

**Martínez Teixeira, Alva**

*La excéntrica centralidad de las materias artúrica y caballescica en la narrativa gallega y catalana de la década de 1950 (Merlín e familia de Cunqueiro y Llibre cavalleries de Perucho)*

Letras N° 59 - 60, 2009

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Martínez Teixeira, Alva. "La excéntrica centralidad de las materias artúrica y caballescica en la narrativa gallega y catalana de la década de 1950 : (Merlín e familia de Cunqueiro y Llibre de cavalleries de Perucho)" [en línea]. *Letras*, 59-60 (2009). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/excentrica-centralidad-materias-arturica-caballescica.pdf>

[Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

## La excéntrica centralidad de las materias artúrica y caballeresca en la narrativa gallega y catalana de la década de 1950

(*Merlín e familia* de Cunqueiro y *Llibre de cavalleries* de Perucho)\*

Alva MARTÍNEZ TEIXEIRO

Universidade da Coruña  
Galicia

**Resumen:** *En pleno franquismo y con una diferencia específica respecto de la literatura comprometida en voga, veían la luz de manera intempestiva las narrativas Merlín e familia (1955) y Llibre de Cavalleries (1957). Con estas dos obras y en el diverso espacio de las literaturas gallega y catalana, los hasta esos años reconocidos poetas, Álvaro Cunqueiro y Joan Perucho, se adentraban en el campo de la ficción con una escritura absolutamente novedosa, por su fantasía sin provecho, y rupturista, por su discursividad alternativa, en relación con el omnipotente dichter, en ámbito ibérico, de la llamada novela social.*

*En esta comunicación, por un lado, se pretende abordar la doble marginalidad inicial de estas narrativas —la excentricidad en las que de manera paralela surgieron y la secundarización que padecieron—, así como el progresivo proceso de centralidad que acabaron alcanzando en las últimas décadas. Por otro lado, se examinan los procedimientos de apropiación de las materias artúrica y caballeresca de las que parten, al tiempo que se analiza la actualización y el aggiornamento modernizador de los modos discursivos y de los recursos narrativos originarios —vigentes y conformados en los períodos medieval, tardomedieval y renacentista— en su hibridación y confluencia con otras modalidades y procesos narrativos que provienen tanto de la oratura tradicional como de la innovación contemporánea.*

**Palabras clave:** Merlín e familia - Llibre de Cavalleries - Álvaro Cunqueiro - Joan Perucho - franquismo - materia artúrica y caballeresca.

**Abstract:** *During Franco's regime and differing from the committed literature in vogue, two novels came out in an untimely way: Merlín e familia (1955) and Llibre de Cavalleries (1957). These works by reputed poets as Álvaro Cunqueiro and Joan Perucho, in the different areas of the*

\*Esta ponencia es resultado del Proyecto de Investigación (2007-2010) *Narrativa, discurso da historia e construción da identidade en Galicia* (Código: PGIDIT07PXIB104151PR) del “Plan galego de investigación, desenvolvemento e innovación tecnolóxica (INCI-TE)”, financiado por la “Dirección Xeral de Investigación e Desenvolvemento da Consellería de Innovación, Industria e Comercio” de la “Xunta de Galicia”.

*Galician and the Catalan literature, faced fiction with an absolutely new style due to its useless fantasy and its rejective quality expressed in an alternative discourse, opposed to the omnipresent taunt discourse, in the Iberian Peninsula, of the so called social novel.*

*In this paper, on one hand, we aim to approach the double initial marginality of these novels —the parallel eccentricity in the way they came out and the relegation they suffered- and the progressive centrality that they achieved in the last decades. On the other hand, we attempt to examine the procedures with which they appropriate the Arthurian and chivalry material as a starting point, as well as the modernization of the different discourse modalities and the original narrative resources —shaped during the Middle Ages and the Renaissance and still prevailing- that come together with the contemporary innovation.*

**Key words:** *Merlín e familia; Llibre de Cavalleries; Álvaro Cunqueiro; Joan Perucho; Franco's Regime; Arthurian and chivalry material*

En pleno franquismo y con una diferencia específica con respecto a la literatura comprometida en boga, veían la luz de manera intempestiva las narrativas *Merlín e familia* (1955) y *Llibre de Cavalleries* (1957)\*\*. Con estas dos obras y en el diverso espacio de las literaturas gallega y catalana, los hasta esos años reconocidos poetas, Álvaro Cunqueiro (1911-1981) y Joan Perucho (1920-2003), se adentraban en el campo de la ficción con una escritura absolutamente novedosa, por su “fantasía sin provecho”, y rupturista, por su discursividad alternativa, en relación con el omnipotente dicitario, en ámbito ibérico, de la llamada novela social.

No deja de ser especialmente significativo el hecho de que ambas narrativas se sirviesen de y se introdujesen en materias y/o modos ficcionales asentados en las respectivas tradiciones literario-culturales —el cultivo modélico de la vigorosa escritura cabaleresca de otrora, en el caso catalán, y, en el gallego, el magma referencial de mítica impronta celtizante—, que así, en inequívoca continuidad cultural, dotaban a las dos obras de un cierto y difuso referente de tenor identitario.

