p.

\_\_\_\_\_ (1978b). “O grupo poético ‘Cravo Fondo’”. *La Voz de Galicia*, Los domingos de la Voz (19.02.1978), s.p.

\_\_\_\_\_ (1979a). “Crónica de Murcia”. *La Voz de Galicia*, Los domingos de la Voz (11.03.1979), s.p.

\_\_\_\_\_ (1979b). “Renovación poética”. *La Voz de Galicia*, Los domingos de la Voz (28.10.1979), s.p.

\_\_\_\_\_ (1980). “O grupo Rompente”. *La Voz de Galicia*, Los domingos de la Voz (06.04.1980), s.p.

\_\_\_\_\_ (1985). "Fernán-Vello". *La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura (18.04.1985): s.p.

\_\_\_\_\_ (1986). "Doce voces". *La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura (16.10.1986), s.p.

**Casas, Arturo** (1996). "De impurezas, epitafios e balbordos. Lectura non só sistémica de *Fascinio* de Chus Pato, nas coordenadas líricas dos 90". *Anuario de Estudos Literarios Galegos* [5], Vigo: Galaxia, 129-148.

\_\_\_\_\_ (2003). *Antoloxía consultada da poesía galega 1976-2000*. Lugo: Tris Tram.

**Cassirer, Ernst** (1953). *The Philosophy of Symbolic Form*. Yale: University Press.

**Castaño, Yolanda** (coord.) (2006). *Poética da casa*. Santiago de Compostela: Consellería de Vivenda e Solo da Xunta de Galicia.

**Castro, Antón** (1989). "La pasión y el paisaje (Retrato de otoño de un joven poeta)". In Fernán Vello, Miguel Anxo: «*La raíz poseída*». Zaragoza: Olifante, 11-14.

**Castro, Rosalía de** (2002 [1880]). *Follas Novas*. Edición de Teresa Bermúdez. Vigo: Galaxia.

**Celeiro Álvarez, Luís** (2003). *Fiz Vergara Vilariño, poeta nos eidos da bremanza*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.

**Chao, Ignacio** (1998). "Pasaxeiros da lírica". *La Voz de Galicia* (12.06.1998), 29.

**Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain** (1991 [1986]). *Diccionario de los símbolos*. Tradución de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.

**Cid-Fuentes, C.** (1983). "Miguel Anxo Fernán: En mis poemas reivindico la liberación de los cuerpos". *La Voz de Galicia* (30.04.1983), 27.

**Cirlot, Juan Eduardo** (2013 [1958]). *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Siruela.

**Cisneros, L.** (1990). "Los poetas deshojan la margarita en la era del láser". *La Voz de Galicia*, Cultura (11.11.1990), III.

**Club Poético Blas Espín** (1992). "Toma os meus versos no corazón do outono e faios medrar co calor do teu corpo". *Blas Espín* 3, s.p.

**Cocho, Federico** (1989). "O prosaico vivir cada día dos escritores galegos". *La Voz de Galicia* (14.05.1989), 101.

**Cochón Otero, Iris** (2000). "A poesía de fin de milenio: o reaxuste dos anos noventa". A Coruña: Hércules de Ediciones. Galicia literatura: Tomo XXXIII, 365-417.

- Cohen, Jean** (1970). *La estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Conde, Alfredo** (2004). "Fernán Vello". *El Correo Gallego* (19.09.2004), 4.
- Cordal, Xabier** (2009). "De amor e desamor: 25 anos". *Galicia Hoxe* (23.01.2009), 29.
- Correa, Anxa** (2007). "En todas as linguas do Estado". *Galicia Hoxe* (23.03.2007), 29.
- Costa Clavell, Xavier** (1980). "Alfonso Pexegueiro, a la búsqueda de la autenticidad poética". *Hora de poesía* 8, 30-32.
- \_\_\_\_\_ (1985). "La poesía amorosa de Fernán-Vello". *Hora de poesía* 38, 49-51.
- \_\_\_\_\_ (1996). "O Premio Martín Códax 1996". *O Correo Galego* (08.12.1996), 2.
- \_\_\_\_\_ (2004). "Territorio da desesperación". *Galicia hoxe* (22.09.2004), 5.
- Crespo, Ángel** (2007). *El poeta y su invención*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Curros, Óscar** (2005). "Ciudadán da poesía". *Tempos Novos* 103, 66-69.
- C. V.** (2004). "Ferrín e Cáccamo, os mellores poetas". *A Nosa Terra* 1.111 (09-14.01.2004), 25.
- Dacosta, Marta** (2003). "Espiral Maior". *A Nosa Terra* 1.099 (09-15.10.2003), 25.
- Dasilva, Xosé Manuel** (2000). "Do epigonismo da poesía social-realista ós inicios da renovación estética", A Coruña: Hércules de Ediciones. *Galicia literatura: Tomo XXXIII*, 240-282.
- \_\_\_\_\_ (2015). "A Colección Grial perseguida pola policía franquista". *Grial* 206, 81-87.
- Desclot, Miquel** (2004). *De tots els vents*. Barcelona: Angle Editorial.
- Diéguez, Lois** (1984). "A política dos premios literarios". *A Nosa Terra* 254 (27.09.1984), 5.
- Dilthey, Wilhelm** (1986). *Crítica de la razón histórica*. Tradución de Carlos Moya Espí. Barcelona: Península.
- Domínguez Rey, Antonio** (1993). "Última poesía gallega". *Zurgai*, 62-70.
- \_\_\_\_\_ (2014). "El lugar del poema". In Fernán Vello, Miguel Anxo: *Habitación del asombro*. Madrid: Pigmalión, 9-14.
- Dopico, Montse** (2014). "Eu aplico o maxisterio de Gabriel Celaya: o poeta está obrigado a dar voz aos vencidos". *Magazine Cultural Galego* <<http://montsedopico.com/entrevistas>> (consulta 28.01.2014).



**Durand, Gilbert** (1964). *L'imagination symbolique*. París: Presses Universitaires de France.

\_\_\_\_\_ (1983). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.

**D.V.** (1991). "Dorna: Unha revista literaria que cumpre dez anos". *La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura (02.05.1991), s.p.

**Eiré, Xosé Manuel** (1991). "Sendo tempo de *Urania*". *A Nosa Terra* 480, 20.

**Eliade, Mircea** (1952). *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*. París: Gallimard.

**Estévez, Eduardo** (1995). "[Miguel Anxo Fernán Vello:] O poeta débese adaptar á historia". *O Correo Galego* (20.08.1995), 53.

**Eyré, Xosé Manuel** (2013). "A lingua de Pep Guardiola e a poesía de Fernán Vello". *Ferradura en tránsito* <<http://xmeyre.blogaliza.org>> (consulta 26.06.2013).

**Faginas, Sandra** (2006). "Arder en boca de muller". *La Voz de Galicia*, Culturas 164 (10.06.2006), 11.

**Fernán-Vello, Miguel Anxo** (1983). "Para matar o tempo, de Rei Núñez". *A Nosa Terra* 219-220 (15-21.04.1983), 17.

\_\_\_\_\_ [1989]. "Palabras do autor, que lle foron dictadas por unha serea debuxada por Castelao". Programa de man da estrea teatral d'*A casa dos afogados*, s/l, s.p.

\_\_\_\_\_ (1990). "Teatro, opinión e silencio". *A Nosa Terra* 436 (14.06.1990), 18.

\_\_\_\_\_ (1994). "Notas sobre o espazo poético do desexo". In *VVAA: El deseo. La construcción del sujeto femenino*. A Coruña: Paideia, 41-44.

\_\_\_\_\_ (1996). "A cidade dos sentidos". *O Correo Galego* (26.09.1996), 2.

\_\_\_\_\_ (1998). "Pexegueiro". *A Nosa Terra* 813 (15.01.1998), 21.

\_\_\_\_\_ (1999). "Poesía en acción". *O Correo Galego* (28.01.1999), 4.

\_\_\_\_\_ (2000). "Autopoética". *Boletín Galego de Literatura* 24. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 211-218.

\_\_\_\_\_ (2002). "A xeración dos 80". *La Voz de Galicia* (02.09.2002), 55 [tamén en *Varios Autores* (2002). *Crítica e autores II*, A Coruña: *La Voz de Galicia*, 410].

**Fernández, Camilo** (1999). "Da rumorosa fraga ó maremagnum finisecular. A poesía galega do último tercio do s. XX (1973-1999)". In Fernández, Camilo (coord.): *La llengua i la literatura gallegues als inicis del Tercer Ressorgiment (1976-2000)*. Terrassa, 84-95.

**Fernández, Rosa M.** (2007-2008). "El compositor Juan Durán a través de su obra". *Recerca Musicològica* XVII-XVIII, 361-390.

**Fernández Valdehorras, Camilo** (2002). "A palabra edificante". *La Voz de Galicia* (11.12.2002), 53.

**Fernández Velho, Rosário & Sambade Soneira, Xesús** (2006). *Literatura galega do século XX*. Vigo: A Nosa Terra.

**Fernández del Riego, Francisco** (1955). *Escolma de poesía galega IV. Os contemporáneos*. Vigo: Galaxia.

**Fernández Martínez, Luciano** (1993). *Seraogna e a renovación poética*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tese de Licenciatura, inédita.

**Ferreiro, Alfredo** (2007-2008). "Blues do estremecemento". *Tempos Novos*, Protexa 5, 13.

**Fiaño, Goretti** (2004). "Territorios da desaparición". <<http://www.vieiros.com/publicacions/>> (consulta 16.11.2004).

**Forcadela, Manuel** (1991). "O libro da década". *Diario 16 de Galicia*, Galicia Literaria 42 (06.03.1991), [I].

\_\_\_\_\_ (2011a). "Lois Pereiro, poeta dos oitenta". In Angueira, Anxo & Bermúdez, Teresa (coords.): *Que lle podo ofrecer a quen me intente*. Vigo: Xerais-Universidade de Vigo, 23-39.

\_\_\_\_\_ (2011b). "A lenta nudez do poema". In Rodríguez, Luciano (ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*. Santiago de Compostela: Laiovento, 75-86.

**Fraga, Xesús** (2002). "Luz Pozo Garza: Rosalía é a miña segunda nai, unha nai de tinta e do espírito". *La Voz de Galicia* (11.04.2002), 29.

**Franco, Camilo** (2004). "A candidatura de consenso acada o apoio da asemblea de editores". *La Voz de Galicia* (15.06.2004), 55.

**Franco Grande, X. L.** (2011). "Premios, si e non". *La Voz de Galicia* (26.12.2011), 14.

\_\_\_\_\_ (2014). "Raíz e tempo, primeira emisión radiofónica en lingua galega". *Grial* 201, 110-117.

**Freixanes, Víctor F.** (1988). "La frontera del 75". *Reseña* 184, 118-119.

\_\_\_\_\_ (1999). "1978-1988: La infraestructura de las letras". *Ínsula* 629, 4-7.

**Galanes Santos, Iolanda** (2013). "A tradución exterior da obra galega. Normalización dunha cultura emerxente?". In Mosquera Carregal, Xesús M. (ed.): *Lingua e Tradución. IX Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: Servizo de Normalización Lingüística-Servizo de Traducións da Universidade da Coruña, 265-290.

**García, Rodri** (1996). "[Miguel Anxo Fernán-Vello:] Escribo desde unha radical experiencia da soidade". *La Voz de Galicia*, Cultura 92 (01.12.1996), 6.

\_\_\_\_\_ (2007). "Saber ler un poema supón poder reescribilo despois". *La Voz de Galicia* (26.10.2007), L2 (edición da Coruña).

\_\_\_\_\_ (2008). "As polémicas están ben se teñen talla, como a de Miller e Kazan". *La Voz de Galicia*, Culturas 267 (21.06.2008), 14.

\_\_\_\_\_ (2014). "A asociación de editores coruñeses nace cun catálogo con 2.000 títulos". *La Voz de Galicia* (10.04.2014), 39.

**García, Xosé Lois** (1984). *Escolma da poesía galega 1976-1984*, Barcelona: Sotelo Blanco.

\_\_\_\_\_ (2009). "O perfil nacionalista e marxista de Uxío Novoneyra". *Terra e Tempo* 149-152, 129-132.

**García Berrio, Antonio** (1979), "Lingüística, literaridad / poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)". *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* II, 125-170.

\_\_\_\_\_ (1985). *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillen*. Limoges: Université de Limoges.

\_\_\_\_\_ & **Hernández, María Teresa** (1988). *La poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.

**García Márquez, Marta** (2008). "[Miguel Anxo Fernán-Vello:] Os candidatos desta campaña son bustos parlantes". *El Ideal Gallego* (04.03.2008), 14.

