



JOSÉ MARÍA
MARTÍNEZ
CACHERO /
LA MATERIA
HELÉNICA
EN LA NOVELÍSTICA
DE ÁLVARO
CUNQUEIRO

la playa para embarcar en la goleta de Alción; emocionada soledad de Laertes. De este modo se refuerza, asimismo, la organización a que vengo refiriéndome.

En cuatro partes se distribuye también el contenido de *Un hombre que se parecía a Orestes*, las cuales —a diferencia de *Mocedades*— carecen de título privativo pero están constituidas por capítulos en número de nueve, diez, tres y cuarto, respectivamente, más (en todas) otro inicial, sin numeración, a manera de pórtico; completan el conjunto: una serie de retratos de la familia real —de Agamenón y Clitemnestra, de sus hijos Electra, Ifigenia y Orestes, y el de la nodriza de la reina—, retratos que aportan información complementaria acerca de su destino posterior, y un «Índice onomástico», sucinto repaso de los restantes personajes. Destaca en la primera de estas partes el personaje llamado el hombre del jubón azul, tan parecido a Orestes sin serlo, objeto de expectación y confusión para quienes llegan a conocerlo; la segunda parte está ocupada (salvo el capítulo VII, que señorea Clitemnestra) por la excursión de los reyes Egisto y Eumón a diversas tierras, lo cual supone una apertura liberadora respecto de la amenaza opresiva imperante en otras partes y páginas. De nuevo en Tebas, donde transcurre la parte tercera, a cargo de un personaje que también se parecía, y muy mucho, a Orestes para dejar paso (en la cuarta y final) a una considerable dispersión o disgregación, con personajes ahora introducidos y con la presencia en el texto narrativo de breves piezas teatrales.

Un mar de historias

Lo mismo en *Mocedades* que en *Un hombre* llama la atención la abundancia de historias aparte de la central o núcleo relativa al protagonista de uno y otro libro; cualquier coyuntura resulta a propósito para semejante escapada, producida unas veces por la casual concentración de personajes —los compañeros de Ulises, por ejemplo, en la singladura de «La joven Iris» (tercera parte de *Mocedades*)— y, otras, fruto del recorrido por tierras extranjeras y del contacto con sus pobladores —caso de la excursión de Egisto y Eumón (segunda parte de *Un hombre*)—. Con suma facilidad y debido a circunstancias diversas —Eumón pregunta por qué se llaman del Ahorcado unas lomas y el oficial del inventario ofrece como respuesta una historia— brota la historia marginal, puesta en diferentes bocas —la de quien fue personaje del caso narrado, la de quien cuenta lo que oyó contar— y, supuestamente, con tonos distintos —la tercera parte de *Mocedades* se abre con la advertencia siguiente: «Cuento ahora por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados [...] en «La joven Iris». *El modo es más bajo* [subrayo], como corresponde a vidas más humildes [...]. No es sólo el aplazamiento por algún tiempo o durante más o menos páginas de la historia central, sino también el signo imaginativo que preside esas historias aparte, a cuyos personajes parece convenir la caracterización debida al Correo del rey (en *Un hombre*): «gentes de la imaginación, pedazos de niebla, que se ponen aquí para levantarse más allá, llevados por el viento». Podría completarse diciendo que ese viento aleja de la realidad consabida y de contornos reales, pero a tal evasión ponen correctivo las notas descriptivas que, más bien con brevedad, sitúan, echando pie a tierra, en un lugar y en un tiempo determinados —«La lluvia había cesado, y soplaban ahora un cansino sur tibio que se llevaba la niebla y levantaba las nubes [...] El sol se abría paso desde lo alto, con los claros rayos de que se arma en mayo. [...] Se sentaron Ulises y los huéspedes en el banco de piedra [...] Era de leña de roble [...]» (*Mocedades*)—. Jugosa convivencia de ingredientes reales e imaginarios o, de otro modo, mentira y verdad si nos atenemos al diálogo entre Poliades y Ulises, cuando éste le pide «qué es la mentira», y el tabernero contesta que «quizá todo lo que no se sueña».

Aunque tanto en un libro como en otro se dan indicaciones temporales concretas —que

Ulises tiene catorce años o que hace cincuenta que Orestes falta de Tebas, pongo como ejemplo—, el tiempo predominante en ambos es un tiempos acrónico o por encima de concreciones, tiempo sin principio ni fin determinados, y alberga en su seno hechos, gentes y usos hartos diversos. El anacronismo campa así por sus respetos y en el cúmulo de casos que pudieran aducirse como ilustración comparecen, desplazadas del que fuera su acomodo temporal propio, muy varias realidades, *verbi gratia*: santos cristianos reverenciados en plena paganía, los autos sacramentales junto a los cuplés de moda, la invocación a Maquiavelo como canon de pragmatismo político o el avión de pasajeros que vuela sobre la isla de Ítaca; suponen el entrecruzamiento, a favor de la libertad fabuladora, del mundo clásico, los siglos medievales, los más recientes y modernos. Cualquiera sea su relieve, se trata de piezas de un conjunto que, por su parte, ayudan a mantener el específico carácter de este orbe novelesco.

