REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

PRESENCIA Y AUSENCIA DE ALVARO CUNQUEIRO

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 8 DE ABRIL
DE 1984, EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR LA

EXCMA. SRA. DOÑA ELENA QUIROGA Y DE ABARCA

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON RAFAEL LAPESA MELGAR

MADRID
1984

PRESENCIA Y AUSENCIA
DE ALVARO CUNQUEIRO

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

PRESENCIA Y AUSENCIA DE ALVARO CUNQUEIRO

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 8 DE ABRIL
DE 1984, EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR LA

EXCMA. SRA. DOÑA ELENA QUIROGA Y DE ABARCA

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON RAFAEL LAPESA MELGAR

MADRID
1984

Depósito Legal: M. 10895-1984

Imprime: Artegraf. Sebastián Gómez, 5. Madrid-26

DISCURSO

DE LA

EXCMA. SRA. DOÑA ELENA QUIROGA Y DE ABARCA

SEÑORES ACADÉMICOS:

EL natural encogimiento que en cualquier caso me produciría el hallarme representando un acto capital para mi propia vida, como es éste de hoy, se acentúa por un sentido de responsabilidad acrecentada al rememorar vuestros superiores méritos.

Sintiendo desde niña la gratitud como una acendrada condición del alma, seré, sin duda, torpe al expresarla: recibir una merced, máxime como ésta, siempre me anonada y me obliga. Obligada quedo, pues, para el futuro con la Real Academia que hoy, tan generosamente, me acoge entre sus miembros.

Espero que la larga convivencia en esta Casa —si fuera larga, sólo lo sabe Dios— testimoniará con hechos mi sentimiento de hoy, de reconocidas gratitudes a la Real Academia Española por incluirme en su siempre admirado y vario afán. Nunca empañado espejo, que me devolverá la bien sabida conciencia de mis personales limitaciones.

Dedicada mi vida enteramente a la literatura, a veces de silente modo, pero siempre informándola, llego a ocupar el sillón «a», que antes que yo tuvieron dos novelistas también, también norteños: el gran Pío Baroja, y Juan Antonio de Zunzunegui.

Juan Antonio de Zunzunegui y Loredo, nacido en Portugalete, vasco integral. Su estilo tiene las aristas y la rotundidad y el férreo sonido chirriante de su ambiente bilbaíno. Y también, como este pueblo admirable, tenía el escritor capacidad de trabajo, laboriosidad, empeño ante la obra, golpear la palabra en el yunque para medularla. Un concepto recio, realista, minucioso, de su quehacer novelístico. Gustaba de documentarse sobre lo que escribía, y publicaba novelas copiosas que él llamaba de «gran tonelaje», como si fueran barcas botadas a su Nervión natal.

Divide su obra en dos vertientes: aquella que encuadra en Bilbao —«Vida y paisaje de Bilbao», «De cuentos y patrañas de mi ría»— novelas juveniles cortas, y cuentos. Y en novela grande: «El chipichandle», «¡Ay... estos hijos!», «El barco de la muerte», «La quiebra», «La úlcera», «Las ratas del barco»: una pequeña burguesía, un medio naviero, fabril y mercantil, que se propone retratar. Los personajes resultan de una pieza. La acción transcurre lineal, cronológica, a la manera tradicional del XIX español, sin digresiones.

Ya residente en Madrid, sitúa aquí la mayor parte del resto de su obra —con escapadas o referencias o personajes de su lugar de origen—, «El supremo bien», «Esta

oscura desbandada», «La vida como es», «El hijo hecho a contrata», «El camión justiciero», «Los caminos del Señor», etc. con una nueva adición: el pícaro, que introduce en sus novelas madrileñas. Pero siempre es racialmente un hombre de su propio país quien escribe, con su preocupación por las palabras —también la tuvo Unamuno— y los neologismos, que va moderando con el tiempo.

Tuvo un entorno amable en sus años madrileños, y una crítica muy propicia sobre todo en la época de los cuarenta y los cincuenta. La sólida armazón de sus novelas, que trabajaba esforzadamente, halló eco en los lectores de aquellos años, y con frecuencia en la prensa nacional.

Acertadamente, como siempre, Gerardo Diego sabe distinguir, en su contestación al discurso de ingreso en la Academia, entre las novelas que el escritor llama cortas que certeramente Gerardo Diego puntualiza como «casi cortas» —unas doscientas páginas— que:

> «puede leerse —dice— y que hasta es necesario leer de un tirón, en dos horas, porque nos agarra, nos prende, y su presta marcha, que va siempre por el camino de enmedio, no nos deja escapar».

y las novelas largas, en las que, según la opinión del mismo extraordinario poeta:

> «todo va lento, salvo algún cuento intercalado para distraernos, con ese o aquel sujeto del cortejo lateral que ambienta al protagonista. Por lo demás, todo va lento, los diálogos se demoran, las transiciones se suceden con modulación clásica y pre-

> parada, las calas hacia dentro en las almas se van profundizando más y más, el clima, ya implantado desde el comienzo del relato, se va imponiendo y aculotando más y más, hasta contagiar de su suspensa unidad a todo bicho viviente en la gran campana de la novela».

«Cerrado, denso, macizo», define Zunzunegui a Baroja, como si se definiera a sí mismo (aunque, a nuestro criterio, tan lejano uno del otro). Y expresa algo, a mi entender, cuando menos sorprendente, pero que precisa lo que era novela para él:

> «El verdadero novelista sabrá cómo ha de terminar la novela al empezarla... La novela avanza por las cuartillas en función de la terminación, y si no es así no habrá novela, sino un esquema de narración.»

No es pues la imaginación la que le impele, ni le complica o le enrama la obra (tantas veces derivada o concluida, como todos sabemos, en diferente sentido al que podría preverse, con la autonomía de la narración en cuanto los personajes toman vida propia), sino que el novelista vasco planea su novela, y se atiene a lo delineado. Son novelas de costumbres —sucedan a orillas de la ría bilbaína, o en Madrid— y dichas costumbres han sido observadas en detalles profusos desde el exterior.

Tuvo en vida aplauso y reconocimientos, hasta llegar a ocupar este sillón «a», cuyo predecesor inmediato en

él había sido nada menos que Pío Baroja, maestro de la novelística contemporánea, a la que despojó de excesos retóricos, diluyendo el protagonismo en grupos sociales, como harían Dos Passos, Hemingway... Su sobrio estilo, expresionista, trasluciendo con frecuencia una suerte de fina poesía suburbial.

* * *

No sin emoción voy a hablarles de Alvaro Cunqueiro. La emoción motivada por causas varias. Procedencia:

> «Yo soy un animal literario de una especial situación —dijo Cunqueiro—. Yo soy un escritor, un hombre que viaja con un país al fondo, que es mi Galicia natal. Y se trata de un país particular, no porque sea verdad todo esto que se dice de Galicia, de las meigas, de la Santa Compaña, en fin, todas esas otras historias, no, no. Se trata de un país muy particular porque ha sido durante muchos siglos el punto extremo de la tierra conocida, el Finisterre: más allá no quedaba más que el Océano, el tenebroso (...) Grandes bestias y enormes abismos (...) También Galicia era el país del río Leteo, el país del olvido: cuando por primera vez llegaron las legiones romanas a Galicia y entraron por el sureste y alcanzaron la laguna Antela y al río Limia —era por marzo, nieblas matinales seguramente, un enorme silencio, y un país vacío—, los legionarios creyeron que habían llegado al río

Leteo, al río del olvido, y que el que lo cruzase perdería memoria y lengua y vagaría ya para siempre por el mundo, insomne, amnésico. Y tuvo el que mandaba las legiones, Décimo Junio Bruto, que cruzar el río, y desde la otra orilla hablarles en el claro latín, llamarles por sus nombres, recordar las batallas en las que habían estado juntos en las Galias, y entonces reconocieron que aquel no era el Leteo, que el Limia no era el río del olvido» (1).

Y yo les digo que no se puede impunemente ser durante muchos siglos un país en que la cabeza es Finisterre, el fin del mundo, y los pies el río del olvido, el río de la destrucción total, en definitiva, del ser humano.

La segunda causa que motiva mi emoción es su persona. Era bueno, grande, amador de la vida, con un cendal de melancolía, hermosa su obra, y libre.

Y por fin, un sentido de justicia: reconocer públicamente a Alvaro Cunqueiro el lugar que en la Historia de la Literatura Contemporánea Universal le corresponde. No voy a descubrir nada nuevo que quienes le han leído, que quienes le trataron, no conozcan: lo nuevo, lo original, está en su obra y en el momento en que fue escrita. Su absoluta independencia literaria le permitió escribir al margen de tendencias, escuelas o corrientes, sin ignorarlas. El mismo nos lo dice:

«Quiero contar llano y sencillo, como quien come pan. Y no es que no conozca, o no me importen esas técnicas que se han inventado por ahí,

que son importantes: yo sé lo que significan, por ejemplo, Joyce por un lado y Robbe-Grillet por otro, todo esto lo sé y me importa. Pero no me importa cuando yo me pongo a escribir: entonces lo que quiero es contar, me gustaría incluso contar como dicen que contaban los antiguos celtas de Irlanda, con pruebas por delante (...) Me gustaría abrir mi libro y que de entre las páginas saliera el puñal o la cadena, la perla o la rosa que figuran en ellas» (2).

Me parece que siendo Alvaro Cunqueiro un gran desconocido —excepto en Galicia y Barcelona, y aún minoritariamente—, será más provechoso para avivar el interés por su conocimiento el que aduzca sus propias declaraciones, las palabras y opiniones que yo misma le oí, y las muestras de sus textos: contar «con pruebas», como quería él. Y que surjan el puñal o la cadena, la perla o la rosa.

* * *

Alvaro Cunqueiro Mora nació el 22 de diciembre de 1911, en Mondoñedo, villa mitrada, silente, hundida entre cumbres, en lo hondo, como un cuenco —*cunco*— que recogiera estrechas calles silenciosas como ríos inmóviles, conventos que traspasan el rumor de los rezos, o el aéreo gregoriano monacal apretando el silencio, las casas con sus tejados de pizarra de reflejo acerado, las torres de la

Catedral, de un barroco contenido, sin desmesura, como árboles gemelos contra el paisaje hondo, húmedo, misterioso; el pausado discurrir de las gentes, el denso, despacioso río Masma. Si siguiéramos el significado o simbolismo de las palabras, diríamos que de aquel *cunco* surge Alvaro Cunqueiro como síntesis o viva representación carnal, emergida de su tierra propia.

> «Yo he nacido en una pequeña ciudad, en un valle pequeño, un valle que tiene la medida del ojo humano. De una familia que llevaba varios cientos de años habitando allí» (3).

Se refiere a la familia materna, su madre era del pazo de Cachán, en las cercanas tierras de Miranda, su padre era de Cambados, venido a Mondoñedo. Uno de sus recuerdos de infancia, placentero, era el de sus estancias en el pazo de Cachán, en Riotorto. Cuando más tarde escriba surgirán estas tierras de Miranda, para siempre recreadas en «Merlín y familia».

> «Mi valle, mi casa, el aroma de mi casa cuando se cocía el pan... Ahora vienen algunos amigos de Mondoñedo y me traen una hogaza de pan, y a poco toda la casa huele a aquel pan, y para mí es como la magdalena de Proust... Vuelve toda mi infancia...» (4).

El pan, el vino, el río, los pájaros, el viento, son elementos naturales en la obra de Alvaro, elementales, puros. Casi sin adjetivos, a fuerza de nombrar, de revestirlos con el nombre.

«Desde niño yo no he oído hablar de otra cosa más que de tesoros ocultos. La zona de Mondoñedo es una de las más ricas en hallazgos de oro prerromano, torques, diademas, peines litúrgicos. Se pueden ver hoy en los museos de Lugo y Pontevedra. Estos hallazgos de oro suponían naturalmente, muchas historias acerca de buscadores y halladores de oro, lo cual era una cosa bastante complicada, llegaba a ser como un juego. Dice Buckhardt que en el Corán, Mahoma pretendió apartar a los musulmanes de los juegos de azar y en cambio incitarles a la búsqueda de tesoros ocultos, porque Mahoma sabía que el alma humana sin una cierta dosis de azar difícilmente puede subsistir» (5).

Me aclara Emilio García Gómez, conocedor como nadie del mundo musulmán, y de tantos otros mundos, que, en efecto, Mahoma prohibió los juegos de azar. Pero sin la contrapartida de incitarles a la búsqueda de tesoros ocultos. Y esto es sintomático en Alvaro: parte de un atisbo comprobable, y sobre él levanta su invención o enciende su fantasía, o él mismo busca el oro oculto tras el dato cierto.

«En mi país, que no tenemos ningún juego, los naipes entraron a fines del XVI o principios del XVII, donde no había más que unos pequeños juegos de números, los sorteos, o la tabla de grecolatina Bau, o los dados, también la imaginación del gallego que no tiene juegos, ha sido llevada al hallazgo de tesoros ocultos. Es como un juego: hay

que discutir con quien guarda el tesoro. Los juegos (...) son algo que no está sujeto a horas, que tiene reglas propias, que no tiene nada que ver con la realidad cotidiana (...) Hay la discusión con el guardador del tesoro, una dialéctica muy compleja: a veces se consigue del moro que lo guarda, o del hada, llevarse el tesoro, y otras veces no. Yo me he pasado la infancia a la escucha de todos los buscadores de tesoros ocultos en mi país» (6).

Y naturalmente, todas las referencias de Alvaro sobre su propia vida, sobre su entorno, nos llegan desde su poderosa imaginación fabuladora, siempre partiendo de un quicio de verdad. Pero si, como dice la académica francesa Marguerite Yourcenar: «Como suele suceder, lo que no fui es, quizá, lo que más acertadamente me define», si Alvaro Cunqueiro recreó su vida, y aún más: trazó imaginativamente los senderos, incluso una cierta geometría ideal por la que aquella iba a discurrir, y adujo palabras oídas (¿cuándo? ¿dónde? ¿de qué mundo o trasmundo, o espacios o estancias invisibles le llegaban palabras al oído?), y llegó a tal perfección que no había para él más realidad que su irrealidad —pero la irrealidad ¿no es simplemente la *otra realidad,* que no todos perciben?— esa vida, sin duda, es la que más acertadamente le define. No hubo fronteras entre lo ensoñado y lo vivido. Todo era sueño, y el soñar despierto, vida.

Y no se trataba de evasión de unas situaciones concretas, históricas o sociales o personales. El rechazaba los

comentarios sobre que pudiera tratarse de evasión (rechazaba en principio todo lo que supusiera hurgar en el interior de su literatura y de él, que eran uno y lo mismo; le aburrían las calificaciones, los ismos, las escuelas):

> «Lo cual no quiere decir —escribió— que yo practique una literatura de evasión, o que me conforme con el mal y la injusticia, y que no ame la libertad y no busque que la miseria desaparezca. Sirvo en un determinado lugar del campo de batalla de la cultura y sería absurdo el pedirme que contribuyese al desarrollo de la repoblación forestal —de la que por otra parte tengo opiniones a favor de la *carballeira* y contra el pino—, porque una de las cosas que enseña la cultura occidental es a no tener prisa y a operar a largos plazos» (7).

Fue un ser eminentemente literario; se movía, vivía y alentaba en espacios y términos literarios: era su esencia. La imaginación fue en él, incontrovertiblemente, energía turbulenta: con esta fuerza a motor encendido se inventó un espacio cósmico, o lo presintió, o lo adivinó ¿quién sabe?, fue su universo, la galaxia por la que transitó, con naturalidad pasmosa, su camino de estrellas y de soles y lunas, y de materia jamás inerte ni perdida, jamás desperdiciada, sin salirse de su órbita jamás, sin agujero negro. Creaba amaneceres, «pléyades vespertinas», y noches y días casi superpuestos. El polvo era en sus palabras ceniza u oro, traspasado de luz, o envuelto en una condensación neblinosa inexistente. Un cierto y re-

moto alejamiento, y la impávida colosal indiferencia de un creador que hace del polvo barro para los hombres, para el hombre.

Reconoció a Dios y fue su criatura. Y dio fe de este reconocimiento con acendrada sencillez y con hombría, con la naturalidad del inocente:

> «Creo que cuando el hombre reza convoca fuerzas de las que no tenemos ni idea. No hay hombre más feliz ni más dueño del mundo y de sí mismo que el hombre que humildemente se arrodilla y reza» (8).

Rebajaba la tensión, cuando volaba alto, con la fuerza de gravedad de lo humano, el tirón con que nos acercaba a su creación fantástica y nos la humanizaba. Se adelantó a su hora, distorsionando el tiempo y la memoria porque el tiempo y la memoria eran una banda común. Y él procedió por intuición, si bien conocimientos físicos actuales nos descubren que el tiempo es uno y el mismo: la infinitud. Por esa banda transitó con paso sosegado, andando como si bogara, la frente al viento, los ojos asombrados y velando su asombro, la mirada perdida en el trasmundo, visionaria.

Sí, fue un adelantado, por eso quizá tan difícil el reconocimiento de lo aún ignorado; fue un paladín, como le gustaría decir a él (nos contó que descendía de Rolando y la sirena, por su apellido Padín —paladín—. Había nacido señalado. Y llamaba a Rolando, Don Rolando). Un juego sin igual, el único juego al que le apasionó jugar.

«De niño —dijo— fui poco juguetón, más bien fui mentiroso y contemplativo» (8 bis).

(Nos llega el eco de Valle-Inclán: «Oh alada y riente mentira (...) pájaro de luz».)

A los ocho años había leído a Verne y «Los Miserables» de Víctor Hugo, y algo más tarde a Dickens. Y en la farmacia de su padre había aprendido los nombres de todas las hierbas: la frestuca pantesis, la daptila numenta, los tréboles, los lirios. Pronto empezó a distinguir el chopo, el aliso, el salce. También los pájaros: si el que volaba era un mirlo, si el que cantaba era un jilguero o la calandria. Su padre era un gran botánico y un buen zoólogo: de sus labios aprendió a nombrar a las hierbas, a los pájaros, a los árboles, a los peces. Los nombres, la más hermosa de las herencias.

«En la botica de mi padre había un libro que me fascinaba: allí venía en qué época florecían los castaños, los castaños de Indias, y las clavelinas... A la tertulia de la rebotica iban los canónigos de la Catedral, todas las noches a las siete, había partida de tresillo o de tute, cuentos de cazadores...» (9).

¿Nacen de esa memoria sus narraciones de tertulia, empiezan ahí precisamente, en aquel niño a quien gusta ayudar a su padre en la botica, y escuchar, escuchar...?

«Toda mi infancia la pasé a la escucha...»

La farmacia formaba parte del palacio episcopal, situada en los bajos. El ceremonial antiguo, la liturgia, la historia

natural, todo el entorno predestinándole, entre aquellos muros de vieja piedra, y el olor de las hierbas medicinales, y el de la hierba recién segada que se vendía para el ganado, al lado, junto a la Fuente Vieja.

> «Mi villa natal es una de las zonas de Galicia en donde han sido recogidos mayor cantidad de romances artúricos y carolingios.»

Resulta enormemente indicativo como iniciación a lo que va a ser más tarde su narrativa señera.

> «... De pronto aparecían en los labios de una vieja —yo andaba siempre con papeles, desde los catorce años, intentando recoger estos romances—, y me encontraba con Arturo y Gerineldo, me encontraba con Gerardo de Rosellón, me encontraba con Lanzarote del Lago, y me encontraba con todos los héroes artúricos, con todos los Pares de Francia, y con Roldán» (10).

Ya está fraguándose su novela medieval, su novela de ciclo bretón, artúrica.

Sobre todo y para siempre —para su siempre— (e incide en su formación mítica), se encuentra con las epístolas familiares de Fray Antonio de Guevara y el «Marco Aurelio»:

> «No sólo he aprendido mucho y buen castellano en él, sino que soy un poco de la naturaleza deformadora y mixtificadora de Guevara. Y tengo conciencia de ello. Y a veces sospecho que es cierto lo que una vez sugirió Américo Castro de que todas las invenciones grecolatinas de Guevara eran

un poco la burla a los humanistas de su tiempo, puede ser. Yo no lo hago por burla: yo lo hago por una especie de perfeccionamiento de la anécdota; me parece que tal como sale deformada de mi pluma la cosa está mejor contada, porque en definitiva LO QUE YO PRETENDO ES CONTAR» (11).

Alrededor de los once años escribe una primera novela, destinada a sus primos y hermanos. Era una novela del Oeste.

«Yo quería, claro, que los indios hablasen un idioma distinto del de los rostros pálidos, y como yo no sabía más que el gallego y el castellano, los blancos, los rostros pálidos, hablaban en castellano, pero los cheyenes de doble cinturón en el sendero de la guerra —y si morían iban al Gran Manitú, donde estaban todos cuantos bisontes quisieran— hablaban, naturalmente, en gallego (...) Porque hay otra parte de mi país al fondo que es mi lengua gallega. Yo desconfío mucho de que exista el bilingüismo, porque —aclaraba— siempre debe haber un manantial más soterrado, una lengua de fondo, pero yo, a veces me dudo: a pesar de que intelectualmente razono que no puede haber el bilingüe, como yo en mi casa hablaba castellano con mi padre y hablaba gallego con mi madre, y esto alternativamente y sin más preocupación de que, a veces, cuando hablaba castellano con mi padre éste me dijera que metía una palabra gallega, o una forma sintáctica gallega que no iba con el cas-

tellano, puedo decir que ambas, las dos lenguas, me son maternas. La verdad, me cuesta mucho trabajo el entender que no lo sean» (12).

De este hablar alternativamente ambas lenguas, y en una misma conversación, doy fe.

Sobre el bilingüismo también escribe Alvaro insistiendo en la misma idea:

> «Me creo en la obligación de explicarles que yo soy un escritor bilingüe, en el sentido más extremado del término. Es decir, un bilingüe equilibrado, pero al mismo tiempo con muchas posibilidades de interferencia entre ambos idiomas. Yo no llamaría a mi bilingüismo "bilinguismo permeable", como diría Martinet, pero sí reconocería que hay interferencias de mi gallego muy especialmente en mi castellano. Ambos idiomas me son maternos, vernáculos, y debo ejercer una cierta voluntariedad para mantener en sólo uno de ellos el libro o el poema que estoy escribiendo» (13).

* * *

Por aquella época —once años— se traslada a Lugo, para cursar el bachillerato, interno, en los Maristas.

> «Quien en Mondoñedo tenía la ciudad a su disposición, y a su disposición los niños, las setas del bosques, los peces y los cangrejos de los ríos, y los sueños, las fábulas de todo un país, se encontró de súbito con un universo extraño y fustigador: un mundo sin niños, ni setas, ni peces, ni sueños, ni fábulas» (14).

Era entonces un rapaz delgado, siempre muerto de frío, con las manos llenas de sabañones.

> «Y en medio de los otros, de mi edad, pero más espabilados, sentíame un pequeño aldeano ignorante y triste.»

Se muda a una pensión, y puede, al fin, pasear por la vieja ciudad, vagamundear por las antiguas murallas romanas, y contemplar el Miño. Él mismo dirá:

> «Los ríos brindan una especie de amistad humana, de presencia comprensiva. Un río es lo que más se asemeja a la sonrisa de una mujer. Me encontré más tarde este mismo pensamiento en Joyce, pero cuando lo descubrí aún no había leído a Joyce» (15).

Pudo leer, leer y leer en la Biblioteca Provincial, anárquicamente, sin tasa, libros dispares, pero sobre todo, vorazmente, libros de historia.

> «Y como tenía una memoria felicísima me entró una suficiencia brutal. Yo lo sabía todo, o estaba convencido de saberlo todo. Me sentía más seguro, y hasta me dio por andar un poco elegante, me compré un gabán claro, de color pajizo, cosas de mocedad» (16).

Cosas de mocedad... Viaja en un coche de línea al lado de una muchacha a quien no conoce, y a la que nunca hablará: y comienza a hacer versos.

En los últimos años de aquel bachillerato de entonces, de pocas asignaturas, que daban a aquellos estudiantes de quince y dieciséis años con una enorme necesidad de ocio el ocio necesario, en aquellas horas libres,

> «cayeron los surrealistas, y especialmente alguien, un poeta que fue para mí una verdadera revelación, y que lo siento muchas veces como un pequeño peso en el alma: Paul Eluard» (17).

Paul Eluard y la nueva poesía castellana, la generación del 27.

Ya bachiller, «alto, delgado como un lápiz» —dice Dionisio Gamallo Fierros, que va a ser su compañero de exámenes en Santiago— acude al principio a examinarse allí, por libre, en la Facultad de Filosofía y Letras, sección de Historia. Siempre le interesó profundamente la historia como vivero de su fantasía. En sus años lucenses —contó a Dalmiro de la Válgoma en mi presencia— había leído apasionadamente mucha más historia que literatura. Y de los libros dejados en su biblioteca, y de las lecturas que nos comentaba, podía deducirse que fue siempre mayor la proporción de los libros de historia, o que tuvieran relación con ella. Los había leído —nos dijo— sin orden ni sistema, como un rapaz hambriento roba pan, siguiendo su instinto, a la búsqueda de sucesos misteriosos. Los intrincados, complejos mundos que encontraba en la historia, y que antes le habían salido ya al paso a través de los cantos y cuentos sobre romances antiguos. Historia, al cabo.