**García Negro, María Pilar** (1986). "Foi o libro galego máis vendido do verán". *A Nosa Terra* 299 (11.09.1986), 19.

**Garrido Domínguez, Antonio** (ed.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.

- Gómez, Lupe** (2009). "A fronte ergueita ao vento". *Galicia Hoxe* (31.12.2009), 29.
- Gómez i Oliver, Valentí & Rossi, Rosa** (1996). *Antologia della poesia spagnola*. Cittadella (Italia): Nuove Amadeus Edizioni.
- Gómez-Montero, Javier** (ed.) (2013). *Allá en el norte / Dort im norden*. Kiel (Alemaña): Ludwig.
- Gómez Redondo, Fernando** (1994). *El lenguaje literario*. Madrid: Edaf.
- González de Langarika, Pablo** (selec.) (2009). *Los poetas de Zurgai*. Vitoria: Ediciones Arte Activo.
- González Fernández, Helena** (1994). "1994, tempos de medrío e boa saúde na poesía". *Anuario de Estudios Literarios Galegos* [3], 167-172.
- \_\_\_\_\_ (1996-1997). "Poesía gallega desde 1975 hasta hoy: entre la palabra y la realidad". *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 5, 263-275.
- \_\_\_\_\_ (1997a). "Rompente, 'poderosa pomada'". *Anuario de Estudios Literarios Galegos* [6]. Vigo: Galaxia, 47-84.
- \_\_\_\_\_ (1997b). "Dos leóns e das baleas que forman o batallón". *Grial* 134, 275-277.
- \_\_\_\_\_ (2004). "A poesía no sifate de 2004". *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos 2004*. Vigo: Galaxia, 152-159.
- González Garcés, Miguel** (1976). *Poesía gallega de posguerra (1939-1975)*. Sada-A Coruña: Ediciones del Castro, Volume I.
- \_\_\_\_\_ (1985a). "De amor e desamor". *La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura (03.01.1985), s.p.
- \_\_\_\_\_ (1985b). "'De amor y desamor' y Fernán-Vello". *La Voz de Galicia* (27.04.1985), 3.
- González Gómez, Xesús** (1983). "Liturxia do corpo, de A. López-Casanova. A dama que fala, de Rompente". *A Nosa Terra* 224, 21.
- \_\_\_\_\_ (1984a). "Poesía Galega: a selva". *Treboada* 11. Barcelona: Centro Galego, 17-19.
- \_\_\_\_\_ (1984b). "A illa das mulleres loucas". *A Nosa Terra* 243 (05.04.1984), 17.
- \_\_\_\_\_ (1984c). "Seivas de amor e tránsito". *A Nosa Terra* 251 (19.07.1984), 20.
- \_\_\_\_\_ (1985a). "Desexo en corpo e sombra". *A Nosa Terra* 263 (14.02.1985), 21.
- \_\_\_\_\_ (1985b). "Memorial de brancura". *A Nosa Terra* 268 (25.04.1985), 21.

\_\_\_\_\_ (1985c). "A nova carga dos poetas amados". *El Progreso*, Táboa Redonda (29.05.1985), II.

\_\_\_\_\_ (1987a). "¿Existe unha literatura galega?". *Luzes de Galiza* 7, 2.

\_\_\_\_\_ (1987b). "Os oficios dos poetas". *Grial* 95, 101-107.

\_\_\_\_\_ (1987c). "*Solaina da ausencia*, por Xulio L. Valcárcel". *Grial* 97, 380.

**González-Millán, Xoán** (1994). *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Xerais.

**Guixán, Joao** (1986). "Um pouco de poesia nunca matou a ninguém". *Luzes de Galiza* 2, 23.

**Hegel, G. W. F.** (1985 [1807]). *Fenomenología del espíritu*. Tradución de Wenceslao Roces. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

**Hermida García, Modesto** (1985). "*Dorna*, testemuña dun florecer poético". *Grial* 89, 394-396.

**Herrero Figueroa, Araceli** (2002). "Miguel A. Fernán-Vello, poeta dramático". *Casahamlet* 4, 76-81.

**Hill, Jack** (2000). *To visit me the sea (Galician Poetry 1930-1996)*. Colchester: Hamlet Press. University of Essex.

**Hortas Vilanova, Manuel** (1990). "Fernán Velho e Fernán-Vello". In Mato Fondo, Miguel & García Negro, M<sup>a</sup> Pilar (ed.): *Manuel Hortas Vilanova. Andando a terra (1977-1987)*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, 75-76.

**Iglesias Sierra, Primitivo** (1994). "O grupo 'Dolmen': sete voces para unha cidade na lembranza". *A Trabe de Ouro* 17, 119-123.

**Ínsua, Emilio Xosé** (2003). "A poesía galega na fin do século XX". *A Nosa Terra*, Cadernos de Pensamento e Cultura 29, 3-12.

**J. C. M.** (1981). "Fernán Bello, poeta premiado por O Facho: Procuero poner mi grano de arena para construir un nuevo humanismo". *La Voz de Galicia* (22.12.1981), 26.

**Kandinsky, Wassily** (1989 [1979]). *De lo espiritual en el arte*. Tradución de Elisabeth Palma. Tlhuapán-Puebla (México): Premia editora de libros.

**L[ino]. B[raxe]**. (1985a). "*Memorial de brancura*". *Luzes de Galiza* 0, 26.

\_\_\_\_\_ (1985b). "*Livro das paisaxes vivas*". *Luzes de Galiza* 1, 31.

**Leal Gómez, Begoña** (2006). *Historia da literatura galega*. Santiago de Compostela: Lóstrego.

**Leis, Pablo P.** (1985). "Presentación de 'Leliadoura', una nueva colección de poesía". *La Voz de Galicia* (11.08.1985), 22.

**Lezcano, Arturo** (1989). "Conversas con Xosé Manuel Beiras, un balanço consecuente mais prematuro". *La Voz de Galicia* (12.11.1989), 132.

**Longueira, Maribel** (coord.) (1998). "*Alguén agarda que volva alí*". A Coruña: Edición da autora.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2009). *Entremiradas II Galicia-Cuba*. Xunta de Galicia: Secretaría Xeral de Emigración.

**López-Barxas, Francisco & Molina, César Antonio** (1991). *Fin de un milenio. Antología de la poesía gallega última*. Madrid: Libertarias.

**López-Casanova, Arcadio** (1986). "Notas para unha lectura de *Pensar na tempestade*". In Fonte, Ramiro: *Pensar na tempestade*. Barcelona: Sotelo Blanco, 13-28.

\_\_\_\_\_ (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

\_\_\_\_\_ (2011). "*Capital do corpo*". In Rodríguez, Luciano (ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*. Santiago de Compostela: Laiovento, 107-116.

**López Foxo, Manuel** (1998a). "A contribución de Manuel María á renovación da palabra poética dos setenta". *A Nosa Terra* 842 (06.08.1998), 26.

\_\_\_\_\_ (1998b). "Regreso a *Seraogna*". *A Nosa Terra* 848 (17.09.1998), 24.

\_\_\_\_\_ (2013). "Miguel Anxo Fernán Vello, do desexo en corpo e sombra á perduración do olvido". *Terra e tempo*. <<http://www.terraetempo.com/>> (consulta 20.07.2013).

**López Sáñez, María** (2011). "A representación dos espazos rurais e urbanos na poesía galega actual: imaxinario territorial, localización e globalización". *Boletín Galego de Literatura* 45, 47-64.

**L.[ópez] Valcárcel, Xulio** (1981). *Poesía galega actual. Coordenadas* Monográfico 1.

\_\_\_\_\_ (2008). "Do estremecemento". *El Ideal Gallego*, La Galería (09.03.2008), 4.

\_\_\_\_\_ (2011). "Seivas de amizade e versos". In Rodríguez, Luciano (ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*, Santiago de Compostela: Laiovento, 29-36.

\_\_\_\_\_ (2013). "Miguel Anxo Fernán-Vello, elegancia e fondura". In *Raíz e canto. II: Voar de fondo*, Ferrol: Sociedade de Cultura Valle-Inclán, 23-37.

**Lopo, Antón** (2011). *A palabra exacta*. Vigo: Galaxia.

**Lorenzana, Salvador** (1980). "E direi-vos eu do mister das cobras, por Manuel Vilanova". *Grial* 69, 363-365.

\_\_\_\_\_ (1986a). "A caneiro cheo, por Luís González Tosar". *Grial* 93, 382-383.

\_\_\_\_\_ (1986b). "Pensar na tempestade, por Ramiro Fonte". *Grial* 93, 384-385.

\_\_\_\_\_ (1987). "Os aposentos silenciosos, por Xavier Rodríguez Barrio". *Grial* 98, 508-509.

**Losa, J. L.** (1991). "Un drama fantástico, próximo estreno del Centro Dramático Galego". *La Voz de Galicia*, Cultura (20.01.1991), V.

**Losada, Basilio** (1980). "Celso Emilio na poesía galega de posguerra". *La Voz de Galicia*, Cultura (28.08.1980), s.p.

\_\_\_\_\_ (1983). "O tempo no espello, por Antón Avilés de Taramancos". *Grial* 80, 382.

\_\_\_\_\_ (1985). "A Brancura de Eros". In Fernán Vello, Miguel Anxo: *Memorial de brancura*. Ferrol: Colección Esquíu de Poesía, 11-19.

\_\_\_\_\_ (Ed.) (1990). *Poesía gallega de hoy*. Madrid: Visor.

**Lostalé, Javier** (2012). *La estación azul*. Radio Nacional de España. Radio 1 (07.01.2012). Emisión radiofónica.

**Loureiro, Ramón** (2008). "Ante o esencial, a poesía". *La Voz de Galicia*, Culturas 248 (02.02.2008), 11.

**Lourenzo, Manuel** [1989]. "Texto". Programa de man da estrea teatral d'A casa dos afogados, s/l, s.p.

**Louzao Outeiro, Miguel** (2006). *Letras de Cal na produción poética galega dos 90*. Santiago de Compostela: Laiovento.

**L[uciano]. R[odríguez].** (1990). "Miguel Anxo Fernán-Vello". In Cañada, Silverio (ed.): *Gran Enciclopedia Gallega*. Vitoria. Apéndice 1980-1990, 1.

**Luca de Tena, G.** (1990). "Yerma, liñas aéreas". *A Nosa Terra* 451 (01.11.1990), 18.

\_\_\_\_\_ (1991). "A desolada casa de Fisterra". *A Nosa Terra* 460 (21.02.1991), 18.

**Luna, Luis** (2013). "Vicente Araguas, poética de enlace entre el realismo social y las innovaciones formales de los años 80 en la poesía gallega contemporánea". *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* XVIII, 233-248.

**Mallo, Albino** (2004). "Medio millar de fieis". *Galicia Hoxe* (22.11.2004), 45.

**Mannheim, Karl** (1993). "El problema de las generaciones". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 62.

**Manuel María** (1991). "Consideracións encol do noso teatro en xeral e de *A casa dos afogados* en particular". *El Correo Gallego* (17.03.1991), s.p.

\_\_\_\_\_ (2000). "A Terra Chá, un país lírico: o de Miguel Anxo Fernán-Vello". *O Correo Galego*, Revista das letras 338 (02.11.2000), 7.

**Marante Arias, Antía** (2014). "Convergencias y divergencias en la poesía gallega más reciente". *Caravansari* 5, 40-45.

**Martín Jiménez, Alfonso** (1993). *Mundos del texto y géneros literarios*. A Coruña: Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña.

**Martínez Bouzas, Francisco** (2004). "Ácaros verdes: unha estrea máis que prometedora". *El Correo Gallego*, Correo das culturas (25.01.2004), 3.

**Maré** (2008). "O verso é un machado". *Galicia Hoxe* (07.02.2008), 29.

**Masini, Manuele** (2008). "Postfazione". In Fernán Vello, Miguel Anxo: *Antoloxía poetica*. Pisa (Italia): Edizioni ETS, 153-158.

**Mato Fondo, Miguel** (1985). "Seivas de amor e tránsito". *Agália* 3, 365-366.

\_\_\_\_\_ (1989). "Dialéctica na poesía galega (1976-1987). Resumo". In *Actas do II Congreso Internacional da Lingua Galego-Portuguesa na Galiza. 1987*. Asociación Galega da Lingua, 759-761.

\_\_\_\_\_ (1991). *A mazá e a cinza*. Vilaboa-Pontevedra: Edicións do Cumio.

\_\_\_\_\_ (1997). *A poesía contemporánea a partir de 1975. Antoloxía*. A Coruña-Vigo: Asociación Sócio-Pedagóxica Galega-A Nosa Terra.

\_\_\_\_\_ (1998). *A escrita da terra*. A Coruña: Espiral Maior.

\_\_\_\_\_ (2011). *Transgresión e fragilidade. Un retrato literario de Lois Pereiro*. Santiago de Compostela: Laiovento.

\_\_\_\_\_ (2003). *Letras en cambio. A Nosa Terra*, Cadernos de Pensamento e Cultura 29, 28.



