

VIAXE POLA BRETAÑA DE CUNQUEIRO. UNHA CARTOGRAFÍA CULTURAL UBICUA

María Xesús Lama López
Universitat de Barcelona

DOI: [10.17075/gboc.2020.013](https://doi.org/10.17075/gboc.2020.013)

Álvaro Cunqueiro é un autor central en moitos aspectos dentro do campo literario galego, e desde logo tamén o é cando se fala das relacións da cultura galega coa Bretaña continental. Mais este é un campo que non percorre en solitario, desde que Ramón Cabanillas iniciara a apropiación da materia da Bretaña co seu longo poema épico *Na noite estrelecida* (1926). A intención do poeta das Irmandades, dirixida a dotar a literatura galega dunha tradición narrativa culta da que carecía, estaba en conexión coa xa longa elaboración do mito da orixe celta, que asentaba os alicerces no século XIX para reclamar a irmandade con outras culturas atlánticas e introducía por primeira vez os materiais artúricos medievais como un corpus de tradición culta derivado das fontes celtas orais¹. Esta é a idea que retomará Cunqueiro nas súas primeiras novelas galegas, fusionando outros precedentes da xeración que o antecede, como o Castelao de *As cruces de pedra na Bretaña* (1930), que probablemente lle serve de guía inconfesada para as alusións a algúns cruceiros e outros elementos de microtoponimia que aparecen diseminados na súa obra. A liña cronolóxica desta fecunda relación intercultural continuará con outros autores posteriores, entre os cales non se pode deixar de mencionar a Méndez Ferrín coa densa e complexa novela *Bretaña, Esmeraldina* (1987), que establece pola súa vez un interesante diálogo coa obra de Cunqueiro, así como con algúns dos seus relatos máis temperáns, tales que «Percival» (1958) e «Amor de Artur» (1981). Un camiño cheo de retos para as moitas primaveras que sen dúbida esperan aínda aos estudos das relacións entre Galicia e a Bretaña.

Mais o autor mindoniense aborda de maneira particularmente fecunda a ollada que se dirixe desde Galicia cara á Bretaña porque lle serve de inspiración en moitas direccións. O porqué deste diálogo reside, en primeiro lugar, no seu proxecto de relectura dos discursos mítico-lendarios de diferentes tradicións para construír unha imaxe, reiterada constantemente na súa obra, dos múltiples camiños que cruzan paisaxes, tempos e culturas, creando o que hoxe poderíamos denominar unha cartografía do tránsito e a mestizaxe. En segundo lugar, cómpre

¹ Ramón Máiz (1997) expón a importancia que ten o mito das orixes na formulación dun complexo mítico-simbólico que defina unha identidade diferenciada no proceso de construción política dunha identidade colectiva nacional. No caso galego a teoría celtista desempeña con grande eficacia unha dobre función: diferenciadora, fronte á cultura hexemónica, e de identificación, reforzando a comunidade coa súa inclusión nun ente supranacional alternativo, que neste caso son os países celto-atlánticos.

sinalar a posición inaugural que ocupa a materia da Bretaña na serie de achegas a diferentes tradicións culturais que transcorre despois polo mundo árabe (*Se o vello Sinbad volvese ás illas*, 1961), a mitoloxía clásica (*Las mocedades de Ulises*, 1960; *Un hombre que se parecía a Orestes*, 1969) e a Italia renacentista (*Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, 1972). A tradición artúrica medieval interésalle, evidentemente, como un elemento que permite situar a cultura galega en diálogo cun arco de culturas atlánticas coas que o galeguismo reivindica unha irmandade que permeabiliza a tradición. Os creadores galegos do rexurdimento contemporáneo sabían que unha literatura con rica tradición oral e escasa tradición culta escrita, coma a súa, pode alimentarse desa irmandade, que lle permite ampliar o arco referencial e lle ofrece un corpus épico-lendario desde as culturas celto-atlánticas, así como unha tradición de prosa culta medieval a través da materia da Bretaña. Ao mesmo tempo aumentanse as resonancias da época medieval, asociada tamén co propio esplendor cultural perdido. Moi atento a esa riqueza mítico-lendaria orixinaria, nos anos da súa reincorporación ao campo literario galego na posguerra, Cunqueiro está a traballar tamén nun proxecto de reinvencción persoal, pois, partindo da experiencia de mocidade como poeta da Xeración das Vanguardas, entra na nova etapa construíndo un potente discurso narrativo. O cambio de xénero literario na súa propia traxectoria creativa persoal posiblemente o conduce a reflexionar sobre a orixe da novela nas culturas occidentais, unha cuestión que o obriga tamén a mirar cara á Bretaña, o espazo onde se sitúan os inicios dese xénero novo, que evoluciona a partir das antigas crónicas ata a ficción narrativa das novelas de cabalaría, grazas ao sincretismo entre as fontes de tradición oral e as librescas, ás que se engade agora a intervención da imaxinación do autor, como explica Chrétien de Troyes no prólogo de *O cabaleiro da carreta* (Cirlot 1995: 54). Por iso a primeira inspiración vaina encontrar o noso autor nos materiais do ciclo artúrico e da materia da Bretaña, para inscribir nesa tradición a primeira entrega da súa permanente tarefa de relectura dos mitos coa novela *Merlín e familia* (1955). Mais é a seguinte novela a que máis nos sorprende pola novidade da perspectiva desde a que aborda a apropiación dese mundo cultural que se quere construír como espazo común e a incorporación nel: *As crónicas do sochantre* (1956). A inmediatez de publicación entre ambas as novelas resulta rechamante e constitúe un indicio do carácter unitario do proxecto que daría lugar a estas dúas entregas, que presentan unha conexión evidente arredor do eixe

do referente bretón. En realidade poderíanse considerar dúas caras dunha mesma moeda, ou dous enfoques opostos para lograr un mesmo fin.

A MATERIA DA BRETAÑA REINTERPRETADA: SECUELAS ATEMPORAIS

Cunqueiro escribe as dúas novelas a modo de secuelas dunha historia xa coñecida que os lectores identifican inmediatamente: as aventuras dos cabaleiros da corte artúrica, que proceden das novelas medievais francesas e se estenden coa proliferación das novelas de cabalaría durante os séculos seguintes, para daren o definitivo salto cara á modernidade coa reelaboración de Malory no ámbito anglosaxón e coa parodia cervantina no ámbito hispánico. Nos termos de Genette, ese corpus constituiría o hipotexto sobre o que o mindoniense constrúe estas dúas novelas como hipertextos utilizando enlaces asociativos diversos.

Na primeira, *Merlín e familia*, o escritor foxe do elemento cabaleiresco ao tempo que utiliza personaxes característicos e centrais da lenda artúrica: Merlín e Xenebra. Unha escolla peculiar tendo en conta que as obras medievais deste ciclo se definen como «contos de aventuras». No entanto, os personaxes que rescata Cunqueiro non son os protagonistas das aventuras, senón que poderíamos definilos pola súa condición de «coadxuvantes» ou pola súa función de «axudantes» do heroe, e o mecanismo de apropiación a que se someten baséase no traslado no espazo da acción, tal como fixera xa Cabanillas no seu poema épico *Na noite estrelada*, de 1926. Outra ousadía, se pensamos que a materia da Bretaña se define precisamente polo espazo en que se desenvolve a acción. Mais todo está calculado dentro da lóxica interna da ficción, posto que nos situamos nun momento posterior á destrución do mundo artúrico e, polo tanto, mortos os protagonistas, quedan só as ruínas e as testemuñas que ollaban de lonxe a loita. O espazo define a materia porque o reino é o centro da acción: só os cabaleiros poden saír correr aventuras nos espazos exteriores porque a corte permanece estática como lugar do equilibrio do que saen e ao que sempre regresan. Pero que sucede cando o reino é destruído? Xa non hai corte da que partir nin á que regresar, non hai comunidade harmónica nin aventura posible. Mais os guerreiros son os que protagonizan a loita e perecen nunha guerra, e precisamente por iso nunha secuela

só poden aparecer os personaxes periféricos, como o mago ou a dama, que non morren, e a lóxica permite asumir que non continuarán habitando nas ruínas dun mundo aniquilado, senón que saíran para un exilio onde deben encontrar novo arraigamento. Por iso a súa discreta chegada ao paraíso atemporal da Galicia rural é perfectamente plausible. A novela vén así responder á pregunta que poderían formular para si os lectores sobre cal sería o destino destes personaxes que non participan na loita, despois da catástrofe que provoca a morte de Artur e esfarella aquela corte ideal. Deste xeito, Galicia convértese nun espazo das aventuras artúricas sen Artur e sen cabaleiros, nese momento tan simbólico da «esperanza bretoa». A esperanza dun renacer do esplendor perdido, polo tanto, queda asociada ao novo espazo, unha Galicia que xa non aparece como terra de emigración, senón de acollida. Producirase a recuperación dese reino ideal, na seguinte fase da historia, en territorio galego? O diálogo implícito coa tradición galega incide nesa idea, pois xa Cabanillas pechara o seu poema, despois da morte de Artur, cunha palabra elocuente: «¡ESPERADE!»².