En plena dictadura y en el ámbito —por servirnos de la significativa expresión acuñada por el poeta Celso Emilio Ferreiro— de la *longa noite de pedra* que la caracterizó social y culturalmente, estas dos narrativas sufrieron una doble marginalidad inicial: la derivada de la excentricidad ibérica de las —en aquel tiempo— minusvaloradas literaturas catalana y gallega, en las que de manera paralela surgieron, y la resultante de la secundarización que padecieron por su carácter intempestivo. Lateralidad que, con el paso del tiempo, fue siendo substituida por el progresivo proceso de centralidad literaria y fervorosa aceptación que, con rotundidad, las dos ficciones acabaron alcanzando en las últimas décadas.

\*\* A lo largo de este trabajo las citas de las dos obras serán reproducidas en la lengua en que originalmente fueron escritas, acompañando en nota las correspondientes versiones castellanas. Por otro lado, cada cita —y cada versión castellana— irá seguida de la sigla y el número de página de las ediciones utilizadas que figuran en la bibliografía final

Con independencia de las limitaciones y los condicionantes específicos de los dos sistemas literarios en los que se integran, tan anómalos como resistentes y en vías de gravosa recuperación, tras la ruptura traumática que para los mismos supuso la guerra civil española, resulta significativo el relativo silencio crítico con el que las dos novelas fueron recibidas<sup>1</sup>, así como su escasa fortuna editorial de inicio: tras la versión castellana de la obra en 1957, en la que acrecienta una sección sobre la juventud de Merlín, la segunda (y definitiva) edición en gallego de *Merlín e familia i outras historias* tarda trece años en aparecer, en 1968, mientras que el *Llibre de cavalleries* no vuelve a ser editado hasta transcurridos más de cinco lustros, en 1985, ya con un sistema democrático en vías de consolidación en el Estado Español.

Además de que, como dijo Camões, “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, a esa tan diferente valoración en el decurso del tiempo, no fue tampoco ajeno el hecho de que, de manera diversa y en diferente grado, ambas obras compartiesen los procedimientos de apropiación de la amalgama estilizada de las interminables materias artúrica y caballeresca de las que partían, al tiempo que procediesen a la actualización y al *aggiornamento* modernizador de los modos discursivos y de los recursos narrativos originarios de aquellas —vigentes y conformados en los períodos medieval, tardomedieval y renacentista—, por medio de su hibridación y confluencia con otras modalidades y procesos narrativos que provenían tanto de la oratura tradicional como de las innovaciones generadas por la narrativa contemporánea.

No hay duda de que, desde el cultivo paralelo y el saber de un quehacer poético extraordinario, ya asentado en sus anteriores obras publicitadas, estos dos autores abordaron la creación ficcional en parámetros experimentalmente divergentes de los que, de manera excluyente, se consideraban *à la page*, haciendo afluir con elaborada naturalidad el modo lírico-fragmentario en sus discursos ficcionales, en transitiva confluencia con el modo narrativo causal y la presencia de las varias *mirabilia* del modo fantástico que equilibrada, anacrónica y/o acrónicamente integran.

En este sentido, el poeta, narrador y académico Pere Gimferrer, ya en 1986, en las páginas prologales a la traducción castellana de la obra catalana, refiriéndose al “movimiento expansivo de la novela” moderna, atestiguaba —con ideas que, por extenso, pueden ser aplicadas con absoluta propiedad también a la novela gallega— que, cuando se produjo su aparición, “antes se percibió [...] su carácter visiblemente poemático que el hecho de que esta narración insólita era poemática precisamente en el sentido en que debía serlo un relato en verdad contemporáneo” (GIMFERRER, 1986, p. iii).

<sup>1</sup>Contrastando con el consensual reconocimiento que se suscitaría con posterioridad, bien es cierto que, en el caso de la ficción de Álvaro Cunqueiro, también se produce una cierta tentativa posibilista de restricta canonización por parte del núcleo de resistencia cultural dirigido por Ramón Piñeiro y nucleado alrededor de la Editorial Galaxia, en el que el autor participa y la novela ve la luz, mientras que la novela de Joan Perucho “contó —por razones de solidario decoro intelectual y sólo en última instancia de amistad o de vinculación editorial— con el apoyo de *Destino*, el más influyente semanario de Barcelona de entonces; pero, por destacado que fuera, este apoyo resultó ser casi el único. No es que el libro suscitara grandes animosidades, no; simplemente, registró algo cercano al puro vacío barométrico, a la ausencia de toda reacción” (GIMFERRER, 1986, p. i).

El discurso ficcional del *Llibre de cavalleries* se mueve en la modalidad narrativa conformada en el espacio fronterizo de los libros de caballerías, de las novelas caballerescas y/o de las bizantinas, emprendiendo un productivo *aggiornamento* de la materia y los modos narrativos que le son propios. Con este fin, el proceso de actualización apropiadora que Joan Perucho promueve se sirve básicamente de dos diversos referentes acrecentados y entrecruzados: el primero, moderadamente anacrónico, proviene de las novelas del género de aventuras de fines del siglo XIX y comienzos del XX<sup>2</sup>, mientras que el segundo supone la incorporación en el discurso novelesco de los modernos modos narrativos lírico-poéticos.