- Mato Fondo, Miguel; Pena, Xosé Ramón & Salinas Portugal, Francisco** (1977). *Alén*. Santiago de Compostela: Follas Novas.
- M.C.** (1992). "Novas sensuais". *A Nosa Terra* 511 (27.02.1992), 31.
- Méixome Quinteiro, Carlos** (2013). "Coma daquela: tempos de crise". In Seoane, Antón: *De Voces Ceibas a Milladoiro*. Vigo: Galaxia, 10-12.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís** (1990, 2ª). *De Pondal a Novoneyra*. Vigo: Xerais.
- \_\_\_\_\_ (1991). "Pexegueiro ou a Siaboga". *Diario 16 de Galicia*, Galicia Literaria 73 (21.12.1991), [I].
- Michelena, Soledad** (1993). "Espiral Maior". *La Voz de Galicia*, Galicia (09.10.1993), 3.
- Molina, César Antonio** (1984). *Antología de la poesía gallega contemporánea*. Gijón: Júcar.
- Momán Noval, Alberte** (2000). "Concursite". *A Nosa Terra* 936 (25.05.2000), 19.
- Montaña, Estro** (1991). "A casa dos afogados: Un drama poético e político". *Diario 16*, Galicia Literaria 43 (16.03.1991), I.
- Monteagudo, Henrique** (1985). "Dez anos de poesía galega: 1975-1985". *Grial* 89, 268-297.
- Morán, César** (1999). *Río de son e vento (Unha antoloxía da poesía galega)*. Vigo: Xerais.
- Moreno, María Victoria** (1973). *Os novísimos da poesía galega / Los novísimos de la poesía gallega*. Madrid: Akal.
- M.V.** (1986). "A venda de libros galegos aumentou lixeiramente no 1985". *A Nosa Terra* 284 (16.01.1986), 17.
- \_\_\_\_\_ (1987). "Miguel Anxo Fernán-Vello: Existe unha poética do erotismo especificamente galega". *A Nosa Terra* 325 (22.09.1987), 12-13.
- Nagel, Frank** (2013). "En dirección ao norte. Transgresiones topográficas y éticas en la poesía de Miguel Anxo Fernán Vello". In Bischoff, Christina Johanna & Thiem, Annegret (eds.): *Poesía y silencio*. Berlín: Lit Verlag, 173-199.
- Negro, Carlos** (2002). "Zap Flashing Vers". <<http://www.xente.mundo-r.com/aelg>> (consulta 12.01.2013).

**Nicolás, Ramón** (2012). "Espazos poéticos e críticos". *La Voz de Galicia*, Culturas 454 (11.02.2012), 9.

**Nogueira Pereira, María Xesús** (1998). "Luciano Rodríguez e Teresa Seara (eds.). *Para saír do século. Nova proposta poética*". *Boletín Galego de Literatura* 19. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 164-166.

\_\_\_\_\_ (2000). "A poesía de fin de milenio: os anos oitenta". A Coruña: Hércules de Ediciones. *Galicia Literatura*, Tomo XXXIII, 288-363.

\_\_\_\_\_ (2003). "Arturo Casas, *Antoloxía consultada da poesía galega (1976-2000)*". *Boletín Galego de Literatura* 30. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 157-159.

\_\_\_\_\_ (2009). "Novos soportes con xente detrás". *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos 2007*. Vigo: Galaxia, 139-147.

**Novoneyra, Uxío** (1988). *Do Courel a Compostela*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

**Núñez, Iria** (1980). "Román Raña: o amor, a infancia, o tempo". *La Voz de Galicia*, Cultura (14.08.1980), s.p.

**Onfray, Michel** (2002). *Teoría del cuerpo enamorado*. Tradución Ximo Brotons. Valencia: Pre-textos.

**Ortega y Gasset, José** (1983). *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente.

**Parada, Carmen** (1994). "La literatura gallega está muy mediatizada por los premios". *La Voz de Galicia* (11.06.1994), 67.

**Páramo, Ana** (1978). "Anxeles Penas y los grupos 'Rompenite' y 'Alén' firmarán ejemplares de sus obras poéticas". *La Voz de Galicia* (13.08.1978), 42.

**Paz, Octavio** (1956). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

**Pen Clube Português** (2001). *Poesia em Lisboa 2001*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa.

**Pena, Xosé Ramón** (1987). "Sobre a nova poesía galega, outravolta". *Nó 2*, 23-26.

\_\_\_\_\_ (1988a). "Pasa un segredo, de Ramiro Fonte". *Grial* 100, 294.

\_\_\_\_\_ (1988b). "Unha década de poesía". *Decenario A Nosa Terra*, 221-225.

**Peña Sánchez de Rivera, Paloma** (dir.) (1996). *Panorámica de la edición española de libros 1995*. Madrid: Ministerio de Cultura.

- Pérez Alencart, Alfredo** (ed.) (2005). *Los lugares del verso*. Salamanca: Edifsa.
- Pérez Alencart, Alfredo & Salvado, Pedro** (coord.) (2005). *Os rumos do vento*. Fundão (Portugal)-Salamanca: Câmara Municipal de Fundão-Trilce Ediciones.
- Pérez Pascual, Ignacio** (1986). "Conversas en Compostela". *Luzes de Galiza* 4, 39.
- Pérez Pena, Marcos** (2014). "Un facho aceso 50 anos". *Praza Pública*. <<http://praza.com>> (consulta 18.03.2014).
- Pérez Sánchez, Elías** (2013). "*Habitación do asombro* (Novo libro de Fernán Vello)". *Sofós y télos*. <<http://sofosytelos.blogspot.com.es>> (consulta 24.10.2013).
- Petersen Julius** (1947). "Las generaciones literarias". In Varios autores: *Filosofía de la ciencia literaria*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pillado Mayor, Francisco** (2000). "Retratos". *O Correo Galego*, Revista das Letras 338 (02.11.2000), 15-17.
- Poetas premiados** (2007). *Poesía viva, pura poesía*. Ferrol: Colección Esquíu.
- Ponte, Pilar** (2012). "Xustiza poética". *Faro de Vigo*, Faro da Cultura 418 (07.06.2012), 6.
- Ponte Far, José A.** (2005). "Miguel Anxo Fernán-Vello". *La Voz de Galicia*, La Voz de la Escuela (18.05.2005), 4-5.
- Porteiro, María Xosé** (1996). "[Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Cáccamo:] A poesía é un exercicio catártico". *La Voz de Galicia*, Cultura 71 (04.07.1996), 5.
- Pozo Garza, Luz** (1991). *Álvaro Cunqueiro e "Herba aquí e acolá"*. Vigo: Galaxia.
- \_\_\_\_\_ (1996). "Diálogos con Rosalía". Discurso de Ingreso na Real Academia Galega.
- Pozuelo Yvancos, José María** (2009). *Poética de poetas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Queizán, María Xosé** [1989]. "Texto". Programa de man da estrea teatral d'*A casa dos afogados*, s/l, s.p.
- Rábade Villar, María do Cebreiro** (2004). *As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- Rabuñal, Henrique** (1985a). "Noticia dunha escolma poética". *El Ideal Gallego*, Cataventos (27.02.1985), 21.
- \_\_\_\_\_ (1985b). "*De amor e desamor II: unha exitosa aventura editorial*". *El Ideal Gallego*, Cataventos (13.03.1985), 20.

\_\_\_\_\_ (1985c). "Miguel Anxo Fernán-Vello: ecos de transparencia". *El Ideal Gallego*, Cataventos (01.05.1985), s.p.

\_\_\_\_\_ (1985d). "Mais amor e desamor no condado da luz". *Luzes de Galiza* 0, 25.

\_\_\_\_\_ (1986). "Conversas en Compostela con Carvalho Calero". *A Nosa Terra* 297 (17.07.1986), 21.

**Rabunhal Corgo, Henrique** (1985). "Miguel Anxo Fernán-Vello: ecos de transparencia". *El Ideal Gallego*, Cataventos (01.05.1985), s.p.

**Raña, Román** (1986). *O 'Grupo Poético de Vigo'*. Universidade de Santiago de Compostela. Tese de Licenciatura. Inédita.

\_\_\_\_\_ (1996). *A noite nas palabras*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

\_\_\_\_\_ (1999). "Introducción". In López-Casanova, Arcadio: *Mesteres*. Vigo: Xerais, 11-51.

\_\_\_\_\_ (2000). "A xeración da República. A promoción de enlace". A Coruña: Hércules de Ediciones. Galicia Literatura, Tomo XXXIII, 114-239.

\_\_\_\_\_ (2004). "Arquitecto dos adentros". *Faro de Vigo*, Faro das Letras 98 (04.11.2004), IV.

\_\_\_\_\_ (2005). "Eternidades da éxtase". *Faro de Vigo*, Faro da Cultura 128 (09.06.2005), V.

\_\_\_\_\_ (2006). "Certezas de Fernán Vello". *Faro de Vigo*, Faro da Cultura 156 (09.03.2006), V.

\_\_\_\_\_ (2008). "Calidade de poeta". *Faro de Vigo*, Faro da Cultura 240 (13.03.2008), V.

\_\_\_\_\_ (2011). "Espazos do poema de Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Cáccamo". *Festa da Palabra Silenciada* 27, 160-161.

\_\_\_\_\_ (2013). "Inercia invernal". *Faro de Vigo*, Faro da Cultura 470 (26.09.2013), VI.

**Rei Núñez, Luis** (1995). *Imán Fisterra*. Vigo: Ir Indo.

**Rei Fernández, Pablo** (1986). "Sobre un novo poeta: Notas para un achegamento". *Grial* 94, 492-496.

**Reisz, Susana** (1996). "'Escritura feminina' e estratexias de auto-representación". *Unión Libre* 1, 53-65.

**Requeixo, Armando** (2004). "A reaparición da voz do poeta ou luz esparanzada que fenda a noite da Terra". *El Correo Gallego*, Correo das Culturas (26.09.2004), 4.

\_\_\_\_\_ (2008). "Lume líquido". *Faro de Vigo*, Faro da Cultura 243 (10.04.2008), V.

\_\_\_\_\_ (2010). "A Patria branca de Fernán Vello". *A Nosa Terra* 1.389 (14-20.01.2010), 34-35.

\_\_\_\_\_ (2013). "Miguel Anxo Fernán Vello, oración pola beleza". *Diario de Ferrol*, Nordesía 797 (28.07.2013), 32.

**Reyes, Miriam** (Ed.) (2015). *Punto de ebullición*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

**R[iveiro]. Loureiro, Manuel** (1982a). "Dos xurados literários e outras calamidades (I)". *A Nosa Terra* 174 (28.01-04.02.1982), 22.

\_\_\_\_\_ (1982b). "A cada paso, peor". *A Nosa Terra* 199 (30.07-05.08.1982), 19.

**Rivadulla "Corcón", [Xosé]** (1984). "Miguel Anxo Fernán-Vello, eterno namorado". *La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura (06.12.1984), s.p.

**Rodríguez, Carlos Luís** (1989). "Un premio literario no se le niega a nadie". *La Voz de Galicia* (18.10.1989), 27.

**Rodríguez, Francisco** (1990). *Literatura galega contemporánea (problemas de método e interpretación)*. Vilaboa-Pontevedra: Edicións do Cumio.

**Rodríguez, Ignacio G.** (2005). "A Coruña sempre foi unha cidade culta e leitora". *La Voz de Galicia* (06.08.2005), L7 (edición d'A Coruña).

**Rodríguez Alonso, Manuel** (1991). "Lengua y literatura gallegas desde 1975". *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 1, 63-71.

\_\_\_\_\_ (2002). *Historia de la literatura gallega*. Madrid: Acento editorial.

**R[odríguez]. Baixeras, Xavier** (1994). "Poesía: obra dispersa, en libro". *Faro de Vigo*, Faro das Letras (22.10.1994), 1.

\_\_\_\_\_ (2011). "Miguel Anxo Fernán Vello: O canto incesante". In *Bos tempos para a lírica*, Culleredo-A Coruña: Espiral Maior, 103-112 [Tamén en Rodríguez, Luciano (ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*, Santiago de Compostela: Laiovento, 9-18].

**Rodríguez Fer, Claudio** (1978). "Silabario da turbina, por Rompente". *Grial* 61, 375.

\_\_\_\_\_ (1986). "Nueva poesía gallega". *El estado de las poesías. Los Cuadernos del Norte* monográfico 3, 106-118.

**Rodríguez Gómez, Luciano** (1984). “[Miguel Anxo Fernán-Vello:] Estou moi interesado en reflexionar sobre a sensualidade que eu diría galega”. *La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura (13.12.1984), s.p.

\_\_\_\_\_ (1985). “Limiar”. In Fernán Vello, Miguel Anxo: *Seivas de amor e tránsito*, A Coruña: Algalia Edicións, 7-14.

\_\_\_\_\_ (1986). *Desde a palabra, doce voces*. Barcelona: Sotelo Blanco.

\_\_\_\_\_ (1995). *Los caminos de la voz*. Granada: Deputación de Granada.

\_\_\_\_\_ (1996). *Poesía Gallega Contemporánea. Litoral* 209-210. Málaga: Torremolinos.