Novelas al cunqueiriano modo

Cuando el autor de estos libros los compuso y publicó iba ya mediado el siglo XX, en cuyo transcurso el canon novelístico del realismo-naturalismo decimonónico había sufrido ya algunas transformaciones no pequeñas; escritores y obras relevantes señalan los hitos de tal cambio. Pese a lo cual aún conserva vigencia dicho canon y no faltan quienes pongan en cuestión la entidad genérica de libros como las novelas de Álvaro Cunqueiro al ser medidas con tal metro; adelantemos que este asunto no preocupó lo más mínimo al escritor, de quien son las palabras siguientes: «Yo tengo mi propia manera de narrar [...], y es obvio que no tiene importancia alguna, para el narrador, que se avenga o no a ciertas exigencias teóricas, que el propio arte de narrar o de novelar tiene que dejar de solicitar cuando aparece otro que dice de otra manera» (1).

¿Cuáles podrían ser los antecedentes literarios y los orígenes personales (o viceversa) de semejante singularidad? Empezando a responder por el segundo término de la pregunta es el mismo Cunqueiro quien, en una entrevista de 1980 (2), ofrecía algunas indicaciones útiles, como la educación recibida y la infancia pasada en la comarca natal de Mondoñedo, la que «compone un mundo en el que hay semilla suficiente para que una imaginación pueda florecer en un momento dado [...]». En cuanto a los antecedentes literarios conviene también echar mano de su testimonio (3), con mención de los libros de caballerías (el Amadís, sobre todo), las fabulaciones de fray Antonio de Guevara y los *Cuentos de un soñador*, del decimotercero barón Dunsany, cuya lectura cuando joven le dejaría huella imborrable (4).

«El que no me quiera [así] que me deje», pedía Álvaro Cunqueiro en una conferencia tiempo después de haber obtenido el «Nadal» de 1968, enfrentándose resueltamente a quienes «hablan de la novela realista y están dispuestos a eliminar enormes zonas de realidad, como el apetito de ficción o las vidas soñadas plenamente» (5). Se trata ahora de otra singularidad, que se configura respecto a la novelística española de entonces —digamos la década de los sesenta—, cuando se asistía al imperio casi omnívoto de la tendencia social-realista, tan rígida y empobrecedora en alguno de sus representantes, apoyada por ciertos críticos no muy clarividentes. Cunqueiro, al no entrar por ese aro, «distráido», escapista o evasivista como él era, constituía caso reprochable o mal ejemplo y una especie de conspiración del silencio era la acogida habitual para su obra, no costumbrista o realista, no comprometida políticamente pero —«sándalo» y no «berza»— libre, en virtud del empleo de la fantasía, y hermosa, por la condición de las historias que la alimentan y por la índole de la escritura en que son servidas.

J. M. M. C.—UNIVERSIDAD DE OVIEDO

ANA-SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER / EL AÑO DEL COMETA: CUANDO LA DAMA DEL LAGO VINO POR MERLÍN

(1) *Merlín y familia* (1955, 1957); *Las crónicas del sochantre* (1956, 1959); *Las mocedades de Ulises* (1960); *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* (1961, 1962); *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969); *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972) y *El año del cometa* (1974), que abreviamos en *Merlín, Sochantre, Ulises, Sinbad, Orestes, Fanto y Cometa*.

(2) Barcelona, Destino, Col. «Ancora y Delfín», núm. 444, 1974.

Si hubiera que escoger una imagen simbólica para la novela (1) de Cunqueiro, sería un *ouroboros*: la serpiente que en un gesto infinito surge de sí misma y se devora. El fascinante universo cunqueiriano se inicia con una paraíso infantil, *Merlín y familia* (1955), que va girando en espirales hasta cerrarse con un magnífico apocalipsis: *El año del cometa* (1974) (2), testamento del autor (3) donde culminan todas sus constantes: la tendencia a reflexionar sobre la ficción dentro de sus ficciones; la densa red de relaciones intertextuales e intratextuales (4); la complejidad de la voz narrativa, de la estructura fabulística, de la ordenación temporal, de la referencialidad espacial; la creciente conflictividad de los héroes; la densidad simbólica; y un proceso imaginativo que se inició con mundos maravillosos y que desemboca ahora en la más pura y borgueana fantasmagoría (5).

Estructura circular

La estructura del *Cometa* es circular: su principio es su final y su final es su principio, fórmula ya intuitiva en el *Merlín* (6). El texto comienza con un primer prólogo en que aparece un hombre

muerto, Paulos, y desde el segundo prólogo hasta el final se presenta en retrospectión lo que fue su vida hasta morir. El sentido de esta ordenación es apuntado por el enigmático «hombre de la capa negra», trasunto del barquero funerario (como el Felipe de *Merlín* y el Filipo del *Orestes*):

«— Si pudiese reunir, en un repente, todos los sueños suyos, este hombre resucitaría. Quizás éste sea el gran secreto de la vida futura y eterna.» (p. 24)

Esta afirmación se sitúa en una línea «galaica» de exaltación de la memoria que pasa por Valle-Inclán (7) y por Vicente Risco (8).