A pesar de que el poliapto Perucho, después de una escritura poética de impronta (para)surrealista en la década del cuarenta, ya había cultivado la prosa poética y, a partir de *El médium* (1953) hasta *El país de les meravelles* (1956), también una poesía —para él “una veritat revelada”— traspasada de prosaísmo, no es de extrañar que, en el prólogo antes referido, Pere Gimferrer manifestase la sorpresa que suponía “la audacia y la novedad” derivada de la hibridez poético-narrativa de la novela:

El texto avanza, con paso seguro ya, por súbitos fogonazos instantáneos, por explosiones sucesivas de momentos privilegiados, fuera del tiempo y del espacio habituales. Ciertamente, originariamente es esta técnica la propia del poema; un poema, en fin de cuentas, no es sino la detención de un instante ante la percepción, de suerte que no se nos aparezca ya como un eslabón transitivo en la cadena fenoménica, sino que nos revele —al modo de la visión microscópica o del corte transversal— lo que es y encierra en sí mismo. El poema, en este sentido, es siempre contemplación, y su poética diríase opuesta a la del relato. Mas si semejante apreciación puede ser verídica para ciertas formas narrativas del pasado —para las novelas medievales, por ejemplo—, no lo es en absoluto para la novela moderna, que tiende a ser cada vez más una sucesión de episodios o estampas con valor autónomo [...] y, más adelante, [...] una sucesión de imágenes y de grupos sintagmáticos, de tal modo que lo que la actual poética de la narratividad pone en entredicho no es ya la novela tradicional, sino más bien la razón de ser de la propia poesía lírica, en la medida en que el campo propio de ésta pertenece ahora también al relato (GIMFERRER, 1986: ii).

De todos modos, es también cierto que las antes referidas y transitivas afluencias no hacen más que desarrollar y modular potencialidades narrativas que ya se encontraban en germen en la narrativa caballerescas bizantina a la que se superponen.

En realidad, la novela construye con “naturalidad” una aventura —entendida en el sentido etimológico derivado de *ad ventura*— deslocalizada en dos tiempos y espacios entrecruzados y, transitivamente, (con)fundidos: los próximos a la escritura de la ficción y los del pasado distante de la Casa de Aragón.

<sup>2</sup>Con el paño de fondo de la notoria influencia de la literatura fantástica y, en particular, de la obra de Lovecraft. En este sentido, téngase presente que, no por casualidad, nuestro autor publicó en 1956, en el año anterior a la aparición de la novela que nos ocupa, la breve obra *Amb la tècnica de Lovecraft*.

El protagonista, Tomàs Safont, dedicándose a bien poca cosa, “estava, això no obstant, cridat a una gran aventura” (*LldC*, 16)<sup>3</sup>, a la que desde el principio se ve predestinado oracularmente y que, tras su exitoso final, descubre y descubrimos como un auténtico viaje de iniciación en el pasado:

Hi havia un fons de cosa absurda en tot allò, certament, quelcom de manicomial i d’històric, però al mateix temps era incitant i fascinator, i sabia que valia la pena d’intentar l’aventura. A més, ell estava predestinat a una cosa així, i l’àvia Matilde, entremig de les labors, el joc de coberts i les caobes, sempre ho havia dit (*LldC*, 26)<sup>4</sup>.

Tomàs havia complert les comandes de la misteriosa voluntat reial [...]. Ara, en la pau de la victòria, escrivia un llarg report i anava rememorant els dos anys d’aventura que havia compartit amb els fidelíssims Jaume Descarrega, Pere Llobet i don Blasco [...]. Tot això s’havia acabat. Tomàs se sentí trist i amb una estranya sensació de desemparament.

Un dia, però, inopinadament, per ignorats i desconcertants camins, Tomàs rebé la visita boirosa de monsieur Dupont (*LldC*, 136)<sup>5</sup>.

Visitante que, de manera rotunda, explicita el cambio operado y, como era de esperar, le solicita la consabida mano de la princesa en este ámbito de fábula caballeresca:

–Per altra banda, sabem perfectament quin és el vostre estat d’esperit després d’aquesta arriscada vida que us heu vist obligat a fer durant els darrers temps. No ignorem que això deixa una empremta profundíssima i que vós no sou, en certa manera, el mateix de quan vaig tenir l’honor i el goig de visitar-vos per primera vegada [...].

–Tinc l’honor de demanar-vos la vostra mà per a la princesa Blanca de Salona, altrament dita Rosaura en la cort dels basileus, i sobirana del reialme cristianíssim d’Armènia [...] per tal que, complint fidelment les meves delicades funcions, jo pugui retransmetre a la gentil i augusta persona el felix acabament d’aquesta aventura que no dubto gens ni mica a qualificar de singular (*LldC*, 137-138)<sup>6</sup>.

Ya en el final de la obra, todo el percurso adquiere el pleno sentido de la autorrealización personal, al inclinarse Tomàs por el mundo fabuloso del pasado y olvidar la (otra) realidad banal:

<sup>3</sup>“A pesar de todo esto, estaba destinado a una gran aventura” (*LldC*, 16).

<sup>4</sup>“Ciertamente que se advertía en todo aquello un fondo absurdo, algo manicomial e histórico, pero al mismo tiempo resultaba incitante y fascinador. Se consideraba predestinado, por otra parte, a realizar algo semejante. Así se lo había dicho siempre su abuela Matilde” (*LldC*, 26).