En Santiago tuvo otro encuentro deslumbrante: la propia ciudad, que le cautivó. Viniendo de una villa, mitrada,

rural, remota, con la presencia activa en él de un mundo antiguo, nunca muerto sino renovado, su encuentro con nuestra ciudad del medievo, con rumor, en algún espacio registrado, de los pasos de peregrinos históricos con nombres de romance, o peregrinos pueblo penitente, ofrecido, itinerante, siempre hacia el oeste, caminando hacia donde se hunde el sol, cantando el Ultreya —más allá, más allá— tenía que fascinar a Alvaro. Y fue una conjunción perdurable.

Pasó algunas asignaturas, sin entusiasmo. El gran activador era la ciudad. Y la poesía.

> «Fue por entonces —ha escrito Gonzalo Torrente Ballester— cuando Cunqueiro salió no sé de dónde y entró en mi amistad, que fue como entrar para siempre en mi vida (y no es otra cosa la amistad sino vidas que por algún lado se comunican).»

Gonzalo Torrente acababa de adquirir, con los escasos medios que ambos estudiantes tenían, las «Obras completas» de Góngora.

> «—A ver, déjame que lo mire...
>
> »Y sus manos ágiles, hechas a pasar las hojas, saltaron de los sonetos a las décimas, del "Polifemo" a "Soledades", iba diciendo trozos de memoria, y algún que otro comentario (...) Alvaro era largo y grande ya. Llevaba puesto un abriguiño azul y una boina pequeña. Pero lo más grande, repito, su voz:

Las flores del romero
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.

»¡Ay, cómo me quedaron grabados en la memoria estos versos declamados en medio de La Quintana, pared de piedra por los cuatro vientos, resonantes paredes que multiplicaban los ecos y erguían hasta el mismo trueno aquella voz, de suyo imponente!

»Yo no sé cuánto tiempo pasamos —continúa Torrente— de un farol a otro farol, el libro bien protegido de la lluvia menuda, buscando esto o lo otro, o voceando a coro, o uno a uno, endecasílabos y octosílabos, fábulas y soledades, burlas y veras (...) La conversación sobre la poesía dejó pronto el tema de Góngora, y pasó a materias similares. No sé quién habló de los cancioneros y de los reyes trovadores, o quizá sólo de canónigos trovadores. Alvaro recitó, bajando la voz (estábamos entrando ya en una taberna), a Xoan Zorro y también a Meendiño. Y mientras nosotros bebíamos un poco, y la charla giraba ya y se orientaba hacia la política, Cunqueiro, en una mesa aparte, empezó a escribir, y de allí salió, en pocas sentadas, la "Cantiga nova que se chama ribeira" (18).

No niño novo do vento
hay una pomba dourada,
meu amigo!
Quén poidera namorala!

Canta ao luar e ao mencer
en frauta de verde olivo.
Quén poidera namorala,
meu amigo!

Ten áers de frol recente,
cousas de recén casada,
meu amigo!
Quén poidera namorala!

Tamén ten sombra de sombra
e andar primeiro de río.
Quén poidera namorala,
meu amigo! (19).»

A poco abandonó los estudios universitarios para dedicarse al periodismo, profesión que sentía con absoluta entrega —de cualquier detalle de un suceso extraía una ficción— y ya a lo largo de toda su vida colaboró en la prensa de una manera continuada. Amó el periodismo, enriqueció las noticias dándoles una dimensión literaria, en él irrenunciable —ser periodista era ser mensajero, ¿como Hermes?—, y eso formaba parte de su deambular vital; en sus artículos, breves joyas literarias, vertió siempre su visión de la vida elevada a categoría, y en ellos se encuentra a sí mismo con frecuencia. Supuso un notable enriquecimiento para la más importante prensa española.

* * *

No se puede escindir al Alvaro en gallego del Alvaro en castellano, aunque yo, ante lo proteico de su obra, y para no hacer de estas páginas un discurso interminable, haya tenido que elegir el ocuparme de su obra en castellano, y de su obra narrativa, que, a mi entender, le confiere una proyección universal. Sin esos libros —«Merlín y familia», «Las mocedades de Ulises» y, sobre todo, «Cuando el viejo Simbad vuelve a las islas», «Vida y fugas de Fanto Fantini» y «El año del cometa»— su obra hubiera sido hermosa, imaginativa, y hubiera demostrado su talento de escritor, un magnífico escritor regional, dotado de increíble gracia e instinto, pero no hubiera dado la medida del genio literario universal que fue, y quizá yo no hubiera hablado de él aquí.

En definitiva todo escritor genial nace para crear y fijar en el tiempo infinito una obra determinada, y todo lo demás son aproximaciones, tanteos, andarle cerca... Y debo decir que esos libros, con cuyo comentario remataré estas palabras, son precisamente los libros que él nació para escribir, para los que surgió de una tierra antigua, y cuya fue su atmósfera y su cadencia.

Tampoco podrá hablarse de Alvaro Cunqueiro prescindiendo de su condición poética, porque sería vaciarle de voz. Fue poeta en cuanto escribió, aunque fueran los pies de unas fotografías. Ni puede soslayarse, aun brevemente dicho, al articulista que Alvaro fue, porque sintió el periodismo como un mester: un mester impaciente, vivo, actual, de delicada trama ornamental, y, con frecuencia, mester de juglaría.

Escribió artículos hasta su penúltima hora —materialmente vivía de las colaboraciones—, pero sobre todo escribir era ya la más acendrada manifestación vital, la penúltima sístole, la penúltima diástole (20): lo hacía casi ciego, estragada la vista por la enfermedad —tenía que ayudarse de una lupa, aunque hasta el fin fue visionario lúcido—, en inmovilidad sus piernas y sus pies adolecidos, sin poder llevar personalmente sus artículos al correo, como había sido su costumbre.

Se anuncia para pronto la publicación de la serie «El pasajero en Galicia», que tengo de su propia mano con aquella caligrafía como menudas, sueltas, tenues arañas, que segregaban el hilo finísimo cuya red apenas visible nos captaba, nos envolvía, a veces iluminada, transparente, a veces fragilísima, espectral.

> «A mis lectores cuento mi sorpresa o mi preocupación del día, el recuerdo del último viaje, la impresión de la más reciente lectura, y de todo ello quiero deducir y mostrar que la vida es inmensamente rica, y que *el aburrimiento es una traición*» (21).

Él no seguía la alambicada tendencia de los escritores que pretenden captar determinados reconocimientos con la oscuridad, con la monotonía, con el aburrimiento prolongado implacablemente, artificiosamente, en un trabajo de taracea artesano.

Quizá haya resultado fructífero para la literatura el que no zumbara en torno a él, insistente, el rumor o clamor de la fama, la destructora popularidad, y sobre todo, el

éxito comercial que puede encasillar, fijar, restando libertad de creación.
Cuando llegó un selectivo reconocimiento con «Merlín y familia», «Las crónicas del sochantre», él ya se poseía, era dueño y señor de sí mismo, y así pudo mantenerse y continuarse y crecerse sin dependencias ni de editores, ni de lectores, ni de profesores y críticos.

Alvaro Cunqueiro escribió en solitario, en su país, con una inmensa tolerancia hacia los demás, aceptando el que no contaran con él, el ser incomprendido, desconocido o silenciado. Atravesó su particular largo desierto, solitario, independiente y, al final, cansado. Tuvo amigos excepcionales, y se los mereció. Le daban compañía cuando era la soledad hiriente, con delicadeza, con sobrio respeto. Dos de ellos —Alberto Casal, de su mayor intimidad, y Néstor Luján, compañero de tantos viajes—, precisan que jamás le preguntaban sobre sus proyectos o sobre su quehacer del momento. Lo decía cuando necesitaba decirlo, y ellos arropaban su silencio. La amistad fue el descanso del escritor, su séptimo día.

Poeta y humanista, veía los sucesos no con visión objetivada y nítida, sino ya transfigurada, tocada de fantasía y de muy singular memoria. Léanse «Los retratos imaginarios» —título tomado sin duda alguna del libro de Walter Pater—, o «El pasajero en Galicia» —quizá del «Viaje sentimental» de Laurence Sterne—.

Paciente, perdonador, con esguinces irónicos, trasfondo de tímidas ternuras, y retenido, elegante escepticismo.

No era agresivo, no era aleccionador, no era dogmático; estaba exento de pedantería. Daba su pizca de actualidad, su bonhomía, su sonrisa jamás hiriente, su generosidad hacia los demás escritores —prologaba a cuantos se lo pedían, y nunca formulariamente—, su ingenuidad solamente aparente, su inocencia de fondo, su continua disposición lúdica que le llenaba de claridad la mirada, su alegría de las palabras.

Decía Alvaro que:

> «Toda realidad puede ser vulnerable, herida en los mismos riñones por la imaginación, que lo primero que logra es hacer ver que la realidad es cambiante, gira súbitamente, muestra mil caras, está hecha con siglos y lugares diversos...»

(Y esto, señores académicos, está en la más pura y avanzada línea literaria actual.)

> «... convoca al sol y a la luna al mismo tiempo, y sigue siendo una realidad que el hombre habita, o que por lo menos puede habitar.»

Jamás negó el conocimiento o influencia de la materia de Bretaña o de los autores ingleses en sus maneras literarias, incluso en su sentido del humor, que él definía:

> «Un poco de absurdo, humor inglés, desde luego» (22).

Tamizado, claro es, por su personalidad propia. No hubo en él capacidad de desdén, aunque sí de indiferencia, buida, sutil, distanciadora. Pero sobresaliendo una exculpa-

«... y el relincho del caballo del joven amante, impaciente porque su amo no regresaba. Cuando los amantes emprenden el viaje hacia el bosque, Chakamatsu escribe unas estrofas que se han hecho famosas, y que con frecuencia se oyen en el Japón. De una versión inglesa de Hearn yo había escrito hace algún tiempo, una traducción de urgencia:

Adiós, mundo, noche adiós.
¿A qué se comparan
los que caminan hacia la muerte?
¿Al rocío en los campos de Adashi
que desaparece bajo nuestros pasos, cuando
[sale el sol?

»Es una radiante mañana de mayo. Antes de morir, los amantes se tocaron las manos, palma con palma:

Este sueño de un sueño, cosa triste es.
¿Escuchas conmigo las campanadas?
De las siete del alba, ya sonaron seis.
La que falta, será el último
canto del mundo que escuchemos.

»Ella se encondió entre los helechos, y él tras un enorme árbol centenario. Solamente un cuervo se atrevió a ver las dos muertes, desde una alta rama.

«... y el relincho del caballo del joven amante, impaciente porque su amo no regresaba. Cuando los amantes emprenden el viaje hacia el bosque, Chakamatsu escribe unas estrofas que se han hecho famosas, y que con frecuencia se oyen en el Japón. De una versión inglesa de Hearn yo había escrito hace algún tiempo, una traducción de urgencia:

Adiós, mundo, noche adiós.
¿A qué se comparan
los que caminan hacia la muerte?
¿Al rocío en los campos de Adashi
que desaparece bajo nuestros pasos, cuando
[sale el sol?

»Es una radiante mañana de mayo. Antes de morir, los amantes se tocaron las manos, palma con palma:

Este sueño de un sueño, cosa triste es.
¿Escuchas conmigo las campanadas?
De las siete del alba, ya sonaron seis.
La que falta, será el último
canto del mundo que escuchemos.

»Ella se encondió entre los helechos, y él tras un enorme árbol centenario. Solamente un cuervo se atrevió a ver las dos muertes, desde una alta rama.

con roto sombero de ancha ala. Tendió el pordiosero —¡qué palabra inventaron en las Castillas, dando oficio al que pide por amor de Dios, un zatico de pan!—; digo que tendió el pordiosero la mano diestra hacia el deán. Iba el muy reverendo señor distraído, recitando en voz alta, como solía —incluso en coro, mientras canónigos y racioneros se daban al gregoriano— hexámetros de la Odisea. Tras el deán, en burra negra, iba un paje para todo, y brincando a su lado, el ladrador conejero leonés de las vacaciones venatorias del prebendo. Y precisamente en aquel momento Salas y Mendoza recitaba aquello que el cíclope rogaba a su padre Poseidón: "¡No permitas que Ulises regrese a su patria!, pero si le está acordado volver a ver a sus amigos, su casa y su patria, ¡que sea tarde y con daño, luego de haber perdido a todos sus compañeros!" Y lo contó dos años después el deán, y no lo tengo por artificio de la retórica, en el sermón de las solemnes exequias por la Reina Doña María Luisa de Saboya, que dejaba viudo a Don Felipe V, que al escuchar el mendigo las palabras helénicas, aunque pronunciadas con el oscuro acento de los lugueses más naturales, por prodigio se quedó desnudo a la orilla de la vereda, a la sombra del roble centenario, perfecto como estatua de canon, el rubio cabello rizado y los ojos luminosos. Y el asombrado deán le dijo —y no quedó claro si en griego, gallego o castellano—, solemne, levantando la mano al sol poniente y rojo, inmen-

con roto sombero de ancha ala. Tendió el pordiosero —¡qué palabra inventaron en las Castillas, dando oficio al que pide por amor de Dios, un zatico de pan!—; digo que tendió el pordiosero la mano diestra hacia el deán. Iba el muy reverendo señor distraído, recitando en voz alta, como solía —incluso en coro, mientras canónigos y racioneros se daban al gregoriano— hexámetros de la Odisea. Tras el deán, en burra negra, iba un paje para todo, y brincando a su lado, el ladrador conejero leonés de las vacaciones venatorias del prebendo. Y precisamente en aquel momento Salas y Mendoza recitaba aquello que el cíclope rogaba a su padre Poseidón: "¡No permitas que Ulises regrese a su patria!, pero si le está acordado volver a ver a sus amigos, su casa y su patria, ¡que sea tarde y con daño, luego de haber perdido a todos sus compañeros!" Y lo contó dos años después el deán, y no lo tengo por artificio de la retórica, en el sermón de las solemnes exequias por la Reina Doña María Luisa de Saboya, que dejaba viudo a Don Felipe V, que al escuchar el mendigo las palabras helénicas, aunque pronunciadas con el oscuro acento de los lugueses más naturales, por prodigio se quedó desnudo a la orilla de la vereda, a la sombra del roble centenario, perfecto como estatua de canon, el rubio cabello rizado y los ojos luminosos. Y el asombrado deán le dijo —y no quedó claro si en griego, gallego o castellano—, solemne, levantando la mano al sol poniente y rojo, inmen-

samente triste: —¡Yo fui también de aquellos a quienes se rogaba que forzásemos el Destino!

Dijo y se perdió en el aire dorado de la tarde. Y Salas y Mendoza pudo contar a quien quería escucharle que había encontrado a Apolo en un camino de la Terrachá de Lugo, una tarde de otoño, cuando caían en lluvia de oro las hojas secas de los abedules. Lo que al deán —el encuentro de Apolo—, le parecía natural, porque el dios, en sus días gloriosos, dejaba Delfos para vaguear entre los hiperbóreos.»

El arte de lo efímero. El arte de lo fugaz. Eso era periodismo para él. Tomaba de los diarios, de la radio, de los semanarios, las noticias sobre la realidad cotidiana. Y buscaba el envés, lo que había detrás de la noticia, lo invisible existente al otro lado del tapiz. Tituló así, «El envés», a una colaboración diaria que duró varios años, recogida en volumen después:

«... en los cuales he contado los días del mundo y del trasmundo, mis aprendizajes y mis imaginaciones, mis melancolías y mis sueños, mis parvas erudiciones y mis sorpresas ante la variedad de los días, cada uno, para quien no quiere renunciar a la gran palanca del asombro, con un milagro o una sirena —igual da— dentro (...) Leal a un humanismo que tiene como base una alegre expectación del siglo y una aceptación humilde de las grandes riquezas terrenales —que comienzan con

la alondra de la mañana y terminan con el diálogo con el amigo, en la hora vespertina, con la taza del vino en la tabla— mi última pretensión será enseñar la esplendidez de la vida cotidiana, y como los siglos todos concurren al logro de mi lengua (...) Todos los siglos para que todo esto siga viviendo, esté vivo ante los ojos, pero también todos los siglos viviendo en la memoria y en el amor: los Reyes camino de Belem, César pasando los ríos celtas, Gaiferos haciendo con sus pies el camino francés, Romeo sacando rosas de sus labios para hacer el amor a Julieta, los trovadores adormecidos sobre las claras violas, y todos los trabajos, incluso los políticos —esencialmente los políticos—, que han hecho lo que llamamos civilización occidental. Bernouilli y Spallanzani valen lo que Carlomagno y el Gran Capitán.»

Tenía un dominio absoluto del lenguaje, le acudía a la pluma o a la máquina de escribir o a los labios con precisión y espontaneidad. Escribía deprisa, casi con impaciencia, apenas corregía: guardo de su mano artículos, prestos para enviarlos a la prensa, con una o dos tachaduras. No conservaba copias, aunque otros las hicieran en el periódico. Escribía a diario, y se cansaba pronto.

Empezó a ser periodista «por libre» muy temprano; puede decirse que todo lo hizo por libre, incluyendo sus lecturas.

En el año 34 enviaba desde Mondoñedo sus artículos a «El Pueblo Gallego» de Vigo, entonces propiedad de Portela Valladares. Pero había empezado antes aún, con sus pu-

blicaciones en «Vallibria», semanario de Mondoñedo, en donde fundó más tarde la editorial «Un» —¡qué determinismo!— y desde donde difundía las entregas del «Papel de color». Y de la revista «Galiza», compuesta con un grupo de amigos. Siempre los amigos, desde su encuentro con Francisco Fernández del Riego y en Lugo con Anxel Fole (y los del lugar de la infancia, si la infancia no es en sí lugar). Fue, ya lo he dicho, hombre dado a la amistad, dialogante, oidor, más y más silencioso, ensimismado conforme el tiempo avanzaba, aunque algún muy amigo le recuerde monologante en cuanto le encauzaba hacia los temas —históricos, literarios o humanos— de su interés profundo. Y curiosamente, él, dotado de una voz sonora, levemente gangosa, silbadora de las eses finales, sobre todo (¿pudo tener esa voz el sochantre Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozón, de sus «Crónicas»?...) cuando monologaba —soy testigo— lo hacía a media voz, que fue tornándose opaca al paso de los años y de la enfermedad, perdiendo tono; interiorizada voz, como si fuese un eco de sí misma, surgida del hondón de la persona, de su lejano laberinto íntimo.

En el 34 ya estaba escribiendo en castellano algunos poemas de «Elegías y canciones» (había publicado en el 32 «Mar ao Norde»; «Cantiga nova que se chama ribeira» y «Poemas de sí e non», ambos en el 33).

En 1937 se encontraba en Santa Marta de Ortigueira, en un colegio privado —el colegio Santa Marta—, como profesor de Literatura, cuando caen en manos de Jesús Suevos, a la sazón director de «El Pueblo Gallego» de Vigo, unas hojas, «Era azul», editadas en Santa Marta de Or-

tigueira. Admirado por la excepcional calidad de quien las escribe, le ofrece el puesto de redactor en su periódico que Alvaro acepta en el acto. Recuerda Suevos que Alvaro escribía improvisando rápidamente, a mano entonces, y con inmediatez. A veces, en medio de un artículo —siempre con sus hojas de acanto literarias—, se levantaba, tomaba un diccionario, y buscaba en sus páginas, pasándolas velozmente, hasta dar con algún nombre antiguo, exótico, de difícil consulta, y volviendo a sentarse, le adjudicaba sus palabras. He hallado una clave —que, por otro lado, había ya admitido— en «Ficciones» de Borges. Dice Borges:

> «Confieso que asentí con alguna incomodidad. Conjeturé que ese *país indocumentado* y ese heresiarca *anónimo eran una ficción improvisada por la modestia* de Bioy —(Bioy Casares)— *para justificar una frase.*»

Modestia, timidez, revestirla de autoridad ajena, darle «realidad», saludar, riente, a la duda...

De allí marcha a San Sebastián, a «La Voz de España», y en el 38 se encuentra también de redactor en «Vértice». Y por fin, en Madrid, el 1 de abril de 1939, asimismo como redactor de «ABC», siendo entonces subdirector Manuel Halcón, quien —aparte su noble y continuada amistad con Alvaro— con su finísima intuición literaria capta rápidamente el singular fabulador incorporado a la plantilla. Cuenta Manuel Halcón que, a veces, de pronto, casi de madrugada, la censura ordenaba la supresión de un artículo. Halcón pedía inmediatamente que acudiese Al-

varo a su despacho, y éste, sin vacilación alguna, se sentaba y escribía de un tirón un artículo sobre algún tema literario, llenando aquel vacío, con increíble facilidad de pluma. Sin firmarlos, porque era lo que en términos periodísticos se llama «de relleno» (26).

Fue también Manuel Halcón quien, pocos años más tarde, ya creados por él aquellos siempre certeros, libres y singulares premios «Juan Palomo», de los que era fundador y único jurado, se lo concedió a Alvaro Cunqueiro; y fue, según el mismo Alvaro me dijo, el primero que había recibido de ámbito nacional (en Portugal le habían galardonado anteriormente la «Cantiga nova»). Y Alvaro nos comentó, algo vacilante, que se había sentido muy a gusto con el Juan Palomo, porque Juan Palomo era un poco él...

> «Los temas —escribe en 1970, en «El descanso del camellero»— saltan con los días, y los artículos son hijos más bien de mi sorpresa ante la fauna y flora mundanal, el hombre —al fin, según el filósofo griego, el animal más extraño— y los rostros que toma en cada siglo, y las estaciones, las dulces sonrisas femeninas, y los grandes y pequeños trabajos humanos que componen eso que se llama historia. Y el respeto a las verdaderas riquezas: el pan, el pensamiento libre, el vino, los sueños, el derecho a la limosna y al milagro.»

* * *

No cabe dividir a Alvaro Cunqueiro —era una suma de muy diversos sumandos, nunca división— y preguntarse: ¿poeta?, ¿articulista, narrador? Poeta siempre, sustancialmente, y esencialmente creador, que hasta su propia realidad mortal recrea, y porque toda obra literaria por la que no discurre, soterrado, un río poético, se marchita al tiempo. Todas las obras que han permanecido vivas en literatura, vivificándola y vivificándose, se pueden cantar, entendiendo por cantar aquí, decir en alta voz, con ritmo y con cadencia. (Don Quijote cuando cabalga en la amanecida canta octavas del Ariosto.)

Aquel «pequeño peso en el alma» que supuso para Alvaro Cunqueiro el encuentro con Paul Eluard, cuando estaba rematando el bachillerato, se acrecienta con un nuevo hallazgo:

> «De pronto, un día —nos dice— me cae en las manos algo que me va a producir verdadero estupor: François de Villon, especialmente la "Balada de las damas del tiempo pasado". Esto, de todos los temas que he podido tocar en la literatura, en mis obras, en mis libros, el "ubi sunt", dónde van las damas de antaño, dónde van las damas... a mí me ha quedado de tal manera...

(Y supongo que Jorge Manrique, a quien también se referirá en otras ocasiones

> «¿Los Infantes de Aragón, qué se hicieron?»

entroncado a Villón),

«... que, apenas sin darme cuenta, todos mis libros, sin que inicialmente hubiera pensado otro final, van a terminar con una nota, por otra parte muy humana, un melancólico final, como un fracaso» (27).

Casi toda la poesía de Alvaro —a la inversa que su prosa—, está escrita en gallego, comenzando por su «Mar ao Norde», publicado en 1932. Y, sin proponérselo, en el derrotero de todas las vanguardias. Vanguardismo, el cubismo francés (hay algo de cubismo permanente, de búsqueda y movimiento de los volúmenes, de refracciones de esos volúmenes en su prosa también —incluso en sus invenciones—, de líneas geométricas invisibles. No hallo impresionismo, ni en las sensaciones, ni en los personajes. Más bien en lo plástico —y sirviéndome de la interrelación de las artes— recuerda a un nítido, detallista, casi lacado Patinir. Los fondos de paisaje y paisanaje de los antiguos flamencos).

Era un gran recatado de las emociones íntimas, de los grandes sentimientos. Lo es en sus libros, lo fue a lo largo de toda su vida, en todos los sentidos. El sueño de venganza de Orestes, no realizada, pero expresado sin desmesura, como un devenir, no como un suceso; el amor de Paulos y María, razón de sueños, en «El año del cometa»; la nostalgia silenciada y presente, como los altanos sobre los mares, de Ulises por Penélope; la secreta ansia de Simbad por renovar sus aventuras, sus hazañas en el mar, por redorar su nombre, sabiendo, antes de preparar-

lo, que se trata ya de viajes imposibles, eran reflejo de Alvaro.

Pudor y sencillez benevolente que conferían elegancia íntima a su postura intelectual y humana.

En 1940 publica su primer libro de poesía en castellano, «Elegías y canciones», en donde recoge poemas escritos en los años 34, 35 y 36. En la segunda elegía:

«¡Oh ciudad! ¡Oh naranja! ¡Oh ceniza!
qué ovillo de seda u oro dispararte
qué lengua o en qué consuelo destruirte
qué tijera afilar, o silenciosamente,
volver a la dorada edad, y en las columnas
clavarse con espadas y con hiedras.»

nos llega una premonición de Ezra Pound, a quien todavía no había leído:

«¡Ciudad mía, mi amor, blanca mía!...» (28).

El «¡Oh ceniza!» vela de melancolía a la ciudad de Alvaro, absolutamente personal.

Prologa este pequeño poemario Eugenio Montes, de entrañable recuerdo para todos:

«Alvaro Cunqueiro —dice— es un mozo gallego en quien las letras y la sangre han llegado a cabal intimidad (...) De milagros, leyendas, temblores cósmicos, luces extrañas, magia, soles, querubes, ha hecho este mozo su botín (...) A esta poesía le importan más que las soluciones, los problemas, y más que la respuesta siente la voluptuosidad de la pregunta.»