Así e todo, as historias que se van debullando nos diferentes capítulos tampouco son as propias da materia medieval, aínda que se adopta a estrutura fragmentaria e acumulativa propia do xénero das novelas de cabalaría. A asociación de tan dispares aventuras xustifícase polo protagonismo absoluto do mago Merlín, pero as historias que se introducen no texto a través do relato dos viaxeiros están protagonizadas por unha miscelánea de personaxes de culturas e mundos diversos³. Non queda outro remedio, se nos situamos nun mundo poscatástrofe: xa non hai nin corte nin cabaleiros; polo tanto, a propia estrutura de saída e retorno queda anulada e o movemento vaise producir en sentido inverso, de fóra a dentro: agora a casa de Merlín é un punto de chegada temporal, xa non o punto de partida ao que se retorna, como era a corte, senón que constitúe un punto de afluencia para viaxeiros de procedencias diversas que apenas permanecen o tempo preciso para resolveren

² Cabanillas escollera a Galaad como protagonista da aventura central do mundo artúrico, que é a busca do Graal, e enviáralo ás costas galegas para emprender un periplo que o levaba a adentrarse no territorio desde a costa, seguindo o curso do río ata chegar a unha capela do Cebreiro. De novo o traslado espacial xustifícase asociado á aventura que debe conducir a un lugar descoñecido. Polo tanto, xa Galicia ten un papel central como depositaria do vaso sacro que permite a reconstrución do reino.

³ González-Millán (1991: 28) fala do paradigma da viaxe como elemento organizador que ademais posibilita a polifonía narrativa.

as súas consultas. Esa casa é o espazo da aventura, substituíndo o bosque, se ben a acción se desenvolve como acto locutivo, sexa porque a aventura se explica a través do relato dos visitantes ou sexa porque acontece mediante a intervención da maxia restauradora que oficia Merlín, case sempre acompañada do poder das palabras. E non deixa de ser significativo que o espazo da aventura sexa agora un espazo interior, igual que é tamén interior o espazo das vivencias cando se entende o soñado e o imaxinado como vivido, e viceversa; un axioma esencialmente cunqueiriano⁴.

Mais aínda hai outro elemento que o autor decide elaborar no *Merlín...*, que é moi importante para comprender a complexidade do mecanismo hipertextual que lles aplica aos materiais medievais. Trátase da fusión de tradición culta e popular. Non en van a voz narrativa corresponde ao antigo criado da casa, ese Felipe de Amancia vello e neno: xa vello como voz transmisora, pero neno como protagonista dunha acción que contempla con ollos marabillados, sendo parte integrante desa «familia» de xente do común coa que se mesturan os representantes da materia lendaria, Merlín e Xenebra (Ginebra). Tamén criados ou subordinados son case todos os viaxeiros e narradores que chegan á casa do mago con pedimentos dos seus amos e señores, que deben expor e relatar. Trátase dunha cohorte de seres subalternos das historias e da historia, que se erixen en protagonistas a través da palabra, pois, se non son eles os que viven as aventuras, son os que sobreviven para contalas, coma o propio mago, e reforzan a constante operación niveladora entre o mundo mítico e o cotián que se exerce no texto, mesmo explicitando a semellanza entre eses personaxes extraordinarios e a «familia» de xente corrente que rodea a Merlín nesta nova vida galega:

Iste que aí está durmindo, canso de tan longo viaxe, e máis aínda facendo a pé a vía de Levante, que é cáseque toda unha poeira i o sol cai nela á picada, ten co Imperante de Constantinopla o mesmo oficio que ti nista casa. Eisi podes tutealo cando esperte, e il pode ensiñarche algo da cortesía que aló se estila. Cando che chegue o tempo, tamén ti podes deixarte a barba, e si a tes tan moura e briza, hache acaer ben.

(Cunqueiro 1995: 33-34)

⁴ Spitzmesser interpreta a «atmósfera de ensueño, la vaguedad y ahistoricidad del mundo cunqueiriano» como unha manifestación da imposibilidade de restaurar o equilibrio primitivo, polo que o individuo queda confinado á distopía permanente (1995: 91-94).

Merlín xa non vive na corte, e tampouco arredado nun espazo salvaxe que podería ser reflexo de Brocelianda. A selva de Esmelle non é tan selvática como se nomea, senón que está cruzada de camiños e esconde muíños e pontes; de feito, a casa de Miranda está rodeada de aldeas salferidas entre vales, fragas e lagoas: o Vilar, o Castro, Quintás... O mago da corte, convertido en compoñedor de aldea, vive como un máis na sociedade plebea dunha Galicia atemporal, pegada ao contorno natural⁵. Cunqueiro aplica a *translatio* coma os autores medievais que, ao versionaren a materia das antigas crónicas, trasladaban os acontecementos ao seu tempo contemporáneo e convertían o Artur guerreiro en *roi fainéant*, inmovilizado no centro da súa corte mentres todos os personaxes se comportaban como habitantes dunha civilización cortesá rixidamente codificada segundo o ideal daquel momento. É facultade do creador dar novo sentido á materia utilizada; polo tanto, desde a contemporaneidade Cunqueiro recolle o método medieval e traslada os representantes do poder e o goberno, perdido o seu status, a convivir co pobo, de maneira que deben integrarse seguindo os costumes do novo contorno e activando as súas habilidades para buscaren un medio de vida: neste caso os poderes sandadores de Merlín, inda que a propia raíña asume o goberno da casa. Unha invasión das preocupacións cotiás que, de todos os xeitos, se obvia cortesmente no texto, sen recorrer aos termos máis explícitos que aparecen en obras posteriores, cando a descrenza neste aspecto da construción identitaria se afianza no sistema ideolóxico do autor⁶.

En *As crónicas do sochantre*, pola contra, o autor decide respectar o principio básico de que a localización define a materia da Bretaña, pero segue sen tratar a materia artúrica, neste caso nin sequera na aparición de personaxes, inda que lle

⁵ A rebaixa dos poderes de Merlín con frecuencia na novela a funcións de simple artesán delata a auténtica esencia da realidade que quere transmitir Cunqueiro, forxada con tantos elementos maravillosos cotiáns que non sabemos identificar coma os que presentan todos os viaxeiros que acoden á casa do mago (*vid.* Lama 2002).

⁶ Na novela *El año del cometa* (1974), o rei Artur e a súa corte preséntanse desde unha perspectiva por completo paródica e desmitificadora dese mundo mítico, como reflexo do descrédito das teorías celtistas, pero tamén probablemente do escaso creto que nesa altura lle merecía ao autor calquera modelo utópico de organización social. Mais en 1955, ano da publicación do *Merlín...*, cando inda a resistencia ao franquismo estaba asimilando o recoñecemento do réxime pola ONU, a idea de que os superviventes do reino artúrico —un proxecto político que representa equilibrio, respecto e prosperidade— puidesen refuxiarse nalgunha casa perdida dun bosque de Galicia á espera de tempos mellores acaso lles suxeriría aos lectores algo máis que a pura recreación dun mundo de resóns medievais en clave galeguista.

dá o protagonismo a unha aristocracia moi particular que trae ao texto resonancias do contorno señorial, se ben cómpre dicir que se trata dun señorío sumido na decadencia tanto económica como moral. Vindo de explorar os ambientes populares na novela anterior, regresa agora ao trato con personaxes dun certo nivel social, se ben caídos en desgraza. En palabras de Spitzmesser (1995: 61), a novela reproduce unha visión totalizadora da sociedade por incluír todos os estamentos sociais: nobreza, Exército, Igrexa, clase media profesional (un médico e un escribán) e tamén o pobo chan⁷.