<sup>5</sup>“Tomàs havia complert les comandes de la misteriosa voluntat [...]. Ara, en la pau de la victòria, escrivia un llarg informe al temps que iba recordant els dos anys d’aventures que havia compartit amb els fidelíssims Jaume Descarrega, Pere Llobet i don Blasco [...]. Tot això s’havia acabat. Tomàs se sentí trist i amb una estranya sensació de desemparament.

Un dia, però, inopinadament, per ignorats i desconcertants camins, Tomàs rebé la visita boirosa de Monsieur Dupont” (*LldC*, 136).

<sup>6</sup>“–Per altra banda, sabem perfectament quin és el vostre estat d’esperit després d’aquesta arriscada vida que us heu vist obligat a fer durant els darrers temps. No ignorem que això deixa una empremta profundíssima i que vós no sou, en certa manera, el mateix de quan vaig tenir l’honor i el goig de visitar-vos per primera vegada [...].

–Tinc l’honor de demanar-vos la vostra mà per a la princesa Blanca de Salona, altrament dita Rosaura en la cort dels basileus, i sobirana del reialme cristianíssim d’Armènia [...] per tal que, complint fidelment les meves delicades funcions, jo pugui retransmetre a la gentil i augusta persona el felix acabament d’aquesta aventura que no dubto gens ni mica a qualificar de singular” (*LldC*, 138).

Per un moment, també, veié la seva casa de Banyoles, la vida fàcil i sense sentit a la Riviera, el tedi, el darrer model de la casa Citroën, que hom exposava a la plaça de l'Opéra, cantonada a la Rue de la Paix. Tot això quedava ja molt enrera i com si li fos estrany. Era com un somni, o quelcom de molt irreal que s'esvaïa. Es passà la mà pel front i aconseguí oblidar-ho tot.

[...] Tomàs contemplà les coses amb una mirada nova. Tot era realment nou després de la pluja. S'inclinà una mica cap endavant i arrencà uns brins d'alfàbrega.

Després empenyé el camí de retorn. Blanca de Salona —Rosaura?— somreïa a la finestra (*LldC*, 140-141)<sup>7</sup>.

La maravillosa nivelación del viaje al y en el pasado se produce en el interior del linaje del protagonista —que se liga a la historia de los Çafont (> Safont), conocida por Tomàs gracias a su abuela Matilde, en el inicio del primer capítulo de la segunda parte de la novela—, en tanto y en cuanto su nombre se arcaíza en su doble: “Es preguntà qui podia enviar-li aquell paquet. Una cosa li cridà l'atenció en mirar l'etiqueta, i era veure el seu nom escrit en una grafia arcaica. Hi deïa Tomàs Çafont, en lloc de Tomàs Safont, que era el correcte” (*LldC*, 15)<sup>8</sup>.

De esta manera, el caballero y aventurero Tomàs Çafont al servicio del rey de Aragón viaja, en la época del imperio catalán del Mediterráneo, con el triple encargo de buscar “l'aigua de foc” —esto es, el “petróleo”— para precisar sus virtudes, de averiguar el destino y la situación de un “fabulós tresor” en poder del déspota Paleòleg Dimas y, finalmente, de conseguir “una relíquia de santa Eufregis” en el reino del famoso Prest Joan (*LldC*, 48-49).

Y tan extraordinario e inusitado acontecer es progresivamente asumido con “un tal aire de normalitat” por el protagonista que “dintre la totalitat de l'absurd i la quimera, arribà a justificar i compenetrar-se amb els esdeveniments” (*LldC*, 51). En este camino, la naturalización trivializadora del fantástico viaje en el tiempo se percibe, además de en el desdoblamiento nominal, por la identificación de los personajes del presente-futuro y del pasado-presente. Sirva como ejemplo paradigmático el capítulo segundo de la cuarta parte, titulado “Tomàs retroba dues antigues coneixences femenines”<sup>9</sup>, en el que se inicia el pertinaz proceso de (con) fusión de la delicada doncella Rosaura y/o de la princesa Blanca de Salona, de la mundana Eveline y/o de la malvada Maria Manzoukos, los dos opuestos referentes de amor para Tomàs: “Sabia, d'una manera difusa, però certa, que

<sup>7</sup>“Por un momento vio también su casa en Bañolas, la vida fácil y sin sentido de la Riviera, el tedio, el último modelo de la casa Citroën, que se exponía en la plaza de la Opera, esquina a la Rue de la Paix. Todo esto quedaba ya muy atrás, como si le fuese extraño. Era como un sueño, como algo muy irreal que se desvanecía. Se pasó la mano por la frente y consiguió olvidarlo todo.

[...] Tomás contemplaba las cosas con una mirada nueva. Todo era realmente nuevo después de la lluvia. Se inclinó un poco hacia delante y arrancó un ramito de albahaca.

Después emprendió el camino de regreso. Blanca de Salona —¿Rosaura?— sonreía en la ventana” (*LldC*, 138-139).

<sup>8</sup>“Se preguntó quién podía enviarle aquel paquete. Al observar la etiqueta le llamó la atención el hecho de que su nombre estuviese escrito con una caligrafía arcaica. Decía Tomàs Çafont, en lugar de Tomás Safont, que hubiera sido lo correcto” (*LldC*, 15).