Ya indica la sensualidad diluida en las palabras de Alvaro, la sensualidad edénica del lenguaje.

> «Alvaro Cunqueiro quisiera saber por qué es azul la flor del romero, por qué el río se lleva al mar las torres, y por qué los campanarios se enamoran de los vientos» (29).

Más tarde, pasados los años, en 1954, Cunqueiro vuelve a darnos poemas en castellano, algunos de la «Crónica de la derrota de las naciones»:

«¿Dónde están los Reyes, y sus gusanos sagrados e inviolables?» De nuevo, el «ubi sunt», y también, escarnio.

* * *

Un tercer libro entra en la vida de Alvaro, el cancionero galaico-portugués. Alvaro es un continuo encuentro y un devanar el hilo de oro, libando cálices para su miel dorada, sin que el polen absorbido y gozado tenga nada que ver con la miel resultante. No se trata de mimetismo, que entonces no se hablaría de ello aquí (el agua de un río no es nunca la misma, aunque proceda del mismo manantial), sino de alimento para su imaginación, para la ordenación de su enorme potencia creadora, porque bien sabemos que la más alta literatura tiene espaldas.

El cuerpo humano también se desarrolla, crece, merced a los alimentos que recibe y asimila, y sin embargo nadie se identifica con ellos; con alimentos pariguales (vitaminas, proteínas parejas), cada uno logra su ser físico absolutamente diferenciado —salvo aislados casos de gemelos, y aún así según empiezan a afirmarse, caminan-

do hacia su presencia adulta, comienza a despuntar su propia personalidad, a marcar huellas físicas y desiguales—.

Alvaro no era mellizo de nadie, era impar. (Cunqueiro de escucharme, se reiría, quizá con picardía ingenua, quizá cómplice, si me oyese decir esta verdad: que en todo se adelantó a su tiempo. Simplemente, porque él lo sabía:

> «Nunca me puse a escribir pensando en algo, aunque al terminar supiera perfectamente lo que hice» (30).)

Alvaro lanzaba en su obra pequeñas puntadas y alusiones a quienes buscan filiaciones literarias, o a los plagiarios —en quienes creía poco— y lo hacía con finísimo y biendicente humor. Estaba por encima, sobrevolaba al que vive de clasificaciones y encasillamientos. Por eso él mismo, con naturalidad, daba la clave de sus lecturas y preferencias, sin que ello supusiera supeditación sino formación y enriquecimiento.

Con su última poesía —1954— se adelanta a la poesía de los años finales del 60, llamada no sé por qué culturalista; o sí lo sé, como si toda poesía —en líneas generales—, no deviniese de cultura, popular o no; y también de predestinación, por supuesto. En su juventud, ya se ha dicho, se adelantó al retorno de las canciones de amor y de amigo, en muy peculiar manera.

> «Lo leíamos —contaba, refiriéndose al cancionero—, en una mala edición portuguesa, de Nunes.

Y después vinieron las cantigas de escarnio y maldecir, y todo fue una renovación.»

(Llama, curiosamente, renovación, porque a partir de él lo fue, al retorno a la literatura medieval.)

«Un poeta gallego, Fermín Bouza Brey, escribía ya entonces algunos poemas, algunas canciones con la técnica de los cancioneros...»

Digamos que rigurosamente fieles al modelo antiguo, con perfección formal, sin «vita nuova».

«... yo hice un libro también a esa manera, pero, naturalmente, con lo que podemos llamar sensibilidad moderna, con imágenes procedentes del surrealismo, si quieres, o de la poesía que se llevaba entonces, por el año 31 ó 32. Mi libro fue publicado en el 33: "Cantiga nova que se chama ribeira" (...) Casi todos los poetas de aquella época me siguieron y escribieron cantigas a la manera trovadoresca, cantigas de amor y de amigo. Peor que yo: tenía razón —no sé si era d'Ors, si quien era—, cuando decía: "Bienaventurados nuestros imitadores, porque de ellos serán nuestros defectos"» (31).

Porque lo singular de Alvaro es el latir hodierno de sus cantigas, una aproximación a su tiempo, que desde sus principios extiende y distiende, con absoluto dominio de lo temporal y lo intemporal en literatura.

Cubismo, surrealismo, rumor medieval, el «Rondeau» de las damas pintadas en el ábside de Vilar, con el estribillo francés: «le temps s'en va», que nos trae la memoria de la «Balada de las damas del tiempo pasado»:

«Ou sont les neiges d'antan?»

que él mismo glosa: doce capítulos, doce damas. Por algún lado ronda el de Hita.

Y el estribillo «¿dónde están las nieves de antaño?», el «ubi sunt» permanente de su obra, desde Manrique a Villón, con distinto tratamiento.

Ya he dicho que en los últimos años de su estancia en Lugo —y también durante los veranos, en que llega un joven amigo poeta de Madrid con los recién aparecidos libros de la nueva poesía—, traba conocimiento como lector arrobado con la generación del 27.

Alvaro Cunqueiro usaba frecuentemente una frase honda y significativa acerca de su relación con los libros que entraban en él.

> «Uno de los libros con los que yo tengo mayor amistad...» (32),

(y en este caso se trataba del «Gaspard de la nuit», de Aloysius Bertrand, de misteriosa prosa poética).

Lo repetía, se lo oíamos decir a menudo: «Un libro de mi mayor amistad», porque Alvaro era repetitivo —y consciente de serlo— y la invención de su vida, y la invención de sí propio eran siempre como una ida y una vuelta, un retorno circular de reminiscencias orientales.

Lo que nos decía, decía también a otros, o en charlas radiofónicas —hay en este momento 206 cintas de charlas radiofónicas en el Museo de Pontevedra (33)—, o en entrevistas, o conferencias, o grabadas cintas. A veces, ampliaba lo conocido con detalles nuevos. Y lo iba desgranando pausadamente, como recreándose y como distraído, librándose con cautela, pero avizor al que escuchaba. Era su manera de contarse a sí mismo:

> «Merece pena de la vida quien en la larga noche no sepa contarse un cuento.»

> «Con mis propios poemas —publicó en "Atlántida"— he intentado explicarme a mí mismo qué cosa es poesía. Una larga y esperanzada impaciencia es mi actitud ante la creación poética. No concibo un poema que no dependa, en última instancia, de la boca humana que lo dice. Reconozco, pues, a la poesía una esencial e insoslayable impureza (...) Creo en el encantamiento por las palabras (...) y este juego de aprendiz de brujo es, quizá, aparte una violenta nostalgia y una confortadora melancolía, la razón por la cual mis poemas fueron escritos y publicados.»

Compartíamos la admiración por el lejano Alberti, de quien curiosamente citaba como libro que más le impresionó: «La amante», cuando uno diría que el trasluz de algún poema suyo se filtra delicadamente un homenaje implícito a «Sobre los ángeles».

Publicó seis libros de poemas en gallego. Tras los dos anteriormente citados: «Poemas de sí e non», «Herba aquí ou acolá» —en 1933—, «Dona do corpo delgado» —1950—, y «Somas de craridades» —1977—, aparte de otros poemas no recopilados, y algunos de la «Crónica de la derrota de las naciones».

En 1940, Manuel Halcón recibe la siguiente carta de Alvaro:

> «Querido Manolo: Me caso el miércoles, 18. Ignoro hasta qué punto me lo piden el alma y el cuerpo, pero sé que esto me es necesario, y me lleva a ella todo el corazón con toda la sangre. Necesitaba decirte a ti esto.
>
> Está de Dios que te pida favores y que tú me los hagas: tengo mi pasaporte en la Dirección General de Seguridad pendiente de una orden de la Secretaría de Mayalde para que lo despachen. Sin pasaporte no puedo ir a Portugal. Si no voy a Portugal no podré llevar a mi novia a Coimbra. Si no la llevo a Coimbra, no podré hacerle el amor bajo los almendros (...) Y un segundo favor: quisiera saber de ti el día de mi boda. Ponme un telegrama deseándome ese millón de felicidades que yo sé me deseas.»

Cuenta Manuel Halcón que siempre que iba a verle le llevaba algo, mínimo. Una estampa, un grabadito, no sabía presentarse con las manos vacías. Y su gran amigo Alberto Casal, de su trato diario hasta el momento mismo

de acompañar a su cuerpo a su tierra carnal, como él decía, abunda en la misma observación:

> «Generoso de talento, de imaginación y de afecto hasta la dilapidación y la prodigalidad, tan desprendido que no me extrañaría llegase en un momento hasta a dar lo que no tenía. Y ello por su liberal dadivosidad. Poseía unas virtudes que no le fueron reconocidas, ni correspondidas. Pero era, también en eso, dado a la condonación e indulgente. Y aunque uno de sus temas fuese en Orestes o en Hamlet algo así como la venganza, lo suyo era lo contrario: la bondad y la remisión.»

Desde mediados de los años cuarenta hasta el 59, Alvaro vive retirado en Mondoñedo, con pocas escapadas.

> «Es una paz que ni la nieve turba, y al arrimo feliz de mi casa te escribo. [En carta a Manuel Halcón, un 16 de enero]. Esta Galicia envuelta en invierno tiene *el rostro pálido, como los dioses cuyo nombre se ignora.* Son palabras de Herodoto, el que escribió los tres límites de la Historia; por no haber aprendido lección tan elemental y delicada, rueda el mundo su desasosiego. Pocas cosas llegan desde el mundo a esta soledad.»

Aquel retiro y aislamiento le devuelve a sí mismo, a su más recóndita razón de ser, resurgen en él todas sus curiosidades, toda su poderosa vitalidad literaria, siente, conmovido, florecer el silencio:

> «Ahora tengo en los ojos toda la melancolía, y en el oído todo el silencio de Mondoñedo. Sobre

todo el silencio, gozoso y casi táctil, en el que mansamente descansan las horas. Impone una pausa a la vida. Aquí se puede quedar uno a ver crecer el silencio. Ser "connaiseur" de silencios paréceme uno de los más altos grados de la sabiduría humana: el silencio es un producto de la cultura como la soledad.»

Alvaro se deja penetrar por aquel añorado silencio y por la necesaria soledad. Ya está dispuesto para la narrativa, ya está acumulando fuerza y experiencia y ensueños.

Comienza en castellano, pequeñas obras del autor —«escritas allá por los años 40»— que publicará como volumen en 1968, con el título de: «Flores del año mil y pico de ave». Escribe en el prólogo:

«Son en realidad páginas de aprendizaje. *Algunos de sus personajes aparecerán más tarde en otros libros míos, y el fondo del cuadro es el que en otras ocasiones será evocado.*»

A partir de entonces, su obra será fundamentalmente narrativa, aunque no desista de publicar en revistas y diarios algún poema, porque poesía informó la diversidad de su obra —en cuanto a la voz, de unidad ejemplar—, fue el cauce de su imaginación torrencial, la médula de lo que sería su gran obra, su obra universal, por la que discurre como un céfiro alado, virginal, recién creado, el aliento poético. Hablaré de ello cuando aborde sus libros

decisivos, su «monumenta» —monumentos no son sólo de piedra o de mármol o bronce, de noble material extrínseco—, monumento levanta la palabra, con la particularidad de que la palabra no necesita espacio previo: ella lo crea.

Es mi intención no detenerme morosamente en su quehacer poético, o en su teatro, o en sus libros de gastronomía o de itinerarios, o de tipos populares de Galicia; aunque sí referirme a lo más característico de todo ello para completar, no este «retrato imaginario», sino esta evocación de su y de mi memoria.

* * *

Alvaro Cunqueiro escribió cuatro obras teatrales. La muy interesante «El incierto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca, pieza dramática en tres jornadas en las que se representan sus dudas y su muerte, y se dan varias noticias de otras gentes», «La noche va como un río», «Palabras de víspera» y los fragmentos de la «Función de Romeo y Julieta, famosos enamorados».

En el «Don Hamlet» —y es característico de Alvaro ese Don antepuesto al nombre— por vez primera se relaciona la leyenda de Elsinor con el mito de Edipo. Años más tarde lo estudiará Christopher Booker (35). Aunque tantas veces se haya recreado o tomado el Hamlet como punto de partida, Cunqueiro tiene la originalidad de plantear la acción a partir del final del drama: cuando la representación comienza, todo ha sucedido ya. Gana el parlamento a la acción dramática, y el discurso se apodera de la

escena, la sustenta. Hay fracaso, al final, pero sobre todo, aniquilamiento, destrucción de ideas fundamentales; no solamente el hombre (Hamlet) puede ser o no ser, ni su mundo (Elsinor), sino que el padre, la madre, los hijos, pueden, igualmente "To be or not to be". Abocados en esta obra a la desesperación por la fementida realidad, y desmontada aquélla, sólo queda un vacío letal.

Sobre la acumulación de muertes y desesperanzas queda la réplica del estudiante tercero a Polonio: «Fuera del alma y de su redención por el Señor Jesús, no hay otras certezas que las adivinaciones de la poesía.»

En «La noche va como un río» aparece Orestes en una posada, camino de su venganza. Y Doña Inés, la enamorada del amor, a la procura de un amor total. Toda la acción sucede durante una noche, y en ella prevalece la lírica Doña Inés —que encuentra el amor en una encrucijada de la muerte—, sobre Orestes y sus fallidos sueños.

Más que situaciones dramáticas, Cunqueiro crea tensiones líricas, desfondar de sueños, ambientes remotos o míticos. «La noche va como un río», está cargada de símbolos, y puede, a veces, hasta rayar en esperpento. Pero el esperpento en Alvaro nunca está llevado hasta el último extremo. Dirá al respecto: «Valle era Valle» (36). Y también:

> «Pero el contraste, esa abundancia de contrastes que hay en todos los esperpentos de Valle-Inclán, a mí me seduce, me parece una alta forma de literatura» (37).

Aunque él se detenía por temor a que lo grotesco le llevase a la caricatura.

Con absoluta singularidad, la «Función de Romeo y Julieta» surge nada menos que entre las páginas —fantásticas páginas— de la «Crónica de un sochantre», y representada por difuntos, la lúdica hueste que acompaña en aquel viaje alborotado, espectral, delirante, al señor sochantre de Pontivy, que ha encontrado la carroza al final de un camino en niebla.

No veo la trasposición que algunos han señalado de la Santa Compaña. Quienes han hallado, o creído hallar, a la Santa Compaña itinerante, guardan todos la impresión de terror, y cuantas veces lo he oído relatar por gentes que transmiten oralmente lo escuchado, comunican también esa huella de condenación y de aquelarre. Por el contrario, en la «Crónica de un sochantre» se trata de un alegre y disparatado viaje, con sus estrafalarios compañeros, irónicos, eufóricos, a veces tiernos, a veces cortesanos, o incluso versallescos, disfrutando del trayecto, relatando cada uno su historia —reos todos de horrendos crímenes, que relatan con ingenuidad y distanciamiento, como si no hubieran sido ellos los actores, consiguiendo, de hecho, un alejamiento fantasmal— u oyendo el bombardino del Sochantre de Pontivy. Con ellos viaja también la difunta Madame Clarina de Saint-Vaast, y

> «el Autor pide que os acordéis de la verde vaguedad de sus ojos. Pasados años de su viaje, el so-

chantre se volvía súbitamente, pues le parecía que ella estaba detrás, sonriéndole en la sombra» (38). Porque los esqueletos están por la noche en los puros huesos, hundidos en la penumbra, pero de día aparecen recubiertos con su carne mortal. Así la verde vaguedad de los ojos de Madame Saint-Vaast, su «tibia blancura», su «cariñoso mirar...» No lucen mortajas, ni blancos lienzos, sino ella un boa de plumas rojas cubriéndole el busto, y el resto de los difuntos, sus habituales ropas o la casaca militar.

Llegados a Comfront, en la Bretaña francesa, se dirigen al atrio, y el pueblo va acudiendo en espera de la compañía Jacomini, de cómicos italianos, que va a representar allí la función de los amantes de Verona. Al paso de la carroza con la extraña comitiva y el Sochantre, señor de Crozón, piensan los expectantes que se trata de la compañía de cómicos. La hueste de difuntos trashumantes acepta improvisadamente la sustitución, sube al tablado, e interpreta para el pueblo reunido la «Función de Romeo y Julieta, famosos enamorados». Pero, durante la escena IV empieza a anochecer, y ante el pueblo despavorido, comienzan los actores a recuperar su condición de esqueletos.

(¿No habrá un recuerdo de infancia del cuento de Cenicienta: a las doce de la noche, cuando suenen las campanadas, irá perdiendo sus galas, y retornando a su miseria?) Está dentro de la literatura rigurosamente actual.

«Para mí —dice el novelista alemán Günter Grass—, puede verse desde mis primeros libros,

los mitos, las sagas, los cuentos, las leyendas, siempre han ocupado un lugar de primer orden. No en contraposición a la realidad, sino como parte de ella. Los mitos son reales, muchas veces de manera espantosamente directa. Claro está que siempre hay que darles una nueva forma, y esa es la tarea del escritor» (39).

Más adelante explica que su novela «El rodaballo» está inspirada en un cuento de los hermanos Grimm, uno de los más hermosos y terribles: «El pescador y su mujer».

En «Las crónicas», pues, el caer de la noche les devuelve a su realidad inmaterial de fantasmas. Todo era sombras, todo era apariencias, todo falsedad. Al final, abrazada a una vieja ciega, sólo una niña llora su desconsuelo, porque «no había Romeo, ni memorias, ni lirios».

* * *

El sentido popular que conduce a Cunqueiro a los cancioneros, revitalizados por él, materia viva y acompasada a su propio tiempo, y su vena jocunda, que existió, su amor a la naturaleza-poesía:

«La poesía es mi historia natural» (40),

el rito y ceremonia —la representación del fuego y del agua— que la cocina supuso en el tiempo antiguo, el aroma, el sabor, el paladeo, el espeso vino coloreado que calienta la lengua y caldea la charla y los sentidos, se halla en Cunqueiro y en sus libros sobre gastronomía, que es también cultura de los pueblos diferenciada.

Él nos dice con humor poético, que en el caso de un animal sacrificado para alimento humano, debe tenerse en cuenta incluso el lugar en que pastó, y qué hierbas, o flores, o plantas o árboles crecen allí, porque sin duda el sabor del guiso debe responder al sabor natural de lo que había sido su comida y su esparcimiento. También aconseja que se añadan ¡ramas de ciprés! —en el caso del jabalí, por ejemplo—, hojas de eucalipto o flor de pino, a más laureles y hierbas de aquel mismo lugar, o equivalentes:

> «Todo entre en cada bocado: el país, su color y su aroma, la campana lejana, el mirlo vecino, la fuente, y el carro que lejos va cantando, cargado de los últimos maíces» (41).

En el «Teatro coquinario gallego» ya su enunciado teatral nos anuncia la fórmula de su ceremonia, y con ceremonia escénica empieza su:

> «Estaba el Caballero del Verde Gabán dándole bolitas de saliva y migado de miel a un su hurón atrevido, por mejorarlo del catarro (...) cuando llegaron a la casa unos cazadores amigos, que venían de despertar la mañana soleada y pasearla, y traían el apetito, como decía Guzman de Alfarache, aclarado.»

Es un libro delicioso, con una larga entrada en el castellano del Siglo de Oro, implícito homenaje. Y expreso cuando dice:

> «De la tímida liebre, de ALONSO QUIJANO,

de la receta benedictina y de los carboneros de Sargadelos.»

Basta leer el título de sus capitulillos para saber que en Alvaro Cunqueiro, hablar de cocina es también arte. «Como el griego quería, conviene al cocinero el nombre de armónico.»

He aquí algunos:

«Del tordo, con un recuerdo a los barones del Báltico y una receta para el papahigos.»

Característico en él, este tono menor y sonriente con que lo remata.

«De la becada, la becacina, y dónde aprendió parte de su vivo decir el Obispo Guevara.»

«De patos, de la moda de Ribadeo, de salsas mayores y de los sábados del Señor Kant.»

«Del conejo amigo de la Luna, y de si, estofado, sólo es bueno para sacristanes.»

«Alabanza del lomo de nutria, recuerdo de Don Gaiferos y almuerzo mayor en la Gran Cartuja.»

«Arte mayor del urogallo y de por qué comiéndole en sazón se come amor.»

Oigámosle:

«... que estando el señor "Wolfram de Eisenbach alegrando sus soledades, oyendo todo lo que en abril canta en el bosque germánico —el bosque germánico es el mayor de los músicos y trovadores de aquella nación— oyó reclamando hembra al urogallo, y lloró, y prometió nunca más comer ave» (42).

Y el ciervo, que salta y atraviesa, y huye veloz por sus libros, con su cuerna arbórea.

> «Del príncipe llamado ciervo, de cortarlo asado con su cuerna y si se desayuna con requesón.»

¡Ese quiebro de cotidianidad, que nos acerca el enunciado y lo convierte en receta! Y en fragantes y líricas recetas irrealizables, sin pesos, ni medidas, ni tiempos, ni concreciones, y, sin embargo, tan creativas que han permitido preparar recientemente —y estimulando otros conocimientos culinarios— un suculento plato de caza mayor, en honor de él.

Cuenta Bertrand Russell en «Los conocimientos inútiles» —y a ello se refería Alvaro con frecuencia— que el melocotón le sabía mejor, era como historia y leyenda en el plato y en el paladar, desde que supo que los melocotones venían de China, y después pasaron a Persia, y llegaron a occidente en tiempos de las Cruzadas. Y comenta Russell que, conocida esta gran aventura de la emigración del melocotonero hacia occidente, el melocotón le resultaba más apetecible, más deleitoso, más complejo. Encerraba una clave histórica, además de su túrgida pulpa; lo paladeaba con un nuevo respeto.

> «No existen conocimientos inútiles. Al menos, no existen para el alma» (43).

Y a su manera, mistura su «conocimiento útil» y la sensualidad de su palabra, olfativa o gustativa, lingual:

> «Eva no le pudo dar una manzana a Adán, porque no la había en el Oriente Medio. Parece ser que el fruto prohibido ha debido de ser una fruta

con hueso. Una cosecha de manzanas extendida sobre paja, en el suelo o encima de unas arpilleras, perfuma toda la casa. Podríamos decir alguna vez con el poeta normando:

»L'odeur de mon pays était dans una pomme...

Servidor, cuando echa mano a una fruta de su país, busca una pavía, una pera urraca, una manzana camoesa, una claudia verdeal de un árbol que ya conoció muchas primaveras, y ha envejecido muy lentamente» (44).

Y, en el mismo libro, nos dice de los vinos:

«Por allí corre un río, el Bibey, por donde hay unos viñedos que llaman Amandi. De este vino de Amandi se dijo que «era grato a Augusto». Hoy sabemos que no viajó a Roma para que lo bebiese Octavio César, sino que fue su sobrino Tiberio quien hace dos mil años, cuando vino a dar fin a las guerras cántabras, lo bebió aquí, "in situ". Se llamaba Claudius Tiberius Nero, y por tanto vino gallego y berciano como bebió, sus soldados le conocían por Calidus Biberius Mero...»

(¡Ah, la imaginación exaltada! Un tipo de lúdica memoria histórica.)

«Los mejores vinos de Amandi que yo he bebido me recordaron los vinos del Médoc, "las pálidas violetas del Médoc" que dijo el poeta. Un vino, sin duda, el de Amandi, muy cortés, recatando su «bouquet» al principio, pero después dejando que viva en la boca aquel lento perfume que va y viene...» (45).

Y entrelazando vino y su bebedor, inquiriendo el sentido o la razón del vino y su lugar, del vino y la persona, del instinto de fuga, o de saudade, de su pueblo:

> «A los gallegos nos gustan nuestros vinos. Quizá porque tienen más ganas de hablar que nosotros mismos, gente lacónica, o porque tienen un sabor *fugitivo,* y buscándolo, sentado ante su taza, el gallego rememora gentes, tiempos, lugares, amores, despedidas» (46).

Alvaro dejaba de ser lacónico ante el fluir caudaloso, prieto, o ligero, claro, saltarín, espumoso —siempre «con cuerpo», siempre añejo pero en «odres nuevos»—, de su palabra, que derramaba casi alucinadamente sobre el papel en blanco.

* * *

No es lo popular sino lo coloquial, y una embozada ternura, la simiente de la que brotan los libros de Alvaro sobre tipos populares de su país: dilatada ternura, saudosa compañía en tabernas, en el campo, en las ferias, y su proximidad vital a ellos, y su cercanía de corazón y tierra.

La tierra suya fue para Cunqueiro sustancia propia. Y por tierra se sobreentiende bosque, fraga, humus, monte, ríos, la mar espacio abierto, la mar frontera y fin de su continente conocido, las casas campesinas a cuyas mesas se acodó, el trato ligero y hondo —todo lo leve en Alvaro era sólo música externa, pero motivada en mucho más adentro, de mucho más allá—. Un país en su diver-

sidad y en su unidad, en su compleja configuración geográfica e histórica, su inagotable leyenda —las voces y los ecos y los ámbitos—. Ese país, en latísimo sentido, fue encarnándose en él, creció a su par, alzándose en su realizada madurez como representación y síntesis viviente de un pueblo singular: Galicia, y lo gallego. Y de un modo de serlo:

> «Mi querido Domingo —en carta a García Sabell, a manera de prologuillo, en "La otra gente"—. Una vez escribiste de mí que cuando yo llegaba a donde tú estabas, y me acercaba a ti o a otros, parecía que yo viniese de muy lejos, algo desnortado, y tardaba en darme cuenta de que tú eras tú, y también en dónde me encontraba (...) Pues bien, *yo podía responderte que venía de estar con éstos, de los que cuento en las páginas que siguen.* Ahora bien: ¿Hubo éstos, los hay? Alguien podría contestar que no los hubo ni los hay, ya que yo los saqué de mi imaginación. Y el tal daría por sentenciado el pleito, pero creo que tú no, y yo tampoco (...) En mis dudas termino por preguntarme —por preguntarte— si hubo o hay, o no, un Alvaro Cunqueiro. ¿Cómo podría saber yo tanto de éstos, si no los hubo ni hay, sino no habiendo sido, o no siendo?»