La voz narrativa que *resucita* a Paulos es, como en las demás novelas, una *voz autorial* que se manifiesta esporádicamente como un *yo*, pero, a diferencia de lo usual, carece de *disfraz* narrativo (9), lo que la hermana con la otra novela trágica y edípica del autor, el *Orestes*. Esta voz narrativa que lleva a cabo la posibilidad apuntada por el hombre de la capa negra se relaciona, por mediación de éste, con Caronte, lo que remite al *Merlín* y a

(3) Cunqueiro fue consciente de la condición terminal de esta novela. Cf. C. C. Morán Fraga, «Entrevista con Á. C.», en *Homenaje a Á. C.*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982.

(4) Sobre la intertextualidad y la intratextualidad, cf. X. González-Millán, *Álvaro Cunqueiro: os artificios da*

fabulación, Vigo, Galaxia, 4, 1991.

(5) Sobre la evolución interna de su narrativa, cf. A. S. Pérez-Bustamante Mourier, *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz, Universidad, 1991.

(6) Apunta la identidad de la fórmula Cristina de la Torre, *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid, Pliegos, 1988.

(7) Cf. Leda Schiavo, «La estética del recuerdo en Valle-Inclán», *Ínsula*, núm. 531, 1991, pp. 12-14.

ÍNSULA 536
AGOSTO 1991

16

(8) Cf. V. Risco, *Leria* (1961), Vigo, Galaxia, 1990: «a memoria é o órgano da eternidade, e non hai máis esperanza que a esperanza de non esquecer».

(9) El narrador se disfraza de barquero Felipe y de oculto «romanceador» de las historias de Felipe; del «Autor» que encontró las crónicas del sochantre y las versionó a su aire; del aedo que «canta y cuenta» en el *Ulises*; del traductor de la escuela de Toledo, que refiere las peripecias de Sinbad; del «filólogo» humanista que exhuma la historia de Fanto.

(10) *El caballero, la muerte y el diablo* (1956) fue al parecer gestado desde 1939, según testimonia Elena Quiroga, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, Madrid, Publicaciones de la RAE, 1984, p. 72.

El caballero, la muerte y el diablo (1956) (10): a las memorias del viejo barquero Felipe de Amancia.

La voz narrativa rescita la vida de Paulos, quien, como sus antecesores, es un soñador que busca con su memoria y su imaginación la plenitud primordial: el *aleph*, el centro del mundo. Claro que «esta Edad de Oro no es posible, ya fue en todo caso; quizá nunca vuelva a ser» (11), pero subsiste como objeto del deseo simbolizado en la ensoñación, que es visión atrapada mágicamente en la palabra poética: la poesía es la *pedra filosofal* que puede permitir al hombre reencontrar la inocencia paradisiaca, infantil y, con ellas, el sentido de la naturaleza (12). Esto es así porque en el sueño se logra un estado libérrimo que se caracteriza por la ruptura de límites: los límites de identidad entre el objeto y el sujeto (el soñador puede ser cualquier cosa: serlo todo es serse enteramente; todo es un *continuum*: el sueño es vida, lo que hay dentro de uno mismo es como lo de fuera); los límites espaciales y los temporales (la imaginación es un espacio euclidiano ideal) (13). Si la edad dorada, como afirma Albert Béguin, se nutre de tres modelos: el de la infancia, el de las épocas primitivas y el de los mitos (14), la narrativa de Cunqueiro es precisamente un universo donde se reelaboran, en un espacio que es básicamente el gallego rural (15), los recuerdos de infancia (16) y los mitos y leyendas de todo el mundo, unidos por una mentalidad mágica arcaica que Cunqueiro recibe de la Galicia *primitiva*, y de su formación romántica, galleguista, simbolista, «celtista» y surrealista (17).

No importa que el sueño sea mentira porque el sueño puede ser verdad: como decían Rosalía de Castro y Unamuno (ambos muy admirados por Cunqueiro), «creer es crear», idea que Unamuno dice ser originaria de san Pablo (¿quizá modelo onomástico de este Paulos, hermanado con José en la cita del Génesis que abre el libro?) (18):

«(Paulos) Mentía fácilmente, pero si en un instante se pudiesen recoger todas sus mentiras, las dichas a lo largo de la jornada, nos encontraríamos con un mundo más hermoso y variado, regido por leyes poéticas y exaltadoras de un ritmo más vivaz, andante, los grandes secretos desvelados, el prodigio pronto, transmutadas las edades» (p. 3) (19).