Esta segunda novela recolle aventuras que se desenvolven na Bretaña, así que se respecta o ámbito xeográfico do escenario que dá o nome á materia, mentres se establece a conexión cunha temática na que son evidentes os elementos comúns á cultura tradicional galega e á bretoa: as aventuras de ultratumba. O punto de conexión é unha crenza popular que ten un paralelo claro nas dúas culturas: a comitiva de mortos que deambulan penando polos seus pecados a través de camiños, bosques e ventos do país, a Santa Compañía en Galicia e o Ankou da Bretaña. E desde logo a paisaxe atlántica que percorren esas almas en pena da ficticia Bretaña parece idéntica á galega, en especial baixo o efecto desvanecedor da néboa. A descrición do espazo con que se abre a novela podería ser perfectamente aplicable a Galicia, polas costas apenadas, os labirínticos carreiros e corredoiras, as fragas umbrosas, as néboas e orballos e a vexetación silvestre cruzada por seres solitarios e misteriosos, marcada por símbolos dunha relixiosidade de reminiscencias pagás e poboada por ventos murmurantes.

⁷ Esta autora chama a atención sobre a figura do «verdugo de Nancy» como un personaxe que se mostra orgulloso da súa reputación en canto profesional da morte. Un expoñente da loucura do réxime do Terror tras a Revolución Francesa que, no entanto, a mediados do pasado século debía conter unha alusión bastante transparente aos crimes contra a humanidade que se xulgaran recentemente en Nürnberg e ao desconcertante orgullo profesional que mostraban a maioría dos verdugos inda na súa posición de reos, obxecto de estudo para Hannah Arendt pouco máis tarde con motivo do xuízo a Eichmann. E a lamentable convivencia do nacionalismo bretón cos inimigos do Estado francés durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente a colaboración da Bezen Perrot coa SS, non podía deixar de xerar reflexións en datas tan próximas coma as da publicación desta segunda novela do autor galego, que apela a unha tradición letrada da cultura bretoa do século XIX que dialogaba co campo literario francés e se incorporaba ao canon desa cultura. Esa «meditación simbólica sobre o destino da comunidade» que está presente en toda literatura, segundo Jameson (1981: 70-72), inda encerra moitos interrogantes nas novelas de Cunqueiro, pendentas de estudos que abundan na descodificación do significado político que se podía activar coa lectura, máis alá da intencionalidade do autor.

O propio autor recoñeceu en múltiples entrevistas que se inspirara en Galicia para describir esa Bretaña que non coñecía. Con especial claridade fórmulao nun texto que introduce na versión castelá da obra, o «Epílogo para bretones», aparentemente dirixido aos lectores daquel país:

Sean los bretones que lean este libro que el Autor no ha viajado por su tierra y todo lo que aquí, en estas *Crónicas* se cuenta de ella, está tomado de mapas, de libros de viajes, de lecturas de Chateaubriand y de Le Goffic, de algunas historias de ciudades y de cartas ejecutorias de las nobles familias [...]. El campo y las ciudades, los ríos y los vados, los caminos y las ruinas, los he pintado del natural de la tierra mía, Galicia, siendo ambos, el bretón y el galaico, reinos atlánticos, finisterres, parejos en flora y fauna, y provincias vagamente lejanas. Celebré amplia consulta con Felipe Leven, alias el *Francés de Rinlo*, que en este puertecillo de la marina de Lugo carpintea de ribera, y es de nación bretona, maluino propio, y se precia de hablar dos lenguas de allá, la de Saint-Maló y el bretón bretonante, y me dijo que encontraba a su patria en mis relatos tal y como él la dejara hace unos cuarenta años.

(Cunqueiro 1966: 185)

Sen coñecer directamente as terras da Bretaña, o autor, non obstante, bebe da experiencia a través da paisaxe atlántica de Galicia, que recoñece ao mergullarse nas súas lecturas dos autores bretóns. Segundo testemuña neste texto, as fontes utilizadas, á parte da similitude paisaxística entre a Bretaña e Galicia, esténdense a diferentes tipos de documentos, como os mapas —moi útiles para situarse no espazo e recoller a toponimia—, os libros de viaxes e outras obras de diversos autores bretóns:

Quisiera que se viera en estas páginas el amor que le he ido tomando a Bretaña a lo largo de variadas y ocasionales lecturas: Chateaubriand, Renan, Villiers de L'Isle-Adam, Le Goffic, etc. Finalmente, yo digo de Bretaña aquello que Tertuliano cristiano decía de Séneca: *Saepe noster*. Para un gallego, las historias bretonas de fantasmas, brujas, mendigos, santos y héroes, tienen el sabor de lo suyo propio... Mirando me quedo en un espejo cómo pasan vientos y nieblas; igual puedo decir: «Ahora pasa, verde y silenciosa, Bretaña de Francia». Por lo fácil que me resulta considerar a Bretaña país de la imaginación y no tierra real, y no es ajeno a ello el que se llamara también Bretaña el país asombroso del rey Artús.

(Cunqueiro 1966: 188)

O autor segue o exemplo de Chrétien de Troyes, quen informaba sobre as fontes librescas e orais que o inspiraban e sobre o elemento de invención propia con que as adobía, que o aparta da obrigada pretensión de veracidade e lle permite avanzar polos camiños da pura ficción, pero Cunqueiro vai máis aló apelando á independencia da realidade artística, que se relaciona co referente como estímulo da imaxinación para o desenvolvemento dunha realidade autónoma que xa só mantén unha simple coincidencia na denominación. Así, a Bretaña non é para el o país do rei Artur, senón que só ten o mesmo nome que aquel «país asombroso» das ficcións medievais e, ao propio tempo, é un país imaxinado e non real. Velaí que, con independencia de que a Bretaña real exista ou non, para cada un de nós exista na medida en que a imaxinamos, ou a representamos no maxín coa axuda de máis ou menos documentación. Ao negar ou poñer en dúbida o status de realidade do referente real, o escritor reduce ao absurdo a pretensión de *imitatio*, afástase da concepción da arte como representación e senta as bases para a máis plena liberdade da imaxinación, que lle concede á obra artística a capacidade de crear a realidade: «No sería la primera vez que el sueño del poeta hace la isla» (Cunqueiro 1966: 188). Inda así, o autor preocúpase de xustificar esa relación entre o espazo da ficción e o referente real a que remite o seu nome, pero xa podemos dicir que o seu auténtico obxectivo non é ser fiel ao modelo, senón crear ese efecto no lector. Trátase sinxelamente do empeño do artesán minucioso por elaborar de maneira coidadosa o obxecto que sae das súas mans para que, ademais de ser fermoso, cumpra con eficacia a súa función, que neste caso é trasladarnos a un país chamado Bretaña. Por iso son necesarios todos os recursos habituais para reforzar a verosimilitude.