Colmado de experiencia apasionada, va penetrando en sus coterráneos, en despacioso inquirir, «medio creyente y medio embromante», provocando, dejando venir las con-

fidencias, la «sabrosura» de los dichos, para extraer casi instintivamente el zumo de unas gentes, tan afín a lo que eran sus palabras en tertulia, discurriendo sobre ellos.

Y de tertulias presenciadas de párvulo en la farmacia paterna, y de averiguaciones e invenciones que de allí brotan —«Inventar es un método válido de conocer»— nos cuenta en «Tertulia de boticas», y de alquimias, de remedios, de venenos, de curación por la palabra, del agua medicina contra la melancolía,

> «un mundo a la vez cierto y fantástico por el que pasa el hombre buscando la salud y la larga vida, o dando la muerte».

Prodigiosas boticas foráneas y hasta bíblicas —«La farmacia del Arcángel Rafael»—, o las boticas literarias, a influjos de la materia de Bretaña: «La botica de Camelot o de La Tabla Redonda», «La botica de Mahaut d'Artois»... Remata el libro con «Escuela de curanderos», los habituales remediadores del país, que forman parte de su galería de gentes entrañables.

Gustaba Alvaro Cunqueiro de entrar en las tabernas o en los bares, o en la intimidad misma de las casas y apurar el vino junto a amigos, marineros, pescadores, campesinos, los más humildes menestrales. Donaba su tiempo —ese oro finito— como si lo tuviera para siempre, sin reservas mentales, sin medida, que nunca conoció, y, sobre todo, compartía su ocio, que era su vacación y la piedra que aposentaba el fuego.

Se deduce que escribir estos libros fue para él un puro y alegre divertimento: eran sus connaturales, sus convecinos, y les sorprendía en sus rasgos significantes, en sus locuciones usuales, los sorprendentes reflejos, el incierto misterio y reflexión del ser de su país.

Fue como fijar sus recuerdos y sus observaciones y sus penetraciones, y enmarcarlos con su gracia verbal, vaciándose de ellos, extraídos de una realidad siempre fantaseada, en absoluta inducción de lo sobrenatural a lo natural y viceversa, ornada con un quiebro de magia o de sorpresa. Socarrón, a veces; a veces, tierna la ironía sobre todo puntualizando en el detalle —«La ironía que hace de un hombre, en un momento dado, un señor rey»— (47) divertido con lo mismo que contaba, y como tal sonriente distracción la lectura.

Leemos en «Somoza de Leiva» (48):

> «Somoza era memorialista, perito agrónomo de afición y picapleitos. De una estancia en Baños de Molgas queriendo sacudirse allí un reúma que él atribuía al diente de la nutria trajo a Leiva un perro raro, la capa amarilla con manchas negras, bragado en blanco, y que orinaba levantando ambas patas traseras, en raro equilibrio sobre las delanteras. Era un perro triste y callado, que comía las manzanas caídas en el prado, y si escuchaba zumbar las abejas se ponía a pararlas, agachado, como si fueran perdices.
>
> »—¡Ese perro no vale nada! —le dijo mi primo de Trasmontes a Somoza.

—¡Pues es el perro propio para un letrado! —respondió éste.

Y le explicó a mi primo que era el más inteligente de los perros que nunca conociera, y que para un abogado famoso no tendría precio.

—¡Es un perro que solamente le ladra a la parte contraria!

Si Somoza andaba corriendo con los pleitos de algún vecino, y llegaba alguien de consulta y el perro ladraba, era que el visitante venía, mañoso, suasorio, a enredar el asunto. El perro daba los testigos favorables, y los contrarios o falsos. Nunca fallaba.»

O en «Penedo de Rúa» (49) que hablaba y recibía expertos consejos y advertencias de un cuervo parlador. Penedo era muy agradecido. Cuando el cuervo le dice:

«—¡Y ya podías comprarme una montera para el invierno!

Penedo bajó a Mondoñedo, y fue a ver al señor Domingo, el sombrerero de los soportales de la plaza. Este le hizo una montera para el cuervo, tomando las medidas de una paloma. Una montera forrada y con cinta de lentejuela.

—¡Va a lucir mucho! —dijo el sombrerero.

—¡Es un cuervo muy humano! —comentó Penedo».

Son breves viñetas con zorros y cuervos habladores, con hombres convertidos en paraguas, lobo que ríe y parla, una chaqueta de oro que se entierra sola...

El mismo Alvaro fija los límites de estos brevísimos apuntes de retratos vivos e imaginarios a un tiempo, en el prólogo de «Tertulia de boticas»:

> «Escribir estas páginas fue, para el autor, como unas placenteras vacaciones.»

La absoluta originalidad de Alvaro Cunqueiro, y hay que dejarla formalmente establecida, radica en que, por vez primera en nuestra literatura de costumbres, se introduce la magia. (No puedo considerar literatura de costumbres al Quijote, sino como reflejo de su tiempo.)
Y, sobre todo, el animismo, consustancial con el gallego.

Retirado en Mondoñedo, apartado por entonces de su vida activa como periodista —publicando de modo intermitente artículos firmados con seudónimo—, Alvaro Cunqueiro escribe a Manuel Halcón:

> «La soledad me añade cansancio y debilidad. Escribo, escribo, escribo. Y descanso para pasear el campo y para leer. Me afirmo que he perdido un año largo por falta de experiencia vital, considerándome, por otra parte, uno de los de mi generación a quienes fue regalada vista más clara y noble. Me siento comprometido conmigo mismo, y en difícil forma aún ante los ojos de los dos o tres que sois leales y me regaláis amistad, natural como el pan de tan hermosa y querida. Me encuentro confuso, torpe, desarraigado, y cierto ánimo de huida que tengo siempre, llega a imponérseme. Cada cual tiene su demonio, su demonio de la guarda, su "agatha-demon", y yo tengo el mío.»

Pero dispone del ocio necesario, del silencio, de la soledad, del ámbito antiguo y rural, casi primitivo, y vuelven a él las viejas consejas, y el Marco Aurelio y las Epístolas de Fray Antonio de Guevara:

> «Aprendí en él a decir solazado y sabroso, con cierto regodeo de meandros.»

Todo su universo, con un lenguaje sabio y aparentemente ingenuo, ornamental y muy distanciador, con sensibilidad moderna, mezcla de «sí e non», de tiempos superpuestos, de ideas enlazadas que arrastran unas a otras, «como cerezas en cesta», de héroes cambiados que van despojándose ante el lector de su aparato externo, que abdican, que abandonan, heridos de escepticismo y de melancolía. Que desisten, que rematan en fracaso —ubi sunt— o no rematan, como el Charlot que se aleja en «Luces de la Ciudad».

* * *

Escribe «Merlín y familia». Quien primero, y quizá único por entonces, se ocupa de este libro en la prensa nacional, con su sagacidad de adivino de los valores literarios, fue Melchor Fernández Almagro, mi maestro y amigo, cuyo nombre cumple a mi alma citar aquí, con dolor de ausencia.

Lo publica en gallego en 1955, y la versión castellana en 1957. Pero no estamos en Camelot sino en la sierra de Esmelle, en tierras de Miranda:

> «Quizá mejor que decirla fuera pintarla, la selva de Esmelle, que cae a mano derecha viniendo a este reino por la banda de León.»

Y ahí ya comienza no sólo su actualización sino su originalidad absoluta, no trasladándonos a la Bretaña francesa (cosa que realizará en las «Crónicas») como tantos otros escritores que tratan los mitos y leyendas antiguas, o en torno a la Tabla Redonda, sino avecindando en tierras luguesas al mago Merlín —¡y qué bien se incorpora al entorno gallego!— y a la Reina Doña Ginebra, ya viuda, y retirada bajo la protección y compañía de Merlín, a la sombra del delicado amor cortés del que no se habla, pero adivina el lector, como lo intuye el narrador, el niño Felipe de Amancia, el paje:

> «Cuando de obra de nueve años cumplidos por Pascua Florida —nos cuenta en la introducción— con la birreta en la mano, me acerqué a la puerta de mi amo Merlín, ¿quién diría que me la iba a llenar, la gorrilla de las más misteriosas magias, encantos, inventos, prodigios, trasiegos y hechizos? Nunca regalo como éste, digo yo, le fue hecho a un niño.»

Juega Cunqueiro con el antiguo tema —en una vertiente intocada, por cierto, su vejez, extrañamiento y ocaso—, con total libertad, y truécase en tema nuevo, pues, en verdad, sabemos habiendo leído del Merlín bretón, conociendo las andanzas del Rey Arturo —de quien fuera esposa ésta nuestra Doña Ginebra—, que el Merlín retirado a la Terra Chá —como Alvaro mientras lo escribe— está terminando su andadura —mientras Alvaro, por fin, la inicia soberanamente, desligado de modas y modos—, siempre dispuesto Merlín a la ayuda que le demanda «la

tropa pagana» que llega hasta él de los países todos, confiada en sus siete saberes.

> «Viejo y retirado de las grandes magias y haciendo las pequeñas» (50).

Es una sucesión de relatos con técnica de retablo mayor, teniendo en común las diversas tablas la figura de Merlín, la voz de Felipe de Amancia, el fondo de Doña Ginebra, de Marcelina y demás familiares (sea dicho en el sentido eclesial). Pero así como en los retablos flamencos primitivos cada parte es completa en sí, y representa un distinto paso o milagro, siempre con el nexo de la referencia a Cristo, al Angel, a María o al Santo ensalzado, Alvaro va encadenando los episodios con el invisible hilo conductor del mago y del paje, con el paisaje como orla. —Llámanse comúnmente «calles» a los laterales de un retablo, ocupados aquí por Doña Ginebra, los expectantes, los familiares, y como «banco» (parte baja de un retablo que le sirve de asiento) Esmelle, las tierras de Miranda, la tierra de su vida—. Despliega las breves acciones, cargadas de poesía, como un portarretratos múltiple, si bien lo que se impone es el ámbito, el aire, lo maravilloso, la alteración de las leyes de la naturaleza. Lo más humano es la voz del narrador, de Felipe de Amancia, que lo relata ya viejo, siempre con tono de infantil asombro:

> «Ahora, que viejo y fatigado voy, perdido con los años el amable calor de la moza fantasía, por veces se me pone en el magín que aquellos días por mí pasados (...) en la antigua ancha selva de Esmelles, son solamente una mentira; que por haber

sido tan contada, y *tan imaginada en la memoria* mía, creo yo, el embustero...»

El paisaje en Alvaro, en contra de lo que se ha dicho, es un paisaje significativo y ornamental (en Simbad, aires marinos, vela y vuelo y aventuras; en «El año del cometa», patético y soñado y mortal; en «Fanto Fantini», mutante y fuga).

«Hablo de las luces que andaban por los caminos, por el camino real viniendo de Meira (...) Y [las luces] corrían y se cruzaban y de cuando en cuando se juntaban tres o cuatro, que hacían como una pequeña hoguera en el corazón de la oscura noche. Caballos galopando debían de llevarlas, tal corrían.»

Es un poema. Y ya decía Unamuno que «las mejores novelas son poemas».

«Un paisaje, es decir, *en el mismo sentido que la pintura antigua,* un país del que yo desconociera los nombres de montes y de ríos, de villas y lugares, quedaría en una de sus decisivas *significaciones,* en su significación humana —podría decir *histórico-cultural*— poco menos que inédito (...) Yo digo, con nuestra oscura y armoniosa —por veces, casi mágica— toponimia, el país que viene a mis ojos, y con la significación del topónimo vierto mi luz sobre el amado rostro, y lo canto» (51).

Negarle paisaje histórico a Alvaro, significante a Alvaro, sería negarle paisanaje, negarle a él mismo.

Escribe en «El descanso del camellero»:

> «Para muchos, Merlín es una calidad moral y no en vano ha sido llamado el Ordenador, el Pacificador o el Pacífico. En cierto modo es el bien, la paz en la imaginación, la posibilidad en la Edad de Oro restaurada. Que en el fondo del ciclo artúrico, y esa es su filosofía, está la nostalgia del Paraíso Perdido, y los paladines lo que buscan verdaderamente es la clave de la perpetua juventud, de la vida sin dolor, de la inmarcesible fraternidad, del perfecto amor.»

Una de las constantes de Alvaro es que no solamente hace —siempre que escribe una narración, y a partir de ésta— lo que él mismo llama «poemas paralelos», sino que desde sus principios y a lo largo de toda su obra, incluso periodística, va encaminándose hacia su obra definitiva, colocando los hitos, los mojones, avanzando entre ellos, incorporando el camino a su imaginación, conviviéndolo.

En «Flores del año mil y pico de ave», en «Laberinto y Compañía», en «El envés», en «El descanso del camellero», en «Fábulas y leyendas de la mar», encontramos unas veces a nuestro ya Felipe de Amancia, de viejo barquero —padre del barquero joven que ayuda a Orestes a pasar la orilla— y de nuevo a Merlín, a Doña Ginebra, a Simbad o a Sari, o al Rey Arturo, a David y a Julio César, a cuantos integrarán su «corpus» literario, que forman parte viva, bullente, de su imaginación, que son por tanto él mismo. Que no desgajará jamás de sí enteramen-

te, surgiendo al fin en su propio espacio y tiempo para enseñorearle, cuando tanto han vivido en él. Sus grandes obras se van anunciando, pues, con señales para iniciados, dispersas u ocultas en fugaces notas, o citas cabalísticas, o artículos previos y remotos, como jalones para un ascenso.

Y tras escribir el libro, a diferencia de otros escritores, nunca del todo le dice adiós. (Sólo en «El año del cometa» y en «Fanto Fantini» se intuye un guiño de despedida.)

A Don Merlín fantásticamente describe en un artículo de «El descanso del camellero»:

> «El maestro Don Merlín de Brocelandia, en cuya barba, en el tiempo de verano, anidaban a la vez la tórtola y el grillo»...

Y de Felipe de Amancia, más tarde barquero, nos cuenta ya en «El caballero, la muerte y el diablo» —comenzado a escribir en 1939—:

> «Era un hombre a la vez melancólico y fantástico. Le llamaban Felipe de Amancia. De sus labios supe estas historias que hoy cuento.»

En «Merlín», es el propio Felipe niño, pero desde la vejez, quien narra lo que vivió de maravilloso a sus nueve años, en la casa y compañía del mago. Se trata, también, como en Ulises, de un libro de iniciación. Merlín, anciano y cansado, pretende traspasar al muchacho sus siete saberes, el conocimiento de sus pequeñas magias (¿llama Cunqueiro sin ironía «pequeñas magias» al desencantamiento de una joven que por las noches se convierte en

corza, por ejemplo?...) Felipe no las dominará, porque la magia no se transmite.

También, en Miranda, Felipe de Amancia se inicia en el amor, en la vida, a través de Manueliña de Carlos:

> «Con su pelo rubio y su boca pequeña, calientes los labios como la leche cuando acaban de ordeñar.»

Y en la sensualidad a la vista de la nudez de *una sirena:*

> «Además que fue la primera mujer que yo vi desnuda, y aunque no quería, mis ojos se iban a aquellos pechos blancos y tan felices, a su alegre botoncito rosa y a las venillas azules que los surcaban (...) Para mí aquello era una fiesta, entre alegre y temerosa (...) Y mentiría si dijese que pude dormir aquella noche con aquella fiebre continua e inquieta que se me puso en el cuerpo: un sentir loco que me mordió muchos días, y aún ahora que viejo voy, por veces me distrae (...) y medio en verso, y a mí mismo, loco, burlándome, en la ocasión me pregunto: ¿qué me quieres, Amor?»

Me viene a la memoria el trovador Raimbaud de Vaqueiros: «Por la mañana amor me da sed, / y por la tarde, melancolía.»

* * *

Algunos críticos, sin pararse a estudiar la prioridad en el tiempo, han hallado ciertas semejanzas entre «Cien años de soledad», de García Márquez —e incluso con Sábato— y el «Merlín y familia» de Cunqueiro. Si se le comentaba, sin concederlo la menor importancia —nada de

lo que se decía sobre su obra influía en ella, o le hacía variar— se alzaba apenas de hombros, y replicaba, bonancible:

«Yo lo hice antes.»

Y era verdad.

Alvaro empezó sus narraciones mágicas en el año 1939, y publicó «Merlín» en 1955, adelantándose a la gran explosión de la novela hispanoamericana.

Como verdad es que ese vago aire de parentesco se halla en la continuidad y felicidad de narrar, en la inmensa libertad con que manejan tiempos y personas múltiples, poliédricas, que pueden ser las mismas o pueden no serlo, sombras habitadas, magia recurrente. Y en el oculto manantial de poesía. (Aunque también antes que los hispanoamericanos, con su indudable rico caudal novelesco, pero con el lastre de una mayor verbosidad —salvo el genial Juan Rulfo—, lo había realizado a su manera Pirandello; y en cuanto a vagorosos tiempos fundidos, o huida hacia una nueva dimensión, se encuentran asimismo con anterioridad —entre otros, pero muy diferenciadamente—, en «La plaza de Berkeley», de John Balderston, en donde Peter Standish, el lunático soñador de tal plaza, juega con el tiempo y su relatividad; vuelta atrás, sentimiento de insatisfacción melancólica del presente sobre el pasado, o desarrollo visible; impresionado, sin duda, por Einstein, en boga sus teorías por entonces.

También recordamos a J. B. Priestley, que abunda en la descomposición del tiempo en «Time play».)

Las diversas caras de un mismo rostro, en Pirandello —el cubismo, que apuntó en Alvaro desde sus primeros poemas—, atraía a Cunqueiro. Lo declara:

> «... porque yo he sido siempre muy dado al pirandellismo, he visto un poco a los personajes de mis libros como veía a los suyos Pirandello; son muchos hombres en uno, es el hombre variable, nunca se sabe quién decide, el que de pronto se va a encontrar uno, cada hombre es el héroe de las cien caras».

y añade:

> «Esto permite transformar la literatura en juego. Recientemente, Torrente Ballester ha publicado un libro muy curioso por muchos aspectos, que se titula "El Quijote como juego", y él mismo confiesa en una pequeña nota-prólogo, que la idea le había venido del "Enrique IV" de Pirandello (...) De modo que Don Alonso Quijano se hizo Don Quijote para entrar en el juego que supone el Quijote» (52).

* * *

Hora es ya de que hablemos, puesto que hemos entrado en el comentario de su gran narrativa, de la relevancia que en la vida de Alvaro tuvo Lord Dunsany. Este fue su grande, definitivo encuentro. Sucedió en sus años tempranos, aunque por tratarse de un narrador —excepcional narrador—, haya juzgado oportuno ocuparme de él cuando voy a hablar de la narrativa universal de Alvaro Cunqueiro.

Si como poeta fue Leofcadio Hearn quien, a mi entender, le estuvo más cerca, como narrador, Lord Dunsany —sobre todo los «Cuentos de un soñador»— fue quien más familiarmente habló al oído de su poderosa imaginación. Todos cuantos le conocimos le oíamos hablar de Lord Dunsany, con cierta nostalgia de conocimiento, y «ex-abundantia cordis», como tendiendo un hilo finísimo que te llevara hasta él mismo. (Y también, más espaciadamente, y con delicadeza, de Lady Augusta Gregory.) Quizá la procedencia irlandesa de ambos la sentía afín. Eran tantas y tan varias sus lecturas que no sería fácil deslindar las que le enriquecieron de las que además le acompañaron a lo largo de su vida, habitándole. Creo que esos dos nombres: Leofcadio Hearn y Lord Dunsany fueron hasta el final voces amigas.

Escribió en memoria de este último —tanto le conoció, tanto se compenetró con él, tanto le amó—, un epitafio, que no fue poema para grabar en sepultura, pues jamás murió Lord Dunsany para Alvaro, y a veces, releyendo el epitafio, uno se pregunta si no está hablándose de sí a sí mismo:

«Soñóu todas as cousas invisibles
e no que toca ao home, veu indiferente
pasar aos que non se lle asemellaban...
E cando lle chegóu a hora, soñando estaba...
Agora él mesmo, na sombra perdido,
fada é, e fantasma e vagabundo
por quen adeprenden a guiarse as estrelas.»

Pasaba los ojos suyos por la memoria propia. Nos lo dice en Simbad el marino:

> «Y Simbad no podía contar nada sin mirar lo que contaba, y *pasaba los ojos suyos por la memoria propia* (...) y tenía la mirada de los imaginativos, que *la mitad es para fuera, para la variedad del mundo, y la otra mitad es para dentro, para el gusto del invento.*»

Usaba abondo las formas del hoy imperfecto de subjuntivo castellano en *ara, iera,* con sus significados originarios de pluscuamperfecto o pretéritos de acción real o imaginaria (perfecto «imperfecto» que no remata ni da término a la acción, postura muy cunqueriana, excepto en su obra final, «El año del cometa»). Y debo aclarar que en manera alguna creo, según se ha dicho, que lo hiciera voluntariamente como manifestación de su galleguidad: no necesitaba manifestar lo que era constitutivamente, sino fue (¿fuera?) su modo de contar como cuenta el pueblo, como cuenta *su* pueblo, como él mismo contaba sin reparo. Ya nos dijo que a veces sus dos lenguas se interferían una en otra, y con mayor frecuencia el gallego en el castellano, quizá por la cadencia.

Usó, pues, de esta forma verbal con entera y deliciosa naturalidad, convirtiendo lo que normalmente debería darse por concluso en *deseado, posible, dudoso,* conceptos tan cercanos a Alvaro, y a su entorno ambiental; forma parte, en efecto, del encanto melódico de la lengua gallega, e incluso diré que ayuda a definir, a expresar a un pueblo.

Alvaro así lo hablaba, y por lo tanto, así escribía; simplemente, no se falseaba.

También crea dicha forma verbal un espacio literario humano: la lejanía. No el distanciamiento, sino la lejanía. La hermosa, sugerente lejanía que impregna de misterio, y huye la frase hacia el fondo, como «cerva ferida», se pierde sin perderse. No nos separa ni nos distancia: nos vamos tras el nuevo horizonte sin fin creado por la palabra poética. No extraño que esa forma verbal brote espontánea de los labios de un pueblo que inspiró las Cantigas.

* * *

«El hombre variable, no se sabe quién decide, no se sabe a quién se va a encontrar uno.» En «Las Mocedades de Ulises», publicado en 1960, Laertes es carbonero, pero Laertes es también, según le encuentres, Rey de Itaca; y el mozo Ulises es hijo del carbonero, pero también de Laertes Rey, y se dice nieto del Gran Rey Lear, —«la ola era su poderoso caballo»— y se presenta ante la joven paralítica Helena, como Amadís de Gaula, y a la mujer madura como Dionís de Alabania.

Es «Las mocedades de Ulises» libro de andadura clásica, de amplio vuelo, de levantado aire, y según resulta usual en Alvaro encuadra el ambiente de su fábula de acuerdo con el mito que la inspira.

Sobrevuela la acción un silfo griego, incluso en palabras determinadas: polis, ágora, anárgiro, coreuta, ecúmene, Hélade... en los nombres propios: Alción, Euriclea, Paros, Dionís, Leónidas, Hieron, Hermías, Milipo, Foción, —«Amó y cantó. Hay islas que existen porque en sus bahías echó el ancla Foción»—, Eurimedeo, Cimón, Atreo, Ameto...

Va creando un ámbito con palabras y acentos:

> «... y con rayas rojas señalaré los acentos. El espíritu reside en ellos».

Y la música.

Porque Alvaro Cunqueiro a partir de Merlín, compone todas sus obras como una sinfonía. Sólo que de una manera u otra no termina en epifanía sino en fuga.

A partir de este momento toda su obra va en creciente, siguiendo sólo su independiente rumbo, camino de Itaca, en ruta imaginada hacia Basora, levitación y liberación desde un hexágono mental, y, por fin, el traspaso cuando llegue el invento de «El Cometa»... («Todos tenemos detrás de nosotros un pañuelo diciendo adiós, Foción».)

Va en creciente hasta la inmensa armonía final —y la serenidad, y la tristeza— de «El año del cometa».

Si «la palabra del poeta inventa la isla», él siembra de palabras y su dorado polvo una atmósfera cósmica, con dos acordes a simple vista irreconciliables, pero que él

doblega y obliga sin acusar esfuerzo, con el don de la naturalidad, que poseía, tornándolos unánimes: la fantasía primitiva, latente en él, y su individualidad compleja, acorde con su tiempo y con el nuestro, que confiere a aquélla valores profundamente humanos. Y esta antítesis le eleva, nos eleva, a regiones inexploradas que recorremos con asombro: ancho, vasto, deslumbrador espacio intelectual que entreabre nuevas vías, nuevos y siderales mundos, a los que un creador va y vuelve:

> «Cuando un ítaco sale a recorrer mundo, su madre toma del hogar un trozo de leño, lo apaga, y con su carbón escribe sobre los labios del hijo esta hermosísima palabra: regresar.»

Comienza el libro con dos prólogos de perfección absoluta. Dudó entre los dos, y por fin decidió publicarlos a seguido.