El soñador no se conforma con soñar en soledad: Paulos desea «la milagrización de la ciudad y del mundo» (p. 84), necesita socializar su sueño. Por eso es fundamental en la narrativa de Cunqueiro la escena gregaria en que el soñador tiene un público unánime (20). La pérdida de la escena gregaria (con el consiguiente crecimiento del rol del narrador principal) es claro síntoma de degradación, y éste es el caso de Paulos, cada vez más solo y forzado a desdoblarse, a dialogar con sus sueños. La conflictividad surge cuando el soñador pierde la fe en sí y en su misión (21) y pierde el contacto con su comunidad: esta tensión, que aparece desde el *Sinbad*, es la médula explícita del *Cometa*, historia de la destrucción, interna y externa, del soñador.

La historia de Paulos pasa, en orden cronológico, por cinco fases:

I) Infancia y período de formación (I Parte: caps. 1, 2 y 3): tras quedar tempranamente huérfano, Paulos abandona su ciudad para vivir con su tío Fagildo en la ermita de la Garganta. A los doce años marcha a estudiar a Milán bajo la tutoría del músico Calamatti durante unos cuatro años (cf. p. 63), tras los que regresa a su ciudad.

II) Vida de Paulos en su ciudad como soñador privado (I Parte: caps. 4, 5 y 6): Paulos se dedica a soñar para sí mismo y para su amada María.

III) Vida de Paulos como soñador público (II Parte): cuando se anuncia el próximo paso de un cometa, Paulos decide hacerse astrólogo oficial para interpretar lo que significa. Esta parte transcurre en la ciudad, se dice que Paulos anda por los treinta y cinco años, y debe de durar un solo mes, entre agosto y septiembre (cf. pp. 14, 97, 166).

IV) Vida de Paulos como soñador público (III Parte; introducción y caps. 1 y 2 de la IV Parte): Paulos viaja a la ermita, donde permanece siete días, para imaginar la batalla debida al paso del cometa.

V) Paulos emprende el regreso a su ciudad (cap. 3 —el último— de la IV Parte): imaginativamente exhausto, renuncia a los sueños, se autodestruye, y cuando va a cruzar la frontera de su ciudad unos centinelas lo matan. En este punto comienza el prólogo I, inicio del libro (22).

Espacio y tiempo: Galicia en quintaesencia

Aunque las coordenadas espaciotemporales son nebulosas, la ciudad del *Cometa* parece una trasposición que sincretiza la quintaesencia de Galicia desde sus orígenes hasta el siglo XX, como la «quinta provincia» gallega de Torrente Ballester en *La saga/fuga de J. B.* El nombre secreto de la ciudad de Paulos es *Lucerna* (cf. pp. 180, 194), ya presente en el *Orestes* y que aquí muestra rasgos de la romana Lugo y de la episcopal Mondoñedo, las dos ciudades de la mocedad del autor (23). Esta Lucerna no sólo se relaciona con la ciudad y el lago suizos (el lago de los

Cuatro Cantones casa bien con la batalla de los cuatro reyes, lo mismo que San Gotardo, que da nombre a la ruta que pasa por Lucerna, se parece remotamente al San Goar alpino), sino que, en una mezcla muy típica de Cunqueiro, hemos de recordar que Lucerna es además una legendaria ciudad lucense (¿lucense-lucerna?) sumergida en el lago de Cospeito (24). La última novela cunqueiriana vuelve así implícitamente a los orígenes gallegos, al espacio del *Merlín* (cuyo tiempo básico llega también hasta el siglo XX).

Lucerna se relaciona con el simbolismo lacustre: la imaginación exaltada, un paraíso ilusorio en cuanto que el lago es palacio subterráneo de donde surgen sirenas, hadas, brujas y ninfas que llevan al hombre a la muerte. El lago simboliza también las aguas primordiales y maternas, y la madre es símbolo múltiple, benéfico y maléfico, creador y destructor (25). La madre, en el caso de las novelas cunqueirianas, es la imaginación. *Cometa*, indagación en las posibilidades y límites de la imaginación creadora y destructora, es una novela poblada de símbolos ambiguos que apuntan a la involución del personaje, y a partir de aquí tanto a su muerte como a su resurrección (26).

En el movimiento involutivo se van anudando cabos de las novelas anteriores. Así, todo el *Cometa* está surcado de alusiones a la leche (el líquido materno), símbolo de involución destructiva ya desde el *Sinbad*; y nada más volver a su ciudad, Paulos se ve envuelto en la presencia de su madre muerta y el olor del pan nuevo, olor que Cunqueiro consideraba su «magdalena de Proust» (27). En otro orden de cosas, Paulos y Fagildo remiten a parejas previas de niños y viejos (*Merlín* y Felipe, Sari y Sinbad, Fanto y Capovilla...), y Fagildo, taumaturgo y casi santo, remite en especial a *Merlín* y a los curanderos de *Escola de menciñeiros* (1960) (uno de los cuales curaba con historias). Luego, en la casa de Paulos, que fue de un mago (cf. otra vez *Merlín*), hay un manzano cuyo fruto da la juventud, lo que nos lleva al Edén, a las Hespérides, a Avalón y al *Sochantre*, novela de catábasis que surge a raíz de que Charles hereda un manzano. Pero aquí resulta que, cuando Paulos compra la casa, la manzana (símbolo en Cunqueiro de la isla dorada) se pudre, lo que se puede relacionar, a través del episodio edénico (que en la novela aparece reelaborado más adelante), con la pérdida de la inocencia, con la adquisición de la ciencia del bien y del mal: en palabras de lord Byron, «sorrow is knowledge». La escisión del héroe es creciente e irreversible: duda de los sueños («¿sería posible continuar viviendo de los sueños y en los sueños?», p. 81), descubre en sí un secreto impulso destructor (28) y una tendencia