\_\_\_\_\_ (2002). *25 Anos de poesía galega 1975-2000 II*. A Coruña: *La Voz de Galicia*.

\_\_\_\_\_ (2004a). “Viaxe das sombras á luz”. *La Voz de Galicia*, Culturas 72 (07.08.2004), 13.

\_\_\_\_\_ (2004b). *Poetas galegos do século XX (Antoloxía)*, Espiral Maior, A Coruña.

\_\_\_\_\_ (2011). “Territorio da desaparición, unha viaxe da sombra á luz”. In Rodríguez, Luciano (ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*. Santiago de Compostela: Laiovento, 99-105.

\_\_\_\_\_ & **Jiménez Millán, Antonio** (ed.) (1996). *Poesía gallega contemporánea, Litoral. Poesía gallega contemporánea*. Málaga: Torremolinos.

\_\_\_\_\_ & **Seara, Teresa** (1997). *Para saír do século*. Vigo: Xerais.

**Romero, Marga** (2007). “A cidade na poesía galega, desde a memoria”. In Rodríguez, Luciano (ed.): *Cadernos de Mariñán* 2, 40-52.

**Rompente** (1998). *Upalás*. Vigo: Xerais.

**Salgado, Xosé Manuel** (1990). “Manuel Rivas: *Ningún cisne*”. *A Trabe de Ouro* 2, 165.

\_\_\_\_\_ (2005). “O antes e o despois de *Con pólvora e magnolias*”. In Dobarro Paz, Xosé María (coord): *Cinco impactos poéticos en ditadura*. A Coruña-Santiago de Compostela: Universidade da Coruña-Xunta de Galicia, 95-112.

**Salgado, Xosé M. & Casado, Xoán M.** (1989). *X. L. Méndez Ferrín*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

**Salinas Portugal, Francisco** (1986a). “Nas marges do texto (Umha lectura de Miguel A. Fernám Velho)”. *Agália* 7, 324-331.

\_\_\_\_\_ (1986b). “*Seivas de amor e tránsito*”. *Colóquio / Letras* 89, 124-125.

\_\_\_\_\_ (1989). "Umha aproximación à poesía galega". Braga: Centro Cultural do Alto Minho. *Mealibra* 2, 6-11.

**Sande, Miguel** (1995). "Radiografía das letras galegas". *La Voz de Galicia*, Cultura 12 (18.05.1995), 2-4.

\_\_\_\_\_ (2013). "A poesía ten que ser conciencia crítica e moral neste momento". *La Voz de Galicia*, Culturas 500 (05.01.2013), 5.

**Sántdel, A.** (1985). "Nova entrega poética: X. Seoane e M. Vilanova". *El Ideal Gallego*, Cataventos (05.06.1985), 20.

**Satz, Mario** (2010 [2000]). *Música para los instrumentos del cuerpo*. Madrid: Miraguano Ediciones.

**Seara, Teresa** (1994a). *Miguel Anxo Fernán-Vello na poesía galega actual*. Universidade da Coruña. Tese de Licenciatura. Inédita.

\_\_\_\_\_ (1994b). "O vello camiño da tristeza". *A Nosa Terra* 648 (17.11.1994), 25.

\_\_\_\_\_ (1994c). "A queimadura branca: Aproximación á obra poética de Miguel Anxo Fernán-Vello". *Anuario de Estudios Literarios Galegos* [3]. Vigo: Galaxia, 133-148.

\_\_\_\_\_ (1995). "Blas Espín: colectivo poético". *Gume* 1, 60-61.

\_\_\_\_\_ (1996). "Miguel Anxo Fernán-Vello. *As certezas do clima*". *Anuario de Estudios Literarios Galegos* [5]. Vigo: Galaxia, 255-259.

\_\_\_\_\_ (1997a). "Un país para padecer a soidade: os *Poemas da lenta nudez* de Miguel Anxo Fernán-Vello". *Boletín Galego de Literatura* 17. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 109-118.

\_\_\_\_\_ (1997b). "Un país para padecer a soidade: Aproximación aos *Poemas da lenta nudez*". In Fernán Vello, Miguel Anxo: *Poemas da lenta nudez*. A Coruña: Espiral Maior, 10-24.

\_\_\_\_\_ (2002). "A voz en espiral. Datos para a análise da primeira década (1991-2001) de Edicións Espiral Maior". *Anuario de Estudios Literarios Galegos 2001*. Vigo: Galaxia, 91-133.

\_\_\_\_\_ (2005a). "Natureza interior do corpo". *Grial* 165. Vigo: Galaxia, 122-123.

\_\_\_\_\_ (2005b). "*Territorio da desaparición-Capital do corpo*". *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos 2004*. Vigo: Galaxia, 204-206.

- \_\_\_\_\_ (2006a). "Betanzos, espazo de poesía". *Tempos Novos* 112, 6-8.
- \_\_\_\_\_ (2006b). "Verso espiral (Nove calas na poesía de Miguel Anxo Fernán Vello)". In Domínguez Rey, Antonio (ed.): *Presenza do poema*. A Coruña: Espiral Maior, 91-106.
- \_\_\_\_\_ (2007a). "Píntegas e bolboretas na poesía galega de 1997 a 2007. Dez anos do premio 'Concello de Carral'". *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos 2007*. Vigo: Galaxia, 40-49.
- \_\_\_\_\_ (2007b). "Pedra e límite, astro e raíz: a poesía de Miguel Anxo Fernán Vello". In Fernán Vello, Miguel Anxo: *Astro interior. Escolma poética 1984-2007*. Santiago de Compostela: P.E.N. Clube de Galicia, 21-139.
- \_\_\_\_\_ (2008a). "A voz na ferida". *Grial* 178, 93-94.
- \_\_\_\_\_ (2008b). "La costruzione dell'anima". In Fernán Vello, Miguel Anxo: *Antologia poetica*. Pisa: Edizioni ETS, 5-10.
- \_\_\_\_\_ (2011a). "A labareda branca". In Rodríguez Gómez, Luciano (ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*. Santiago de Compostela: Laiovento, 37-47.
- \_\_\_\_\_ (2011b). *Veinte puntos de fuga*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.
- \_\_\_\_\_ (2014). "Punto cero do ser". In Fernán Vello, Miguel Anxo: *Habitación do asombro*. A Coruña: Espiral Maior, 15-24.
- Selden, Raman** (1993). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Seoane, Antón** (2013). *De Voces Ceibes a Milladoiro*. Vigo: Galaxia.
- Seoane, Xavier** (1981). "O ano poético". *Man común*, 24-26.
- \_\_\_\_\_ (2011). "As certezas do clima". In Rodríguez, Luciano (ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*. Santiago de Compostela: Laiovento, 87-97.
- Silva Valdivia, Benito** (1983). "A narración curta en galego". *La Voz de Galicia*, Cultura (14.04.1983), s.p.
- Spang, Kurt** (2009). *El arte de la literatura*. Barañáin: Ediciones Universidad de Navarra.
- Soto, Luís G.** (2011). "Entre phýsis e práxis, *Entre agua e fogo*". In Rodríguez, Luciano (ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*. Santiago de Compostela: Laiovento, 61-74.
- Susanna, Àlex** (1990). *Sis poetes gallecs*. Barcelona: Columna.



**Tarrío, Anxo** (1994). *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica*. Vigo: Xerais.

**Torres, Xohana** (1992). *Tempo de ría*. A Coruña: Espiral Maior.

**Trías, Eugenio** (1994). *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino.

**Valente, José Ángel** (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.

**Valverde, Alberte** (2005). "A performance en Rompente". *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos 2004*. Vigo: Galaxia, 96-105.

**Vaqueiro, Víctor & alii** (s/d). *Vieiros do Premio Esquíu (1981-1992)*. Ferrol: Fundación Caixa Galicia.

**Varios autores** (1977). *Cravo Fondo*. Santiago de Compostela: Follas Novas.

\_\_\_\_\_ (1984). *De amor e desamor*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.

\_\_\_\_\_ (1985). *De amor e desamor II*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.

\_\_\_\_\_ (1989). *Intifada. Oferenda dos poetas galegos a Palestina*. Santiago de Compostela: Fundación Araguaney.

\_\_\_\_\_ (1990). *Concurso nacional de poesía O Facho (1978-1989)*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.

\_\_\_\_\_ (1993). *Primeiro Certame Xacobeo de Poesía*. A Coruña: Hércules de Ediciones e S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.

\_\_\_\_\_ (1999a). *dEfecto 2000*. A.C. Amaía: Letras de Cal.

\_\_\_\_\_ (1999b). *Homenaje a José Hierro*. Ferrol: Fundación Caixa Galicia-Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

\_\_\_\_\_ (2000). "Fernán Vello". *O Correo Galego*, Revista das letras 338 (02.11.2000).

\_\_\_\_\_ (2003a). *Sempremar (Cultura contra a burla negra)*. Santiago de Compostela: A. C. Benito Soto.

\_\_\_\_\_ (2003b). *Negra sombra (Intervención poética contra a marea negra)*. Vigo-A Coruña-Santiago de Compostela: Xerais-Espiral Maior-Federación de Libreiros de Galicia.

\_\_\_\_\_ (2006a). *II Festival Mundial de Poesía. Venezuela 2005*. Venezuela: Ministerio de la Cultura.

\_\_\_\_\_ (2006b). *Poetas con Rosalía I*. Padrón: Fundación Rosalía de Castro.

\_\_\_\_\_ (2006c). *II Encontro coa pintura e a poesía*. A Coruña: Deputación da Coruña.

\_\_\_\_\_ (2006d). *Cartafol poético para Alexandre Bóveda*. Culleredo-A Coruña: Espiral Maior-Xunta de Galicia.

\_\_\_\_\_ (2007). *Xente no Camiño*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.

\_\_\_\_\_ (2009). *De amor e desamor*. A Coruña: Deputación da Coruña.

**Vázquez, Beatriz** (1991). "A orixinalidade creadora en *A casa dos afogados*". *El Ideal Gallego*, Cataventos 227 (10.03.1991), XXIII.

**Vázquez, Dolores** (2007a). "Culleredo proyecta la primera biblioteca gallega de poesía". *La Voz de Galicia* (15.03.2007), L12 (edición d'A Coruña).

\_\_\_\_\_ (2007b). "Fernán-Vello cede 4.000 obras a la biblioteca de poesía de Vilaboa". *La Voz de Galicia* (14.04.2007), L15 (edición d'A Coruña).

**Vázquez, Pura** (1996). "*As certezas do clima*". *O Correo Galego* (17.12.1996), 3.

**Veiga, Eva** (2011). "*Livro das paisaxes vivas: no centro do silencio*". In Rodríguez, Luciano (ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*. Santiago de Compostela: Laidvento, 49-60.

**Vélez, Xosé Manuel** (1994). "De Aquilino a Arcadio". *Faro de Vigo*, Faro das Letras (25.07.1994), III.

**Ventura, Joaquim** (2005). "Premios e premios". *Faro de Vigo*, Faro da Cultura 146 (15.12.2005), I.

**Verdugo Matê, Rosa María** (1998). *A indúustria editorial em Galiza (1973-1996)*. Santiago de Compostela: Laidvento.

**Vidal, Carme** (1999). "A poesía é un antídoto contra a obscenidade do poder". *A Nosa Terra* 869 (11.02.1999), 32-33.

\_\_\_\_\_ (2001a). "*Con pólvora e magnolias cumpre 25 anos*". *A Nosa Terra* 970 (18.01.2001), 33.

\_\_\_\_\_ (2001b). "Un feixe de antoloxias poéticas para o cámbio de milénio". *A Nosa Terra* 990 (07.06.2001), 25.

\_\_\_\_\_ (2001c). "Os escritores confían nos prêmios como única posibilidade de promoción literaria". *A Nosa Terra* 993 (28.06.2001), [21].

\_\_\_\_\_ (2003a). "Reixa, Romón e Pexegueiro fan memoria de Rompente". *A Nosa Terra* 1.065 (16-22.01.2003), 24.

\_\_\_\_\_ (2003b). "A crise do sector editorial pódese levar por diante Espiral Maior". *A Nosa Terra* 1.093 (31.07-03.09.2003), 29.

\_\_\_\_\_ (2004). "Os poetas do 90 entran na Universidade". *A Nosa Terra* 1.112 (15-21.01.2004), 24.

**Vidal, Fidel** (1987). "Do desexo en Fernán-Vello". *Luzes de Galiza* 7, 47.

\_\_\_\_\_ (2011). "Do desexo en corpo e sombra". In Rodríguez, Luciano (ed.): *Preludios para Miguel Anxo Fernán Vello*. Santiago de Compostela: Laiovento, 19-27.

**Vieira, Yara Frateschi** (Org.) (1996). *Antoloxía de poesía galega*. Campinas (Brasil): Editora da UNICAMP.

**Vilavedra, Dolores** (1995). "Premios, un rendible investimento". *La Voz de Galicia, Cultura* 1 (02.03.1995), 2-4.

\_\_\_\_\_ (1999). *Historia da Literatura Galega*. Vigo: Galaxia.