> «Ulises, hijo de Laertes, natural de Itaca.»

(Todos somos naturales de Itaca)

> «hombre libre».

a quien su padre presenta, cuando nace, de esta forma, en tono mayor, contemplativa y reflexivamente:

> «—Amigos, ha llegado el gran desconocido. Mi hijo, ¿de quién amigo, de quién enemigo? Los primeros años es él quien va reconociéndonos poco a poco; más tarde, el resto de nuestra vida, lo pasaremos nosotros intentanto reconocerlo a él. Me alegro del hijo varón. Puesta está la rama del olivo en la puerta de mi casa. He bebido a su salud

y a su salud encendí fuego. Y sin embargo, ¿quién es el?»

Del segundo prólogo son las palabras anteriores, cuando a Laertes carbonero le nace el hijo de Euriclea, la pálida.

Nos hallamos en el griego país, aunque, como siempre, con suprema libertad artística, se haya servido del paisaje que tiene más cerca, el suyo conocido —¿las islas Cíes? ¿Ons?—, y lo describe y altera con la palabra, y es el suyo y es Itaca, ¿cómo no?: es siempre Itaca el lugar del hombre.

Y el inconfundible aire clásico grecolatino lo envuelve todo de manera impalpable. Su verdad es la verdad para quien lo lee, y esto —y no otra cosa— es el arte.

En el prólogo primero arranca «maestoso», sin hurtarse:

> «Este libro no es una novela. Es la posible parte de ensueños y de asombros de un largo aprendizaje —el aprendizaje del oficio de hombre—, sin duda difícil. Son las mocedades que uno hubiera querido para sí, vagancias de libre primogénito en una tierra antigua, y acaso fatigada. Un hadith islámico cuenta que la tierra dijo a Adán, al primer hombre, cuando fue creado:
>
> —¡Oh, Adán, tú me vienes ahora que yo he perdido mi novedad y juventud!
>
> »Pero toda novedad y primavera penden del corazón del hombre, y es éste quien elige las esta-

ciones, las ardientes amistades, las canciones, los caminos, la esposa y la sepultura, y también las soledades, los naufragios y las derrotas.

»Buscar el secreto profundo de la vida es el grande, nobilísimo ocio. Permitámosle al héroe Ulises que comience a vagar no más nacer, y a regresar no más partir. Démosle fecundos días, poblados de naves, palabras, fuego y sed. Y que él nos devuelva Itaca, y con ella el rostro de la eterna nostalgia. Todo regreso de un hombre a Itaca es otra creación del mundo.»

Ulises es también un libro de iniciación, como lo fue Merlín para Felipe de Amancia. La mocedad, el abrirse a los mares —imagen de la vida, y de las más espaciosas aventuras—, a lo desconocido y a los desconocidos, al sexo y al amor. El amor-Penélope, de «fino cuello, tan dulcemente hundido en la nuca»:

«La imagen de Penélope que tan amada, tan graciosa y súbitamente reconocida en toda cosa, flor, agua que corre, ave o nube, llevaba con él, y no obstante tan confusa, variable y sorprendentemente perdida aquí para volver a hallarla allá.»

Como en todos sus libros concluye con un índice onomástico, en el que da noticia de los personajes —incluso de caballos, o perros o ciudades o ríos—, aportando datos cual si realmente hubiesen existido.

«Y si entonces, diciendo y soñando, enamorado de la hermosa mentira...»

Indice muy detallado, entreverado de fino humor. Descabalgando, según el consejo del Quijote, echa pie a tierra, con la trinidad existente en él de hombre popular, de erudito de raras erudiciones, y de imaginativo fecundo.

No considero anacronismos —el propio Cunqueiro a fuerza de oírlo, sobre todo en la última época, a veces lo admite en entrevistas, conferencias y artículos, pero antes escribió de una manera reveladora en «Un hombre que se parecía a Orestes»:

«Todo lo que está escrito en un libro, lo está al mismo tiempo, *vive al mismo tiempo*»—.

si funde las edades, distiende los tiempos, o cuenta sobre aquello que no existía aún en el momento del relato.

Tengo la razonada convicción de que el tiempo es como una banda infinita en la que todo lo sucedido queda grabado de algún modo, existe para siempre. La antigüedad y el futuro estarán en esa banda. Sobre ello hablé con Armando Durán Miranda, naturalmente conocedora yo, dentro de mi limitado saber, de que la luz estelar que contemplamos en las noches puede de hecho partir de una estrella apagada, que llega a nosotros a través de impensables dimensiones. Me concreta Durán que:

«El científico puede "ver" en los guiños de Andrómeda, *con luz de hace dos millones de años,*

cómo la nebulosa se acerca a trescientos kilómetros por segundo, o recoger en microondas la noticia del comienzo del Universo hace diez mil o veinte mil millones de años, cuando la gran explosión había llegado a su final.»

La pregunta que le formulo es si no podrán recogerse —como en el caso de esa luz— voces en el tiempo, si existiendo seres de sensibilidad especial, con finísimas antenas captadoras, o contemplando nuevos espacios sensibles, no podrán ser precursores de descubrimientos futuros en torno a la no limitación de los tiempos.

Me responde Durán, sumándose a mi pregunta:

«¿No podría, pues, el poeta "oír" voces más próximas en el tiempo [que la luz de Andrómeda] aunque fuesen remotas? Y si las oye, ¿puede —en trueque avión por gaviota— hablar con Homero en tiempo presente?»

Porque yo me refería como ejemplo a «Las Mocedades de Ulises», precisamente cuando Laertes describe así su isla:

«—Amigos, vivimos en una isla llamada Itaca. Los que pasan el mar en los grandes navíos ven sus montañas en el horizonte coronadas siempre de quietas nubes blancas, y dicen: "Ahí queda la pequeña Itaca". Cuando un *avión* vuela sobre nosotros, siempre hay un pasajero que dice a otro: "Mira, esa islilla ceñida de blancas espumas, ¡es Itaca! ¡Itaca!".»

Ambos nos interrogamos: ¿Es fantasía o fina y especial sensibilidad para distinguir la voz itinerante, lejana y sola, sobre el ruido de fondo del Universo?

El Ulises mozo pregunta:

«—Poliades, ¿qué es lo que es mentira?
Poliades hizo girar el sombrero en sus manos.
»—Quizá todo lo que no se sueña, príncipe.»

* * *

De una imaginación de imposibles trata «Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas», publicada en castellano en 1961.

Por vez primera es el propio Cunqueiro quien aparece en el texto como narrador, bajo nombre arábigo: «Al Faris Ibn Iaquim al Galizí». Alvaro, hijo de Joaquín, el gallego. «Se hace pasar por traductor de arábigo al latín en la imperial ciudad de Toledo, en los días de la famosa escuela alfonsí.»

Parte Cunqueiro de una fuente concreta, reconocida y conocidísima: la «Historia de As-Simbad, el marino», de «Las mil y una noches». Pero se trata más bien de una referencia, de memoria cultural, que con sentido dislocante de espacio y tiempo, acerca hasta nosotros.

Nos recuerda Manuel Alvar, en un bellísimo artículo, el poema de Alfred de Musset, «La coupe et les lêvres»:

Il faut etre ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.

Y continúa Alvar:
«Sabio no es el que habla por hablar, sino quien bajo su palabra, bajo cada una de sus palabras, tiene el sustento de generaciones y generaciones. Porque quienes nos precedieron supieron probablemente más que nosotros y, desde luego, lo supieron antes» (53).

En este libro, el que más se aproxima a lo que convencionalmente se entiende por novela, no sólo se aparta Alvaro de la historia original, sino que el personaje creado, el viejo Simbad, es el antihéroe, la antítesis del As-Simbad rico y poderoso. Alvaro nos presenta a Simbad en su ancianidad, pobre, con el camisón y el alma remendados, y maquinando por adelantado una explicación galante del roto camisón por si fuera sorprendido de esa guisa —¡ay, el hidalgo del Lazarillo de Tormes!—, muy humano, rotamente humano, con un cansancio, una fatiga de vivir, desencantado porque en su tertulia del atardecer al aire libre, o en la fonda de Mansur, el cojo, todos le quieren bien, pero se apaga su estrella de gran conversador, y siente que ha llegado el momento de redorar su

nombre, de buscar los secretos mares que le pueden proporcionar largas palabras para la tertulia en el atardecer.

> «... hacia dentro, por el gusto de inventar y el calor que da al espíritu el sacar una historia de la nada, donde están las palabras calladas y confusas, antes de ser».

Las palabras antes de ser, él las alumbra.

Se ha hablado a propósito de Alvaro Cunqueiro de «españolización» y «provincianización» (54) del mito. Nada de esto se propuso Alvaro:

> «Cuando me siento a escribir nunca sé lo que voy a hacer, aunque al terminar sepa perfectamente lo que hice.»

Pero pese a sí mismo trasciende ese gran aire de edén perdido, de tierra por la que con un leño candente escribe una madre en los labios del hijo como una consigna: regresar.

Tan consecuente con su propia personalidad, tan fiel a sí mismo, surgen efectiva y espontáneamente rasgos que delimitan una provincia, y peculiares modos de ser —«aldeanismo sublimado», nos diría Splenger—, elevándolos a categoría universal. Y precisamente porque es autóctono logra esa proyección y esa representación de universo. Por ejemplo, Simbad ha regresado de sus navegaciones a Bolanda porque se ha enterado de que alguien plantó lechugas y calabazas dulces en su huerto, trasluciendo el arraigado sentido de la propiedad del gallego —sobre todo de su leira, en el medio rural— resultando este Simbad de

Alvaro a medias marinero y a medias labriego, como es usual allí.

Según declaración expresa yace en el fondo la imposibilidad de volver a tener una edad de oro:

> «Por los elementos que yo manejo, inicialmente para todo, y para los héroes que yo manejo, inicialmente para casi todos ellos, hay horas felices, las horas de soñar. Por ejemplo, cuando Simbad el marino sueña que le están haciendo la nave, en Basora, son unas horas felices: todo el mar está allí, los vientos son sus amigos y los tutea, no tiene que quitar la gorra al viento del oeste porque ya se lo ha encontrado muchas veces, el mar es un animal pacífico al que ve respirar dos veces por día. Hay siempre unos momentos felices, pero luego se ve que esta edad de oro no es posible, ya fue en todo caso; quizá nunca vuelva a ser.»

Un Simbad a punto de llanto por su propia decadencia, de fácil llanto íntimo, se inventa un viaje que nunca realizará y una nave inexistente. Le ayuda en las faenas del huerto y de la humilde casa el pequeño Sari, le escucha Sari, a veces con admiración, a veces con descreimiento. Simbad porfía:

> «—¡No digas que no, Sari!»

Para su imaginario viaje solicita marineros en un cartel —toque de realidad para afianzarse en su mentira— que cuelga en el muelle, en el soportal del Congrio. Sari se apunta el primero. Y el ciego Abdalá ruega:

> «¡Llévame de vigía, Simbad!»

Y así comienza su rumbo ilusorio, con un ciego por vigía:

> «Simbad pasó el brazo por los hombros de Abdalá (...) ¿Qué dice el Libro, señor Alá, profeta Mahoma, de los sueños que se escurren cada día del corazón del hombre? ¿Entraremos en el Paraíso con nuestros sueños? ¿Para qué se nos dan, si no son vida?»

Se trata, sin lugar a duda, de una narración simbólica, cargada de significados.

> «En el viejo Simbad doy el retrato de *un hombre,* al que se van encadenando varios relatos, y éstos son suficientes para darlo» (55).

Siempre se ocupó Alvaro de las personalidades proteicas, múltiples y contradictorias que pueblan a cada hombre, y una vez más lo hace a su modo con el Simbad pobre, el faquín, cargado de sueños, y el Simbad rico, navegante, que son el mismo y acaso no del todo lo sean.

Con el final desolador de Simbad fulminado, enceguecido de repente al topar, por fin, con la realidad material, y descubrir que la nave Venadita no está en el puerto de Basora, no existe, y comprueba que ha sido engañado al socaire de su propio autoengaño, pagando por tal añagaza sus últimas monedas, teniendo que apoyarse y valerse del ciego Abdalá para volver... El ciego Abdalá guiará en lo sucesivo al ciego Simbad «desde la casa del señor piloto hasta la fonda».

Y el despertar del final, que nos trae la memoria de la niña en «Las crónicas del sochantre»:

«¡No hay Venadita, mi vigía!»

No hay Venadita, ni hay islas Cotovía, ni luz para los ojos, ni memoria: Simbad se ha olvidado de las voces y de los nombres de sus amigos, y para él ya todos son forasteros en el mundo: la mayor y más desgarradora soledad.

* * *

Conociendo el amor de Alvaro por la palabra, por los nombres, no extraña que parta de un nombre, que dice haber oído citar a Rafael Sánchez Mazas —«que tanto le enseñó de la Italia del Cuatrocientos»—: Fanto Fantini della Gherardesca —bien sabemos que Gherardesca es el título de un personaje del Dante— para el libro que publica en 1972: «Vida y fugas de Fanto Fantini».

Había pensado llamarlo «Las siete fugas de Fanto Fantini della Gherardesca», según anuncia en carta a José Luis Varela:

> «... historia de las fugas de un condottiero italiano, que existió, capitán de segunda fila, pero del que solamente se sabe por una noticia florentina, que era "*muy experto en huir de prisiones, y en emboscadas*". Yo le hago fugarse disfrazado de río, de espejo, de hexágono —esto, de una prisión mental, geométrica, inventada por Fra Lucas Pacioli, el de la "Divina Proporción"—».

Pero quizá acertemos si unimos lo eufónico y casi pictórico del nombre a la idea de fuga y fugas, a su habilidad para huir de las cárceles; unidas las dos cosas, germinarían en él por mundo suyo, porque eufonía y evadirse de cualquier cerco mental, era Alvaro.

Es, y él mismo nos da las claves, un ámbito renacentista el que nos aproxima, cita a Leonardo, a Fra Lucas Pacioli, y éste geómetra, autor de la «Divina Proporción», y el gran Da Vinci se refractan en la prisión mental de Fanto, que es un hexaedro; toda la narración tiene un purísimo aire geométrico:

> «Habían llegado el día y la hora. Fanto Fantini della Gherardesca, desnudo, tumbado en el suelo de su celda, era pura geometría, una línea sinuosa cortada por una recta, inscrita en un hexágono a su vez inscrito en una circunferencia. El conjunto se desprendía del suelo y se incorporaba, deslizándose hacia el espacio vacío, entre las esferas.»

Estamos en la obsesión geométrica y matemática, tan propia del renacimiento:

> «... los seis lados del polígono en que viajaba, polígono que por otra parte solamente existía en su mente (...) Fanto volaba como cometa hacia la puerta (...) Atravesaba capas de aire caliente, en cierto modo del cerebro del Gran Rector. El hexágono en que Fanto estaba inscrito era ya sólo la idea que él tenía de la existencia de un hexágono».

No se trata de mitos, en esta ocasión, sino de héroes. Si en la creación primero fue el hombre, y él se inventó

sus dioses, anteriores a él —agua, sol, luna, tierra...— y después los materializó, dándoles humana imagen, y más tarde deificó los conceptos: fecundidad, dinero, guerra, amor, fuerza viril, sabiduría... para al fin, transferir el poder invencible a los héroes, que participaron de la esencia mítica, que devinieron en leyenda, pero que eran ya de su propia naturaleza. El hombre volvió al hombre, y creadores excepcionales —el caso de Cunqueiro— ensancharon nuestra cosmografía, acercaron el tiempo, ampliaron nuestra visión del mundo partiendo de un orbe personal, a veces claramente delimitado, pero desde el que se podía ver o entrever una visión superior, la «otra realidad», la que el hombre necesita como sustento para no empobrecerse, para no decaer de su condición —imaginación— casi deífica.

Alvaro Cunqueiro partía del mito, de la leyenda, del héroe, pero tan sólo como chispa para encender el fuego, porque al momento se desprendía del mito, se liberaba del principio, el héroe era ya *su* héroe; con entera, soberana libertad, buscaba al soñador que al hombre habita, al gran desencantado porque no halla la plenitud de sus aspiraciones más hondas, ese desasosiego espiritual e intelectual, en persistente búsqueda. Y nos daba al hombre, no vacío de contenido, sino desde un ángulo de nostalgia. Así nos sobreviene, al leerle, una ternura de fondo, un reconocimiento de nuestra desvalida humanidad —«inventar es un método válido de conocer»—, una melancolía y a la par una sonrisa, porque impera el afán de juego como «consuelo», de diversión intelectual en el más noble sentido, rompiendo tensiones o elevados tonos —Alvaro,

como los platónicos, identifica imaginación con pensamiento—.

Decía Cunqueiro refiriéndose a sus fabulosos índices, o retratos y vidas, y apéndices, con que prolongaba las páginas del libro, que no la narración, pero en los que supera a la narración lo lúdico:

> «Quizá sea un poco mi manera de consolar, mi manera activa de consolar» (55 bis).

(Y quizá de consolarse a sí mismo, de remontar la melancolía al dejar a su héroe perdido, incomprendido, abandonado.)

Cunqueiro no aceptaba, y le impacientaban, las definiciones o encasillamientos de su obra, por ejemplo, como «realismo mágico»:

> «Si algunas veces pueden serlo, otras no. Rechazo por temperamento encuadramientos y clasificaciones » (56).

Esto apoya la diversidad de Alvaro. «La diversidad es una característica del genio», nos decía Goethe. Aunque también se aduce que la monotonía es propia del gran escritor. Si monotonía fuera, en el caso que nos ocupa, el resto de su obra —artículos, poemas, conferencias, entrevistas, narraciones primeras— cabría admitirlo, aunque de cierto son, sencillamente, rumbo hacia su creación definitiva, apoyatura, tanteo, manejar determinados temas para convivirlos, y confiarse.

Decía: «Me repito. Me repito.» Fue lo último que le oí en vida. Y para contradecirle bastaría releer sus tres na-

rraciones últimas: «Simbad el marino», «Fanto Fantini» y «El año del cometa». Aunque todas tengan una constante común: el hombre, su soledad, sus sueños, la imposibilidad de vivir los sueños, la desproporción entre el deseo y el logro, la decadencia, el desistimiento final.

La palabra de Alvaro espontáneamente «enredoma» la acción, podría decirse que son relatos de aventuras —y la más importante, la esencial, la aventura de ser hombre—, y así crea un espacio exótico arábigo en Simbad, renacentista clásico en Fanto Fantini, y profundamente lírico, desgarrador, en «El cometa», a partir de las palabras, de los nombres, de las sugerencias, de las referencias culturales. Con el bordón de fondo de su unitaria voz poética.

No se precipitan los finales, sino perfectamente medidos, con un sentido innato de la armonía y del tiempo personal, acontecen de acuerdo con el devenir del propio héroe; al compás de la aceleración de la vida marcha la narración. Se le acoplan las palabras de Doña Inés «cuello de garza», que Alvaro repetía con frecuencia: «Tanto amor, para una vida tan breve...» (57).

Hay amor en Fanto el Mozo, siempre diferenciado: el amor ideal con Dama Diana, que no existe, que es una

muerta en el fondo de un espejo. Se trata naturalmente de «cosa mentale», de amor mental.

> «Fanto Fantini della Gherardesca no conseguía, en sus largas conversaciones con dama Diana, que ésta le dijese a dónde se retiraba. Fanto había asistido en Florencia a una lección del señor Pico della Mirandola, en la que el joven maestro había explicado *la realidad de la irrealidad,* citando a Platón.»

A lo largo de sus dos últimas narraciones, Alvaro va salpicándolas de claves sobre sí mismo y su obra. Solo es necesario saber leerle.

> «El receptor de ese mundo ha de integrarse en ese código interpretativo si quiere captar el sutil significado de su prosa, más allá de un análisis formal de la misma (...) Después es cuando podemos pasar a estudiar la magia irresistible de su estilo» (58).

A seguido del amoroso trato, descubre el secreto palacio de dama Diana.

> «Sumergiéndose con dama Diana en el espejo —en aquel espejo misteriosamente salvado del incendio, el espejo en el que ella se habría mirado cuando viva, durante horas y horas, ya en expectación de amor, ya en amargas lágrimas—, y bas-

taría con que la bella lo llevase cogido de la mano; al final del camino Fanto pisaría *tierra real.*»

Recita a su amada el soneto aquel de Calvancanti en el cual a tantas cosas hermosas supera la belleza de la amada. Nos da el climax.

«—Dama Diana, voy a viajar contigo a tu país. Y me quedaré a tu lado para siempre.

—Romperemos el espejo al marchar. Bastará con una sola palabra.»

Fanto está ya proyectando su fuga de ella y de allí. (Fanto ama más al amor que a la amada.) Y va a practicar su estratagema usando del amor, viajando de la mano de la muerta Diana a través del espejo:

«El espejo abría su boca oscura, y al fondo comenzaban a verse los abedules...»

Hallará la pasión, el amor sensual, en Cósima Bruzzi —«locura más que amor»—, mujer madura, insatisfecha, «sombra de un alma desilusionada».

«.... veneciana, blanca, largo cuello, brasas en los ojos, la sonrisa de amanecer de verano (...) Fingía amores con sombras y muñecos que escondía debajo de la cama. Murió a manos de su marido, Ser Franco Loredano».

Y la pequeña Safo, la cojita de Tamnos, que se enamora de Fanto el Mozo y lo salva de prisión ayudada por el locuaz perro Remo y unos delfines amigos. Se conocen cuando él está en cadenas, y la mano de la niña en brusca caricia olía a limón:

«Olía verde, como debe oler la vida moza.»

Al final, en los apéndices de la narración, nos cuenta el muy humano, cruel y escéptico desenlace del amor de Safo, cuando se encuentra a Nito, el fiel escudero de Fanto Fantini, muerto éste ya, y abrazada a él, llorando, le preguntaba: «¿Cómo era en verdad?»

> «... con lo cual, sin saber cómo, se encontraron amantes acostados sobre la memoria de aquél, acariciándose, entregándose, como si necesitasen resucitar tras el dolor de la muerte».

(Esta resolución de un amor irrealizado nos recuerda a la viuda de Alba, en Simbad el marino, cuando en «sus horas tristes», ciego y amnésico, la viuda le sustituye en el acto por Arfe el Mozo, al acudir a hablarle del amigo.)

Fanto Fantini della Gherardesca es Fanto y es Lanzarote del Lago, y el Duque de Provenza y sobrino del Imperante. No los representa, los vive, le sobresaltan:

> «No podía soñar a un tiempo los sueños de los tres hombres que estaban en él, y buscaba quedarse con uno solo, hacerlo verdadero, destruir todo lo que le impidiese avanzar hacia ese ser humano único, que tenía un nombre y unos deseos.»

El creador que se convierte en sus criaturas, que no las puede desgajar de sí mismo, que absorben y viven de él, en su encierro mental. ¿Alvaro nos está hablando de sí mismo?:

> «Cuerpos y voces que no reconocía andaban a su alrededor, le tropezaban, le obligaban a movimientos que no eran los sólitos suyos. Los nombres

diversos eran como antifaces que le quemaban el rostro, y se miraba en los espejos y no se reconocía hasta que lograba arrancarse el que le hacía existir de aquella manera y en aquel momento (...) Era la viva necesidad de la libertad, de beber el vino que le placía...»

De soñar sus propios sueños, de ser unitario, solamente uno y él mismo, inútil empeño.

«Cuando Fanto Fantini se demostró a sí mismo que la fuga era una "cosa mentale", se tranquilizó por completo. Sabía ahora que podía salir. En realidad, sabiendo que la prisión era *una idea de una prisión,* ya estaba fuera. Pero quería llegar hasta el fin del juego.»

He nombrado antes a Leonardo da Vinci porque algo hay en sus prodigiosos dibujos, sus líneas geométricas, su cosmología, sus raras y premonitorias invenciones, sus finas y armónicas arquitecturas, que tienden un hilo conductor entre Alvaro y él. Cuando leo de «Liofante», se me representa vívidamente la imagen del caballo de Francisco Sforza, en el dibujo del genial maestro toscano.

Él mismo dice en unos apuntes para una conferencia:

«Finalmente, Italia. Desde aquellos días en que me escapaba de clase en el Instituto de Lugo, para ir a la biblioteca a leer la "Cultura del Renacimiento en Italia", de Burckhardt; cuando en la antología de "english verse", de Oxford, encargada a Yeats, me encontré con que el gran poeta ir-

landés había puesto en ella, como un poema, aquel ardiente párrafo que Pater *dedica a la Gioconda,* me emocioné» (59).

Como tantas otras veces, cuando en Ezra Pound encontraba trozos de la «Divina Comedia», o frases de crónicas del Quatrocento y del Cinquecento, o en un poema de Elliot el «Ara vos prec» de Arnaldo Daniel en el Purgatorio.

«Todo esto me dio una Toscana, una Venecia, una Italia, en fin, diferentes, que hacía contrapeso en mi imaginación a las sagas del norte, a Snorri Sturlusson, al ciclo artúrico y la búsqueda del Graal, a Amadís y a los mitos del Atlántico que soñaban los celtas. Pero mi Italia del Catorce y del Quince era, es, un mundo tan romanceado, tan novelado, tan imaginario y sorprendente, tan dado a lo imprevisto maravilloso como las propias peripecias maravillosas de la Tabla Redonda.»