a la alienación, a la esquizofrenia (pp. 81-83), se da cuenta de su debilidad y de la falsedad de los sueños. Este Paulos desarraigado, huérfano de madre (como Felipe, Charles y Fanto), ávido de madre (como el edípico Orestes), va en busca de su origen y de su fundamentación a través de una peligrosa inmersión que le va a llevar, más allá de la ensoñación, al campo del sueño (como a Orestes y Fanto), al campo en que el soñador naufraga en lo oscuro y desconocido, en el laberinto caótico del inconsciente, donde «un hombre, una vez, puede ser devorado» (29). El inconsciente asume la forma de la sirena, y la suerte de Paulos está echada desde el momento en que se pregunta: «¿Es ofender a Dios amar a la sirena más que a Él?» (p. 82).

Magia del simbolismo

Es entonces cuando decide asumir una función social: se hace astrólogo (especie de mago) e inventa tres signos de la influencia del cometa, signos que él quiere *verificar* en la realidad. Aquí entra la *hybris* en que sucumben los héroes cunqueirianos: se fracasa por los sueños, «el tropezón del soñador en la realidad es el núcleo del argumento» (30). En esta ocasión, el argumento del *Cometa* está prefigurado en el *Fanto*, donde el clérigo Botelus se comió literalmente a sí mismo para escribir un sonado discurso sobre los cometas.

El cometa es presagio tradicional de calamidades, y sus tres signos funcionan como símbolos del inconsciente y comparten la figura, más o menos transformada, de la sirena o de la dama del lago:

1) Los visitantes de la tarde, enloquecedores de hombres, tienen algo de vampiros (símbolos de la inversión de las fuerzas psíquicas contra uno mismo); uno de ellos es precisamente la dama del lago, que se relaciona con el inconsciente devorador. La sirena, *leit-motiv* de la narrativa de Cunqueiro, recurre en el *Cometa*, donde hay una sirena sin lengua (pp. 129, 130) y una sirena vieja que quiere atrapar a Paulos en un laberinto del que le saca la voz de María (pp. 19-20).

2) El río que vuelve a su fuente, inspirado en *La guerra de las Galias* (31), símbolo claro de involución cuyo significado es ambiguo: puede ser tanto la destrucción del mundo como una promesa de regeneración (según el mito platónico del mundo al revés); la involución se asociaba en el *Ulises* a las sirenas memorantes, que seducían a los incautos haciéndoles retrotraerse en el tiempo hasta dejarlos como fetos muertos, colgados de su madre por un cordón umbilical gangrenado.



ANA-SOFÍA
PÉREZ-BUSTAMANTE
MOURIER /
EL AÑO DEL
COMETA:
CUANDO LA DAMA
DEL LAGO VINO
POR MERLÍN

(23) Las analogías entre Lugo y la ciudad del *Cometa* saltan a la vista comparando los datos descriptivos de la novela con el artículo «Lugo en el recuerdo» (1952), en *El pasajero en Galicia*, Barcelona, Tusquets, 1989.

(24) X. Taboada Chivite, *Ritos y creencias gallegas*, La Coruña, Sálvora, 1982.

(25) Sobre símbolos, cf. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos* (1958), Barcelona, Lábora, 1985, J. Chevalier & A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (1969), Barcelona, Herder, 1986.

(26) Para una lectura psicocrítica, cf. J. A. Doval Liz, «La narrativa de Á. C. El año del cometa», tesis doctoral, U. de Oviedo, 1986.

(27) M. L. Brey, «Entrevista con Á. C., *Vida nueva*, núm. 1.256, 1980.

Álvaro Cunqueiro.
(Cortesía de Edicións Xerais.)

(28) Cf. Alberto Moreiras, «A teoría do texto en *El año del cometa*», *A nosa terra*, Extra. núm. 2 (*O mundo de Cunqueiro*), 1984, pp. 15-18.

(29) Á. C., «Imaxinación e creación. Notas para unha conferencia», *Grial*, núm. I, 1963, pp. 179-184.

(30) Á. C., «Wenceslao Fernández Flórez, gallego universal», *La Estafeta Literaria*, núm. 2.944, 1964, pp. 3-4.