<sup>9</sup>“Tomàs vuelve a encontrarse con dos antiguas conocidas”.

Blanca de Salona era com un refugi de naufrag, de la mateixa manera que Maria Manzoukos era la terrible sirena que li calia evitar” (*LldC*, 116)<sup>10</sup>.

Porque, a dada altura, ya sabemos que el protagonista es consciente de los desdoblamientos y es capaz de identificarlos: “Tomàs s’havia acostumat a identificar els personatges d’èpoques tan diferents per les quals havia hagut de travessar. Els personatges es repetien, assolint, però, una significació diferent i deslligada, per dir-ho així, de la seva realitat física” (*LldC*, 115)<sup>11</sup>.

De hecho, la mudanza del significado de los personajes al reinterpretarse en una realidad alternativa —en la de la fantasía, en aquella en la que “vida i mort potser són una mateixa cosa i llur identificació destriable en una altra realitat” (*LldC*, 21)<sup>12</sup>— es uno más de los múltiples y “misteriosos pasadizos” con los que, como dijo Daniel Giralt Miracle, Perucho “davant la progressiva racionalització del món, es lliura a l’imaginari, per crear i recrear, a través de ‘llargs i misteriosos passadissos’, un món sobrerreal, fantasmagòric i fetiller” (1993, p. 7). Otro pasadizo, con un carácter más instrumental en relación con la trama y por sólo mencionar un ejemplo, sería la intervención y/u observación de personajes del “mundo real” del futuro —como Monsieur Dupont o su servidor Hipólito (y/o Almansar), o como el agente del *Intelligence Service* Jim Oliphant, o como Ramon Serra i Lleó— en “el mundo de la aventura y de la fábula” en el que Tomàs se debate, dubitativo respecto de su carácter (ir)real, entre sueños, estados febriles, símbolos animales, saberes intuitivos, vientos poderosos y magníficos...

“Molt més enllà de les coses reals i tangibles, més enllà de la distància i del temps” (*LldC*, 42)<sup>13</sup>, Perucho se sirve de *topoi* significativos tanto de los libros de caballerías, en general, como de la novela caballeresca de impronta catalana, en particular; de los que puede ser una muestra el anillo de orfebrería y rubíes con la efigie del Prest Joan que hacía a Tomàs “invulnerable ls perills que pogués sofrir en terra d’infidels” (*LldC*, 75)<sup>14</sup>. Además de los componentes derivados de la moderna novela de aventuras, son estos reconocibles lugares caballerescos los que, estilizados, van permitiendo una reescritura constante y coherente de las *mirabilia* que traspasan el discurso fantasioso, con la única y puntual excepción de tenor lovecraftiano y del ámbito de la ficción científica incorporada al capítulo titulado “Muzeim-Said”: “Aquesta aigua meravellosa està gelosament guardada per la tribu *nekbé*, els components de la qual descendeixen dels terribles *thoulús*, que emigraren a un altre planeta (*LldC*, 86)<sup>15</sup>.

<sup>10</sup>“De una manera difusa pero cierta, sabía que Blanca de Salona era como un refugio para el naufragio, de la misma forma que María Manzoukos era la terrible sirena que había que evitar” (*LldC*, 114).

<sup>11</sup>“Tomàs se había habituado a identificar a los personajes de épocas tan diferentes por las que había tenido que atravesar. Los personajes se repetían, asumiendo, sin embargo, una significación distinta y desligada, por así decirlo, de su realidad física” (*LldC*, 113).

<sup>12</sup>“Tal vez vida y muerte sean una misma cosa y su identificación resulte posible en otra realidad” (*LldC*, 21).

<sup>13</sup>“Mucho más allá de las cosas reales y tangibles, más allá de la distancia y del tiempo” (*LldC*, 42).

<sup>14</sup>“Invulnerable a todos los peligros que podían acecharle en tierra de infieles” (*LldC*, 74).

<sup>15</sup>“Esa agua maravillosa está celosamente guardada por la tribu *nekbé*, que descende de los terribles *thoulús*, que en tiempos remotos emigraron a otro planeta” (*LldC*, 86).



De todas maneras, en relación con la estructura del modo narrativo caballeresco, quizás el elemento más relevante sea el del tratamiento dado a la incardinación de los episodios y de los dos tiempos y espacios, paralelos o tangentes. Joan Perucho acude tanto a una explícita ligazón tradicional desde el futuro hacia el pasado —“Mentrestant, molt enllà del temps, a la ciutat de Ulm, Tomàs i els seus homes romanien en captiveri (*LldC*, 63)<sup>16</sup>—, como a una transición implícita comandada por la asociación de ideas y/o palabras, como, por ejemplo, la realizada a partir de la palabra “cansó” —en el pasado de la aventura, Don Blasco era absolutamente incapaz de cantar— que, mentalmente, nos traslada al anodino futuro: “Precisament ara estaven tots interessats a sentir l’arranjament del *Bei mir bist du schön*, la vella i joiosa cançó israelita. Albert Pepratx [amante de Eveline] havia fet una mica de propaganda aquella tarda i anava i venia, aqueferat amb els discs” (*LldC*, 100-101)<sup>17</sup>. Dúplix actitud que, además, permite la natural introducción del elemento anacrónico como, por restringirnos al campo artístico, los enjaulados pájaros mecánicos, regalados por el Prest Joan para las damas de la familia del soberano de Aragón, que cantaban insólitas melodías, entre ellas *La hija del bubonero* (*LldC*, 75), o la recomendación de Ramon Llull al poeta Don Blasco para que usase con más frecuencia el verso libre (*LldC*, 99), o la caracterización de este último personaje como “un dels primers renaixentistes francs” (*LldC*, 117), compositor del primer soneto (*LldC*, 138), o ...