No *Merlín e familia* observamos que eses recursos teñen unha especial importancia, partindo do seu narrador testemuña, que enmarca todo o relato co referente xenérico das «memorias» ao mesmo tempo que fai fincapé nas difusas fronteiras entre memoria e imaxinación na mente humana, mentres vai despregando unha serie de «probos de realidade» ao longo do texto. Cunqueiro, nesta segunda novela, utiliza de novo o recurso do marco xenérico como medio para reforzar a credibilidade da materia narrada: cualifica o texto de «crónicas» e, deste xeito, atribúelle o prestixio do texto histórico, que se robustece despois co recurso do manuscrito atopado, que lle confire ao cronista o carácter de protagonista dos feitos. Pero, máis unha vez, tamén fai unha declaración explícita do carácter de

invención da súa materia, que o afasta das narracións orais e das súas difusas fronteiras entre realidade e ficción, e faino neste caso a través dun conto de pantasmas que el mesmo recoñece que é froito exclusivo da súa imaxinación, mais ese recoñecemento nesta ocasión só aparece *a posteriori*, como epílogo engadido na versión castelá:

Lamento no poder contar las historias de esos difuntos conforme al uso de los bretones, esto es, acompañando cada relato de una vida con «muestras», con objetos que hayan pertenecido a ellos, a sus ascendientes o descendientes, y esto es así porque los difuntos que pasean por las páginas de esta historia son hijos de mi imaginación. Ya sé que en Bretaña se cree que es imposible decir un ser humano y una historia que no hayan tenido existencia real y que no hay creación sino memoria. En esto quizá prenda la abundancia que hay en Bretaña de fantasmas y lo identificados que están los más. El refrán bretón que dice que «cada sueño reclama su hueso», aclara perfectamente lo que entre aquellos celtas se sospecha de los fantasmas y sus peripecias, y en pie queda la pregunta: ¿quién es el que sueña? La niebla que enredoma el distante país ayuda al misterio.

(Cunqueiro 1966: 187)

Mesmo as historias de pantasmas poden ter pretensións de veracidade no plano da realidade ou non. Se facemos caso ao autor, as dos narradores orais da Bretaña teñen esa condición porque, supostamente, alá non se concibe narrar invencións non vividas, e é probable que sexa así porque un narrador oral sempre debe conservar a atención do seu público, que estará mellor predisposto cando o relato mantén un vínculo coa realidade. Pero un escritor culto, en cambio, debe demostrar a súa capacidade de creación *ex novo* e de captar o interese dos lectores pola súa persoal potencia fabuladora. Podemos preguntarnos, porén, cal é a credibilidade do autor para certificarnos a veracidade dos contos de pantasmas que circulan na tradición oral da Bretaña, máis aló de que poidan resultar máis cribles por contraste, precisamente porque el manifesta un aberto recoñecemento do carácter inventado dos seus. E xa caemos de novo na trapela do gran prestidixitador, pois, se os contos de pantasmas contados polos verdadeiros bretóns son sempre reais, só ten que cederlles a voz para trasladarnos a esa dimensión da absoluta veracidade. Inda non nos decatamos de que é un nativo bretón quen nos está contando o conto? Non só «Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon[,] máis

coñecido coma Sochantre de Pontivy», é o protagonista, como dixemos, senón que o texto que lemos é o relatado por el naquelas «libretiñas con tapas de pel de coello que [lle] sirven agora pra escribir estas crónicas, tomando o máis do que nelas estaba apuntado» (1994: 14). E aínda máis, a posible incredulidade cara a este personaxe que comparte as andanzas das pantasma contrarréstase con novos desdoubamentos de narratarios, ao introducírense as voces doutros personaxes, os propios visitantes do alén, que se erixen en narradores da súa propia historia nese xogo de caixas rusas tan característico do autor: dentro das crónicas do manuscrito atribuído ao sochantre, toda a segunda parte, reunida baixo o título «As historias», se dedica ao relato sucesivo dos personaxes de ultratumba que acompañan o sochantre na viaxe que emprende ao saír da súa casa de Pontivy para dirixirse ao enterro do fidalgo de Quelven coa estraña compañía «de réprobos, pantasma, aforcados e sombras» que o arrastran na súa carroza: *madame* Clarina de Saint-Vaast, o escribán de Dorne, o coronel Coulaincourt de Bayeux, o médico Sabat e o criado Guy Parbleu. Cada un deles toma a palabra para explicar, desde a primeira persoa, a historia da súa vida, ou, máis exactamente, daqueles episodios relevantes desta que conduciron a cada un deles á morte, cunha explicación final sobre as peripecias concretas que explican a súa situación de almas en pena durante un período de penitencia, ata que poida concluír o seu paso ao máis alá.

Xa se falou do modelo orixinario que representa Chrétien de Troyes no nacemento do novo xénero narrativo, ao dar o salto da crónica á ficción. Nese proceso de creación establecera nas narracións a necesidade de diferenciar entre materia e sentido, *matiere et san*. A materia fai referencia ao argumento fixado a través das fontes existentes, mentres que o sentido é o que o autor introduce coa súa inventiva, dándolle unha interpretación nova á materia coñecida (Cirlot 1995: 54). Mais o noso autor aquí da materia da Bretaña só recolle a localización que a caracteriza, mesmo cuestionando a súa identificación coa Bretaña real, e prescinde dos argumentos relacionados cos personaxes do mundo artúrico. A partir exclusivamente do referente espacial, Cunqueiro inicia unha operación de hipertextualidade cultural que vai moito máis aló da relectura dunhas fontes concretas ou dun «conto de aventuras» determinado, como imponía a materia da Bretaña na súa tradicional asociación co mundo artúrico. De feito, poderíamos dicir que xoga agora coa idea de recuperar a operación orixinal de fixación dos contidos que constitúen a «materia» para ampliála: a recompilación de materiais narrativos

asociados a unha contorna xeográfica que funciona como escenario unificador, aplícase respectando o referente espacial, o que lle permite buscar unha materia nova mediante a distorsión proxectada no plano temporal, pois vai situar a acción nun período totalmente diferente do medieval, pero que volve provocar un diálogo coa historia que ten complexas implicacións ideolóxicas. A «crónica» relata as aventuras do protagonista entre 1793 e 1797, unha localización temporal delimitada con plena nitidez, no revolto clima da Francia posrevolucionaria, entre a Convención e o primeiro Directorio, e ademais comeza precisamente no ano da execución do rei Luís XVI. Cómpre ter isto moi presente para comprender a «familiaridade» con que se integra o protagonista sochantre de Pontivy, un pán-dego eclesiástico, no grupo de personaxes do alén, que inclúe algúns membros da baixa aristocracia (o fidalgo, *Mme* Clarina) e das autoridades civís (o escribán) e militares (o coronel), que coa Revolución verían ameazado o seu status. E, de feito, na súa primeira aventura de interacción co seu contorno, vemos como non dubidan en axudar unha partida de *chouans*, os insurxentes contrarrevolucionarios bretóns liderados por Jean Chouan, para roubaren un par de canóns a un destacamento de republicanos. Coma nun anticipo ecoico da antiga esperanza bretoa, os representantes do Antigo Réxime aparecen en forma de esqueletos para representaren a posibilidade de supervivencia dun mundo que a revolución pretende erradicar e que subsiste con certa naturalidade nun máis alá do que algún día pode regresar. Salvo que ese mundo destruído non se presenta idealizado, senón, ben ao contrario, representado por un lamentable grupo de delincuentes e axustizados que se encontran nun precario espazo intermedio e cuxo regreso se fai dificilmente desexable.

Neste senso as dúas novelas representan a supervivencia aletargada duns mundos en aparencia destruídos que encontran formas de resistencia para perpetuárense, o que suxire a idea de que poden permanecer á espera dun tempo futuro máis favorable que lles permita renacer. Mais aquí a recorrente tendencia á desmitificación e á visión paródica parece afectar ao propio mito do retorno e, así, pon en cuestión a concepción cíclica da historia que sostén as ideoloxías fascistas, construídas sempre arredor do propósito de recuperar algún momento glorioso dun pasado idealizado. O esplendor do mundo artúrico, destruído polas loitas internas potenciadas por inimigos externos, consérvase na figura do mago Merlín, que, inda que se encontre por un tempo retirado en terras de Galicia,

ten no seu poder a sabedoría para descubrir o líder e guíalo, igual que descubriera o auténtico Artur a través da espada cravada na rocha. Mais nas *Crónicas...* os personaxes que acoden ao enterro do fidalgo expoñen con pasmosa normalidade a degradación moral que os conduciu a cometer crimes execrables que van da pederastia ao envelenamento masivo e, con igual tranquilidade, asumen o castigo implacable que lles aplica o destino ou a xustiza. Por iso, inda que parecen encontrar unha dimensión de perdurabilidade que lles asegura a transmisión de ideas e reconstruír a propia imaxe con intención reparadora, o seu tránsito vai sempre nunha soa dirección, de xeito que o único que retorna á vida é o sochantre. Situada a trama nun momento histórico indubidablemente dramático e sanguento, a fácil equiparación daquel tempo posrevolucionario coas consecuencias da Guerra Civil española tradúcese, segundo Spitzmesser, nunha alegoría da ruptura social presentada en forma de relato fantástico:

Como las pinturas de El Bosco, se retrata una ruptura total del orden conocido, una penetración de lo inadmisibile en la inalterable realidade diaria, que crea una realidade fantasmal paralela en la cual nada tiene carácter inmanente; ningún acontecemento puede considerarse indicador permanente de la conducta colectiva. Lo universal pierde la solidez consoladora y se transforma en sueño, en ilusión alucinatoria y maligna.