(31) En *Cometa*, «Orillas del Ródano! dijo. "Flumen est Arar!"» (p. 218). En «César contra helvéticos» (1970), «En César se puede leer aquello de "flumen est Arar..."» y lo que sigue: «un río hay, el Arar —es decir, el Saona—, que cuando se une con el Ródano, la confluencia es tan tranquila, las aguas tan quietas, que no se sabe para dónde corre el río» (en *Los otros caminos*, Barcelona, Tusquets, 1988).

(11) Apud. E. Quiroga, *op. cit.*, p. 88.

(12) Á. C., «As mil caras de Shakespeare», *Grial*, núm. II, 1964.

(13) Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1963), Madrid, Taurus, 1981.

(14) Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve* (1939), París, José Corti, 1984.

(15) Cf. C. C. Morán Fraga, entrevista cit. X. L. Franco Grande, «Introducción a Á. C.», *Grial*, núm. 42, 1973. Á. C., discurso de investidura como *Doctor Honoris Causa* por la U. de Santiago de Compostela, Universidad, 1980.

(16) Para la biografía, cf. C. Casares, «Leria con Á. C.», *Grial*, núm. 72 (*Homenaxe a Á. C.*), 1981; X. F. Armesto Faginas, *Cunqueiro: unha biografía*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1987, y AA.VV., *Á. C.: fotobiografía*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1991.

(17) Para la relación entre formación cultural,

cosmovisión y codificación narrativa en la novela de Á. C., cf. Pérez-Bustamante, *op. cit.*

(18) Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar* (1885). M. de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920).

(19) No podemos compartir la tesis de Diego Martínez Torró (La fantasía lúdica de

Á. C., Sada-A Coruña, Edicións do Castro, 1980), sobre la «intranscendencia» de la narrativa de Cunqueiro.

(20) Sobre la teatralidad en la novela cunqueiriana, A. Tarrío Varela, *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo, Galaxia, 1989.

(21) A través de la incredulidad «culpable» y

autodestructiva, ¿podría haber una velada relación entre el ermitaño Paulo de *El condenado por desconfiado* y el Paulos del *Cometa*?

(22) El prólogo II (escena protagonizada por Paulos que termina con un encuentro con María) podría ubicarse en F. II, dado que aparece María (luego no puede ser de F. I) y no se menciona el cometa (F.III-V).

ANA-SOFÍA
PÉREZ-BUSTAMANTE
MOURIER /
EL AÑO DEL COMETA...

(32) El culto al ciervo, de índole erótica, estaba muy extendido en el Oeste peninsular antes y aun después de su tardía cristianización. Cf. J. M. Blázquez Martínez, *Religiones primitivas de Hispania*, Madrid, CSIC, 1962. Es curioso que una escena semejante aparezca en la novela *La puerta de paja* (1952), de V. Risco.

(33) En Galicia, concretamente, el cometa era señal de guerra. Cf. J. Rodríguez López, *Supersticiones de Galicia* (1985), Lugo, Celta, 1971.

(34) Á. C., *Historia del caballero Rafael* (Novela bizantina incompleta), en *Vértice*, suplemento «La novela de Vértice», noviembre de 1939.

(35) Sobre la materia de Breña en Á. C., cf. R. Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Península, 1982. Sobre sus mundos míticos, cf. C. C. Morán Fraga, *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, La Coruña, AGAL, 1990.

(36) T. Todorov, *Poétique de la prose*, París, Seuil, 1971.

3) La aparición del unicornio, cuya rendición ante la doncella es ambigua: puede significar la Edad de Oro o la destrucción del universo (p. 137). Luego Paulos se pone una cabeza de ciervo (32), sueña que él es el unicornio y que está en el paraíso con Melusina (que en realidad es su criada), pero una voz «antigua y paternal» le prohíbe tocarla y él despierta. Melusina se relaciona también con la sirena y la dama del lago, tanto por ser el nombre del hada-serpiente de los Lusignan, como por ser originalmente la *Mer Luisine*, una gran diosa madre acuática (para C. G. Jung símbolo ambiguo del subconsciente). Paulos llega a la conclusión de que el unicornio es imagen de la muerte, de su muerte, y cuando va a tirar la cabeza de ciervo usada, descubre que está podrida pero que en el cuerno «aparecían como unos brotes verdes, brotes vegetales» (p. 160), extraña simbiosis de muerte y resurrección: se pudre la parte carnal pero florece el cuerno, «falo psíquico» que simboliza la fuerza sobrenatural de lo que es puro.