\_\_\_\_\_ (2000). "Eixos". *O Correo Galego, Revista das Letras* 335 (12.10.2000), 7.

\_\_\_\_\_ (2001). "Seitura de follas". *Tempos Novos* 51, 72-76.

\_\_\_\_\_ (2010). *A narrativa galega na fin de século*. Vigo: Galaxia.

**Vilavedra, Dolores; Ogando, Iolanda & Cid, Xabier** (1997). "Literatura: crónica para o tempo de inverno". *Tempos Novos* 7, 58-65.

**Vilela, Xosé Luís** (1991). "Poesía gallega de hoy: o escaparate bilingüe dunha lírica indecisa". *La Voz de Galicia, Cuaderno de Cultura* (09.05.1991), VII.

**Villar, Miro** (1991). "A poética da luz". *A Nosa Terra* 467, 22.

\_\_\_\_\_ (1996). "Poetas dos noventa, unha aproximación". *O Correo Galego, Revista das Letras* 100 (21.03.1996), 11.

\_\_\_\_\_ (1998a). "A poesía galega na fin do segundo milenio (1975-1998)". In *Actas das I Xornadas das letras Galegas en Lisboa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 213-228.

\_\_\_\_\_ (1998b). "Dúas novas entregas da colección Letras de Cal". *Grial* 137, 140-144.

\_\_\_\_\_ (2014). "Poemas para o combate nun tempo de vencidos e derrotas". *Grial* 201, 71-72.

**Villar, Rafa** (1997a). "A poesía: impresións dixitais". *Dorna* 23, 85-92.

\_\_\_\_\_ (1997b). "A experiencia da poesía desde o Batallón Literario da Costa da Morte". *A Nosa Terra* (16.10.1997), 27.

**Villar Calvo, Xaquín** (1990). "Limiar". In Varios autores: *Concurso nacional de poesía O Facho (1978-1989)*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 5-6.

**Villares, Ramón** (2008). "Cultura e autonomía: da esencia á política". In *Galicia 25. Unha cultura para un novo século*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 25-45.

**Viqueira, Ana** (1980). "Bernardino Graña: 'La poesía ha de ser siempre espontánea'". *La Voz de Galicia* (05.08.1980), 21.

**X.C.** (1991). "Espiral Maior, unha editorial para a poesía". *A Nosa Terra* 484 (04.07.1991), 17.

**X[esús] G[onzález] G[ómez]** (1985). "*Livro das paisaxes vivas*". *A Nosa Terra* 277 (24.09.1985), 23.

\_\_\_\_\_ (1989). "Remol das travesías". *A Nosa Terra* 394 (06.06.1989), 18.

\_\_\_\_\_ (1995a). "Unha morea de premios". *El Progreso* (15.02.1995), 29.

\_\_\_\_\_ (1995b). "Un novo rexurdimento". *El Progreso* (01.03.1995), 27.

\_\_\_\_\_ (1995c). "As revistas literarias". *El Progreso* (28.03.1995), 28.

\_\_\_\_\_ (1995d). "As tres normativas". *El Progreso* (18.04.1995), 29.

\_\_\_\_\_ (1995e). "Os oficios dos poetas". *El Progreso* (13.06.1995), 27.

\_\_\_\_\_ (1995f). "As antoloxías". *El Progreso* (20.06.1995), 27.

\_\_\_\_\_ (2004). "Un sólido paso adiante de Fernán-Vello". *A Nosa Terra* 1.151 (18-24.11.2004), 27.

**Zernova, Elena (Ant.)** (1999). *No limiar do novo milenio*. San Petersburgo: Centro de Estudos Galegos da Universidade de S. Petersburgo. Tomo IV.

## **APÉNDICE 1**

**Poemas publicados en revistas, antoloxías e obras colectivas**



## 1

### Confesión / 1<sup>105</sup>

#### I

Desde esta escuridade do home polo home,  
coa memoria cansa nos soles e nas luas,  
a vida, a miña vida de segundos caídos,  
comeza xa a sentir o vento das feridas negras.

O día do primeiro silencio perseguido  
porque un era triste e non cantaba  
amor-luz-amor-luz,  
(cando os soños anunciaban milleiros de venturas  
e o corazón, ás veces, palpitaba un horizonte claro)  
eu, aquí, na carne do tempo,  
levanto a miña sombra e fuxo alto  
con esa dor sen nome, axigantada,  
na escuridade do home polo home.

#### II

A vida ten-me medo, pero  
é un medo lonxano, de voz fría,  
é un medo de olladas xeadas,  
un medo coallado en pedra viva,  
sempre un medo lonxano,  
un medo na morte do horizonte.

#### III

Eu primeiro sentia amor da luz,

---

<sup>105</sup> L[ópez]. Valcárcel 1981: 31.

do amanhecer,  
como unha nube branquísima de voz,  
e despois  
chegaron-me no ser  
tardes moribundas longas de sombras,  
escuridades dos homes,  
palabras mortas...



## 2

### Imos amar muller o noso tempo<sup>106</sup>

Imos viver o ar  
de transparências  
calmas  
neste día de azul  
tan amoroso.

O ceu nos ollos ao silencio  
da luz  
da lonxania

Imos amar muller  
na pel deste día tan antigo  
tan noso no horizonte  
Imos viver en voz  
de pombas brancas  
neste día de asas  
amorosas.

O ceu nos ollos ao silencio  
da airexa namorada

Imos amar muller o corpo deste día  
viver a pel deste momento  
este vento amigo  
que nos trai viaxes lentísimos  
de luzada amorosa.

---

<sup>106</sup> *La Voz de Galicia*, Cultura (11.02.1982): s.p.

Imos amar muller a nosa terra  
que nos sube dos pés  
que nos xermola  
no máis íntimo.

O ceu nos ollos ao silencio  
do silencio.

Imos amar muller o noso tempo

**Na noite**<sup>107</sup>

A Manuel María

Teño sede de noite en xuño con estrelas brillantes

teño fame de lua nos ollos e nos poros

teño tanto silencio que ofrecer xa murcho  
porque a soedade queima como as duras xeadas  
e as espirais son tristes no meu peito de sombras  
(vello amigo do outono e das flores escuras)

Teño querencia íntima para os rios na noite  
e para as negras sedas das arexas que pasan  
entre as árbores quedas na calma das ribeiras

teño a pel toda en desexo do perfume da terra  
esa antiga frescura do relento que soña  
cando a noite é unha chaira alongamente dormida

Teño moitos mistérios que resolver comigo  
nesta noite de arelas na fondura do cerne  
onde transmigro anceios –fame e sede– de vida

Quero viver o tempo das galáxias amantes  
e das estrelas líquidas polo sangue acendido

---

<sup>107</sup> *Nordés* 8 (1982): 12.

nesta paixón nocturna na harmonía de xuño  
ao amor desta lua que me leveda os poros  
con carexas luzadas

O meu corpo e a noite  
o amor e o desexo

4

Confesión/3<sup>108</sup>

(Confesión da carne)

I

Eu son carne do tempo fría  
e triste  
negra  
coma un abismo  
túnel no día  
pra viaxar en sombra sombra e sombra.

Eu son carne cansa na dor  
de tantos segundos  
coma poros feridos.

II

A carne que se devora lenta  
no camiño  
axigantando o pó  
foula de cinza suspendida  
suor-febre-suor

Na noite a carne sofre tristísimas caricias  
das lúas grises  
alimento das aves enemigas  
do amor.

---

<sup>108</sup> *Dorna* 3 (1982): 44.



5

Carta primaveral a ela en tres momentos<sup>109</sup>

I

Xa me chegou transmigrada a luz do vento  
polo rio do tempo

a anunciar o teu nome  
de total transparencia  
Chegaron-me as raiolas  
tal como un riso teu  
de abril

(Floresceu o espello onde te miras?  
Acenderon as rosas o seu novo misterio  
de carnación suave?)

Encho aqui a miña copa de desexos  
e brindo-te en nidio cristal ao alto céu

II

Meditei o silencio desde os ollos de onte  
no paseo da tarde

arelando a querencia  
da luzada da lua:

aura da primavera

---

<sup>109</sup> *Dorna* (1982): 8.

espiral leve e morna

Estabas no silencio?

Inflamou-se-me a voz con versos e cantigas

moi íntimas

### III

Sabes? Son-me moi necesarias as estrelas de maio

e as arexas de seda polas amañecidas

Velaqui vai un corazón sen corpo

ao vento

como o paxaro que sabe do seu niño



**En 23 de marzo Anti-primaveral, diante unha fotografía reproducida en xornal o mesmo dia<sup>110</sup>**

A Xosé Manuel Beiras

Sorriso parvo o desta primavera de luz lenta  
e flor negra  
na espiral do meu peito

Perdin-me nun mapa de poros e raiolas  
contraídas nun nervo  
porque fixen acenos coa tristura  
e dibuxei palabras inauditas na morna pel do vento

Sorriso parvo o desta primavera de carnes insensíbeis  
sen sangue asoleado sen corazón brillante  
sen memoria nengunha de outras primaveras

Por que me doi na fondura do peito  
a espiral de flor negra?

Por que nos ollos transmigro sombras  
da longa noite?

Por que non sei onde pór o meu corpo  
a non ser neste túnel/ pozo primaveral de angúria?

---

<sup>110</sup> *A Nosa Terra* 183-184 (1982): 16.

**Monumento a Curros Enríquez<sup>111</sup>**

A memoria da pedra erguéuse en arte pura  
e Curros, Poeta-Pai inmorredoiro, viviu  
para sempre no tempo e na figura.

Galicia está atlántica e antiga,  
malfadada, labrega e rexurdida,  
como se fora un soño da realidade viva  
existindo na verdadeira voz da historia.

Diante do monumento de Asorey a Curros  
digo o meu canto sinxelo  
e lembro aquel poema, –“Ao pobo cruñés”–  
que inda recita a pedra nos seus beizos:

...¡ouh Cruña!, terra de peitos fidalgos.

...lindas cruñesas, de ollos como os meus pecados.

Galegos coruñeses de espírito,  
o monumento a Curros está esquencido,  
hai que descoallar o sangue que corre polas veas  
e afirmar o peito de corazón bó e xeneroso.

---

<sup>111</sup> *La Voz de Galicia* 104 (02.09.1982): s. p.

**Poema de amor sen mais ou poema de amor con todo**<sup>112</sup>

Unha lua delgada e mornamente nube  
foi o corpo que amigou beixo a beixo  
en río íntimo de luzada e desexo.

Unha pel de lagoa azulada na noite  
da sua fronte limpísima,  
porque ela tiña os ollos fondamente poboados  
de estrelas de decembro con lume avivecido.

E foi o corpo case delicada camélia,  
indecíbel palabra de néboa e brando aroma,  
silenciosa harmonia na cintura estreitada,  
neve ardente nas caricias redondas.

Era unha desas noites nas que os corpos amigan  
acendendo nos labios beixos vivos e claros  
para incendiar-se os poros de paixón e tenrura.

Era unha desas noites nas que os corpos amigan  
e ela tiña os cabelos de seda acastañada  
e nas mans, aves íntimas, unha dozura branca.

Vilalba, decembro 1982

---

<sup>112</sup> *El Progreso*, Táboa Redonda (16.01.1983): VII.

**O nome e ela**<sup>113</sup>

A Andreia

Nome de sombra limpa e verde con intensa substância  
que tanto morro de el en flor de música  
como unha eséncia antiga e cintilante

(Perdin a fala nel trisílabo en voz fonda  
tanto calei adentro  
para non estalar-me de brados transparentes)

Nome para o silencio morno da raiola no lábio  
nome para un corpo de pan con nube e árbore  
desde unha sombra aberta a toda a primavera

Nome de sombra clara con azúcar de rio  
con luz fina de maio en doces horas  
con seda adolescente nas suas coxas nocturnas

Nome como un misterio de estrelas pensativas  
nos ollos poboados de visíbeis dozuras  
con veludo de noito (sic) e espello de carícias

Nome de sombra pura con silencioso incéndio  
que tanto morro de el na pel do seu sonido

---

<sup>113</sup> *A Nosa Terra* 227 (15-21.07.1983): 20.

con lume e corazón e con palabra nua

Nome de sombra ardente con morte lenta e sua

10

Que o noso canto dure<sup>114</sup>

Que o noso canto dure o tempo  
de aquí ao horizonte.

voz antiga do home  
voz de esperanza nova  
vida sen morte!

terra fonda  
céu alto  
mar aberta.

A Corunha, novembro 1983

---

<sup>114</sup> *Doa 1* (s/d). A Coruña: Instituto Eusebio da Guarda, 2-4.

## A Vítor Sampedro

Comtemplaçom serena do equilíbrio interior  
da forma luminosa, o movimento íntimo  
da cor que tem sonido de asa transparente.  
Olhar dentro do eco, no perfil do sentido,  
a matéria sonámbula e suspensa que brilha.  
Tacto dum invisível ser que aproxima o seu corpo  
à chama do vazio, onde o fim recomeça  
em nova claridade, ar, espaço, presenças  
pensativas de música que soa como um rio  
sem fundo. Absorta levidade do verso  
que acende suave, suave, o mistério  
das amadas palavras.