(Spitzmesser 1995: 60)

Ese é talvez o mecanismo de resistencia ao real que se está desenvolvendo tamén nas novelas de Cunqueiro para dar forma a un imaxinario galego no medio dos escuros anos da represión franquista. Por un lado, a rememoración da infancia argalla o xeito de manter vivos uns ideais de mocidade que subsisten en forma de mundo soñado para poderen aspirar a ser realidade nun futuro que a mediados do século XX non era máis ca unha quimera⁸. Por outro lado, o adulto acovardado,

⁸ En 1941 xa publicaba Cunqueiro na revista *Escorial* un artigo dedicado ao motivo do Graal no que explicaba que nos textos da «Demanda» disque «viven historias de héroes, países y prodigios que [gusta] de reinventar», mais non pola súa mensaxe relixiosa, senón porque «[sirve] la política de la fantasía y de la nostalgia». Lonxe da máis simplista interpretación política desa referencia á nostalxia inmediatamente despois da guerra, o lector pode imaxinar as implicacións humanas que encerra cando insiste para pechar o texto: «La nostalgia —esta espuela— no quiere dejar morir apenas cosa alguna». Máis misteriosa é nese artigo a referencia á Besta Ladrador, da que di só que a súa interpretación «es fácil», despois de definila como unha especie de ave fénix, pois «[e]n su pecho ladran veinte canes y todas las mañanas nace [...]».

cercado polo medo en tempos revoltos, refúxiase en pequenos praceres privados, mentres o mundo exterior se mostra cuberto dunha néboa que permite deambular sen atender ao contorno ou descobre descarnadas pantasma cando se desvela baixo a luz do sol ou dalgún fanal indiscreto.

A BRETAÑA DAS *CRÓNICAS*... É UNHA ATMOSFERA

Tal como di o autor, o que configura a imaxe do país bretón son as súas lecturas dos autores orixinarios daquel país. Chateaubriand, Ernest Renan, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Charles Le Goffic e Anatole Le Braz son algúns dos escritores que menciona no «Epílogo» e nalgunha entrevista⁹. O coñecemento das liñaxes e dos brasóns, xunto cos mapas para uso dos topónimos, son outros materiais fundamentais. Non explica cales son os textos que utiliza para consultar esta información sobre liñaxes, pero ben podería ser que Cunqueiro, gran lector e admirador de Chateaubriand, seguise os manuais que este autor menciona nas súas *Memorias de ultratumba*, como *Le Grand Dictionnaire historique* de Louis Moréri, do século XVII, extensa obra na que Cunqueiro puido inspirarse para imitar o estilo nas descrições de lugares e nos resumos das historias de personaxes, acumuladas nos seus onomásticos, máis que recoller topónimos ou antropónimos concretos. Tamén cita Chateaubriand a *Histoire généalogique de plusieurs maisons illustres de Bretagne*, do padre Dupaz, e outras fontes documentais que lle serven para atestar a xenealoxía da súa propia familia.

Pero, sen dúbida, unha influencia fundamental constitúea o estudo sobre o Ankou bretón de Anatole Le Braz no clásico *La Légende de la mort chez les Bretons armoricains* (1902), versión ampliada do anterior *La Légende de la mort en*

Su sangre se convierte en agua remedidora y sólo caballeros sin tacha la matan, clavándole la lanza en la frente». Eses «heroes, países e prodixios» a que aludía poboan, certamente, todos os textos cunqueirianos, marcados pola itinerancia dos personaxes e unha busca interminable que parece sempre abocada ao fracaso e á frustración, como vén sinalando a crítica.

⁹ De novo as palabras do propio autor amosan ata que punto aplica conscientemente na creación dos seus textos os métodos que aprende dos autores do medievo, pois identifica como «invención» a descrición dos países nos textos medievais: «[El bosque desierto de Gales] [c]anónigos ruaneses lo sitúan, cuando *inventan* la Inglaterra, contra la banda de Escocia, luego de cruzar cuatro ríos» (Cunqueiro 1941: 262; a cursiva é nosa).

Basse-Bretagne (1893), que incluía un longo prólogo do historiador das relixións Léon Marillier que testemuña a vitalidade daquelas tradicións, porque «en Bretagne aucun mur ne separe le monde merveilleux du monde réel». Non se trata de lendas de carácter mítico nin marabilloso, senón precisamente de historias que se presentan como reais, consonte nos dicía Cunqueiro, e que son así percibidas polo conxunto da comunidade:

C'est la relation d'événements que l'on croit réels, qui se sont passés en un pays que l'on connaît bien, souvent même où l'on vit, et où ont été mêlés, comme acteurs or spectateurs, des gens que l'on a vus, à qui on a parlé, et qui, parfois même, sont des voisins ou des parents [...]. Tout le pays breton, des montagnes à la mer, est plein d'âmes errantes qui pleurent et qui gémissent; si tous ne les ont point vues, tous du moins, à certains jours solennels, à la Toussaint ou durant la nuit de Noël, les ont entendues marcher de leur pas muet par les rues silencieuses.

(Marillier 2014 [1993]: 7-8)

Xustamente esa temática encontraba inda a mediados do século XX unha vivencia equivalente en Galicia que permitía a plena identificación entre as dúas comunidades. Semellanza na vivencia das fronteiras entre o real e marabilloso e semellanza no territorio son o par de elementos que utiliza Cunqueiro para contar a Bretaña coma se contase Galicia. Esa identificación entre ambos os países explícaa en moitas entrevistas, pero nunha realizada por Cesar Morán mesmo confesa que inicialmente pensaba situar a acción en Galicia e case por azar decide un día trasladar o escenario á Bretaña:

Non me preocupeu eu da situación socio-económica de Bretaña, senón mais que nada do aspecto físico, e logo dos tipos, que eu máis ou menos coñecía por Charles Le Goffic, por exemplo, por Anatole Le Braz, eses tipos un pouco desmesurados, incoherentes, un pouco máxicos... Entón eu pensei, en principio pensei facer *As crónicas do Sochantre* na Galicia do XVIII..., é dicir, os derradeiros morgados, borrachos, xogadores, algúns cregos, etc., ben... todo iso, pero..., non sei, un día deume por cambiar.

(Morán 1982: 378)

O aspecto físico do país represéntao sobre a base de lecturas e consulta de mapas, moi necesario nunha novela itinerante en que os personaxes deambulan por un territorio no que percorren a xeografía física e humana. As descrições teñen en conta a natureza, pero tamén as vilas e cidades e todo tipo de construcións como igrexas, pontes, prazas, castelos e mosteiros, que con frecuencia se fan presentes no texto pola súa denominación, sen entrarse en máis explicacións porque a sonoridade dos nomes enche de por si un oco capaz de trasladar o lector a un contorno exótico e distante¹⁰, ao tempo que crea unha sensación de proximidade, con abundantes probas de realidade, no cal tamén desempeñan o seu papel os topónimos. De feito, a descrición inicial, cando comeza a viaxe saíndo da cidade de Pontivy, ten resonancias moi próximas á descrición inicial do *Merlín...*¹¹, coma se unha fose reverso da outra por ilustrar aquí un momento de partida e alí de chegada:

Pra ir de *Pontivy* a *Quelven* había que cruzar o río *Blavet* pola ponte do *Pasaxe*, e logo rubir unha costiña; dende o alto era mui alegre de mirar a veiga do *Blavet*, toda unha pradeiría abaixo, e nas rilleiras nabegas e aveiras, e as ribeiras do río mestas de cerdeiras e mazaieiros, e ao pé de cada casa dúas ou tres figueiras ramonas, de tanto esparramo; por entre as tellas purpúreas dos tellados de *Pontivy* surtía heroica a torre do castelo, cuberta de hedra; baixando na noite de *Quelven* a *Pontivy*, parecía que alguén tiña pousado na terra un grande candeeiro de cen brazos: era *Pontivy*, coas luces acesas nas casas, cos faroles de aceite de balea no Cabido, coa grande linterna da ponte ducal.