Paulos decide que el cometa anuncia una batalla (33) que se celebrará lejos de la ciudad, una batalla provocada por un rey que quiere apoderarse de Lucerna. El enemigo es Asad II de Tiro, lo que nos remite a la *Historia del caballero Rafael* (34), donde el héroe, predestinado a la muerte, es de una ciudad muerta llamada Troya (¿tirios y troyanos?). Paulos busca la alianza de tres de «los nueve de la fama»: César, David y Arturo, síntesis de los mundos míticos predilectos de Cunqueiro y de las tres edades (David joven, César maduro, Arturo viejo) (35), pero es incapaz de imaginar su ayuda y lo que sueña le sale degradado. Descubre entonces que dentro de sí combaten dos soñadores antagónicos: el luminoso y el tenebroso, dos caras de su apetito de soñar, aunque su verdadero enemigo es el embrocamiento de la imaginación. Al final no es capaz de imaginar la batalla: «ya no encontraba en sí fáciles las jugosas invenciones, y apenas sabía comenzar las historias, de cuya maraña no salía» (p. 231). El laberinto de los sueños se hace inhabitable, la realidad cotidiana tampoco es suficiente («se entristecía en el regreso al hogar, en vez de alegrarse», p. 235). Paulos renuncia a los sueños: se le ha acabado la imaginación, el «florín de ley» que Felipe «gastaba cada día», y en este momento

de autodestrucción es abatido por los guardias de la frontera: lo interno vuelve a coincidir con lo externo:

«Otra de las razones (de la muerte de Paulos), y quizá la principal y primera, fue que había dejado de soñar. Que ya no soñaba, y entonces ya no era Paulos capaz de volar en el espacio en busca de tiempos y rostros idos o futuros, Paulos el soñador, sino un joven rico y ocioso, como cualquier otro, en una ciudad provinciana.» (p. 237)

En realidad, Paulos iba buscando la muerte: «¡Melancolía, te quiero, me otorgo, te recibo! ¡Bodas con la soledad y la tiniebla!» (p. 140). La circularidad es perfecta (muerte-vida-muerte; frontera-ermita-ciudad-ermita-frontera), pero la significación no está cerrada: ante Paulos muerto comparecen al final los tres reyes aliados, «sorprendentemente jóvenes» (p. 237). De la ciudad llega el lamento desesperado de María, que evoca el grito de Melusina cuando muere un Lusignan. Y el final es el principio, la perfecta *coincidentia oppositorum*: en el prólogo I, María llama a Paulos por tres veces (como en las invocaciones clásicas a los difuntos); la casa se transforma en bosque, la ciudad se convierte en isla (¿funeraria, paradisíaca?), el hombre de la capa negra desembarca para llevarse a Paulos. ¿A dónde?

En palabras de T. Todorov, *Cometa* es el límite del relato, el relato que sólo trata de sí mismo, como el canto de la sirena, y que equivale al acto más violento: dar o darse la muerte (36). El soñador cunqueiriano, el heredero legítimo de Merlín, Merlín mismo, sucumbió aquí para siempre en el encanto traidor de Viviana, la sirena, la dama de su más profundo lago. Y no volvió a emerger. Pero queda la palabra, esta fabulosa novela lírica y fantástica, espejo y laberinto de melancolías e invenciones. Y queda su eternidad en nuestra memoria.

A.-S. P.-B. M.—UNIVERSIDAD DE CADIZ

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER /

LA FACTORÍA VANGUARDISTA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

Álvaro Cunqueiro fue un escritor precoz que mostró afición por las letras desde niño. Su primera publicación tuvo lugar en 1930, en el seminario mindoniense *Vallibria*, cuando contaba diecinueve años, y consistió en un poema en gallego dedicado a Aquilino Iglesia Alvariño, por quien estaba influido. A esta composición sucedieron otras en el mismo medio, tanto en prosa como en verso y tanto en gallego como en castellano (1), así como algún escrito en la revista *Galiza* por él impulsada entre 1930 y 1933.

En 1932 apareció en Santiago de Compostela su primer libro, *Mar ao Norde*, poemario inserto en la línea vanguardista abierta por Manuel Antonio, y estuvo a punto de publicarse *Somas de craridades*, opúsculo de siete poemas que no vería la luz como tal hasta 1977. Con distinto espíritu vanguardista publicará, ya en 1933, *Poemas do sí e non*.

Para comprender hasta qué punto debió escandalizar el rupturismo vanguardista de Cunqueiro a ciertos sectores, conviene recordar que Ricardo Carballo Calero escribió ya en 1932 que el autor en cuestión estrenaba «a súa lírica roita, baixo un signo revolucionario non menos extremista que o que preside a táctica da Federación Anarquista Ibérica. Ditosamente, non hai Lei de Defensa que aplicarlle, inda que moitos a desexaran» (2).

La primera etapa de la producción literaria de Cunqueiro, que dura hasta la guerra civil, se caracteriza por el doble hecho de que todos los libros que la componen están escritos en gallego y en verso. Así mismo, en esta primera época biobibliográfica predomina como marco ambiental la ciudad de Mondoñedo, donde transcurrió la infancia y juventud del poeta con excepción de los períodos académicos que pasó en Lugo y Santiago.

Por tanto, el principal centro operativo del joven Cunqueiro fue la pequeña ciudad episcopal en que nació. Allí colaboró en el seminario *Vallibria* y dirigió la revista *Galiza*, además de promover la *Oficina Lírica do Leste* o *do Este Galego* y las numerosas iniciativas culturales relacionadas con ella, como la Editorial *Un, Papel de Color, Frol de diversos* o, incluso, *Impresos sentimentais*.