Es prodigiosa la condensación de sus libros, en que con palabras significantes, cargadas, traza el ambiente y crea a quien lo habita. En perfecta y precisa objetividad-subjetividad (ya que se nos dan los sueños, lo más personal y secreto del hombre, cifra para conocerle), y siempre con singular distanciamiento, sin que la emoción humana —que a veces sale al paso en forma de enmascarada ternura y en intensas expresiones poéticas— empañe, altere con vibraciones desordenadas la hermosa lámina. La emoción que se resiente es emoción estética.

«Fanto Fantini» tiene ciento catorce páginas (más los aditamentos en que se recrea). Pero toda una larga aventura múltiple nos ha sido narrada, y nos transmite la sensación de haber vivido largo tiempo con el libro cuando terminamos sus páginas.

* * *

Hay, en el Génesis, esas palabras estremecedoras de los hermanos de José, reveladoras de la defensa de lo vulgar ante lo selectivo:

> «—Aquí viene el soñador; ea, pues, matémosle y echémosle a un pozo abandonado, y digamos que le devoró una alimaña. Se verá entonces de qué le sirvieron sus sueños.»

Alvaro las pone al frente de su último libro: «El año del cometa». Porque se trata ya de una manera total y declarada del *myto* (el cuento) de un soñador, de un hombre —Paulos—, que vive sus sueños. Es su novela más poética, y la que contiene más carga de emoción. Es un final. Al trasluz —al envés— se adivina al soñador, al fabulador que Alvaro fue, llegando a término.

En «El año del cometa» se funden todas sus anteriores tendencias, todos sus elementos literarios; es una suma de sus obsesiones diluidas en la obra anterior: poesía, absurdo, imaginación torrencial, gozo en los contrastes, realidad-irrealidad, absolutamente coherentes ambas y tan relativas como el tiempo-espacio, identificación total con una y otra reunidas en un mismo haz, con mano suave y sabia. Fresca mirada matinal reveladora de cuanto está

ahí, entre nosotros, y, sin embargo, secreto hasta que alguien —en este caso, Alvaro— lo desvela.

> «Todavía ahora distinguía lo que vivía y lo que soñaba —dice Paulos— pero me sorprendí a mí mismo descubriendo que también vivía lo que soñaba, que lo que vivía tomaba la forma de mis sueños. Bastaba a veces que añadiese un adjetivo al pan, o al agua, a una paloma o a la tela de su capa, para que se produjese una súbita mutación, y lo real pasaba a ser fantástico.»

No abundan los adjetivos en la obra de Cunqueiro, los usa con mesura, aunque él comentaba cuántas veces en Valle-Inclán un adjetivo insólito en una frase es la palabra secreta que, de pronto, revitaliza la acción y reconstruye toda la frase: literalmente, la da vida.

Paulos vive en continuo estado de sueño, lo representa. «Más de una vez tuvo la sensación de hallarse en un escenario. La sala estaba vacía.»

No confunde lo que vive y lo que sueña aunque vive denodadamente sus sueños, y del fondo del sueño extrae otro sueño. Recordemos de nuevo el «Don Quijote como juego», de Torrente Ballester, que debiera conocer toda persona relacionada con la literatura, y en la que mantiene esta misma tesis: Alonso Quijano era consciente de sus invenciones, perfectamente lúcido, y sus sueños —su juego, su aventura— los encarna Don Quijote.

> «De modo —y estas son indicativas palabras de Alvaro, refiriéndose al libro antes citado de Torrente Ballester— que Don Alonso Quijano [¡ese

"Don" de Alvaro, remontando la ceremonia!] se hizo Don Quijote para entrar en el juego que supone el Quijote» (60).

Paulos no quiere, ni intenta —hasta el final, por eso muere— desasirse de ellos:

«El hombre muere, le matan, cuando deja de soñar. Su equilibrio vital está perdido» (61).

Ese perfecto juego de equilibrios contrarios, del que participamos al leerle, con personajes inolvidables, claramente definidos: sean el cabo que dispara el primero, el pobre tonto Juan llamado El Grajo, incluso el levísimo apunte irónico en torno a las damas de la Caridad Suprema, el tutor y ermitaño Fagildo, la fantástica y sentimental tía Eudoxia, el delicado, erótico, y paradisíaco episodio del unicornio, la ideal María —el alto amor, que asume por reales los sueños del amado—, que se adentra en la delirante realidad de él, que le llama, donde quiere que esté, al soñador:

«Paulos le había dicho que si alguna vez tardaba en responder a sus llamadas, era porque le gustaba estar viendo cómo la voz alegre y amorosa de María subía por las escaleras, brincando de escalón en escalón...»

y su llamada es como un hilo del que tira, para recuperarle, para ovillarle. (Recuerda esta situación al amante encantado en corzo que propone a su amada no su propio desencantamiento, sino el encantamiento de ella, que la convertirá a su vez en corza, y correrán juntos por los bosques. La amada consiente. Lejanamente acude a mi

memoria «Las raíces históricas del cuento» de Vladimir Propp, en donde se analizan metamorfosis y fugas: aquello tradicional eslavo en que el héroe y su amada se convierten ella en una iglesia, y él en pope. Pero en Alvaro es más completa la entrega: la mujer otorga ser convertida en corza, en vez de reconvertirle a él a su condición humana; María acepta adentrarse en los sueños de Paulos, aunque su voz llamándole sea una brizna tensa de la vida mortal.)

Comienza la narración a los treinta y cinco años de Paulos, y con su muerte: le hallamos finado un poco más allá de la higuera, «cuando se disponía a saltar una paredilla baja», alcanzado por un tiro en el pecho del Veterano.

> «Fueron legales —leemos—.
> Los extranjeros no pueden viajar si no es por el camino real.»

Cuando le dispararon llevaba puestos unos pantalones rojos en recuerdo del César.

Lo prohibido, lo pautado, las normas, el ser diferente: salirse del camino real, destacarse con pantalones rojos...

Así comienza la novela, y desde el principio, como María, entramos en sus sueños, sin brusquedad ni rechazo, de modo enteramente natural: es una sensación de fluencia conjunta, de incorporarse a lo narrado. Porque es en

«Simbad» y en «El cometa» donde mejor logra la creación compartida.

Nos hallamos soñando lo que sueña, nosotros en vigilia (y Alvaro-Paulos también), conscientes de que sueño y realidad son intercambiables. Se nos presenta el cuerpo muerto de Paulos, y la acción camina hacia atrás de tan perfecta manera que se diría que vamos adelante. Sólo la certeza de que Paulos ha muerto de un disparo en el pecho y que su cadáver mágicamente transmutado por tres veces lo hemos dejado abatido en el prado, nos asalta con certidumbre. Es, al propio tiempo que la novela de un soñador, una novela de amor delgado, esencial, y además una novela de trasfondo crítico ante lo convencional, la novela de un solitario sobre un solitario.

Dice:

> «Esta es la soledad y la razón, la soledad de mi razón. Oso reclamarle a la noche sus tinieblas para mi alma. He de ser aceptado como soy.»

Así se acepta a Paulos, significativamente joven astrólogo. Y comienza la narración que devanará ante María o para María —para nosotros y ante nosotros, o ante quienes le escuchan, incluidos los cuatro reyes que reúne en este libro final—, e infunde su propio personaje a la fábula: nos identificamos con él. Buscamos, casi involuntariamente, los puntos de contacto, el goce estético, la palabra que nos lleva.

> «... se preguntaba qué significado tenía todo aquello, aparte del personal y espiritual, porque no le cabía duda de que, fuera de lo imaginado, soñado, fabulado (...) se había producido una misteriosa

realidad (...) Sería, pues, dentro de él mismo, de sus apetitos y de sus sueños, de su apetito de soñar, donde Paulos debía hallar las respuestas».

Le seguimos. Y a Alvaro, encarnado en los sueños de él. Rebajan la tensión, airean el ambiente, sus alegres invenciones, el humor resultante del asombro de contrastes, la evocación de nombres imposibles-posibles. —El verdadero sentido del humor nace de poesía, por eso se da notablemente en su estado más puro en países poéticos, de bruma y de misterio—.

El tiempo propio de la narración es el nuestro mientras leemos, como debe ser. Entramos en ese tiempo creedores en lo invisible, en la posibilidad de lo racionalmente imposible.

Dice en «Un hombre que se parecía a Orestes»:

> «Lo que importa es la seguridad o la esperanza de que lo haya sido. Unos días estarás cierto de ello, y otros no. Pero con las dudas tu vida será diferente. Un hombre que duda es un hombre libre, y el que duda llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas.»

Desde las primeras páginas, Alvaro crea ya dos planos, dos voces, que luego multiplicará abondo: el muerto Paulos, con sus pantalones rojos —que le han delatado a los ojos de los soldados—, y simultáneamente el episodio del ciego y la Joya, pupila de la Calabresa, con alternancias cadenciales, interfiriéndose armónicamente uno en otro, y perfectamente separables —como vivimos o conocemos al día sucesos diferentes, u oímos voces que se entrecru-

zan—, que van desenvolviéndose con natural fluencia, de forma que en un momento dado aparece la Joya contemplando el cadáver, como se unen las aguas de dos ríos. Ante las mágicas transmutaciones del hombre misterioso de la capa negra, pregunta el comisario:

«—¿Hay explicación científica?

—Hay una explicación poética, que es de grado superior. Supongamos, señoras y señores, que ese hombre pasó por los sueños de una mujer, y él mismo soñando (...) Lo que veis son las respuestas que la enamorada se da a sus preguntas y el hombre a sus sueños.»

Sintomática la invención de su encuentro con los cuatro reyes, con quienes tanto soñó, sobre todo el gaélico Arturo, el bíblico David, el romano Julio César.

Por primera vez empieza a asaltarle la realidad de la decadencia, el envés de sus personajes. Oigo la voz de Alvaro Cunqueiro en una de las cintas magnetofónicas que poseo. Dice:

«Y Paulos, por ejemplo, en "El año del cometa", que muere literalmente de sus sueños, y los que salen allí: Arturo, transformado en nada, en un viejo en una cama, al que tienen que curarle las almorranas, y sus paladines son de cartón-piedra, y el caballo mismo que está en el patio bebiendo del pozo es de cartón-piedra, y es de cartón-piedra toda la caballería y es de cartón-piedra también, y un fugitivo sin sentido, el Rey David...»

Paulos comienza a ver, sin paliativos, toda la tramoya de sus transformaciones mágicas, y descarnadamente a los hombres mortales del fondo del enredo. Es el primer clarín que nos avisa que dejará de soñar.

> «Todos terminan mal —continúa la voz de Alvaro—, en medio de un gran fracaso, y todos ellos tuvieron grandes sueños para bien pequeñas e inútiles acciones... Pero quedan los sueños [añade, aferrándose a *su* vida], la imaginación, que no es esa potencia de error denunciada por Pascal y mirada con desconfianza por los racionalistas, sino el fermento necesario de todas las formas superiores de la actividad creadora.»

Terminan. Finan, ya es todo decir.

Ha finado desde el principio, se trata de una novela circular —empieza con el cadáver de Paulos y termina con su muerte—, y no diré cerrada, tan habitual en la novela española, porque la suya es una obra abierta, en expansión en el momento mismo de terminar, y se sitúa con ello en la hora última de la literatura universal (si bien la novela británica ha sido casi siempre obra abierta).

No engañe la teoría del círculo en «El cometa» —por otra parte, la forma esférica era idónea para el tema astral—, porque a partir de los tres reyes contemplando a Paulos muerto, «con una sombra de tristeza en sus rostros», podrían los mismos reyes retomar el hilo de esa vida suelta, o ser el propio Paulos «capaz de volar en el espacio en busca de tiempos y rostros idos y futuros».

Este libro no lleva apéndices consoladores, sino un melancólico deje poético. El final es profundamente, desoladoramente humano: María —el amor, razón de vida— ha muerto, ha sido sorprendida en la plaza, junto a la fuente.

> «Y Paulos no lloraba, no podía, ni sabía llorar. Sin darse cuenta pasaba a imaginarse una vida nueva, sin María, sin ciudad, lejos de todo recuerdo, lejos de todo deseo, apático, estudiando la ciencia que enseña a no soñar...»

Comienza la asolación de Paulos, su fulminante destrucción. (Como en «Simbad», enceguecido, perdida la memoria ante el choque con la realidad: *no existe Venadita.)* Paulos se derrumba con su mundo instantes antes de ser muerto, evitándonos su decadencia. Porque el impacto brutal con la realidad —la muerte de María—, va a aniquilarle aún antes de la penetración del proyectil y con idéntica precisión: la colisión le sacude, le despierta.

Ya no recuerda nada, más que desalentadamente la bolsa de cuero de venado, en donde guardaba el dinero. Súbitamente recuerda el dinero, de una manera casi táctil; el dinero heredado, ahorrado, obtenido con su trabajo de astrólogo, con sus pequeñas ventas campesinas: lo material de la vida se le impone, le corroe. Le urge saltar la paredilla, vadear el río, llegar a su casa:

> «Sí, pasaría la noche buscando los cuartos, acariciándolos, [¡ay, Paulos!], disfrazándose para pasar desapercibido.»

(¿Podrían existir en estos varios disfraces otra salida para la novela?)

De repente, se descubre avaro. Quiere defender sus monedas del invasor, quiere palparlas. He ahí a la realidad sin sueños. Asistimos a la implosiva descomposición del soñador. El estrellón que le encara con lo material le ha destruido ya: sólo falta que el disparo del Veterano remate su obra. Como sabemos desde la primera página de la narración, no llega a saltar la paredilla, a los tres pasos justos está muerto.

Hay una sensación de alivio y de dulce pesadumbre, porque muerto conserva su integridad, porque se le preserva del temible, impuro, desmoronamiento. Con la misma sombra de tristeza con que le contemplan los tres reyes —insólitamente aparecidos, de pie, junto a la higuera, y aunque los hemos visto en su vejez y su decaimiento, aquí «aparecían sorprendentemente jóvenes»—, le contemplamos nosotros, sus lectores.

> «Melancolía: me otorgo, te recibo.»

Palabras de Alvaro. Y también:

> «Soñar o no soñar. Esa es la cuestión.»

Termina en un acorde poético, autumnal, penumbroso, se adivina el viento: una paloma mensajera vuela hasta el lugar, para averiguar si llegó allí el lamento desesperado de María, muerta. Y:

> «al pasar sobre las terrazas, [la paloma], había degollado los lirios tardíos, y deshojado las rosas de otoño».

¿En ofrenda a los amantes? ¿O la naturaleza en duelo?

* * *

Cuando Alvaro envía a su editor amigo, José Vergés, «El año del cometa», le escribe:

«Te mando un punto final. Probablemente mis libros a partir de ahora sean otra cosa.»

Aunque en la entrevista con Morán, celebrada cincuenta y tres días antes de su pasamento (amo esta palabra gallega alejándose deslizante, que suaviza el corte final), aclare:

«No son otra cosa. Porque ahora estoy rematando "La taberna", y vuelvo a lo mismo... Es la historia de una taberna que no existió, pero que la gente, alguna gente, encuentra cosas que dice las conoció —las supo— en la taberna de Galiana.»

Anuncia en cartas a sus amigos que ya ha entregado dos manuscritos al editor, la dicha «Taberna de Galiana», y «Ceniza en la manga de un viejo» (título que toma del poema de T. S. Elliot, «Cuatro cuartetos», que tradujo al gallego:

«Cinza na manga dun vello
é toda a cinza que das queimadas rosas resta»).

Se adelantaba a vivir lo proyectado, lo veía, lo vivía lentamente, porque no había escrito ni escribió «La taberna de Galiana», aunque dentro de sí el libro existiera. Y le toma el pulso en cuatro ocasiones, con coincidencias y diferencias (62).

El primer adelanto de «La taberna» lo publica en «La Voz de Galicia», a finales de los años cincuenta —largo tiempo vivían los libros en él, toda una vida—:

«Suponed que hay un camino que va por el mar de Galicia a Bretaña (...) Suponed que en un camino, en un lugar donde las verdes olas se comban como una colina, está la taberna de Galiana. Suponed que los fantasmas celtas y toda la gente del sábado, aposentan allí y pagan portazgo. Suponed que yo, desde una pequeña ventana, veo entrar y salir a los huéspedes. Suponed que cuando entra la demoiselle de Batz, mi corazón se apresura y me vienen a los labios turbadas y cálidas palabras de amor.»

Tema, éste de las tabernas, de su predilección, como él mismo señala. Recuerda las invenciones de tabernas desde Chaucer a Dickens, pasando por Shakespeare, Pepys, Sterne y James Bowell. Y la venta de Alcudia, de Cervantes:

«El encuentro de los pícaros en la venta es una de las páginas más coloreadas y felices de las letras españolas» (63).

Es siempre la misma taberna, alzándose en el crucero de sus pensamientos, y tanteando en torno a ella con la palabra.

Por segunda vez escribe de la Galiana (64) y añade «un robledal» al lugar en donde las verdes olas se comban, y variantes, naturalmente. Y entre otras estas hermosísimas palabras, referidas a la demoiselle de Batz:

«Miraba a todos con sus ojos azules, y se sentaba cabe el fuego, tendiendo las manos, marfil que a deshilarse en dedos se atrevía...»

Publica en gallego, en 1980, un trozo en «Nordés», bellísimo, quizá el más aproximativo a una novela, en que deduce la relación objeto-imaginación suscitada. Y póstumamente, en «Grial», en gallego también, un inicio de esta narración, que pensaba dedicar a uno de sus grandes amigos, Ramón Piñeiro. Comienza:

> «A taberna de Galiana estaba a mitade do camiño. Pro non sei decir á mitade de cál camiño, de ónde a ónde. Cando lle preguntaba a algún que eu coidaba que debería saber de cál parte caía a taberna de Galiana, soía responderme que de parte de lonxe, que era como non contestarme nada. Tamén preguntei si quedaba á man dereita ou á esquerda, e respondéronme que asegún pra onde fora. Viaxeiros que iban e venían dos diferentes mundos, todos se atopaban na taberna de Galiana. Eu cheguei a pensar que estando na mitade dun camiño, pois estaba na mitade de todos os camiños.»

Tampoco realizó aquel libro del que tanto hablaba: «La casa» (¿tendría algo que ver, o era otro acercamiento, con la obra de teatro sólo imaginada: «La casa de la noche»?). Porque se trataba, según dijo, de la última noche que una familia completa transcurre en su vieja casa, que van a clausurar al alba para marchar a trabajar a Europa (la nueva emigración). Cada personaje narraría ese largo nocturno personal en la casa familiar, testigo impávido, entremezclando experiencias, recuerdos, pensamientos que

del adiós y de una sumergida y melancólica ilusión de un día regresar, surgieran.

En cuanto a «Ceniza en la manga de un viejo», oigo hablar de esa esperanza de libro como si se tratara de una narración, pero recuerdo haberle oído decir que iba a ser un libro de memorias. Probablemente hubiera sido ambas cosas; todo lo suyo se enramaba en diversos sentidos.
(Mas de pronto retumba el graznido del cuervo de Allan Poe: «¡Nunca más! ¡Nunca más!».)

> «—Ahora está uno viejo, enfermo y cansado, muy cansado» (65).

Su largo, despacioso tránsito, como él lo había deseado siempre; tantas veces repitió que, quizá por la lectura de las plegarias medievales contra la muerte súbita, prefería un mes de enfermedad, incluso dolorosa. Fue más tiempo, más tiempo... Apurándolo lentamente, día a día, renunciante, con noble dignidad y conocimiento del fin. Pero hasta el término conservó —valiéndose de la lupa— su asombrosa facilidad de zahorí para descubrir en un libro, de un vistazo, lo curioso, lo valioso y lo esencial.
Planteaba Alvaro las cuestiones literarias con rigor cabal y buen humor apacible, y algo le enojaba el que su interlocutor no acertase a deslindar lo fantasmagórico o lo legendario de la superchería.

Piensa que «El año del cometa», es un punto final y él mismo se desdice:

> «A veces me tienta un libro temporal, aquí y ahora, pero a las pocas páginas del cuento —no quiero llamarlo novela— me paro, paro de escribir y de pronto veo que ya estoy perdido, que no estoy aquí y ahora, si no que estoy metido de hoz y coz en la selva de Brocelandia, por ejemplo (...) Es decir que yo vuelvo a mi selva de Brocelandia habitual. Es más, y algún amigo mío sabe de ello, cuando súbitamente se me ocurre un viaje —y de pronto me urgen a mí unos viajes de manera impensada—, unas ganas de huir como las de Fanto Fantini, entonces lo que se me ocurre es buscar a alguien que vaya conmigo a esos sitios, a Bretaña de Francia —porque allí están mis crónicas del sochantre—, a Elsinor, a Carcasona.»

Curioso y contemplativo viajero buscándose a sí mismo, o a sus mundos creados, tras el paisaje y la historia que previamente había escenificado en aquellos lugares, y que halló, presentidos, iguales o semejantes a su invento. Le asombró: tenía capacidad de asombro, y de asombrarnos. Néstor Luján le recuerda poco hablador y abstraído durante los viajes. Y también: «Discreto y tierno, abacial de ademanes (...) dulce en la amistad, irónico y condescendiente ante la enemistad... contenido en la voz», él, que la había tenido poderosa. (También yo le conocí con retenida voz). Recorrieron juntos toda Cataluña que Alvaro Cunqueiro amaba honda, hermanadamente; de muy joven había escrito dos cantigas en catalán, y el acogimiento en

Barcelona del mundo editorial, e intelectual y amistoso, le confortó ante tantas radicales incomprensiones, o lo que es peor, indiferencias.

A veces, andando el tiempo, cuando la diaria monotonía le agobiaba, partía a casa de Luján y recorría la ciudad que le embelesaba. Néstor le recuerda «algo brusco hablando en gallego, suave pronunciando el castellano, lírico departiendo en catalán, sorprendente descifrando el danés...».

También se halló gustoso en La Montaña, adonde acudió en dos ocasiones, una de ellas —verano de 1971— para hablar de su novela en la Universidad Menéndez y Pelayo. Lo comentó en mi presencia —y no sólo por gentileza o cortesía, muy suyas—. Había sabido captar la refinada inquietud intelectual de los santanderinos, y dijo: «Es un hermoso lugar para venir al mundo.» No miraba hacia mí mientras hablaba, pero yo sabía que aquel día, en cierta manera, hablaba para mí.

Los que convivieron con él aquellas jornadas le recuerdan animado, incluso eufórico, expansivo, cautivando a sus oyentes. Daba la sensación, rodeado de profesores y estudiantes, de que, en cualquier momento, iba a sacar una paloma de su mano, «entre la palabra y el vaso».

Continúa colaborando en la prensa, y redacta algún prólogo, e imagina lo que va a escribir y que ya no escribirá. («¡Nunca más! ¡Nunca más!».)

Tomo de sus palabras en mi cinta:

«Lo he dicho muchas veces: pertenezco a ese grupo de gente que si le fuera concedida la inmorta-

lidad diría que no. Ulises no la quiso, Salomón tampoco. Y casi por las mismas razones que la paloma le dio a Salomón: no bebas ese agua porque serás inmortal, y cuando seas inmortal verás morir a tus mujeres, verás morir a tus hijos, a tus nietos, y sobre todo lo que es más importante, un día estarás en un enorme desierto y no tendrás a nadie con quien puedas compartir un recuerdo de infancia y de juventud. No, no, de ninguna manera. El hombre es un ser mortal, y debe morir.»

Algún año después comienza a notársele esa inmovilidad de perfil de los frágiles de vista. Van presentándose las dolencias al gran hombre, varado y renunciante.

«Moribundo a la noche
muerto al alba.»

Fue al alba, el veintiocho de febrero de 1981. En el «Hospital Provincial» de Vigo. Ingresa con neumonía y alta fiebre, pendiente de la diálisis que había de realizarse al día siguiente. (No habrá día siguiente.) «Pero, hombre, [en esa hora] la palabra de un amigo...» La tuvo.

Le instalan en una helada habitación sin luz, sin duda por falta de plazas; el amigo consigue trasladarle a otra, compartida.

«Comparte la habitación con un desconocido, un hombre viejo, solo, deseoso de palabras, que parece un personaje de su galería de paisanos singulares» (66).

Pide que le dejen solo. Hay en él dejación de vivir, desistimiento. Su amigo solicita que le traigan una manta más: acuden con una premonitoria colcha blanca. Con último

pudor, y fidelidad a sí mismo —jamás impuso sus propios sufrimientos de cualquier índole a nadie— insiste en que se marchen, el amigo y la hermana, sumido ya en una sospechosa somnolencia. No volverán a verle en vida.

Y la había amado, incluso exaltadamente. Gozó su vida. No le gustaban los tristes por temperamento, ni los «profesionales de la angustia»:

> «A mí me gusta la vida, me gusta vivir la vida, me gusta la alegría de vivir.»

Y repitió en múltiples ocasiones:

> «Yo podría hacer mía la frase de Bernanos: Cuando me vaya a morir, decidle al dulce reino de la Tierra que lo he amado mucho más de lo que me he atrevido a decir.»

Aquel hombre en la cama de al lado —«con cabeza de gaitero», describirá Casal—, es la personificación de Galicia dando fe de él en la hora del traspaso.

* * *

Su nombre en Galicia era popular, pertenecía al pueblo, y pueblo éramos todos. Se repetían, y se inventaban exageradamente, sus dichos y sus hechos. Pero no se le leía en consonancia. Cierto que hubo un reconocimiento de la mejor intelectualidad gallega, y un grupo fervoroso en su torno que proyectaban —de acuerdo con la Real Academia Gallega— solicitar el premio Nobel para Alvaro Cunqueiro. (¿Y qué se hizo de los mayores premios nacionales?) No sé si aquellas gestiones llegaron o no a su conocimiento.