(P. 24; a cursiva é nosa.)

¹⁰ Para os lectores bretóns o efecto seguramente é o contrario, de familiaridade e proximidade, de xeito que o recurso de acumulación de topónimos sería eficaz nas dúas direccións.

¹¹ A descrición para chegar á casa do mago, moi semellante, tamén segue un camiño á beira dun río, a xeito de *travelling*, salferindo a descrición con topónimos como probas de realidade, para rematar cunha perspectiva de conxunto contemplando as luces nocturnas: «[O] camiño vai un pouco a rentes do río, e cando gaña o chan, onde chaman *Paradas*, métese por entre os lamagueiros hastra onde dicen *Pontigo*, que é unha ponte baixa de madeira, na que mui gostoso é de ouvir o trote corto dos cabalos dos viaxeiros que van e vén, camiño de *Belvis* [...]. [I] había mazaieiros ao longo das presas; o vento tiraba mazás á iauga, e sempre había unha ducia delas, verdes ou coloradas, beilando na escuma espesa e marela, cabo á enrella das canles [...]. Dende *Miranda* vese *Esmelle* todo arredor, o castelo de *Belvis*, a fraga da *Serpe*, a lagoa dos *Cabos*, e de día, a seu carón, o fume das ferreirías do *Vilar*. Pola noite, dende *Miranda*, eu poñíame a ollar cómo se acendían as luces de *Belvis* nas outas i apareladas torres, i en comparanza con elas, como pousadas no chan, as luces de *Vilar* [...]».

(Cunqueiro 1995: 12; a cursiva é nosa.)

As paisaxes xiran sempre arredor dun río que articula o territorio, un elemento fundamental para a súa concepción do espazo, segundo lle explica a Morán Fraga comentando a impresión que lle produciron os mapas de Galicia de Fontán que penduraban nas paredes do instituto de Lugo cando era un rapaz:

Entón eu recordo que seguía o curso do Miño, e o curso dos ríos, e foi a primeira vez que tiven eu conciencia da Galicia xeográfica, por decir así, e tiven sempre unha gran emoción diante dos ríos, do meu río nativo, o Masma, do Anllóns de Pondal, de calquera, do Sar de Rosalía...

(Morán 1982: 376)

No mapa da Bretaña cunqueiriano aparecen tres ríos infundindo espírito á paisaxe que percorren os personaxes: o río Blavet, que pasa por Pontivy e despide os viaxeiros, marcando a saída da cidade; o Scorff, que acompaña por un tramo a carreira da carroza do Ankou¹², e o Aulne, que atravesa a rexión do Finistère regando o parque natural da Armórica. Quizais non é casualidade que nese mapa se escolla como asentamento do protagonista o punto central que ocupa a cidade de Pontivy, nomeada pola ponte sobre o río Blavet que fixo construír o monxe Ivy, ao fundar a cidade no século VII, e que así permanece nos anos das aventuras do sochantre. Pero estaba destinada a ser unha vila especialmente marcada pola enxeñaría urbana e hídrica, coa canalización do Blavet nos comezos do XIX e máis adiante a construción da canle de Nantes a Brest, que cruza toda a Bretaña. Inda resulta máis interesante o feito de que, debido ao desenvolvemento da industria téxtil, alimentada pola produción de liño das fértiles terras da contorna, que exportaba en abundancia desde o porto de Saint-Malo a Cádiz con destino ás colonias americanas, fose unha cidade burguesa onde foron moi ben recibidas as reformas do novo réxime revolucionario e que constituíu o único enclave republicano no territorio, asediado polos *chouans* rebeldes. Instalada a guillotina na praza durante os anos do Terror, xustamente en marzo do 1793 foi atacada a cidade polos insurxentes e defendida con éxito, polo que se produciron moitas execucións e o ambiente era propicio para ter pesadelos coa posibilidade de aca-

¹² Ese é o nome que alude ao personaxe da morte na mitoloxía popular bretoa, xeralmente representada como un esqueleto cunha gadaña que pasa no seu carro recollendo os mortos máis recentes.

bar coa cabeza cortada, como lle sucede nas primeiras páxinas ao protagonista. En tal situación calquera desculpa sería boa para afastarse dese punto quente que parece ser a cidade de Pontivy¹³, incluso o pedimento dun descoñecido co pago dunha herdanza misteriosa¹⁴. Mesmo deixándose guiar por un cocheiro descoñecido e subindo a un vehículo con estraños pasaxeiros. Nos tempos convulsos de revoltas sangrentas, non só a néboa deforma o senso da realidade, e se cadra a visión das moi reais cabezas rodando pola praza podería resultar máis delirante que a improbable compañía dunhas pantasma nocturnas.

Saíndo en dirección a Quelven para tocar o bombardino no enterro do xeneroso fidalgo, xustifícase a misteriosa compañía por iren todos eles ao enterro, mais pouco tarda a comitiva en desviarse do seu destino para deambular polo país sen un rumbo moi definido. A incorporación do propio fidalgo de Quelven á comitiva, despois dunha parada para recollelo nun punto do camiño, quizais serve de estratexia para xustificar que xa non é preciso chegar ao destino. A primeira parada permanente, no camposanto de Kernascléden, fixa un novo punto de referencia para desenvolver toda a segunda parte da novela, titulada «As historias»¹⁵. E desde aí irradiará cada historia particular desenvolvendo un bucle topográfico que nos pasea por lugares diversos, seguindo a experiencia de cada personaxe, e mesmo nos leva fóra da Bretaña, con frecuencia á veciña Normandía, e nalgún caso fóra da propia Francia.

Só tres personaxes da comitiva son nativos da Bretaña: *madame* Clarina de Saint-Vaast, o escribán de Dorne dito Jean Pleven e o plebeo Guy Parbleu.

¹³ Esta situación como desencadeadora da viaxe fora sinalada xa por Pérez-Bustamante (1991: 155): «[A]hora se hace explícito el deseo de evasión de una circunstancia histórica concreta y hostil. Estos deseos se cumplen en F.II gracias a la irrupción de la hueste, que entra en la categoría de ayudante».

¹⁴ De novo aparece un recurso xa usado na novela anterior: a herdanza inesperada que lle ofrece ao personaxe ocasión para saír do seu medio habitual e iniciar a aventura. Merlín recibe a herdanza dunha tía segunda que lle permite encontrar refuxio nunha aldea de Galicia, e o sochantre recibe o pomar ao falecer un descoñecido fidalgo de Quelven, o que lle dá ocasión para saír da cidade.

¹⁵ Aquí asoma unha das características dislocacións que Cunqueiro manexa con frecuencia no plano temporal, pero agora con relación ao espazo, porque sitúa a hoste, para pasar a primeira noite, preto de Kernascléden (p. 37), que efectivamente é unha localidade próxima a Pontivy e a Quelven, mais ao mesmo tempo di que «estaban nas ruínas do mosteiro de Saint-Efflam la Terre» (p. 38), sendo que na cidade de Kernascléden hai unha grande igrexa de Notre-Dame para albergar peregrinos, pero non parece existir ningún mosteiro de Saint-Efflam, que en cambio si que aparece na costa norte do Finistère. Un *anatopos* que mostra a liberdade con que actúa o autor construindo esa Bretaña imaxinada, que non sempre se corresponde completamente coa real.