Ahora bien, al final, el elemento preponderante que, como potencia renovadora, hace reverberar los harmónicos caballerescos en el *Livre de Cavalleries* es el del cuidadosísimo lenguaje poético y el de la apurada expresión estetizante de los referentes de aquel mundo narrativo que le está en la base, como puede (de)mostrar el siguiente fragmento:

Passava un aire de faula, un anhel arravatat i heroic, de voluta cavalleresca, i és llavors quan els corsers s’encabriten i renillen airosament, i el cavaller es manté en difícil equilibri abans de començar la càrrega feixuga amb els arreus i la pesada armadura. Sempre una dama pensa en el cavaller, i vola un somriure com un desig, o cau una rosa viva damunt el cor d’un poema. El cel és blau i la dama va vestida d’ametista, que és el color de l’esperança i de l’amor (*LldC*, 61)<sup>18</sup>.

En el caso de Álvaro Cunqueiro y su *Merlín e familia*, nos encontramos también en el ámbito de lo maravilloso y, más allá de la acronía y fusión de tiempos y espacios diversos, en el ámbito harmónico resultante de un central desdoblamiento de contrarios. Por un lado, una inmensa capacidad fabuladora y un estilo verbal lujurioso que se mezclan tanto con la recreación dislocada de la Materia de Bretaña —y otra varia mitografía y

<sup>16</sup>“Mientras tanto, más allá del tiempo, Tomàs y sus hombres permanecían cautivos” (*LdC*, 62).

<sup>17</sup>“Precisamente entonces todos estaban interesados en oír el arreglo de *Bei mir bist du schön*, la vieja y alegre canción israelita. Albert Pepratx [amante de Eveline] había hecho un poco de propaganda durante toda aquella tarde e iba de un lado para otro, atareado con los discos” (*LdC*, 100).

<sup>18</sup>“Corría un aire de fábula, un anhelo arrebatado y heroico, de voluta caballerisca, y es entonces cuando los corceles se encabritan y relinchan airosamente, y el caballero se mantiene en difícil equilibrio antes de empezar la carga con los arreos y la pesada armadura. Una dama piensa siempre en el caballero y vuela una sonrisa con un deseo, o cae una rosa sobre el corazón de un poema. El cielo es azul y la dama va vestida de color amatista, que es el color de la esperanza y del amor” (*LdC*, 60).

mitología proveniente de la erudición cultural<sup>19</sup>— como con la apropiación de la tradición oral-popular gallega; y, por otro lado, una dosificada y equilibrada combinación de lirismo y leve humorismo que bien se tiñe de nostálgico idealismo y desatada melancolía, bien se dota de un cierto expresionismo nihilista.

Si en la obra de Perucho la aventura en el pasado devenía itinerario de formación para el protagonista, en la narrativa de Cunqueiro el mismo recorrido se nos ofrece por medio de la sucesión de historias vividas y/u observadas por el protagonista —el niño Felipe de Amancia como criado de Merlín en la Selva de Esmelle de las Terras de Miranda y el hombre Felipe de Amancia en la posada de Termar como barquero en Pacios—, que, cuando viejo, nos las traslada en primeira persona, como recreación de las *mirabilia* del pasado y memorias también de su evolución y formación, como se puede ver con claridad lírica en la paradigmática nota preliminar:

Tal e como agora eu vou, vello i anugullado, perdido cos anos o lentor da moza fantasía, pónseme por veces no maxín que aqués días por min pasados na frol da mocidá, na antiga e longa selva de Esmelle, son soio unha mentira, que por ter sido tan contada e tan matinada na memoria miña, coído eu, o mintireiro, que en verdade aqués días pasaron por min, i aínda me labraron soños e inqedanzas tales xeiras, como unha afiada trincha nas mans dun vago e fantástico carpinteiro. Verdade ou mentira, aqués anos da vida ou da maxinación, foron enchendo cos seus fios o fuso do meu espírito, i agora pododo tecer o pano distas historias, novelo a novelo. Cando de obra de nove anos cumpridos por Páscoa, coa pucha na man, achegueime á porta de mi amo Merlín, quen diría que ma iban encher, a pucha nova, das máis misteriosas maxias, engados, trasegos, inventos, tendollos e feitizos? Nunca galano como iste, digo eu, lle foi feito a un rapaz, e, coma dun corno maravilloso, eu tiro fita tras fita, conto tras conto, e cos meus propios ollos miro pasar toda aquela troupada profana que Merlín acudía i aos seus sete saberes: en Merlín amenciase, tal as liñas dun xastre invisibre, tódolos camiños do trasmundo. Il, o mestre, facía o nó que lle pedían. Xa o veredes (*MeF*, 11)<sup>20</sup>.