Aquel prodigioso verso de Baroja que me acerca su voz:

«Todo nos llega tarde, hasta la muerte.»

Gabriel García Márquez, durante el pasado verano, manifestó en la prensa, noblemente: «Admiraba a Alvaro Cunqueiro. Debió haber obtenido el premio Nobel.»

Y, con igual nobleza, publica Joaquín Calvo Sotelo en el Boletín de esta Academia:

> «Al hablar de escritores bilingües confieso humildemente la parte alícuota de remordimiento que sobre todos pesa por haber dejado extramuros de la Academia a aquel fabuloso hombre de Letras que se llamó Alvaro Cunqueiro.»

Fue la más alta creativa prosa castellana de los últimos años, vívida, sugestiva, cautivadora, norteña la elegancia y el misterio, estallando en miríadas de luces, o húmeda de mares, de ríos, y de brétema. Nos reveló otra manera de ver la realidad, una resurrección literaria.

Como siempre, le rodeó el silencio. Pero también el silencio le fortaleció, sirvió de espacio resonante para su palabra.

Dice Roland Barthes en su «Ensayo sobre el goce estético»:

> «Placer del texto. Clásicos. Cultura. Cuanta más cultura más grande y diverso será el placer. Inteligencia, ironía [en el caso de Alvaro: genialidad,

humor y poesía, siempre poesía]. Delicadeza. Maestría. Euforia.»

Grande y diverso el placer, y la emoción, purísima.

* * *

Señores académicos, estas palabras mías han sido, sobre todo, intencionadamente, una *aproximación a Alvaro Cunqueiro.* He recogido no sólo citas, sino textos, en ocasiones extensos, que juzgaba precisos para el conocimiento pleno de su varía prosa y su sentido. De otro lado, tengo la certidumbre de que este discurso se habrá visto realzado así con su belleza.

Anuncié previamente que contaría a la manera celta, con pruebas por delante. Cumplido está. Y no oculto la serena emoción de haber prestado mi voz a Alvaro Cunqueiro, y que, a través de ella, resonaran en esta Casa, de algún modo, sus palabras.

* * *

«La Vanguardia Española», publicaba en noviembre una nota comentando que, a la inversa de lo que suele suceder con grandes escritores, Alvaro Cunqueiro no iba a tener estancia en el purgatorio (bien que lo sentirá si cupiera que en él se encontrara, como Dante, a Pía de Tolomei, aquella dulce voz que le fascinaba: ¡Acuérdate de mí, que soy la Pía!).

Comparto la creencia de que ha salido lanzado hacia la gloria, a la velocidad del sonido y luz de sus palabras.

Todo, autor y su obra —y no sé por qué los distingo, ya que autor y obra, u obra y autor, son uno y lo mismo— va ocupando su lugar. Ya han comenzado, y seguirán, los análisis de estudiosos, profesores y críticos: dejémosles la parcelación, sin duda meritoria, pero reservando para nosotros el placer del texto y de la imagen creada puramente desde la palabra que nos desvela al autor.

Aquello de que tan hermosamente habla Jorge Luis Borges, con quien, por cierto, Alvaro reconocía concomitancias, incluso temas afines. Yo encuentro señaladas, personalísimas diferencias; entre otras, que la lectura de Borges deja siempre un trasfondo de acedía, y jamás hubo acidez en Alvaro. Aparte de subrayar —con admiración y sumo respeto hacia Borges, y sin que esto suponga regatearle ni uno ni otra— la calidad superior de prosa —e invención— de Alvaro, incomparable, deliciosamente atractiva.

He aquí el bello poema de Borges a que me he referido:

«A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo del espejo.
El arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.»

A la pregunta de cómo era Alvaro, el autor, el hombre: su obra es la respuesta. Su arte, en lo hondo del espejo, nos devuelve su imagen regresada.

Muchas gracias.

NOTAS

(1) Cinta magnetofónica de mi propiedad (1975).
(2) Id.
(3) Cinta magnetofónica de mi propiedad (1971).
(4) Entrevista con Alvaro Cunqueiro —5 de enero de 1981—, por César Carlos Moran Fraga
(5) Cinta de mi propiedad (julio 1980).
(6) Id.
(7) A. Cunqueiro: «El descanso del camellero».
(8) Entrevista con Mª Luisa Bray, en «Vida nueva».
(8 bis) «Autobiografía», por Alvaro Cunqueiro, destinada a «la quarito previo a una escolma de Lúnea Galega» (enero 1936).
(9) Palabras de A. Cunqueiro en «Letra con Alvaro Cunqueiro» del novelista Carlos Casares. Obrita iniciada —iba a ser un volumen— con sensibilidad y hondura por Casares, que no pudo llevarla a término por la enfermedad y cansancio de Cunqueiro.
(10) Cinta de mi propiedad (1975).
(11) Id.
(12) Cinta de mi propiedad (julio 1980).
(13) Guión para una conferencia.
(14) Francisco Fernández del Riego: «Grial», n.º 72.
(15) Palabras de Alvaro, recogidas por Fernández del Riego en «Grial», n.º 72.
(16) Id.
(17) Cinta de mi propiedad (1970).
(18) Gonzalo Torrente Ballester «Cunqueiro, enton», «Grial», n.º 72.
(19) A. Cunqueiro: «No niño novo do vento», de «Cantiga nova que se chama ribeira».

(1) Cinta magnetofónica de mi propiedad (1975).
(2) Id.
(3) Cinta magnetofónica de mi propiedad (1971).
(4) Entrevista con Alvaro Cunqueiro —5 de enero de 1981—, por César Carlos Morán Fraga.
(5) Cinta de mi propiedad (julio 1980).
(6) Id.
(7) A. Cunqueiro: «El descanso del camellero».
(8) Entrevista con M.ª Luisa Brey, en «Vida nueva».
(8 bis) «Autobiografía», por Alvaro Cunqueiro, destinada a «Inquerito previo a una escolma da Lírica Galega» (enero 1936).
(9) Palabras de A. Cunqueiro en «Leria con Alvaro Cunqueiro», del novelista Carlos Casares. Charla iniciada —iba a ser un volumen— con sensibilidad y hondura por Casares, que no pudo llevarla a término por la enfermedad y cansancio de Cunqueiro.
(10) Cinta de mi propiedad (1975).
(11) Id.
(12) Cinta de mi propiedad (julio 1980).
(13) Guión para una conferencia.
(14) Francisco Fernández del Riego: «Grial», n.º 72.
(15) Palabras de Alvaro, recogidas por Fernández del Riego en «Grial», n.º 72.
(16) Id.
(17) Cinta de mi propiedad (1970).
(18) Gonzalo Torrente Ballester: «Cunqueiro, enton». «Grial», n.º 72.
(19) A. Cunqueiro: «No niño novo do vento», de «Cantiga nova que se chama ribeira».

(47) A. Cunqueiro: «El envés».
(48) A. Cunqueiro: «La otra gente».
(49) Id.
(50) A. Cunqueiro: «Merlín y familia».
(51) A. Cunqueiro: «Paisaje y cultura».
(52) Cinta de mi propiedad (1971).
(53) Alvar, Manuel: «Nostalgias en la imitación». «ABC», 4-XI-83.
(54) Martínez Torrón, Diego: «La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro».
(55) Entrevista con Morán Fraga (enero 1981).
(55 bis) Cinta de mi propiedad (1971).
(56) Entevista con Morán Fraga. En «Homenaxe a Alvaro Cunqueiro».
(57) María del Pilar Palomo: «Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca».
(58) Alvaro Cunqueiro. Guión para una conferencia.
(59) Id.
(60) Cinta de mi propiedad (1971).
(61) Entrevista con Morán Fraga.
(62) Debo las dos primeras versiones a la atención de José-Francisco Armesto.
(63) A. Cunqueiro: «El envés».
(64) Id.
(65) Entrevista con Morán Fraga (1981).
(66) Carta de Alberto Casal Rivas.

(47) A. Cunqueiro: «El envés».
(48) A. Cunqueiro: «La otra gente».
(49) Id.
(50) A. Cunqueiro: «Merlín y familia».
(51) A. Cunqueiro: «Paisaje y cultura».
(52) Cinta de mi propiedad (1971).
(53) Alvar, Manuel: «Nostalgias en la imitación». «ABC», 4-XI-83.
(54) Martínez Torrón, Diego: «La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro».
(55) Entrevista con Morán Fraga (enero 1981).
(55 bis) Cinta de mi propiedad (1971).
(56) Entevista con Morán Fraga. En «Homenaxe a Alvaro Cunqueiro».
(57) María del Pilar Palomo: «Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca».
(58) Alvaro Cunqueiro. Guión para una conferencia.
(59) Id.
(60) Cinta de mi propiedad (1971).
(61) Entrevista con Morán Fraga.
(62) Debo las dos primeras versiones a la atención de José-Francisco Armesto.
(63) A. Cunqueiro: «El envés».
(64) Id.
(65) Entrevista con Morán Fraga (1981).
(66) Carta de Alberto Casal Rivas.

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. DON RAFAEL LAPESA MELGAR

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. DON RAFAEL LAPESA MELGAR

SEÑORES ACADÉMICOS, SEÑORAS Y SEÑORES:

HOY es día de júbilo para nuestra Corporación, que se honra dando entrada como Miembro de número a una ilustre escritora de cuya participación en nuestro quehacer espera mucho. Si la alegría de las celebraciones por el ingreso de un nuevo colaborador está siempre justificada, muy especialmente ocurre así en la ocasión actual. La Academia corrobora hoy que, si en otros tiempos pudo incurrir en la prevención antifeminista que dominaba en la sociedad española y aun en la europea, ha abandonado tales prejuicios. Y yo agradezco a nuestro Director que me haya designado para ser portavoz de nuestro sentir colectivo.

Bien es verdad que hasta el más contumaz antifeminismo tendría que rendirse ante quien hoy inicia su vida académica como nació Minerva de la cabeza de Júpiter, armada de todas sus armas; ante quien reúne en sí cuantas condiciones requerían los hombres del Renacimiento para la dama perfecta, según las encomiaba don Diego Hurtado de Mendoza,

en su epístola a Boscán, a propósito de doña Ana Girón de Rebolledo, mujer del poeta barcelonés:

> Admiróte otro tiempo ver quán bella,
> quán sabia es, quán gentil y quán cortés,
> y aun quiçá agora más te admiras d'ella (1).

Belleza, gentileza, cortesía, cualidades patentes en la persona de nuestra nueva académica, en la nobleza de su alcurnia y en la distinción de su trato. Pero Elena Quiroga entra en esta casa, no por ser mujer, ni porque es hermosa, linajuda y distinguida, sino sólo por el valor de su obra literaria; y en ella se manifiesta el don de sabiduría como conocimiento del alma humana, sagaz observación de lo significativo, rechazo de la desmesura y dominio del arte de novelar. Aparte queda otro don, el principal en nuestra recipiendaria: la innata capacidad de imaginar asuntos, crear personajes e infundirles vida, la facultad suprema de novelistas y dramaturgos. Pero esta fantasía creadora no ha sido abandonada a su espontaneidad, sino conformada por el saber, por extensa y profunda cultura. «No tengo —me escribe (2)— estudios universitarios, pero sí maestros, porque he tenido la inmensa suerte de conocer y ser amiga de personas que lo eran, y cómo. No me considero autodidacta, porque además de tener esos maestros y amigos, he gozado la honda, caudalosa, inagotable amistad con los libros, como Alvaro Cunqueiro...; pero con una diferencia por mi parte: yo reconozco esa amistad, y *su magisterio.* Han entrado los libros en mi vida totalmente: pensamiento y sentimiento, estímulo para una imaginación dispuesta,

alimento y enriquecimiento. ¿Cómo negar que he contado con esa continua dirección, esas palabras misteriosas, incorporadas a mí misma?»

Elena Quiroga de Abarca nació en Santander y, huérfana de madre, pasó allí gran parte de su infancia; pero su padre era gallego, de Villoria (Barco de Valdeorras, Orense), de donde procede toda su familia. En Villoria y después en La Coruña vivió con su padre largos años, durante los cuales se desarrolló y reveló su personalidad de novelista. Repetidamente ha dicho que Santander es su «matria» y Galicia su patria, la tierra de donde procede el padre, cuyo nombre se toma. El distinto carácter y fuerza de la vinculación sentida por Elena Quiroga respecto a una y otra región se dejan ver en el hecho de que la acción de siete novelas suyas se sitúa total o parcialmente en Galicia, mientras en Santander, la de dos sólo, *Tristura* y *Escribo tu nombre;* y en éstas, según palabras de la propia autora, «hay dos niveles de narración: uno, la realidad cotidiana en La Montaña; otro, la nostalgia del paraíso perdido, el ensueño. El ensueño —señalado incluso con diferente tipo de letra— es la tierra añorada, junto al río Sil, los laberintos y vericuetos de aquel jardín, el bosque, el río; paisaje de Villoria. Asimismo en *Presente profundo* surgen dos muertes voluntarias paralelas: una de ellas, la más entrañable, la de una campesina gallega, panadera, cercana a Gondomar, naturalmente ente de ficción». La acción de *Viento del Norte* transcurre en Santa Marta de Ortigueira. «*La sangre* es una novela poemática sobre cuatro generaciones en un lugar de Galicia imaginario. *La enferma* narra la historia de un amor imposible en Rianxo. En *La careta* aparece

Vigo como fondo, en un relato desolado de la guerra» (3). Toda Galicia, de Norte a Sur y de Este a Oeste, paisaje, gentes, alma y vida, se adensa en la obra de Elena Quiroga.

Casada con el máximo sabedor de genealogías y heráldicas, don Dalmiro de la Válgoma y Díaz-Varela, actual Secretario perpetuo de la Real Academia de la Historia, el matrimonio se estableció en Madrid, con prolongadas visitas a Nigrán, a la vista de la ría de Vigo. Poco después de la boda, el 6 de enero de 1951, recibió Elena el estimadísimo Premio Nadal por su primera y gran novela *Viento del Norte.* El merecido galardón y el aplauso general con que la obra fue acogida al publicarse situaron a su autora en la primera fila entre los cultivadores de la literatura narrativa española.

* * *

Cuando apareció *Viento del Norte,* la superficialidad y pereza mental de algunos lectores —extensiva a algunos hombres de letras— situaron la novela recién publicada en el cómodo casillero del naturalismo regional costumbrista y folclórico; otros le atribuyeron filiación más encumbrada. Pazos señoriales, vinculeros de omnímoda autoridad, criados sumisos o solapadamente traicioneros; gentes primitivas y supersticiosas que murmuran con desenfado al calor del lar o en el descanso de sus faenas, u oyen consejas de milagros y brujerías a algún mendigo vagabundo; cacerías, mastines y lebreles; canciones y bailes en que hasta los viejos participan. ¿No era éste el mundo de *Los Pazos de*

Ulloa, y en cierto modo el de las *Comedias bárbaras* y *Divinas palabras*? Sin embargo, la crítica más sagaz advirtió ya entonces que, a pesar de ingredientes comunes, *Viento del Norte* difería radicalmente, con poderosa originalidad, de las obras de ambiente gallego creadas por la Condesa de Pardo Bazán y por el gran don Ramón de las barbas de chivo. Se aparta, en efecto, del esteticismo de Valle-Inclán, que envuelve en aroma de leyenda a personajes grandiosos o abyectos y hace resaltar con genial desmesura los más desaforados contrastes. *Viento del Norte* huye también del realismo a ras de tierra grato a doña Emilia; evita su ironía de trasnochado cervantismo decimonónico, la terminología científica del positivismo ingenuamente pagado de sí, las comparaciones caricaturescas o degradantes, las frases hechas; y, sobre todo, centra la acción en un conflicto sin protagonista brutal y sin conexión con las circunstancias y prácticas de la política caciquil. Hay naturalismo en *Viento del Norte;* pero no es el de Zola ni el de *La cuestión palpitante,* sino íntima comunicación con la tierra, su paisaje, su fauna, su flora, sus gentes, con el viento que la azota y el mar que se le abre; sentimiento de mutua pertenencia a todo ello, y también de raigambre y continuidad; asunción del pasado y voluntad de futuro solidario.

A diferencia del épico don Juan Manuel de Montenegro y del llamado Marqués de Ulloa, obediente sólo a impulsos elementales, el protagonista de *Viento del Norte* es un intelectual consciente de la doble misión que debe cumplir: como historiador, ofrecer a su tierra el fruto de sus estudios

sobre las peregrinaciones a Compostela; como señor de La Sagreira, mantener la secular continuidad de su linaje y casa, así como proteger a quienes ganan el pan a su servicio, rigiéndolos con humanidad. Sus laboriosas vigilias infunden a sus gentes sentimiento de seguridad. «Si el amo velaba, no era posible que nada malo sucediera»: así piensa la niña Marcela cuando por primera vez entra en el despacho de su señor. Allí encuentra a Alvaro de Castro erguido ante la ventana abierta, contemplando absorto la ría sacudida por el «tumbaloureiro», el huracanado viento del Norte. «Tranquilo y fuerte, ni se movía, como un árbol a quien la tormenta no alcanzaba.»

Pero otro vendaval lo arrastra cinco o seis años después, cuando ya cincuentón se anamora obsesivamente de la que le había visto desafiar impávido la furia de los elementos. Marcela, treinta y cuatro años más joven que él, ha nacido en La Sagreira, hija de una criada soltera que la abandona tras intentar estrangularla. La niña conserva en su garganta una mancha oscura semejante a la que había tenido una conocida meiga de las cercanías; de este modo, Marcela queda marcada por su origen espurio y por la sospecha de tener poderes maléficos. Desde su nacimiento la rodean la hostilidad y el recelo de toda la servidumbre del pazo, con la excepción de Ermitas, la vieja encargada de cuidarla, que le toma gran cariño. Feliz en la libertad de la Naturaleza, el carácter de Marcela se hace huraño y reservado ante la gente. A los catorce años «es un puercoespín»; «Ermitas la tiene como salvaje»: son palabras de Alvaro cuando los tíos de éste, dueños del cercano pazo de Cora, se la piden para

que acompañe a una de sus hijas, necesitada de reponer su salud en tierras más altas. La enferma, Lucía, en los dos años que pasa con Marcela intenta sacarla de su analfabetismo y atenuar un poco su rudeza; pero no consigue penetrar en su alma, ni descifrar el misterio de su enigmática mirada. Al regresar Marcela, ya con la hermosura de su lozana juventud, es cuando Alvaro se enamora de ella.

No trata de seducirla: intenta huir de ella y ocultar su pasión, que no pasa inadvertida para las gentes del pazo. Tampoco para Marcela, bajo cuyo mutismo las diferencias de edad y clase pugnan con una inconsciente atracción, y el sentimiento de pertenecer al amo choca con asomos de rebeldía. Las habladurías y tensiones hacen imposible que Marcela continúe sirviendo en La Sagreira, por lo que es llevada a un colegio de Lugo para que las monjas la instruyan y afinen durante otros dos años. A lo largo de ellos habrá de pensar si acepta o no casarse con Alvaro. La decisión es afirmativa, pero inquietantemente resignada: «¿Y qué otra cosa puédole hacer, si es el amo?» Sin noviazgo, Marcela pasa de la cohibición de colegiala a una vida conyugal que de antemano sabe difícil.

Biológicamente el matrimonio rinde el fruto deseado, Alvariño, el heredero que continuará la estirpe; pero ni Marcela es capaz de abandonar su aldeanismo ni Alvaro sabe asociarla a sus proyectos ni hacerla partícipe de sus gustos. La incomunicación entre sus dos mundos cerrados se traduce en desesperantes silencios. En La Sagreira, Marcela se siente vigilada por los criados, que en su casamiento ven la prueba de su hechicería; su nueva

condición de señora le quita libertad para gozar de la Naturaleza y para emplear sus energías en las tareas de antes. Pero ella no puede resistirse a pisar la uva vendimiada; asiste al funeral por el tío de Alvaro calzando zuecas y con pañuelo a la cabeza; y deja a Alvariño correr descalzo por la tierra encharcada. A la irritación violenta de Alvaro responde desahogando su resentimiento de casta, y cuando él le pregunta «¿así me pagas?», ella replica llamándole viejo. Alvaro, en un arrebato de furia, monta en su caballo bajo la lluvia, y lo espolea hasta que el animal se desboca y lo arroja al suelo. Tullido a consecuencia de la caída, descubre que la vida «era implacable, justiciera y terrible... Marchaba por uno, le atravesaba, pasaba... A última hora segaba orgullos, nivelaba distancias, cercenaba poderes, como el tumbaloureiro a los árboles que crecían espontáneamente en las corredoiras y congostras. Pasaba el viento y abatía la altiva gracia del laurel, desparramando, sacudiendo las hojas fragantes. Pasaba la vida y machacaba las frentes». Entonces comprende su error, con grandeza moral comparable a la de los personajes cervantinos causantes de su propia desdicha: «Aceptó su parte en la prueba que les alcanzaba. No había sido leal con Marcela; debió buscar el fondo de su alma primitiva, atraérsela. Conquistarla, no tomarla». La reacción definitiva de Marcela tarda más: no culmina hasta recibir en su garganta una nueva mancha, el beso de un calculador pretendiente que la asedia y por quien ha llegado a sentirse atraída. Entonces se da cuenta de que Alvaro ha sido y es su vida, su hombre y su amor; pero al entrar en su despacho para sincerarse con él,

lo encuentra muerto ya y ve arder en la chimenea el manuscrito de las peregrinaciones compostelanas.

El tumbaloureiro, el salvaje viento del Norte, es realidad en que la Naturaleza revela su potencia desatada, y es también, como acabamos de ver, símbolo de la vida: doble razón para que dé título a la novela. Pero no es su único símbolo; con él se enlaza el *leit motiv* de la cabalgada, asimismo real o simbólica, presente cuatro veces en momentos decisivos de la acción: la primera, cuando Alvaro lleva a Marcela al pazo de Cora para que acompañe a Lucía, aparta las ramas del camino que pueden herirla, y la rapaza, al llegar al campo abierto, pone al trote su caballo; la segunda, dos años después, cuando la trae, ya de noche, de Cora a La Sagreira y siente por ella el primer aguijón del deseo; más tarde, el sueño premonitorio de Marcela cuando ha accedido a casarse con Alvaro y se angustia con la pesadilla de verse galopando hacia el más alto y corpulento de los laureles, a sabiendas de que va a morir estrellándose contra él; por último, la carrera enloquecida que causa el accidente de Alvaro y que él reconstruye en el recuerdo imaginando contársela a Marcela para librarla del remordimiento. Asombra como técnica novelesca el exacto paralelismo de estas dos frenéticas cabalgadas cuya meta inevitable, temerosa y no huida, es la muerte; y asombra también cómo se engarza la última con el símbolo-eje del viento del Norte: «¿Qué ocurriría si él hablase así? ¿Puede hacerlo? ¿Es estrictamente verdad que así sucedió todo? No está seguro. Tampoco los árboles saben, cuando los derriba el tumbaloureiro, si ellos se ofrecieron para que los abatiera,

ciendo, como Fernando de Rojas, a su personal intuición de artista.

Prodigiosas son la finura y profundidad de su análisis psicológico. La gradación de los cambios anímicos de sus personajes se hace casi siempre mediante detalles que se dejan caer, trazos que se apuntan, insinuaciones que a lo largo del relato cobran relieve y descubren su sentido. A veces se presentan después en su contexto, como se juntan en el recuerdo de Marcela para revelarle definitivamente lo que Alvaro ha significado en su vida. La autora aprovecha con total dominio el discurso indirecto y el directo, el indirecto libre y el incoporado ambiental, con abundante empleo del monólogo interior. El intenso drama humano se localiza en una geografía real, identificable en el mapa; y la acción se desarrolla, en general, siguiendo el decurso cronológico, aunque haya frecuentes retrospecciones y aunque el futuro se anuncie en corazonadas como la escalofriante de Lucía escrutando los ojos de la adolescente Marcela: «Quiso estar segura de qué color eran las pupilas de la muchacha. No lo supo: eran engañosas como las aguas de la ría; creías ver el fondo, y mirándolas, mirándolas, cada vez apreciabas más distancia. Aquellos ojos que no sabían reír no traslucían emoción alguna. Lucía pensó que asomarse a ellos daba vértigo: —No envidio al hombre que se enamore de ti, Marcela.»

La primera novela de Elena Quiroga es una obra maestra que contiene el germen de la segunda, *La sangre,* impresa por primera vez en 1952. En efecto, en las páginas iniciales de *Viento del Norte* se lee que en los escudos de la

ciendo, como Fernando de Rojas, a su personal intuición de artista.

Prodigiosas son la finura y profundidad de su análisis psicológico. La gradación de los cambios anímicos de sus personajes se hace casi siempre mediante detalles que se dejan caer, trazos que se apuntan, insinuaciones que a lo largo del relato cobran relieve y descubren su sentido. A veces se presentan después en su contexto, como se juntan en el recuerdo de Marcela para revelarle definitivamente lo que Alvaro ha significado en su vida. La autora aprovecha con total dominio el discurso indirecto y el directo, el indirecto libre y el incoporado ambiental, con abundante empleo del monólogo interior. El intenso drama humano se localiza en una geografía real, identificable en el mapa; y la acción se desarrolla, en general, siguiendo el decurso cronológico, aunque haya frecuentes retrospecciones y aunque el futuro se anuncie en corazonadas como la escalofriante de Lucía escrutando los ojos de la adolescente Marcela: «Quiso estar segura de qué color eran las pupilas de la muchacha. No lo supo: eran engañosas como las aguas de la ría; creías ver el fondo, y mirándolas, mirándolas, cada vez apreciabas más distancia. Aquellos ojos que no sabían reír no traslucían emoción alguna. Lucía pensó que asomarse a ellos daba vértigo: —No envidio al hombre que se enamore de ti, Marcela.»