---

<sup>115</sup> *Agália* 1 (1985): 81.

**A Reimundo Patiño, pintor da luz do povo e do universo<sup>116</sup>****(In memoriam)**

Se o corazón cantou a cor  
para vibrar as formas deste povo de luz  
que morre en nós,

se o lento mineral do tempo estala aquí  
e o fogo e pó abrasan cousa a cousa  
ese interior final dos signos que o pintor elevou,

se un país espiral ergue o seu sangue  
nun xesto de infuturo e quebra o céu antigo  
dos últimos crepúsculos,

se o vento queima as sombras e invade o teu perfil  
unha voz luminosa que xa te habita sempre,

se ferve tanto o eco da tua ausencia imposible  
que ven da pura música das chamas esculpidas  
na pintura infinita da tua terra na terra...

estás no amor da pátria que sentiu os teus pulsos  
e tensou o destino do teu ser sen fronteiras,

---

<sup>116</sup> *La Voz de Galicia*, Cuaderno de Cultura 233 (05.09.1985): s.p.



todo é pintor e home que fundou a sua arte  
nos altos corazóns para os días futuros,

todo é pintor e mundo desde a Galiza grande  
dentro de nós

mais viva

contigo

no povo e no universo.

**Ofélia en Fisterra<sup>117</sup>**

Digamos nos teus ollos un crepúsculo antigo  
frente ao ferido mar onde transmigra a morte,  
canción de névoa e vento para os vellos navíos  
que pulsan unha lua perdida no horizonte.

Digamos nos teus ollos unha cor de soedade  
entre o fogo e a espuma deste mar misterioso  
onde latexa un eco de loucura e beleza.

Oh corpo de sereia, habitarás na noite  
as estrelas máis puras! E o corazón amante  
será unha illa morta no fondo do teu soño.

---

<sup>117</sup> *Luzes de Galiza* 14-15 (1989): 29.

## 14

### Palestina<sup>118</sup>

Hai un povo de luz detrás da sombra  
que invadiu as palabras.

Unha raíz atada ao universo.

Unha terra alzada no corazón da noite.

Hai un clamor de arxila en cada alma.

E o vento trai unha canción eterna  
que alimenta o camiño.

Oh **terra posuída**, pátria solar  
que avanza como un río de sede,  
como unha Primavera de lábios incesantes,  
Palestina.

O teu millón de estrelas anuncia a liberdade  
sobre os campos dormidos.

Levantarán-se os soños e as voces cara a alva.

Posuiremos a terra detrás do sol que está escrito no sangue.

Hai un clamor de arxila en cada alma.

E o vento trai unha canción eterna  
que alimenta o camiño.

---

<sup>118</sup> Varios autores 1989: 39 (negriña no orixinal).

15

**Madeira verde**<sup>119</sup>

Quebra até a luz ese sabor mordido  
dentro da árvore, na sombra da chuvia;  
desde a raíz ao lábio, recente aroma  
como unha fenda branca no ar e fibra aceda;  
atado nervo de seiva e gume duro  
de frescura. Madeira verde.

Vento, rio,  
pel,  
marzo,  
orvallo,  
recente aroma  
como un sabor mordido  
dentro da árvore.

---

<sup>119</sup> Losada (Ed.) 1990: 148.

**Monólogo da cor verde<sup>1</sup>**

*Un ser triste, canso e avellentado  
fala diante dun espello  
que contén as cinzas  
dun crepúsculo fisterrán.*

Ser fillo da sombra e da luz  
fixo de min unha quimera aos ollos dos humanos.  
¡Sombra azul!, ¡luz amarela!,  
eu son o príncipe das cores.  
Perguntade-lle aos físicos, eles coñecen  
o segredo da miña ilusión:  
esa que vós mesmos sentides ao ver-me.  
Porque eu son a delicada matéria  
que hai detrás dun ollo,  
apenas unha asa que transporta o alento  
para soprar a vida morta dos vidros  
pendurados na primeira abóveda do sol.

Criei-me entre líquidos frios, dentro dun mar,  
na seiva que vén de dous mundos,  
e a Primavera  
deu-me a terra como un latexo, unha música  
para brotar desde o íntimo corazón de todas as sementes.  
E fun a cor máis viva, máis ardente, máis lúcida.  
Até o sangue da lua era verde

---

<sup>1</sup> A versión primeira deste poema, publicada na revista da Universidade da Coruña *Gaveta* (3, 1992: 27-29), presenta a falta dos catros versos iniciais. O texto completo, que incluímos neste apéndice, foínos facilitado polo autor.

a esa hora en que as marés aumentan  
no corazón fechado como unha flor na noite.  
Verde, verde como o sabor fendido dunha estrela  
brillando na mordedura das mazás,  
cando todas as noites arrecenden a fruto  
e os dentes cravan a raíz transparente da água.

Aqui estou, a cor verde:  
esa que vós iluminastes na lámpada dos ollos.  
Mais agora, eu, o príncipe das cores,  
a síntese perfecta da luz e da sombra,  
a cor da natureza, a cor da utopia,  
vexo como se fechan os nosos horizontes,  
aqueles que só contiñan o límite que marcan os campos  
que nunca floreceron na outra banda do mundo.  
A maquinária espesa  
atavesou as almas amigas do vento.  
As indústrias escuras  
torturaron os mapas que o silencio estendeu  
para procurar a nación diurna dos anxos.  
As empresas do capital obsceno  
violaron a exaltación dos astros,  
as entrañas do bosque,  
o territorio puro da alva rural,  
o cintilar da urbe medido co corazón.

Agora, eu, a cor verde,  
a cor que alguén destinou ao pavillón da última esperanza,  
sinto a multitude dunha sede  
que vén como unha queimadura a extinguir-me.  
Porque, sabede, humanos,

eu son a conciencia dos vosos países arrasados.  
Se borrades o derradeiro reflexo da miña historia sobre a terra  
as vosas linguas encherán-se de po  
e nos vosos ollos petrificarán-se as lágrimas.

Eu fun a chama que roubastes da paisaxe,  
o brillo que despertava o día,  
a claridade que adentraron os vales,  
o espello iluminado da chuvia,  
o frescor da frescura  
que modulou a seiva entre a terra e o céu:  
o territorio mais amado por min,  
a pátria vexetal,  
a fábrica profunda da miña identidade.

Sabede  
que a destrución é un eco que eu xa presinto  
como un temor no gume do crepúsculo.  
Sabede que a miña morte  
será o aviso dunha dor que nunca cesará.  
Sabede que a vosa vida  
é un fio de saúde atado ao vento que eu respiro no mundo.

Sabede, humanos,  
que eu, a cor verde,  
xa naufrago entre a cinza das rosas,  
entre as marés povoadas de olvido,  
batendo contra os muros grises que cegan o céu,  
afogando no abismo glacial que se me abre no sangue,  
no meu sangue verde,  
cando contemplo  
como ides apodrecendo

nun lentísimo século  
que preferíu a morte.



O outono é unha nave de luz  
que perde o día  
e navega entre lúas  
poboadas de corpos  
poros avivecidos de ouro branco  
na pel núa  
incendiaranse lentamente á noite  
na fronte das mulleres  
anuncianse as estrelas de novembro  
e o outono nos ollos  
como un barco alumiado  
que se alonxa  
amor amigo  
antes da friaxe.

---

<sup>120</sup> *O Correo Galego* (21.09.1998): 17.

Calquera beixo en Cuba ten outro calor, outro arrecendo e outro sabor. Seda escura e quente, ámbar húmido, azucre e café, seiva doce e lonxana. Cando o clima é un pálpito que medra seductor nas cores pulidas e fermosas da carne, cando no sangue hai unha espiral antiga que absorbe a luz dos desexos, todo é distinto. Calquera beixo en Cuba ten, na aromática claridade do día, algo de flor espontánea que prende no centro do humano, ese cerne ou esa entraña que sentimos aí, como se a alma fose un vento interior, un lume branco que é raíz, un designio mariño que é alimento e que é destino.

Calquera beixo en Cuba ten forma tamén de sorriso, un Eros que sorrí como se o mundo fose outra cousa. E un sabe que hai beixos inocentes, bicos case no ar quente das meixelas, labios que son saúdo carnal de outras carnalidades invisíbeis.

Mais nós, oficiantes da observación e dos sentidos, imaxinamos o beixo nocturno, arxilento e brillante, como un volcán durmido e rosado. A noite en Cuba imaxinámola como unha cúpula láctea, unha praia indivisa que suspende o ceo estrelado. O beixo e a noite son o Eros imantador que todo une. Así o gozo da vida pronuncia tamén o gozo libre que está escrito en cada corpo, en cada labio, en cada sílaba. E o beixo é sempre esa luz irrepitíbel que nace como un fulgor íntimo que vai morrer –en Cuba– ao mar.

---

<sup>121</sup> Longueira 1998: 40.

19

**Perfume**<sup>122</sup>

Ondulación de flor  
en fino ar azul.

Un corpo e un silencio  
en delgadeza clara  
de vexetal subtil.

Que doce a luz!

Un mínimo desexo  
intenso  
de poro íntimo.

Un estalido breve de nube  
invisíbel e lento  
pola beira do corpo:  
adolescencia viva  
lume interior  
paixón.

Unha pel e unha morte  
unha morte brillante  
un corpo e un perfume  
—oh muller—

---

<sup>122</sup> *O Correo Galego*, Revista das Letras 287 (04.11.1999): 12.

neste silêncio delgado e vexetal  
que me contém  
até me consumir.

20  
O poema<sup>123</sup>

A José Hierro

Será o seu corpo a arte máis perfecta do tempo.

Alento dunha chama: unha sílaba branca  
que morde a arquitectura do desexo.

Será o seu corpo a materia soñada,  
íntimo alimento dos días.

Os espellos revelan toda ausencia futura.  
Unha visión que treme nos fíos do silencio.

Será o seu corpo a arte que ilumina a memoria.  
O corazón atado a unha raíz, a un pálpito  
de pureza.

Será o seu corpo a linguaxe dun deus,  
a música que brilla,  
unha estrela diurna,  
a voz definitiva  
no tempo.

---

<sup>123</sup> Varios autores 1999b: s.p. e Argüelles 2001: s.p.

**A Francisco Miguel, pintor coruñés asasinado polos fascistas en 1936<sup>124</sup>**

Estamos unidos a ti por unha forza que non ten nome:  
a luz intacta da terra que viron os teus ollos,  
un remuíño no sangue cando o mar do Orzán quebra de repente o silencio,  
o vento que é raíz incesante dos días.

Ti sabías que a luz era unha patria de horizontes abertos,  
mediche as cores do mundo cunha inmensa tenrura,  
en ti vibraron como un alento amado as paisaxes mariñas  
e coñeciche os longos camiños da nostalxia.

Contra o silencio pétreo que dictou a barbarie,  
contra os arames negros que atravesan o tempo,  
contra a infamia presente e os seus muros de esquezo  
ti regresas,  
ti regresas e traes o corazón mancado de amar tanto,  
duro amor como un palpito que nos une a ti

—o vento como un ronsel sen fondo na praia de Riazor,  
o pano iluminado da brisa nas mariñas de Oleiros,  
o perfil dos teus fillos que é a túa propia alma,  
a túa muller perfecta como un ser infinito—;

ti regresas agora e de súbito somos  
unha maré que ferve, as palabras acesas,  
o pobo a recibirte, toda a memoria viva,  
o triunfo da verdade.

---

<sup>124</sup> *A Nosa Terra* 949 (24.08.2000): 26 e Casas 2003: 582-583.

Porque é de ben sabermos que o asasino azul,  
o máis cruel e covarde, o pérfido e brutal,  
o nocturno verdugo, o máis sádico ser,  
acabou coa túa vida de tres disparos, tres;  
e os falanxistas bébedos do seu propio terror  
fendéronche a cabeza e amputáronche as mans,  
a ti, pintor da vida,  
que regresas agora como memoria plena de nós mesmos.

Porque estamos unidos a ti por unha forza que non ten nome:  
a semente acendida da túa dignidade,  
a túa arte que persegue sen cesar a beleza,  
o teu amor á terra, á xustiza, alto soño  
final  
de luz  
e liberdade.

A Coruña, 17 de agosto de 2000

Con razón estableceu Schiller un “estado musical” no dominio da poesía. Dificilmente sen melodía interior, sen música verbal, exista a poesía completa: a poesía en toda a súa extensión. ¿Poesía sen ritmo? Poesía morta antes de nacer.

A poesía –escribín un día nun prólogo\*–, ese “alimento que non sacia”, como a denominaba Maritain, ascende das fonduras do ser para liberar un movemento, unha “especie de melodía”, sobre o mundo.