Y efectivamente los lectores vemos, en esta primera parte transcurrida en tierras gallegas de Miranda, cómo llegan los más diversos y fantásticos personajes para solicitar maravillas a un descolocado —en el tiempo y en el espacio— Merlín. Maravillas a las que asistimos filtradas por la mente y la palabra de Felipe, del propio Merlín, de tantas otras

<sup>19</sup> Muchas veces falsa, en la línea de la escritura del seiscentista obispo de Mondoñedo Frei Antonio de Guevara de innegable influjo en Cunqueiro.

<sup>20</sup> “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 flor de la juventud, en la antigua y ancha selva de Esmelle, son solamente una mentira, que por haber sido tan contada, y tan imaginada en la memoria mía, creo yo, el embustero, que en verdad aquellos días pasaron por mí, y aun me labraron sueños e inquietudes, tal eran como una afilada trincha en las manos de un vago y fantástico carpintero. Verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación, fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo. Cuando de obra de nueve años cumplidos por Pascua Florida, con la birreta en la mano, me acerqué a la puerta de mi amo Merlín, ¿quién diría que me la iban a llenar, la gorrilla nueva, de las más misteriosas magias, encantos, inventos, prodigios, trasegos y hechizo? Nunca regalo como este, digo yo, le fue hecho a un niño, y como de un cuerno maravilloso saco cinta tras cinta, cuento tras cuento, y con mis propios ojos contemplo toda aquella tropa profana que a Merlín acudía ya a sus siete saberes: en Merlín se añadían, tal los hilos de un sastre invisible, todos los caminos del trasmundo. Él, el maestro, hacía el nudo que le pedían. Ya lo veréis” (*MyF*, 9).

voces que afloran en los hechos narrados y los cuentos contados y, no rara vez, del propio autor cual ventrilocuo con sus referencias, recreaciones y erudiciones de varia y profundamente elegante cultura.

Estamos, en consecuencia, también ante otra novela de formación —ahora asentada sobre el difuminado referente artúrico y sus modos de narrar— en la que, como ha afirmado recientemente Manuel Forcadela, uno de los temas básicos como tal:

É a reiteración do que poderíamos denominar “función relativa”, isto é, o momento, fundamental no desenvolvemento da historia, en que o personaxe de Felipe adquire un novo coñecemento. Será, pois, esta suma de coñecementos adquiridos, facilmente enumerable no relato do personaxe, o que constituía a historia da súa formación, paralela ás outras historias que se nos van contando. Neste sentido, esta presenza de varios fíos narrativos que superan as dimensións dos capítulos individuais para formaren un decorrer propio no conxunto da novela é o que a constituíe en verdadeira novela, máis alá da colección de relatos, denominación coa que, en ocasións, a crítica se ten referido a ela. Estas revelacións funcionan, normalmente, nos catro grandes planos en que se artella a fantasía cunqueiriana: o pragmático, o lúdico, o fantástico e o lírico (2006, p. 8-9).

Esa adquisición de saberes va unida a los diferentes episodios —que de manera lúdica colonizan mitos y leyendas, espacios y tiempos, fábulas y magias—, abordando los más diversos aspectos de (con)formación vital: amor y muerte, pasión y sexualidad, amistad y familia, la realidad imaginada y la fantasía realizada, el paso del tiempo y la búsqueda de la mítica y mitificada Edad de Oro —“¡Ogallá volveran tempos idos!”, exclama, no por acaso y programáticamente, Felipe de Amancia (¿y Cunqueiro?) en el final del capítulo titulado “A Novela de Mosiú Tabarie”—, etcétera.

En este proceso de formación, el referente del viaje como estrategia y estructura narrativa de los episodios se constituye, con la significativa equivalencia entre historias y camino, también como elemento temático fundamental, como evidencian las palabras del propio Felipe dentro del capítulo “Aquel camiño era un vello mendiño”, que puede ser considerado como introducción a la segunda parte de la novela:

Os camiños son semellantes a sucos, i eisi coma as leiras dan o pan, os camiños dan as xentes, as pousadas, as falas, os países. Séntase un a colleitar beira do camiño, ou viaxa por il. Iste camiño do que hoxe conto aparéceseme coma un vello mendiño, aínda que cada pasaxeiro que o pise o renova, e suscita na rota e poeirenta vía a mocidade pirmeira.

[...] Dende as almeas de Belvís eu vía fumeigar unha chimenea no lonxe: era a pousada de Termar, a onde fun, antes de parar de barqueiro en Pacios —e istas serán deloutras madexas que devanar, outras memorias que quentar, outros espellos nos que mirarse—, a coñecer as xentes que van e veñen por istas historias; digo, por iste camiño (*MeF*, 109-110)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> “Los caminos son semejantes a surcos, y así como las eras dan el pan, los caminos dan las gentes, las posadas, las lenguas y los países. Se sienta uno a cosechar a orillas del camino, o viaja por él. Este camino del que hoy cuento se me aparece como un viejo mendigo, aunque cada pasajero que lo pise lo renueva, y suscite en la rota y polvorienta vía la mocedad primeira.