Ahora bien, al mismo tiempo que promovía todo esto, Cunqueiro encabezaba el neotrovadorismo poético con *Cantiga Nova que se chama Riveira*, libro publicado en 1933 y ampliado en su reedición de 1957. También tras la guerra civil, en su único libro de poesía gallega publicado durante la posguerra, *Dona do corpo delgado*, editado en 1950, siguió cultivando la línea neotrovadoresca, de la que fue principal representante en Galicia y a la que aportó importantes ingredientes vanguardistas.



La revista *Galiza*

La revista *Galiza* fue el primer órgano público concebido por Cunqueiro y el principal antecedente de la *Oficina lírica do Leste Galego*. Se trataba de una revista cultural y política de signo marcadamente galleguista y de expresión lingüística prácticamente monolingüe. Como demostró Armando Requejo (3), de ella salieron cinco números entre 1930 y 1933, conmemorando el Día de Galicia o las fiestas mindonienses de San Lucas. *Galiza* contó con la participación poética del propio Cunqueiro, de Aquilino Iglesia Alvariño y de José Díaz Jácome, así como con los dibujos de Bernardo Vidarte, cuatro nombres relacionados con Mondoñedo que reaparecerán en las labores de la *Oficina*.

Por lo demás, *Galiza* ofreció escritos de autores ya consagrados (Pondal, Cabanillas, Noriega Varela), de jóvenes más o menos vanguardistas (Iglesia Alvariño, Bouza Brey, Amado Carballo, Manuel Antonio, Euxenio Montes, Emilio Mosteiro, Blanco Amor, Outeiro Espasandín, Carballo Calero, Julio Sigüenza, Luís Pimentel, Bal y Gay) y de notorios valedores del galleguismo político (Castelao, Otero Pedrayo, Vicente Risco, Viqueira, Ramón Vilar Ponte, Víctor Casas, Fernández del Riego). La preocupación nacionalista por la identidad de Galicia es el tema explícitamente central de la revista, en la que incluso se traduce al gallego un escrito autonomista de Salvador de Madariaga.

lista por la identidad de Galicia es el tema explícitamente central de la revista, en la que incluso se traduce al gallego un escrito autonomista de Salvador de Madariaga.

La Oficina Lírica do Leste Galego

La *Oficina Lírica do Leste Galego* que Cunqueiro estableció en Mondoñedo aparece definida por el propio escritor en 1935: «No noso faio, terceiro piso da miña casa patrocinal, temos establecida a "Oficina lírica do Este galego": unha brúxula, unha luz verde, un anaco de espello, un pasquín de propaganda comunista escrito en chino—que lle mandou ao Iglesia Alvariño un rapaz da súa aldea camareiro en Shangai— un cuadro de Chirico i-un galgo ruso diseado con unha perna de aramio. I-unha craraboia maravillosa, cáseque abismática. Un dibuxante, formidavel rapaz: B. Vidarte. O Iglesia Alvariño, teólogo, zoqueiro de oficio, que linda ao Norde por todas partes. I-eu» (4).

Se trataba, pues, de un núcleo artístico-literario de estilo más bien vanguardista (mención de Chirico, alusión al comunismo), espíritu universalista (caracteres chinos, camarero en Shangai,

(1) Isabel Gómez Rivas, «As primeiras publicacións de Álvaro Cunqueiro», *Boletín Galego de Literatura*, núm. 4, Universidade de Santiago de Compostela, novembro, 1990.

(2) Ricardo Carballo Calero, «Balance e inventario da nosa literatura», *Nós*, núm. 108, Ourense, 1932; recogido en id., *La fuerza pública en la Universidad de Santiago y otros escritos escolares (1930-1933)*, Sada-A Coruña, Edicións do Castro, 1987.

(3) Armando Requejo, «Aparecen dous números descoñecidos de *Galiza*, revista dirixida por Cunqueiro», *El Correo Gallego*, Santiago de Compostela, 17-3-1991. Anteriormente, Modesto Hermida había dado cuenta del contenido de los números 1, 3 y 4 de *Galiza* en *As revistas literarias en Galicia na*

Segunda República, Sada-A Coruña, Edicións do Castro, 1987, mientras que César Antonio Molina había analizado el tercero y cuarto número de dicha revista en *Prensa literaria en Galicia (1920-1960)*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1989. Con la aportación de Requejo se completa el conocimiento de

los cinco números de la colección, cuyos escritos cunqueirianos fueron exhumados completos por el mismo investigador en su trabajo «Álvaro Cunqueiro na revista *Galiza* e outros escritos mindonienses», inserto en *Álvaro Cunqueiro. Escritos recuperados*, Departamento de Filoloxía Galega, Universidade de Santiago de Compostela,

(4) Augusto María Casas, «Esquema da nova poesía galega», *Nós*, núm. 139-144, Ourense, 1935.