A raíz da poesía é unha vibración profunda do espírito: un asombro, un arreguizo, un desexo, un abismo, unha fenda, un vocema.

E a forma –o froito– da poesía é unha respiración rítmica da voz e da linguaxe. O poema é un alento que canta ascendente aínda na desolación.

Rimbaud defendía unha “articulación deleitosa das palabras”: fundamental para que a poesía exista. Unha erótica do ritmo. Unha espiral sonora. Ou un adagio de dor. Ou a beleza que queima nun nocturno “pianísimo” de versos escritos contra a morte. O resto é non-poesía, poemas que nacen mortos, poetas que perden o tempo sen música.

\**Luminoso lugar de abatimento*, de Xosé María Álvarez Cáccamo, Ferrol: Esquíó, 1987.

---

<sup>125</sup> Fernán Vello 2000: 211-212.



A Manuel María e Saleta

Por que esta luz suspende lentamente un enigma  
de outra luz que arborece nas gándaras lonxanas.  
Un espello inclinado no corazón do mundo,  
entre o ceo e a tarde, fervor de seiva alzada  
sobre os campos que brillan avivecendo a sede  
das horas pronunciadas nunha dozura verde  
de finísima sombra rozando a flor da auga.

Por que esta luz que inclina a sua cor máis diurna  
é medida de asombro transparente nos ollos,  
filtrando un astro puro de soedade e distancia  
no vento que devala silencioso unha aura  
de outonos pendurados no fonal do horizonte.

Un misterio violáceo vai enchendo os camiños  
de outra luz enlevada como un temor no corpo.  
Unha lámpada extraña acéndese entre as árbores  
e medra no silencio un ronselar de agoiros,  
fío de alento inmóbil sobre unha pel soñada  
cando a noite avivece no perfil do seu labio  
a terra estrelecida, todo o ser como un pálpito  
na maré desta chaira que tece a lonxanía.

Esta terra é un segredo dividido no vento,

---

<sup>126</sup> Blanco Torrado 2001: 639.

país que se estremece como un mar insaciado  
nas sereas do norte, ondulantes navíos  
ancorados no ceo sonámbulo do tempo.

E a esa hora invisíbel de chama azul e pedra,  
de penumbra de río e unha dor que regresa  
nevada na memoria, toda a terra é un desmaio  
de abidureiras tristes, desolación lentísima  
da chaira largacía, un cintilar insomne  
que escurece nos montes a cicatriz do día.

Por que esta luz nos ollos de lagoa vermella  
que asolaga un espello de arreguizos nocturnos.  
Un volume de brasa apagando o seu sopro,  
o vidro da distancia posuíndose de sombra,  
e esta luz que é un milagre aínda nas pucharcas,  
na lágrima dourada na pel dos ameneiros,  
neste meu sangue escuro que xa soña as estrelas.

**Soneto do coñecemento**<sup>127</sup>

Saberei no teu corpo unha luz que me cega,  
o milagre da alba como un fervor mariño  
inclinado no sangue, o esplendente camiño  
que se abre na carne como maré que anega

todo o ser. Saberei a demorada entrega  
dunha flor de paixón da cor rubra do viño  
medrando contra a morte no docísimo niño  
dunha chama interior, pomba de mel que chega

do máis fondo do fondo como un alento a arder.  
Saberei todo en ti desde a sede ao brancor,  
desde o río crecido até un mar de tremor.

Saberei no teu corpo o lugar do fulgor,  
unha estrela de arxina a nos medrar no ser  
e o tempo que se inflama na alta luz do pracer.

[Inédito, 2001]

---

<sup>127</sup> Casas 2003: 590.

**Fragmentos de esperanza**<sup>128</sup>

Esta soedade  
petrificada no tempo  
aínda é alimento  
para resistir  
a ameaza do invasor,  
figura que consegue  
anular a súa sombra.

Sabemos que está aí,  
que respira mesmo  
no berce do que somos.  
Porque soubo infiltrarse  
como a luz  
no noso duro amor,  
na nosa infinita paciencia.

---

<sup>128</sup> Varios autores 2003a: 138 e Varios autores 2003b: 73.

**Desaparición de Manfred Gnadinger<sup>129</sup>**

Naceu un vento xeadado de repente alí mesmo,  
un vento para sempre dividido na sombra,  
un vento amordazado por unha chama negra  
que arde no baleiro,  
vento de golpe seco con sabor a tristura,  
ese óxido no sangue cando todo é ausencia.

A luz terá en Camelle o tremor das feridas  
que non cesan no corpo,  
o vento penetrante, roxa raíz na tarde,  
cinza que está viva na memoria.

O día da desaparición de Manfred Gnadinger  
naceu un vento escuro de fel e labirinto,  
un vento para sempre a soprar alí mesmo  
como un arreguizo,  
a dor que xa está inscrita na nudez do crepúsculo,  
o mar interminábel que cegou os seus ollos.

A luz terá en Camelle un perfil de sepelio,  
durísimo abandono no corazón das horas,  
a tebra azul da noite mordendo tanta espera  
mentres a morte avanza na súa maré sen pausa  
sobre as praias desertas que ninguén amou tanto.

O día da desaparición de Manfred Gnadinger  
naceu un vento frío como gume implacábel

---

<sup>129</sup> *Cooltural Galicia 2* (2003): 4.

entre alarma e destino,  
o alento da barbarie alí mesmo triunfando,  
a patria do futuro desolada e lonxana,  
a luz atecida dun inverno de pedra,  
o clamor do seu sangue entre a vida e a nada.

A luz terá en Camelle para sempre no vento  
a cor do mar que sempre renacerá contigo.

**Retrato I**<sup>130</sup>

Talvez a cinza azul que brilla nos seus ollos  
 sexa o tremor do ar, a lonxanía  
 tantas veces sentida no devalar das tardes,  
 cando a luz é un enigma como un lampo no sangue.

Nese ollar que regresa a si mesmo perdido,  
 entre febre e asombro –a dor dun labirinto–,  
 está morto o desexo; raíz mordendo aínda  
 o corazón que un día se invadiu de beleza.

Na súa fronte nevada agora cruza a sombra  
 os arames violáceos do abandono.  
 Mais houbo un tempo no pozo do destino  
 que foi nudez ardente e saliva insaciada,  
 mercurio e mel no corpo, brisa interior de brasa.

E aínda no seu rostro que admira o crepúsculo  
 está escrita unha chama, algo que nace e pasa  
 como o tremor do ar, queimadura sonámbula  
 que se eleva no noso pensamento.

---

<sup>130</sup> *El País*, Babelia 723 (01.10.2005): 13. O poema aparece en edición bilingüe galego-castelán sen indicación do nome do/a tradutor/a:

**Retrato privado**

Tal vez la ceniza azul que brilla en sus ojos / sea el temblor del aire, lo lejano / tantas veces sentido cuando muere la tarde. / Y la luz, un enigma, un destello en la sangre. // En esa mirada que regresa a sí misma perdida, / entre fiebre y asombro –dolor de un laberinto–, / está muerto el deseo; raíz que muerde aún / el corazón que un día se invadió de belleza. // En su frente nevada cruza ahora la sombra / los alambres violáceos del olvido. / Mas hubo un tiempo en el pozo del destino / que fue de ardiente desnudez y saliva insaciada, / mercurio y miel el cuerpo, brisa interior de brasa. // Y aún en su rostro que contempló el crepúsculo / está escrita unha llama, algo que nace y pasa / como el temblor del aire, quemadura sonámbula / que se eleva en nuestro pensamiento.

**Último ollar de Rosalía<sup>131</sup>**

A última luz da tarde aínda me doe agora  
como se houbera un pozo de misterio no sangue,  
espiña violácea, perfil grave no vento  
e o silencio da pedra batendo en min, camiños  
que alá deixei  
atravesada polo ferro branco da néboa.  
Eu vin arder os campos e ardían de tristura  
coa súa lámpada verde e un gume gris no lonxe  
rozando a miña carne,  
mercurio e mel no esquezo,  
no corazón do espasmo,  
unha loucura estraña as horas cando nacen  
xa mortas.

A última luz da tarde tróuxome o labirinto  
de todas as distancias,  
muros de fume, espellos,  
lóstrego negro, espectro  
e un sol antigo mordendo a miña sombra.  
Agora cando vexo o río que me cingue  
e os seus fíos vermellos atándome no fondo  
sei que estou contra a noite  
e nos meus ollos prendo unha raíz de medo  
afogada no alento, nas súas láminas cegas  
que golpean o asombro.

---

<sup>131</sup> Varios autores 2006b: 21-22.



A última luz da tarde entra en min como un límite  
e nos meus ollos levo a desolada flor ardente do crepúsculo,  
a dolorosa seiva do tempo,  
a secreta saudade que dividiu a vida,  
lembranza que aínda treme como un verso nos días.  
E levo a dura ausencia da patria, o último brillo  
da terra, aínda milagre  
que toca en min  
a fibra azul da morte  
antes de ver o mar.

**Entrar na casa**<sup>132</sup>

Entrar na casa viva  
como un ser que regresa  
do esquecemento:  
a luz que foi tecida  
como unha arte que se fai transparente  
nos ollos.

¿Quen sabe sentir ese fulgor no límite?

Toda casa é destino cando o sangue se inflama  
na súa seda máis fonda,  
a exhalación primeira que descobre a beleza.

Porque a casa é un número de brancura e silencio,  
unha sabedoría presentida no corpo,  
a fábrica luminosa da existencia,  
o equilibrio perfecto do tempo,  
a liña que respira no pensamento.

Entrar na casa  
e sentir o ritmo dun astro de frescura  
na fronte,  
voz que de repente ferve lonxana como a choiva  
cando rozamos unha flor de mercurio,  
unha man que abre as portas para que a claridade invada  
o corazón.

---

<sup>132</sup> Castaño 2006: 35-36.

Entrar na casa é un acto que treme en nós  
como a pureza.

Corpo situado na soleira e entrando  
desde a raíz do alento:  
a perspectiva, o ámbito,  
a construción oculta do desexo,  
o volume dun soño,  
a exacta proporción dun asombro  
que roza a pel:  
o futuro.

¿Quen sabe sentir ese estremecemento?

Razón da casa para habitar o mundo.

O sopro dunha orixe  
entre o ceo e a terra.

Entrar na casa viva,  
entre corpo e memoria,  
entre tacto e imaxe.

Como esa casa grande que nace na nostalgia:  
a entraña azul dos sentidos.

Concibir un espazo como un don que ilumina  
o leito da soedade,  
a xeometría pura do noso nacemento,  
a dimensión que funda unha esperanza íntima,  
lugar para a substancia dun latexo  
entre a auga e a brasa,

a aparición,  
un tránsito,  
a sensual materia doutro corpo vibrando  
ou residir no alto do tremor:  
na identidade.

Entrar na casa é un acto para existir,  
a posesión marcada pola raíz da transparencia  
cando a vida é a primeira e a última patria,  
cando somos nós os que entramos no espello,  
no seu espasmo puro,  
no territorio libre  
dos días,  
no seu nome invisíbel,  
na vertical tenrura  
dos muros  
que proxectan a luz  
soñada  
da natureza.

(Inédito)

**Pintores en Mariñán**<sup>133</sup>

Rodeados de luz e de silencio,  
entre a descuberta e a sorpresa,  
entre o desexo e o descoñecido,  
entre a natureza e o soño,  
a súa linguaxe ardente entra no pensamento  
como unha fuga impredicíbel,  
como unha exhalación de pureza.  
Nas súas mans a memoria é un encontro de signos,  
delicada materia que se crea no xesto,  
futuro espazo para a cor do mundo.  
Están como hieráticos imaxinando un ceo  
ou un abismo.  
Están na certeza inmaterial do poema  
que comeza a brillar nas súas fronteiras,  
esa luz que regresa do mar e que nace máis fonda  
para ser casa íntima ou mapa de lembranzas.  
Son eles como deuses agardando unha forma,  
un lugar, un vestixio,  
unha saudade ás veces que ten sabor de cinza  
ou un rostro que emerxe no espasmo do recordo,  
pintores que se elevan na súa propia substancia  
como un ser que transita o corazón das horas.  
Védeos aí no ánimo limpo da mañá  
entrando na paisaxe, adiviñando o vento,  
fundando a nudez dun corpo amado,  
habitando a patria da tenrura.  
Eles saben que hai unha cor que roza o sangue  
e que se acende como unha seiva

---

<sup>133</sup> Varios autores 2006c: 19.

no pozo dos adentros,  
seres que van á raíz e ao astro,  
á auga e á chama,  
ao estremecemento.

Son os pintores que acenden o perfil do amencer  
e beben o brillo oculto da sombra,  
porque a súa fe é a éxtase da pel,  
e de repente nace un tremor no baleiro,  
un sexo azul que clama na súa polpa ferida,  
a arxila doce do animal e o seu froito violáceo,  
a delicada fábrica dos sentidos.