A primeira sitúase na mariña de Audierne, próxima a Quimper, a capital do Finistère, a onde se despraza esporadicamente, e a súa vida xira arredor da paisaxe nativa: o faro de Eckmühl, o santuario de Sainte-Anne-la-Palud, a romaría de Pont-Croix... As referencias a outros espazos que percorre, lonxe do foco de conflito que provoca a súa morte, resúmense cun xenérico «paseou por tódalas casas de Bretaña e Normandía». O escribán sitúanos na veciña rexión do Morbihan, un pouco máis cara ao sur, pois nace en La Faouët e estuda en Hennebont, pero logo trasládase ao norte, en Dinan, para acabar aforcado en Rennes a consecuencia da súa obsesión polo tesouro escondido nun castelo que se sitúa en Normandía, o histórico *château d'Ô*, que efectivamente cambia de propietarios naqueles anos e podería estar en disputa entre os herdeiros. Tamén do Morbihan procede o expósito Guy Parbleu, criado por un zoqueiro en Redon ata que o venden a un comerciante, que resulta ser un demo, e deambula ao seu servizo entre Dinan e Mûr-de-Bretagne para acabar sendo capturado en Montmuran¹⁶.

Os outros tres personaxes protagonizan un despregamento xeográfico que nos afasta do espazo do seu vagar póstumo: o coronel Coulaincourt procede de Bayeux, na Normandía; o verdugo de Nancy asóciase a esta capital do ducado da Lorena e o médico Sabat, nativo de Inglaterra, vai a Roma, onde comete os seus crimes e morre. As peripecias militares do coronel vencéllanse con dúas cidades situadas nas fronteiras do nordeste, como son Brisach e Sedán, onde é fusilado no patio do castelo; o vencello coa Bretaña vénlle pola súa prometida, que o espera no magnífico castelo de Caradec¹⁷. En cambio, o verdugo de Nancy sinxelamente se achega a aquelas terras sen ningún vencello especial máis ca o seu deambular de ánima en pena desnortada, mentres que o médico Sabat, despois de pasar de Inglaterra a Francia e Italia, acaba en Roma sendo vítima dun engano

¹⁶ O castelo de Montmuran, situado entre Rennes e Saint-Malo, pertencía na altura ao conde de La Motte, coñecido como La Motte-Picquet, ata que coa Revolución pasa a ser un ben nacional que se vende de novo en 1794.

¹⁷ Nas *Crónicas...* o autor paséanos por unha serie de castelos e espazos históricos que achegan unha interesantísima perspectiva da historia do país veciño digna dun estudo máis fondo. No caso do castelo de Caradec, situado entre Dinan e Rennes, parécese importante consignar que foi construído no século XVIII polos Caredeuc de la Chalotais, unha das grandes familias nobres da Bretaña, como *noblesse de robe* vencellada ao Parlamento bretón, que tiña a súa sede en Rennes e que foi disolvido pola Revolución Francesa, en decembro de 1790.

demoníaco que o condena a andar en pena ata que o volvan buscar, precisamente nun cruzamento de Huelgoat.

Como vemos, igual que sucede coa lóxica espacial e temporal, a lóxica narrativa dislócase —pois apenas se xustifica a concorrencia dos personaxes que conforman o grupo na viaxe, motivada por asistir ao enterro ao que acode tamén o sochantre— ao tempo que se dilúe nunha acumulación de anécdotas e digresións que capturan a atención do lector no detalle inmediato. A cohesión do texto quedaría entón en mans das dinámicas intratextuais que xogan coa ironía e o humor, tal como estudou González-Millán (1991: 79-97), e os recursos de intertextualidade que recollen determinadas modalidades literarias en calidade de modelos, en especial o subxénero da novela itinerante do século XVII, tan vencellado á sátira, e, concretamente nesta segunda parte da obra, o uso dun código prototextual do marco narrativo que se define pola reunión dun grupo de personaxes congregados nun espazo determinado, polo xeral nun ambiente nocturno, dispostos a relatar cadaquén a súa propia historia (González-Millán 1991: 104).

Pechada esta pausa narrativa, recupérase a itinerancia entrando na terceira parte da novela, explicitamente titulada «As viaxes», que describe un periplo ben resumido xa por Varela Jácome (1982: 47):

A carroza, despois de atravesar-las centeeiras noviñas de Quelven, comeza a percorrer-los camiños reais que levan cara ó solpor. Andan e desandan vieiros vellos e novos [...]. Despois dunha longa noite, volven a correr polo camiño do castelo de Rostrenen, beirean a canle do río Scorff, agallopan polas chairas de Huelgoat e rousean pola baixada para toma-lo vau da «corrente viva e crara» do Aulne. Outras vegadas, reviran cara ó norde, polo camiño real de Carhaix, coa intención de chegar ó val do Trieux e entrar na vila de Guingamp...

O percorrido que aquí se resume parece corresponder a outra xornada, que remata despois de pasar «por Lanrivain, a carón do Calvario» (p. 99)¹⁸, nunha pousada situada nun altiño a poucas leguas de Guingamp. Así como a primeira noite é escenario dunha pausa fabuladora, esta segunda noite dá paso á acción

¹⁸ O de Lanrivain é un dos calvarios citados por Castelao (1978: 95).

cunha intensa inmersión no devir histórico¹⁹, posto que os membros da hoste se encontran con que a pensión acolle uns rebeldes *chouans* e participan na emboscada que estes lle tenden a un destacamento republicano que leva dous canóns. O coronel Coulaincourt, na súa calidade de militar, asume o protagonismo deste episodio e deseña a estratexia do ataque debuxando o mapa da situación:

Coa punta da vaina do longo sabre no chan, que era terreo, tirou unha liña que era a estrada real, e a dereita dela fixo un furadiño, que era o bosque de Preml, e á esquerda, outro, que era onde estaban, a torre vella de Mordeac, e acrarou coma os chouans cargarían saíndo do bosque, namentras el, co fidalgo de Quelven e monsieur de Nancy, agalloparía contra a avanguarda, pechando a emboscada [...].

(P. 102)

O comentado paralelismo entre a Bretaña e Galicia vénsenos aquí ás mentes cunha dimensión bélica e política, xa que esta emboscada non podía deixar de espertar nos lectores galegos daquel tempo a evocación de escenas moi próximas e cotiás protagonizadas polos guerrilleiros refuxiados no monte que se enfrontaban ás forzas da Garda Civil. As marcas intratextuais inciden nese ambiente de insurrección e resistencia introducindo na paisaxe signos de evidente dimensión simbólica cando se fala dos cantos de curuxa e os asubíos, que acostumaban ser usados tamén polos guerrilleiros para daren sinais e comunicárense. A primeira vez que aparece ese son no texto, o lector inocente só pode percibir algunha posible resonancia mítico-telúrica, mais o signo aparece nunha posición abondo marcada; así, a frase de peche da primeira parte é «Cando a carroza se detivo no vello patín de honra, no silencio da noite ouviuse tres veces a curuxa» (p. 38). No momento en que reaparece, na escena da emboscada, ese signo cobra un novo sentido como sinal de ataque: «E foi daquela cando se ouviu a curuxa tres

¹⁹ Aquí localízase un deses recursos intratextuais de que falamos, cando se repite a situación da noite anterior, que se acelera para dar paso á proposta de participar no asalto. Os membros da hoste, de novo postos en roda, comezan o relato da súas historias, como un ritual que debe repetirse cada noite sen lembranza da anterior: «[...] e ao sochantre as noites faguíanselle mui duras, que postos en roda aqués difuntos principiaban a contarse uns a outros as súas historias, como si fora novidá [...]. Xa levaban as súas vidas promediadas cando entrou o coronel Colaincourt e púxose na regueifa» (p. 101). Só cando remata ese ritual se inicia a acción.

veces. Saíu ao campo o coronel cos seus guerreiros [...]» (p. 103), e máis adiante modúlase para transmitir mensaxes no medio da escaramuza: «A seña era dúas veces a curuxa e un asubío longo [...]. = Cantou a curuxa no bosque de Preml, e a seguido viaxou a noite un asubío longo. Ouvíanse tiros por onde corre a estrada real» (pp. 103-104). A violencia do asalto resúmese na imaxe do morto no que o sochantre reconece ao mozo alegre e namorado que os adiantara aquela mañá cara a unha festa de casamento e que acaba sendo queimado nun alpendre: «O sochantre arrimárase a mirar o morto. Era aquel mozo de chapeu militar novecito que os pasara á hora do almorzo no vado do Aulne. O cadáver viña desfeito pola arrastrada polo campo» (p. 105).