De todos modos y como sucedía con la novela de Perucho, Cunqueiro escribe naturalmente sobre lo anacrónico y lo maravilloso, pues “estamos diante dunha escritura que se plantea *estraxeias* realistas e dun narrador que estende á vista do lector os códigos cooperativos, as condicións de lectura” (Tarrío, 1989, p. 45).

Álvaro Cunqueiro construye la narrativa merliniana —igual que el conjunto de sus otras narrativas— con los retazos de historias y vivencias de los espacios diversificados de lo fantástico fabuloso y de lo libresco maravilloso, filtrados por un cierto realismo y situados en esas “¡Memorias, memorias, memorias!” que son las palabras con que se cierra la novela, precediendo al *divertente* “Índice onomástico” final con nuevas historias en germen. Como bien dijo Ricardo Carballo Calero:

A materia que manipula Cunqueiro é cáseque sempre ouxetiva; está tomada da cultura recibida, dos mitos colectivos, das creacións literarias coñecidas, dos acontecementos ou xeitos de vida pretéritos. A forma é o propiamente suxeitivo, e consiste na combinación libre de todo ese material conforme a unha norma puramente estética, creando relacións e dependencias novas, independentes do espazo, do tempo e da causalidade particulares en que se deron orixinariamente, un a un, eses diversos elementos que agora se combinan (1982, p. 282).

Tras las anteriores aproximaciones y lecturas parciales —y, lógicamente, desfigurantes— de estas dos excelentes novelas que, partiendo de materias y modos de narrativas de nuestra memoria mítico-cultural occidental, se apropian de ellas ultrapasándolas y actualizándolas, nos gustaría destacar el hecho de que el paso del tiempo las ha convertido en obras clásicas, en tanto y en cuanto Italo Calvino dijo que un clásico es un libro que equivale a un universo. No hay ninguna duda de que en una y en otra novela se edificaron, con una carpintería impecable que huye de cualquier *bricolage* mecánico, universos alternativos convincentes y de una gran espesura y consistencia en el espacio fronterizo de lo que podríamos denominar una “ética de la elegancia” —equivalente *grosso modo*— al “estado estético” acuñado por Kierkegaard.

En efecto, consideramos que la equilibrada y productiva construcción narrativa que, con una visión retrospectiva tanto como prospectiva coincidente en no pocas ocasiones, preside las ficciones de *Merlín e familia* y del *Llibre de cavalleries*, como novelas de formación *in fabula*, explica su progresivo crecimiento ante los lectores de cualquier condición y el hecho fácilmente constatable de que, de manera progresiva, las dos novelas hayan adquirido una centralidad consensual, desde su excentricidad a partir del pequeño *succès d'estime* con el que vieron la luz y convivieron un cierto tiempo.

En un tal recorrido para el reconocimiento como escrituras y novelas de referencia, creemos que es relevante ponderar aquí la circunstancia de que ambas obras, con un diferente *modus operandi* actualizador y sumando de manera harmónica otras diversas

[...] Desde las almenas de Belvís, yo veía humear una chimenea lejana: era la posada de Termar, adonde fui, antes de parar en barquero de Pacios —y estas serán otras madejas que devanar, otras memorias que calentar, otros espejos en los que mirarse—, a conocer a las gentes que van y vienen por estas historias; digo, por este camino” (*MyF*, 83).

influencias y afluencias, prolongasen la “historia interminable” —Carlos García Gual, *dixit*— de la maravillosa producción diversiforme de las materias de Bretaña y de la caballerías, no con una repetición *ipsis verbis* ni como una especie de plagio reproductor, mas con una revitalizadora repetición en vigorosa y (re)creadora diferencia.

### Bibliografía

- CARBALLO CALERO, Ricardo: *Libros e autores galegos (Século XX)*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1982.
- CUNQUEIRO, Álvaro: *Merlín e familia (i outras historias) [MeF]*, in *Obra en Galego Completa, II (Narrativa)*, Editorial Galaxia, Vigo, 1982, pp. 11-153.
- *Merlín y familia [MyF]*, in *Obras Literarias en Castellano, I (Novelas y Relatos)*, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio Castro, Madrid, 2006, pp. 3-145.
- FORCADELA, Manuel: “A serea grega e o relato da castración en Álvaro Cunqueiro”, in *Grial. Anuario de Estudos Literarios Galegos*, 2006, Editorial Galaxia, Vigo, pp. 7-27.
- GIMFERRER, Pere: “Prólogo”, in Perucho, Joan, *Libro de caballerías*, Alianza Editorial / Enciclopèdia Catalana, Col. ‘Biblioteca de Cultura Catalana’, 8, Madrid, 1986, pp. i-iii.
- GIRALT MIRACLE, Daniel: “Joan Perucho, l’art entre el real i l’imaginari”, in Perucho, Joan, *Obres Completes, 7 (Crítica d’art)*, Edicions 62, Barcelona, 1993, pp. 7-13.
- PERUCHO, Joan: *Libro de caballerías [LdC]*, Alianza Editorial / Enciclopèdia Catalana, Col. ‘Biblioteca de Cultura Catalana’, 8, Madrid, 1986.
- *Llibre de cavalleries [LldC]*, in *Obres Completes, 4 (Novella, 2)*, Edicions 62, Barcelona, 1989, pp. 5-141.
- TARRÍO, Anxo: *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Editorial Galaxia, Vigo, 1989.