Os pintores ben saben que hai unha lei que vive  
como un sopro incesante:

o espazo da brancura e a súa ciencia invisíbel,  
os corpos, as figuras, as liñas, a distancia,  
o pálpito simétrico do tempo,  
a ordenación profunda da dor e as súas néboas,  
o equilibrio e os seus óvalos transparentes e tristes,  
o triángulo do sol e a súa lámina ígnea,  
a curva infinita da esperanza,  
a proporción divina que se converte en nada.

Mestres da luz que inflama aínda a razón  
e a nostalxia,

sabedes que a vosa arte é un fulgor contra a morte:  
expulsa o seu lugar,  
aniquila o seu hálito.

A pintura é un espello que se alimenta do futuro,  
un ollo aberto ao infinito,  
un camiño vermello que arde no crepúsculo.

E vós, pintores que afogades a tebra  
e borrades a mudez do silencio,

sodes a mordedura iluminada da soidade  
en vós mesmos,  
irmáns  
que abrazades  
e devorades  
a inquietante consumación  
da vida.

**Poética de poéticas<sup>134</sup>**

A poesía outorga ás cousas a verdade escintilante da súa enerxía nativa (Baudelaire). A poesía é unha metafísica instantánea (Bachelard). A poesía é entrar no ser (Octavio Paz). A poesía é linguaxe nunha linguaxe (Valéry). A poesía é a suspensión momentánea da incredulidade (Coleridge). A poesía é un entrar espido no tabernáculo terríbel e fascinante do descoñecido (Mallarmé). A poesía non é unicamente “musical”: é música (José Gómez Cerda). A poesía é unha arte difícil de conseguir, é como un lóstrego ou unha descarga eléctrica (Homero Aridjis). A poesía é o único mundo separado que existe dentro do mundo (J. P. Richter). A poesía faise nun leito como o amor (Breton). A poesía é a linguaxe cargada de sentido (Pound). Poesía é aquilo que modifica inmediatamente ao lector (?). “Poetry makes nothing happen” (Auden). A poesía é un soño dirixido (Borges). A poesía é unha arte da memoria (Gamoneda). Poesía é o que permanece cando se elimina todo aquilo que non é poesía (Antonio Machado). A poesía é o misterio de todas as cousas (Lorca). A poesía é o que fai aparecer o invisíbel (Nathalie Sarraute). A poesía é a expresión natural dos máis violentos modos de emoción persoal (Middleton Murry). A poesía é a instauración do ser coa palabra (Heidegger). A poesía camiña sobre o abismo dos cinco sentidos (Blake). A poesía é unha viaxe cara á liberdade (Ko Un).

---

<sup>134</sup> Poetas premiados 2007: 27-28.



Nese pozo de estrelas  
renace a flor perdida do tempo,  
secreto azougue que treme  
de dozura.

Ninguén sabe que soños  
prenderon no pasado.

Ninguén coñece o nome  
profundo

dese mar que nos mira.

A patria está nos ollos  
como unha chama de pureza,

como un idioma suave  
que se adentra na noite.

E hai un sopro de luz

que roza a pel:

toda a vida sen sombra,

o horizonte na fronte

como un pensamento

que se eleva.

E hai un signo de xema,

de raíces antigas,

semente luminosa

no corazón dos días.

A patria está nos ollos,

ardente fogo doce

escrito no futuro.

---

<sup>135</sup> Longueira 2009: 46.

## A Antonio Gamoneda

Para que arda un verso en la luz blanca de la noche,  
tú sabes, Poeta, enraizar el silencio  
y respirar la música transparente de la tierra.

Constelación nevada sobre la soledad  
o pozo azul que brilla en el centro del poema.

En ti cantan las aves del deseo,  
a (sic) perfumada arcilla  
que florece en la sangre.

Y tu poema crece como un aliento de siglos,  
exhalación de la lluvia,  
secreto de simientes,  
fuente del amanecer,  
cuando tiembla en el cuerpo el corazón de un ángel,  
la voz de tu ternura.

Poeta para el tiempo futuro,  
poeta de la noche,  
tú que posees la luz como un clamor de belleza  
escrito en la eternidad del poema.

---

<sup>136</sup> González de Langarika 2009: 132.

**Personaxes de Alfredo Erias<sup>137</sup>**

Veñen na idade ausente e deteñen o tempo,  
levan no seu ollar unha luz contra a noite,  
seres no seu misterio, no seu rumor violáceo  
de camiños perdidos, entre a paisaxe fría  
dun solpor extinguido e a cor muda da pedra,  
como un laio apagado que aínda doe no recordo.  
Veñen no xesto triste da súa raíz tan lonxe  
de si mesmos, que emerxen do destino e sorprenden  
o enigma dunha luz mineral que roza as horas  
ou a semente xorda do seu volume escuro  
como unha lenta dor escrita no baleiro.  
¿Quen son eses que tremen no seu astro sen vida,  
na súa fronte somnábula que ten brillo de cinza,  
na chama azul dos rostros entre asombro e piedade,  
algo que se adiviña no pasado e que acende  
estes versos feridos polo descoñecido?  
Camiñantes, viaxeiros, o vento da soidade,  
señores do sepulcro, cabaleiros na néboa,  
graves corpos suspensos no espasmo silencioso  
da historia, xente rara que habita o labirinto,  
presenzas familiares ou o perfil anónimo  
dos gremios e as liñaxes, serios reis sen estrela,  
a flor pétrea dos soños que non foron, a tebra  
entretecendo os panos solitarios da ausencia,  
donas extraviadas no fondo dos seus ollos  
onde levita o gume antigo do desexo,

---

<sup>137</sup> Varios autores 2007: 9-10.

figuras que regresan na curva do abandono,  
en espirais vencidas, na súa substancia insomne,  
nafragando nos signos dunha extraña beleza.  
Soubo o pintor iluminar o mundo  
e a súa profunda arxila,  
o horizonte nevado de pálpito e brancura,  
o sopro que estremece no interior, na vertixe  
esculpida que invade o corazón,  
na lámina nacente dun sorriso,  
no retrato que inflama de repente as súas sombras,  
o seu loito de invernos e a fendida esperanza  
como unha bágoa fría ou arreguizo puro  
que golpea no sangue.  
Veñen de nós e están no noso propio abismo,  
personaxes que nacen no río da lembranza,  
entran no soño vivo do tempo e as raíces  
son música, contemplación da morte,  
fulgor que avanza polas veas e queima a pel,  
a suave mordedura da existencia,  
porque a súa patria aínda nos convoca:  
a humanidade é insaciábel no límite  
e sabemos que hai un sol brillando no futuro.

**Afogados**<sup>138</sup>

Veñen na súa mudez tan lonxe de si mesmos  
e entran así no noso pensamento  
sostidos por un fío verde de néboa  
e unha luz de ollos grandes que se esvae  
na fondura do tempo.

E sentimos o seu peso sonámbulo  
e un tremor líquido de flor cincenta na fronte,  
pálpebras que conteñen aínda a claridade dun soño,  
dun xesto suspenso no baleiro.

Nadadores ausentes, bañistas que se foron  
polo túnel azul das desaparicións,  
agora hai un regreso como un laio sen voz,  
o corpo que se anuncia no vidro lácteo da auga,  
no interior do seu frío,  
como unha forma perdida na lembranza.

Rostros que teñen a cor impensada dunha rosa violácea,  
e unha ollada infinita prendida na estrela transparente  
que navega entre as sombras.

Están aí, no fondo, na pálida fronteira do abismo,  
no espello insondábel da soidade.

E nós sabemos da súa nudez sen nome,  
do tristísimo mar que aínda os alimenta,  
cando entran no noso pensamento  
e alguén, moi lonxe, alá, no inmenso,  
nos recoñece.

Inédito (2011)

---

<sup>138</sup> *Ágora* <<http://diariopoliticoyliterario.blogspot.com.es>> (consulta 03.01.2015).



**APÉNDICE 2**  
**Poemas inéditos**





1

**Variación sobre un poema para o pintor Tino Poza<sup>139</sup>**

Cinxido de luz e de silencio,  
entre a descuberta e a sorpresa,  
entre o desexo e o descoñecido,  
entre a natureza e os soños,  
a túa linguaxe ardente entra no pensamento  
como unha fuga impredicíbel,  
como unha exhalación de pureza.  
Nas túas mans a memoria é un encontro de signos,  
quebradiza materia que se crea no xesto,  
futuro espazo para a cor doutro mundo.  
Estás como hierático imaxinando un ceo  
ou un abismo.  
Estás na certeza inmaterial do poema  
que comeza a brillar na túa fronte,  
esa luz que regresa do mar e que nace máis fonda  
para ser casa íntima ou mapa de lembranzas.

Os pintores son deuses agardando unha forma,  
un lugar, un vestixio,  
unha saudade ás veces que ten sabor de cinza  
ou un rostro que emerxe no espasmo do recordo,  
pintores que se elevan na súa propia substancia  
como un ser que transita o corazón das horas.

Védeos aí no ánimo limpo da mañá

---

<sup>139</sup> Este poema foi lido polo seu autor na inauguración da mostra pictórica “Encontros”, de Tino Poza, o 25.04.2014 en Culleredo (A Coruña). Aparece aquí por cortesía do poeta.

entrando na paisaxe, adiviñando o vento,  
fundando a nudez dun corpo amado,  
habitando a patria da tenrura.  
Eles saben que hai unha cor que roza o sangue  
e que se acende como unha seiva  
no pozo dos adentros,  
seres que van á raíz e ao astro,  
á auga e á chama,  
ao estremecemento.

Son os pintores que acenden o perfil do amencer  
e beben o brillo oculto da sombra,  
porque a súa fe é a éxtase da pel,  
e de repente nace un tremor no baleiro,  
un sexo azul que clama na súa polpa ferida,  
a arxila doce do animal e o seu froito violáceo,  
a delicada fábrica dos sentidos.

Os pintores ben saben que hai unha lei que vive  
como un sopro incesante:  
o espazo da brancura e a súa ciencia invisíbel,  
os corpos, as figuras, as liñas, a distancia,  
o pálpito simétrico do tempo,  
a ordenación profunda da dor e as súas néboas,  
o equilibrio e os seus óvalos transparentes e tristes,  
o triángulo do sol e a súa lámina ígnea,  
a curva infinita da esperanza,  
a proporción divina que se converte en nada.

Mestres da luz que inflama aínda a razón  
e a nostalxia,  
sabedes que a vosa arte é un fulgor contra a morte:

expulsa o seu lugar,  
aniquila o seu hálito.

A pintura é un espello que alimenta o futuro,  
o voso ollo aberto ao infinito,  
un camiño vermello que arde no solpor.

E ti, pintor que afogas a tebra  
e borras a mudez do silencio,  
ti es a mordedura iluminada da soidade  
en ti mesmo,  
irmán  
que abrazas  
e devoras  
a inquietante consumación  
da vida.

**Paisaxes de Isabel Pintado<sup>140</sup>**

Como treme o recordo cando se alza no vento  
unha luz que regresa, nun silencio de seda  
que se pouxa na fronte, mel azul que ilumina  
o corazón da casa, o mar, a esfera  
dos meus soños,  
ser que eleva a tenrura  
como un sopro na carne  
ou pureza  
para sentir o asombro vivo das horas.

No perfil dunha chama está escrito o desexo  
e a súa sede ondulante,  
a vertixe que clama  
a transparencia,  
E ti estás no seu centro,  
na íntima illa verde  
que cultivas no tempo.

Vede aquí ese milagre do horizonte levísimo  
cando transmigra a tarde  
a lenta claridade  
nos ollos:  
o pensamento é un astro,  
unha estrela de axila no corpo.

Son paisaxes que nacen como unha flor no sangue,  
que estremecen a raíz dunha ausencia;

---

<sup>140</sup> Poema inédito. Cortesía do autor.

paisaxes que levitan na paisaxe habitada  
da lembranza.

Porque aí ferve a materia docísima dos días,  
un perfil extasiado,  
espasmo de camelias, mar de dentro que inflama  
a nudez e a súa aura,  
a suspensión dun eco na súa cor invisíbel,  
o froito luminoso da existencia.

A pintura é unha seiva que nace en nós e acende  
o seu ollar secreto,  
o delicado vidro dunha imaxe perdida,  
o pálpito da forma e o seu voo constelado,  
un labio que nos roza como a pel dunha brisa,  
a voz e o seu xemido.

Porque esa arte é un soño debuxado no abismo  
da beleza,  
o tacto estremecido no interior da saudade,  
unha presenza leve entre aérea e mariña,  
entre brancura e lámina, entre fulgor e límite,  
nun país pensativo, na casa devecida  
baixo o signo solar e o vento puro  
dos días que virán.

Así a pintura toca a nosa fronte insomne,  
e unha lámpada ardente ou brasa de frescura  
queima calquera sombra ou raíz de negrume  
e as cores que renacen son as cores da vida,  
as paisaxes amadas, os ámbitos do clima,

as lúcidas estancias, o clamor destes días  
cando a luz nos invade  
e estamos fronte ao mar.