O segundo capítulo das viaxes, perdido xa nunha localización temporal indeterminada, sitúanos en Dinan e non é menos violento nin menos histórico, pois a trama xira arredor da guillotina que preside a praza da cidade. A hoste sitúase nunha pousada do centro histórico, «a casa do tío Mezidon, que tiña tenda de roupa vella na praza do Mercado», onde participan do grande acontecemento que se está preparando: a execución do cego de Guimiliau, acusado de «que o ouviron en Saint-Malo botar unhas copras realistas». O protagonismo correspóndelle agora, como podemos imaxinar, ao verdugo, *monsieur* de Nancy. As digresións narrativas actúan como un mecanismo que dispersa a atención do lector da acción e á vez dilúe todo maniqueísmo ideolóxico, posto que, se ben o señor de Nancy intervén e salva a vida do cego, en ningún momento se presenta esta acción como relacionada dalgún xeito cunha intervención intencionada ou condicionada por algún posicionamento ideolóxico: a historia que se conta sobre o reo identifícaa como un individuo dunha esencial maldade que nada ten que ver coa súa condición de vítima da xustiza, que cae sobre el polas connotacións políticas dun cantar de cego que non sabemos se reflicte as súas ideas, e ao mesmo tempo esa intervención converte en executado ao que debía exercer de verdugo, o substituto Toulet, un pobre «home gordo e de verba frondosa» que explica brevemente antes de morrer «que el nunca traballara neso, que era oficial reloxeiro do Palramento de París, e que se vira metido no ensiño da guillotina por escapar dunhas deudas» (p. 113); pola súa vez, o de Nancy parece actuar impulsado sinxelamente polo seu instinto profesional de verdugo cando decide soltar a coitela, segundo el mesmo conta ao recordar o episodio: «I eu, entón, ¿que pensaría, que pasados días me viñeron a mentes, posto como estaba nunha trabada, en medio e medio dunha

praza e coa morte na man? Co memiño dinlle á cadea, e veu a coitela coma un lóstrego sober do pescozo [...]» (p. 113).

A violencia e a morte quedan situadas a través destes dous episodios no territorio do absurdo e do azaroso, sen conexión ningunha coa xustiza, nin sequera con algunha forma de xustiza poética ou orde moral. Nos dous capítulos seguintes a trama bascula cara a un tema non menos eterno e transcendente, pois nada sucede xa que non sexa relacionado coa vivencia ou a representación do amor, nunha vía de expresión máis dese xogo entre Eros e Tánatos fonte a Cronos, como sinalou Pérez-Bustamante (1991: 156). A hoste circula agora por espazos afastados, que parecen concentrarse nas fonduras do bosque de Normandía, entre Domfront e Bagnoles-de-l'Orne. Alí prodúcese a representación do peculiar texto dos amores de Romeo e Xulieta, improvisado polo coronel e Clarina de Saint-Vaast, que remata coa queixa desesperada dunha nena ao descubrir a inconsistencia das palabras de amor: «¡Ña nai, ña nai, non había Romeo, nin memorias, nin lirios!». Por último, cérrase a serie de aventuras cun episodio de despedida amorosa que pon unha nota de humor e relativismo, coa velada traizón da dama, que, despois dunha dramática despedida definitiva do fidalgo de Quelven, parece querer consolar-se da perda co músico que toca ao pé da súa fiestra.

O periplo viaxeiro péchase como un círculo perfecto co regreso do sochantre ao punto de partida, á pousada de *madame* Clementina en Pontivy, onde se encontra coa sorpresa de que ninguén o botara en falta porque o substituíra durante a súa ausencia, igual que a Virxe substitúe a monxa namorada na cantiga de santa María, un personaxe que non coñecemos: un tío de Mamers o Coxo que durante este tempo o converte en republicano e libertino, co cal lle soluciona o problema do seu medo a ser vítima de represalias no novo réxime. Todo parece indicar que, ante a conciencia do caos, calquera protesta de coherencia ideolóxica resulta absurda²⁰. Talvez as formas tan características da narrativa cunqueiriana, coa polifonía narrativa e a disgregación episódica da trama, son só as únicas for-

²⁰ A inversión de marcos ideolóxicos que supón a época histórica escollida para situar a acción en relación co presente do autor, xunto con esta pirueta final, que parece impugnar con sarcasmo calquera ideal fronte ao supremo impulso da supervivencia, poderían interpretarse como un paso máis cara ao escepticismo e a ironía con respecto á novela anterior, na cal, segundo interpretación de Forcadela (2013), a carencia que fundamenta a súa melancolía sería expresión dun desexo de «que volvan os tempos en que alguén podía cambiar [...] a Historia».

mas posibles para representar un mundo que avanza de maneira desconexa en calquera lugar e en calquera tempo, onde os individuos actúan ao impulso da súa natureza, sexa esta sublime ou ruín, sen aprenderen ningunha lección da historia, e esa identidade no *nonsense* da existencia é a razón de ser deste contar a Bretaña coma se fose Galicia ou Galicia coma se fose a Bretaña.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABANILLAS, Ramón (1988): *Na noite estrelecida*, Vigo, Xerais [Lar, 1926].
- CIRLOT, Victoria (1995): *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1941): «Hazaña y viaje del Santo Grial», *Escorial*, 13, 261-268.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1966 [1961]): *Las crónicas del Sochantre*, Barcelona, Destino.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1994 [1956]): *As crónicas do sochantre*, Vigo, Galaxia.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1995 [1955]): *Merlín e familia*, Vigo, Galaxia.
- FORCADELA, Manuel (2013): «Álvaro Cunqueiro: maxia e surrealismo», en *Dama Saudade e o Cabaleiro Sombra: as relacións entre o imaxinario literario e o imaxinario nacional na literatura galega contemporánea*, Berlin, Franck & Timme, 223-224. Tamén dispoñible en liña (https://www.academia.edu/10206393/%C3%81lvaro_Cunqueiro_maxia_e_surrealismo).
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1991): *Álvaro Cunqueiro e «Merlín e familia»*, Vigo, Galaxia.
- JAMESON, Frederic (1981): *The Political Unconscious*, New York, Cornell University Press.
- LAMA LÓPEZ, María Xesús (2002): «O mundo artúrico na obra de Álvaro Cunqueiro. Un Merlín compoñedor antes da descrenza e da parodia», *Anuario de Estudos Literarios Galegos 2001*, 51-90.
- LE BRAZ, Anatole (1902): *La Légende de la mort chez les Bretons armoricains*, Paris, Honoré Champion.
- LOTMAN, Yuri (1996): *La semiosfera: la semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- MAÍZ, Ramón (1997): *A idea de nación*, Vigo, Xerais.
- MARILLIER, Léon (2018 [1893]): «Introduction», en Anatole Le Braz, *La Légende de la mort en Basse-Bretagne*, Brest, La Gibecière à Mots, 5-54.
- MORÁN FRAGA, César Carlos (1982): «Entrevista con Álvaro Cunqueiro», en VV. AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Universidade, 371-387.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana María (1991): *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro (cosmovisión, codificación y significado en la novela)*, Cádiz, Universidad.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel (1978): *As cruces de pedra na Bretaña*, Vigo, Castrelos [Seminario de Estudos Galegos, 1930].
- SPITZMESSER, Anna María (1995): *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, Sada (A Coruña), Edición do Castro.
- VARELA JÁCOME, Benito (1982): «A estrutura multiaxencial das *Crónicas do sochantre*», en VV. AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Universidade, 45-57.

ANEXO



Mapa elaborado por María Romar Gómez