La primera novela de Elena Quiroga es una obra maestra que contiene el germen de la segunda, *La sangre,* impresa por primera vez en 1952. En efecto, en las páginas iniciales de *Viento del Norte* se lee que en los escudos de la

gama de sus sentimientos abarca desde el amor físico por la enredadera que lo abraza, hasta el enamoramiento espiritual por la torre del palacio; desde la repugnancia sensorial o moral hasta la compasión y la ternura más delicada. Extraordinario catador de impresiones táctiles, sabe distinguir la sangre, temple anímico y carácter de cuantos lo tocan. A través de él la Naturaleza aparece transformada, vista y sentida de modo nuevo. Elena Quiroga, Ovidio de estas metamorfosis inesperadas, tiene que haber gozado mucho haciendo girar constantemente su caleidoscopio, con plena conciencia del deleite que preparaba a sus lectores.

Pero en *La sangre* no hay sólo, con ser mucho, esta incesante creación poética, este inagotable juego de la fantasía, sino también, y sobre todo, dramático desfile de vidas y conflictos. Cuatro matrimonios se suceden como señores del Castelo, escenario de sus amores, odios, violencias y locura; en torno suyo, otras tantas generaciones de criados. Del comandante de marina Amador, el más antiguo de los cuatro dueños, se dice que mató a su mujer y quemó después los papeles del archivo familiar para que sus descendientes ignorasen pertenecer a un linaje maldito. La realidad es que en su noche de bodas mordió la garganta de la tímida María Fernanda haciéndola derramar abundante sangre, y ella intentó huir llamándole asesino. Aunque no hubiese crimen, este acceso de furor erótico inaugura la serie de violencias que pesará sobre la estirpe, con progresiva disminución de talla moral. Tras la poderosa humanidad de Amador, grande en sus arrebatos de amor o

gama de sus sentimientos abarca desde el amor físico por la enredadera que lo abraza, hasta el enamoramiento espiritual por la torre del palacio; desde la repugnancia sensorial o moral hasta la compasión y la ternura más delicada. Extraordinario catador de impresiones táctiles, sabe distinguir la sangre, temple anímico y carácter de cuantos lo tocan. A través de él la Naturaleza aparece transformada, vista y sentida de modo nuevo. Elena Quiroga, Ovidio de estas metamorfosis inesperadas, tiene que haber gozado mucho haciendo girar constantemente su caleidoscopio, con plena conciencia del deleite que preparaba a sus lectores.

Pero en *La sangre* no hay sólo, con ser mucho, esta incesante creación poética, este inagotable juego de la fantasía, sino también, y sobre todo, dramático desfile de vidas y conflictos. Cuatro matrimonios se suceden como señores del Castelo, escenario de sus amores, odios, violencias y locura; en torno suyo, otras tantas generaciones de criados. Del comandante de marina Amador, el más antiguo de los cuatro dueños, se dice que mató a su mujer y quemó después los papeles del archivo familiar para que sus descendientes ignorasen pertenecer a un linaje maldito. La realidad es que en su noche de bodas mordió la garganta de la tímida María Fernanda haciéndola derramar abundante sangre, y ella intentó huir llamándole asesino. Aunque no hubiese crimen, este acceso de furor erótico inaugura la serie de violencias que pesará sobre la estirpe, con progresiva disminución de talla moral. Tras la poderosa humanidad de Amador, grande en sus arrebatos de amor o

de ira, en sus arrepentimientos y en su obediencia a la llamada del mar, que será su sepulcro, vienen la acomplejada y enfermiza mezquindad de su yerno Efrén, la malignidad y alevosía de su nieto Xavier, culpable de asesinato, víctima por ello de manía persecutoria; y la superficialidad sin escrúpulos de su bisnieto Pastor, con quien se entrevé el futuro abandono del pazo. Por otra parte, a la espectral y temerosa María Fernanda, la santa comprensiva, suceden Amalia, con la inestabilidad de sus ráfagas demenciales, y Dolores, fría y perversa, envenenadora envenenada. Sólo al final parece volver la alegría con el desbordamiento vital de Angeles y la sensibilidad franciscana de su hijo Lorenzo; pero los celos de Pastor respecto de su hermano bastardo Vicente auguran sombrío futuro para Angeles, y el relato acaba cuando el castaño, cortado a hachazos, cae sobre el niño Lorenzo. El último heredero del Castelo muere al mismo tiempo que el árbol narrador.

La acción de *La sangre* no gira en torno a un solo conflicto entre dos personajes, como la de *Viento del Norte.* Su protagonista es toda la estirpe radicada en el Castelo durante un siglo, herida por la violencia que lleva en las venas, decadente porque la roe la carcoma inexorable del tiempo. Esa unicidad global se patentiza en la variable relación que se da entre el orden cronológico de los hechos y el orden con que se cuentan. El relato empieza hablando de lo que ha ocurrido o viene ocurriendo en un pasado inmediato al presente del narrador, con los mismos actuantes —Angeles, Pastor, Vicente y Lorenzo— que al final de la novela asisten a la tala del castaño. Luego retrocede paso

a paso hasta situarse en los lejanos días de Amador y María Fernanda, a partir de los cuales sigue el decurso cronológico, pero con frecuentes vueltas al pasado y anticipos de lo que después vendrá. La tenaz memoria del árbol, que Góngora habría llamado «émulo vividor de las peñas», nunca deja de tener en cuenta que los hechos forman cadena; pero como la tiene recogida toda, junta fácilmente eslabones que distan entre sí en la cadena extendida.

La sangre es un audaz experimento novelístico en que la autora sale triunfante de obstáculos que ella misma se ha puesto a prueba. Que el narrador-testigo sea un árbol constituye de por sí considerable dificultad, superada haciéndolo tan humano que gana pronto la simpatía del lector, y transfiriéndole don poético: la atmósfera de lirismo y fantasía que emana de sus palabras hace admisible en la novela lo que la poesía viene repitiendo desde Virgilio: que en las cosas hay capacidad de lágrimas, que los árboles se inclinan para escuchar las quejas de Salicio, que el alma de las flores divaga entre la lluvia. Si el pino del Norte y la palmera del Mediodía se aman y se añoran, ¿por qué el castaño no ha de sentir quintaesenciado amor por la torre del Castelo, árbol de piedra? Si el río Tormes esculpe en su urna profética las glorias de la Casa de Alba, ¿por que nuestro árbol no ha de contar las desventuras del linaje arraigado donde él lo está?

Otro riesgo vencido es el de que el lector, enfrentado a una multiplicidad de vidas y conflictos, diluya su interés sin dejarse apresar por ninguno. Es cierto que no hay en *La sangre* personajes cuyo relieve pueda compararse al de

Alvaro y Marcela, ni almas escudriñadas con tanta hondura, ni choques de igual intensidad. Pero sin atención tan demorada, las figuras de Amador, Amalia y Vicente son bocetos magistrales, y abundan delicados personajes femeninos o infantiles cuya presencia evanescente posee indeleble atractivo. Alvaro Cunqueiro, en el entusiasta artículo que dedicó a *La sangre* a raíz de su publicación, pondera con justicia el encanto de Angeles y Lorenzo. A ellos podrían añadirse la fantasmal y asustadiza María Fernanda, la angélica y delicada Jacoba. Por algo son unos y otras los predilectos del castaño, especial objeto de su ternura. Por otra parte, un desarrollo más dilatado habría requerido no una novela, sino una tetralogía, difícilmente encomendable en su integridad al único narrador escogido; y habría dañado al sentido unitario de la obra, que liga indisolublemente la suerte de Amador y su descendencia con la voz de la tierra en que han vivido.

A las dos grandes novelas iniciales siguen dos novelas cortas de 1953 que marcan el comienzo de una nueva orientación. No tienen como escenario la Galicia de los pazos solariegos, con sus castas de señores y criados y con sus supervivencias de un pasado secular. Su acción se sitúa en el Madrid presente de 1953 y ofrece dos aspectos complementarios de preocupación existencial. *Trayecto uno* es el del autobús Moncloa-Cartagena, que atraviesa la ciudad recorriendo paseos que bordean parques, el centro comercial y bancario, barrios elegantes y otros modestos, hasta la proximidad de las chabolas. Suben y bajan durante el recorrido hombres y mujeres de aspecto y condición diver-

sos, cada uno con sus ilusiones y desengaños, gustos y repulsiones, algunos con su tragedia sin coturno. Hay interés cordial por el vivir diario de estas gentes anónimas, protagonistas de posibles novelas. De hecho, la estudiante que acaba de descubrir la poesía, y con ella la belleza del mundo y el amor al prójimo, anuncia algo de la Tadea de *Tristura* y *Escribo tu nombre,* como Tadea y sus compañeras están prefiguradas en las colegialas del Sagrado Corazón que suben al autobús en Rosales. *La otra ciudad* es, frente a la gran urbe apresurada y variopinta, una ciudad de muertos, una de las viejas sacramentales situadas al otro lado del Manzanares. Mateo, hijo de un sepulturero, ha sentido allí desde niño el miedo a la muerte; para combatir contra ella se ha hecho médico de niños, y ha llegado a serlo eminente; pero su angustia ante los problemas fundamentales de la vida humana sólo desaparece al encontrar en Dios la respuesta salvadora. Es la primera vez que en la producción literaria de Elena Quiroga aparece el contraste entre la religiosidad convencional y la íntima, personal y profunda, que da sentido a la vida; la misma dualidad encontraremos más tarde en las monjas y colegialas de *Escribo tu nombre.* Paralelamente a la evolución espiritual de Marcos, su hermano Esteban, primario y vital, va superando por la vía de un amor compasivo el erotismo crudo que le atraía en las verbenas. Y todo ocurre bajo la mirada del padre —¿con minúscula o con mayúscula?—, callado, esperanzado, comprensivo, en cuya memoria viven presentes los muertos «inquilinos» del cementerio.

También se sitúa en Madrid la acción de *Algo pasa en*

la calle (1954); pero no consiste, como la de *Trayecto uno,* en sucesión de vidas esbozadas, ni se eleva a trascendencias, como la de *La otra ciudad.* Trata de un conflicto único que afecta a un hombre y a la doble familia que se ha creado, con alcance general a las exigencias religiosas y sociales respecto al amor y el matrimonio. En una vieja casa de cierto empaque señorial, sita en una calle recoleta del barrio de Palacio, con vistas a la sierra lejana, yace el cadáver de Ventura, muerto al ceder la barandilla del balcón a que se había asomado. En el corto plazo que media hasta el entierro vamos averiguando el pasado y carácter de Ventura y de quienes forman su doble entorno familiar. Con arte más complejo que el de las novelas anteriores, la autora se esconde tras sus personajes; partiendo de una situación actual, presenta el pasado según va apareciendo en el recuerdo y en el sentir de ellos; y de este modo obliga a que el lector reconstruya por su cuenta el orden cronológico de los hechos y penetre en el alma y mentalidad de cada actuante según su comportamiento, según sus propias palabras y según el fluir de su propia conciencia, así como a través de lo que acerca de él dicen y piensan los demás. Es cierto que la autora no abandona por completo al lector: su inhibición no es absoluta, pues con frecuencia desliza como señales orientadoras un adjetivo, un rasgo caracterizador o un comentario insinuado, tanto en los pasajes narrativos como en las introducciones al discurso directo y hasta en el abundante monólogo interior. Paréntesis, entrecomillas y empleo de cursiva ayudan a distinguir las palabras que cada personaje se dirige callada-

mente a sí mismo, las que piensa y no dice, las que evoca como propias o ajenas. La lectura en público requeriría cambios de lector o de registro e intervención de voces en *off*.

Con estos procedimientos indirectos se nos hace saber que Ventura es un profesor de matemáticas y que su sentido de la proporción y la armonía se extiende a una teoría general del universo y de la conducta. Tuvo por primera mujer a Esperanza, y de este matrimonio nació Agata, ahora ya casada y madre. La serena y distante autenticidad de Ventura choca con la superficialidad vanidosa y los prejuicios sociales de Esperanza. Cuando la convivencia se hace imposible, él no admite una separación con tapujos y exige que sea definitiva, mediante divorcio. Años más tarde, pasada la guerra, cuando la depuración lo aleja temporalmente de su cátedra, una de sus alumnas, Presencia, recatada admiradora suya, solicita de él lecciones particulares. La relación entre los dos descubre la afinidad espiritual que los une y desemboca inevitablemente en amor, que, cuando se anuncia fructífero, legitiman casándose por lo civil, ya que les está vedado hacerlo por la Iglesia. Cuando el hijo, Asís, llega a la edad de ir al colegio, lo internan en uno de religiosos, donde permanece ignorante de sus circunstancias familiares hasta momentos antes de saber que su padre ha muerto. La noble, sincera y comprensiva humanidad de Ventura se nos va descubriendo a través de diferentes versiones, a lo largo de monólogos interiores de quienes compartieron su vida: en primer lugar, los de Presencia, admirativa y abnegada; la versión negativa de la rencorosa y frívola Esperanza; la

dramáticamente contradictoria de Asís, adorado por su padre, a quien reprocha haberle ocultado su situación real, y duro con su madre; la de Ágata, educada en el odio a Ventura y que, demasiado tarde, empieza a conocerlo como verdaderamente fue. Todos estos monólogos y reacciones son modelo de penetrante análisis psicológico. Imborrable huella deja en el lector la figura de Presencia, pequeña y dulce, pero resuelta y generosa en su entrega a Ventura, con total sacrificio de su vida, inculpada por su hijo y sin otro asidero que la fe religiosa infundida por quien la había mantenido en doloroso conflicto consigo mismo: «Me llevó hasta las puertas de la Iglesia. No me las abrió porque no podía, pero me condujo hasta el umbral.» Sería tentador e ilustrativo señalar las radicales divergencias que, a pesar de la semejanza de tema, separan esta novela de Elena Quiroga de *La familia de León Roch* galdosiana, setenta y seis años anterior; pero el tiempo apremia y sólo me permite apuntar una: la de Galdós es una novela de tesis social que combate la intransigencia y muestra el fracaso de quien por inflexible obediencia a sus ideas se niega a lo que la sociedad y la vida misma exigen; el mensaje de *Algo pasa en la calle* es ético, centrado en la necesidad de comprensión, en la llana apertura a los demás. Lo formulan las palabras de Froilán a su mujer, Ágata: «Nadie es enteramente malo... No hay por qué creer que todos son peores que nosotros», y aun mejor las que cifran lo que Ventura espera y desea para su hijo: «... Serenidad, perspectiva humana, amor o caridad, llámalo como quieras.»

«Perspectiva humana» para adentrarse en los entresijos de las almas; perspectivismo en la presentación de caracteres y conductas desde puntos de vista diversos y complementarios; sondeo en los hondones del pasado según lo que de él aflora en las palabras de los personajes o en el fluir de su conciencia; cambiante proyección temporal, con acercamientos y lejanías; interferencia de voces dialogantes, frases dichas y frases silenciadas, recuerdos y premoniciones: todo lo postulado como el talante del narrador y todo lo practicado como técnica narrativa en *Algo pasa en la calle* rige con creciente dominio en la producción novelística de nuestra autora en los años inmediatos. Naturalmente esta comunidad de temple y procedimientos expositivos no impide que cada novela sea un mundo autónomo, con variantes, ausencias o innovaciones adecuadas al asunto y a la forma expositiva proyectada. La mala distribución que he dado al tiempo disponible me obliga a abreviar el comentario a cada una. *La enferma* (1955), en primera persona, nos hace seguir las indagaciones de la narradora para explicarse la demencia de Liberata, víctima de su amor obsesivo y absorbente por Telmo; él, para evadirse, se ha casado con otra y ha desembarcado en su compañía a la vista de Liberata, que enloquece y se encierra en su cuarto con total mutismo; Telmo, anulado por el remordimiento o por la abulia, muere oscuramente en América. La historia de esta pasión alucinante se reconstruye según las noticias que aportan diversos informantes, cada uno desde el ángulo de visión condicionado por sus simpatías y aversiones. *La*

careta, también de 1955, nos asoma al atormentado vivir de Moisés, que habiendo presenciado a los doce años el asesinato de sus padres durante la guerra, pasa desde entonces —sin quererlo, pero sin atreverse a desmentirlo— por héroe, siendo así que se había comportado con el más cobarde egoísmo. Esta falsedad —su careta— le corroe y aniquila; sin voluntad y entregado a la bebida, es y se siente objeto de menosprecio; su amargura revierte sobre los demás, desenmascarándolos, y lo hace cruel, sarcástico y violento. El primo suyo que más lo había admirado es con quien más se ensaña, ultrajándole y dándole muerte en desesperada pelea. Tal vez sea ésta la obra donde Elena Quiroga ha calado más hondo en tenebrosas simas anímicas, y donde manifiesta mayor y más difícil conmiseración. En cambio desborda espontánea ternura en *Plácida la joven* (1956), relato breve de asunto elemental: la muerte de una aldeana de veinte años al dar a luz, mientras el marido está en Buenos Aires. La narradora expone en forma epistolar lo que va sabiendo de la joven Plácida —sencilla, ignorada, sumisa, sin protestar ante las penalidades y el dolor— y hace de ella un símbolo de «todas las trabajadoras mujeres del campo gallego». En *La última corrida* (1958), Manuel Mayor, viejo torero que cifra la ilusión de su vida en retirarse brillantemente, muestra en la faena su maestría a la antigua usanza; pero cuando ya ha enardecido al público y se dispone a matar, se escurre, cae y se rompe la muñeca. Tiene que salir de la plaza por los corrales y con el brazo en cabestrillo, oyendo las ovaciones dedicadas al novel a quien ha dado

la alternativa y al famoso del nuevo arte de torear. La acción comienza cuando van a salir al ruedo los tres espadas y termina cuando Manuel muere en el auto que lo lleva a su casa; pero retrocediendo en el tiempo, presenta y contrapone, entrecruzándolas, las vidas de los tres diestros. Ahora bien, *La última corrida* no es mero relato de un suceso taurino imaginario, ni mero cuadro costumbrista; aunque estén maravillosamente trazadas las figuras de Manuel y del joven Carmelillo, su interés excede también del retrato individual de personajes, que parecen de carne y hueso, siendo, a su vez, arquetípicos. Según la autora, «no es un libro sobre toros... Es un libro sobre hombres, sobre la definitiva frustración de un hombre cuando está a punto de alcanzar lo que soñó» (4). Por último, se inscribe también en el perspectivismo, aunque sea posterior en quince años, la última novela publicada por Elena Quiroga, *Presente profundo* (1973), que debe su título a la concepcón de la vida y el tiempo expuesta por su personaje narrador, el médico Rubén: «La vida es una compleja realidad de tres volúmenes, lo que Hegel llama percepción, recuerdo y espera; pero yo lo definiría como presente: sólo el presente existe, aunque configurado por el recuerdo y la espera... Tampoco considero tiempo objetivo al presente, porque si cobra forma en la conciencia, es subjetivo ya.» El suicidio de la panadera Daría, que a los cincuenta y nueve años se ha arrojado al mar, despierta en Rubén «la cuenta atrás» de los recuerdos, sobre todo el de Blanca, entre cuyos amantes se ha contado. La había conocido cuando, siendo todavía estudiante, la había aten-

dido en el hospital, adonde la llevaron con las venas abiertas; reincidente en el intento de suicidio, millonaria desenfrenada e insatisfecha, bebía, se drogaba, practicaba el esoterismo y había muerto por sobredosis fuera de España, de donde había salido para no desviar el camino de Rubén. Lo que éste va averiguando sobre Daría y lo que rememora acerca de Blanca alternan sirviéndose de mutuo contrapunto. El suicidio de quien nada había pedido a la vida y el de quien había sentido el hastío de todo se complementan para demandar explicación, para interrogar sobre el sentido de la existencia.

He dejado para el final dos novelas de mi predilección, las penúltimas aparecidas, *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965), que cuentan la vida de la niña Tadea desde los ocho a los dieciséis años. Apartada del fundo gallego donde ha pasado su primera infancia con su padre y hermanos, es llevada a Santander para que se eduque en casa de su abuela, bondadosa, pero inmovilizada por la enfermedad. Quien realmente gobierna la casa es una tía de Tadea, hermana de su madre difunta. La malevolencia de su tía, intransigente y dura, juntamente con la hostilidad burlona de las primas y primo, mortifican a Tadea y hacen que añore la casa de Galicia donde había vivido en libre contacto con la naturaleza. El carácter de la niña se hace reservado, independiente y crítico; y sigue siéndolo en el colegio de monjas donde la internan después. Con extraordinaria finura se delinea cómo se va formando la fuerte personalidad de Tadea: su creciente ansia de libertad, reprimida en la casa por

la vigilancia de la tía y criados, y en el colegio por la rigurosa disciplina, casi gregaria; su descubrimiento de la música, de la poesía, de religiosidad honda y personal, inspirada en el amor y no por el temor. La nueva orientación es obra de una directora joven, iluminada y comprensiva, cuyo mandato dura poco: al curso siguiente, el último para Tadea, vuelve el colegio a su antiguo rigor y a su religiosidad convencional, con la creciente rebeldía de las adolescentes más avispadas. Al terminar el curso Tadea siente un vacío, un desengaño infinito y resuelve no volver. Es ya junio de 1936, en vísperas de la gran conmoción. ¿Qué será de esta muchacha, llena de inquietudes, con quien nos hemos encariñado? Esperamos que Elena Quiroga aclare el enigma en las *Grandes soledades* con que se dispone a completar la trilogía.

* * *

Unas palabras, pocas, sobre el estilo y lenguaje de Elena Quiroga. La misma actividad imaginativa con que crea tan numerosos entes de ficción como alientan, llenos de vida y de verdad, en sus novelas, la impulsa a renovar continuamente los materiales lingüísticos de que se vale. No los renueva buscando la palabra inusitada, sino la exacta. La exactitud del creador literario no es, evidentemente, la nocional, conceptual, del matemático o del jurista, sino la que transfigura el término comunal imprimiéndole un giro semántico inesperado y a la vez congruente, la que intensifica su poder significativo o visua-

lizador, la que lo inserta en un contexto no habitual donde cobra sentido nuevo. Esa talla que convierte en brillantes los nobles diamantes en bruto, es práctica constante en la prosa de Elena Quiroga, rica en reflejos emitidos por las facetas labradas, tensa y tersa por su carga de contenido.

Otro aspecto que debe destacarse es la variedad de sus niveles. Si en general usa un lenguaje selecto, pero no engolado, con elegancia no ostentosa, se vale de popularismos o regionalismos cuando convienen a la propiedad de un personaje o se adecuan a un ambiente. «Quiero fer una prosa en román paladino / en cual suele el pueblo fablar a su vecino», reza con Berceo en el lema de *La última corrida;* y en efecto, emplea léxico y fraseología de taurómacos y ganaderos. En *La otra ciudad,* Tomás habla con madrileñismo de vieja solera; Esteban, con el desgarro de las verbenas y kermeses. Abundan los gallegismos en las novelas situadas en Galicia, y no pocos pasan deliberadamente a las de otra localización, para darles sabor de noble antigüedad.

* * *

¿Qué respuesta cabe dar al discurso que acabamos de oír a nuestra recipiendaria? Felicitarla por haber trazado una semblanza tan viva, cordial y exacta de Alvaro Cunqueiro en su persona y en su obra; y por haberlo hecho en una exposición perfecta, bellísima, con muchas páginas de antología y, como todas las suyas, con esa

constante creación lingüística a que antes me he referido y que renueva y vitaliza las palabras. Acertadamente ha hecho hincapié en los valores de la inagotable fantasía de Cunqueiro, en su plena actualidad, en su prioridad como novelista imaginativo, en su bilingüismo. Sí, la doble filiación gallega y castellana de su obra no se manifiesta sólo en el uso alterno de ambas lenguas y en los trasvases de una a otra. La misma ironía de Cunqueiro, tan gallego, tiene con frecuencia dejos cervantinos: el ovillo mágico donado por Merlín al paje Leonís en una caja de mantecadas de Astorga ¿no está en la misma línea que el corazón de Durandarte sacado por Montesinos con un puñal buido y conservado con sal para que no oliera mal? Significativa me parece la mención de *La amante* de Alberti como libro preferido de Cunqueiro: vinculado a la tradición cancioneril castellana igual que las cantigas paralelísticas de Alvaro lo están con las viejas cantigas de amigo, relación a la que acaba de dedicar José Filgueira Valverde un valiosísimo artículo (5). Gracias, Elena, por tu aportación y por el deleite que has procurado a cuantos te hemos oído.

* * *

Elena Quiroga llega a la Academia con el precioso bagaje de una producción novelesca extensa y de muy subido valor. Con un arte consciente de sí mismo. Con una generosidad humana vertida con preferencia sobre los humildes. Con un dominio del idioma que garantiza su eficacia como colaboradora en los trabajos de la Academia. ¡Bienvenida sea!

NOTAS

(1) Apud *Obras poéticas de Juan Boscán,* Ed. crítica, por Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, I. Barcelona, 1957, página 344.
(2) En carta del 24 de marzo de 1984.
(3) Notas enviadas por la autora.
(4) Así en la dedicatoria del ejemplar que poseo.
(5) *Cunqueiro e o neotrovadorismo,* «Faro de Vigo», 2 de marzo de 1984, pág. 66.