

**ECOS DE UN PASADO FERROZ:
REMEMORACIÓN DEL
FALANGISMO JUVENIL EN
FANTO FANTINI, DE ÁLVARO
CUNQUEIRO**

Antonio Francisco Pedrós-Gascón

Colorado State University

doi:10.17075/mucnoc.2014.041



Dentro de su credo político-estético [el de Mussolini], la verdad no es necesaria; lo necesario es el mito. Y toda su obra última no tiende sino a eso. (Juan Chabás, citado en Gracia 2004: 89)

Es cierto que, en apariencia, Cunqueiro compartía el ideario franco-falangista y de él derivaba una determinada identidad política y una cierta seguridad. Sin embargo su obra no constituye una apología del sistema. Por el contrario, el autor al sentirse «interpelado» por la ideología dominante, responde con una proyección irónica de sus contradicciones, contradicciones que él mismo experimenta agudamente. No es sorprendente, por lo tanto, que el signo recurrente del discurso sea la desmitificación y la visión paródica del dogma oficial. La relación ideológica más característica que su obra mantiene con la realidad oficial es la subversión irónica de la misma, producida a través de un mundo narrativo donde magia y objetividad se confunden. (Spitzmesser 1995: 19)

Tres años antes de la muerte del dictador Francisco Franco —1972— y casi una década antes de la del propio autor —fallecido en 1981—, se publicó *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (a partir de ahora *Fanto*), penúltima novela de Álvaro Cunqueiro. El texto narra la fabulosa vida de un condotiero del *quattrocento* italiano, «famoso por sus fugas de las más cerradas y vigiladas prisiones de su tiempo» (Cunqueiro 1983: 9). Como expone Elena Quiroga, en *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro* —discurso de entrada en la Real Academia Española—, en la escritura de *Fanto*:

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

melancolía y a la par una sonrisa, porque impera el afán de juego como «consuelo», de diversión intelectual en el más noble sentido, rompiendo tensiones o elevados tonos [...] (Quiroga 1984: 92; cursiva en el original)

Quiroga utiliza aquí tres términos clave para poder aproximarse al autor en este periodo final de su vida: el sustantivo adjetivado *desencantado* —busca al desencantado que no alcanza sus aspiraciones—, y los sustantivos *nostalgia* y *ternura*: se nos da a Fanto hombre desde la nostalgia, y nos sobreviene la ternura fruto de nuestra identificación con él. Con anterioridad, insistía Ricardo Carballo Calero —en 1975— en la cualidad nostálgica de la narrativa cunqueiriana, y a esta le añadía el adjetivo irónico. Posteriormente, Anxo Tarrío ponía en el propio título de uno de sus libros el término melancolía, claramente emparentado con el anterior, nostalgia —*Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía* (1989)—; y en 1994 Xesús González hablaba de esas «Historias que, al cabo, como toda su literatura acaban por estar bañadas en la melancolía» (González 1994: 12). Como resume magistralmente Carballo Calero, enfatizando varios de los ideogramas maestros de la narrativa cunqueiriana: «La literatura de Cunqueiro es así paródica a la vez que nostálgica. Ello determina una falsa ingenuidad que acentúa el anacronismo y el sincretismo cultural» (Carballo Calero 1975: 60).

Esas tres palabras —nostalgia, desencanto y ternura— podrían ser consideradas descripción no solo del momento literario, sino de la propia realidad íntima que vivió el autor con la escritura de este texto. En este trabajo, se propone la lectura de *Fanto* como una fabulación o narrativización parcial y vicarial —desde la vejez—, del periodo falangista vivido por el autor durante la segunda mitad de la década de los 30. Es decir, que se analiza la obra como un ejercicio de reescritura que —parafraseando a Carballo Calero— navega entre la ironía y la nostalgia, con las que aborda un tiempo en el que la utopía pareció realizable. Según Diego Martínez Torrón: «Este matiz de la ironía [...], sirve a Cunqueiro, en definitiva, para plantear ante el lector el final desolador de lo idealizado» (Martínez Torrón 1980: 131). En este caso, lo idealizado sería la juventud, y la ironía se dirigiría principalmente contra el proceso mitificador llevado a cabo por el nacional-catolicismo sobre la figura de José Antonio Primo de Rivera, como se expone en las páginas que siguen. En sintonía con los postulados de Hayden White en su ya clásico estudio *Metahistory* (1973), se parte en este trabajo de la idea de que en *Fanto* —en la descripción del *quattrocento*— se pueden vislumbrar los

mimbres ideolóxicos de su autor, que recrea ese pasado con unas correspondencias coetáneas con las que la crítica —como dice Xosé González Millán— tal vez no se ha sentido nunca especialmente cómoda: el fascismo de juventud¹. Texto importante para fundamentar esta lectura que se propone es el estudio de Ana María Spitzmesser, *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo* (1995), cuyo análisis y conclusiones informan esta lectura. Según esta crítico —que concluye con una cita de Aranguren:

El texto cunqueiriano, con sus situaciones límite creadas por mitos parodiados por la perpetua mitificación franquista de la realidad externa, [es] mitología oficial surgida de una «ideología generalmente congelada en vulgar lugar común y predicada no racionalmente; mito que nace de la historia y que es prototipo más que arquetipo (Aranguren 1976, 211). (Spitzmesser 1995: 20)

Paralela idea de correspondencias, pero en lugar de dos tempos equiparables —uno remoto y uno próximo— habría dos espacios narrativos, la ilustra tempranamente el propio Cunqueiro en su «Epílogo para bretones» de *Las crónicas de Sochantre* (1956): «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» (Cunqueiro 1989: 185). El autor acude tanto al espacio como al tempo que le es familiar, para utilizarlo como falsilla de la fabulación lúdica, aunque luego lo desfigure o recree con soberana libertad, como dice Quiroga.

Al ver llegar el previsible final del régimen, Cunqueiro —como hicieron tantos otros autores asociados con el franquismo en mayor o menor medida— decide recrear la vida de un condotiero italiano, de cuya existencia supo a través de otro autor. Cunqueiro facilita al lector esta información en el índice onomástico del libro, donde se lee:

1 «¿E como establecer as relacións entre a vontade de desintegración de Cunqueiro e a súa relación co mundo sociohistórico que lle tocou vivir ó autor, e no que, de forma máis o menos directa, participou? Esta perspectiva sociocrítica require una lectura moi coidadosa para non caer en prexuízos ou preconcepcións que poidan desvirtuar a consistencia do mundo narrativo de Cunqueiro. Xa contamos con algún exercicios críticos que intentan responder a esta cuestión, pero as cuestións fundamentais seguen sen resposta, quizais porque a identificación das correspondencias ideolóxicas na obra de Cunqueiro trae ecos de tempos cos que a crítica non se sente cómoda» (González Millán 1991: 256-257).

FANTINI DELLA GHERARDESCA, FANTO. — Nuestro héroe. Durante mucho tiempo solamente se supo de él lo que viene en una crónica florentina: «Nadie fue más hábil en huir de las prisiones de su tiempo, que el capitán Fanto Fantini della Gherardesca». Solía repetir esta cita el escritor Rafael Sánchez Mazas, que tanto sabía, y enseñó al autor de este libro, de la Italia del Cuatrocientos. Más tarde se fueron recogiendo noticias, hasta que fue posible componer esta biografía». (Cunqueiro 1983: 175)

Rafael Sánchez Mazas fue uno de los más importantes ideólogos del falangismo español: suya fue la primera cartera sin ministerio del gobierno de Franco (1939-1940), como suya había sido la vicepresidencia de la Junta Directiva de Falange desde 1933. Una estancia en Roma como corresponsal del periódico *ABC* durante los años 20 —en los que fue testigo de la llegada al poder de Benito Mussolini en 1922—, despertó en él la admiración por la figura del condotiero, arquetipo en el que el régimen fascista italiano señalaba un precursor de su ideología militarista antiliberal. La experiencia italiana —que duró siete años— le sirvió para conocer a la que sería con el tiempo su esposa —Liliana Ferlosio—, y para familiarizarle con el fascismo italiano de primera mano, cuya falsilla utilizará como modelo en Falange, de la cual fue ideólogo y propagandista. Para Sánchez Mazas, Fanto era el epítome de la ideología fascista. La lectura que se propone en este texto difiere sustancialmente por ello de la de Antón Martínez-Risco —para quien *Fanto* «[...] pretende ofrecer unha imaxe íntima e poética do espírito e da ideoloxía que animaban o Renacemento italiano» (Martínez-Risco 1996: 52)—, pues aunque el libro recree el siglo xv italiano, se entiende aquí que el texto está henchido de la ideología del siglo en el que vivió el autor, no de la del remoto tiempo reinventado. Si Spitzmesser proponía en su obra la lectura de *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969) relacionada con el mito del *ausente* y la inutilidad de la venganza (Spitzmesser 1995: 117), con *Fanto* se propone aquí su lectura en relación con el falangismo del periodo bélico —el proyecto propagandístico desarrollado por Sánchez Mazas— y el agrídulce recuerdo de ese pasado.

Las primeras obras narrativas publicadas tras la guerra civil por Cunqueiro fueron —entre otras— *Historia del caballero Rafael* (1939) y *El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias* (1945), obras que aparecen recogidas posteriormente en *Flores del año mil y pico de ave* (1968). Textos piadosos en un sentido más popular que eclesiástico, en ellos el autor se aproxima al mundo

que va a poblar sus siguientes novelas: narraciones mitolóxicas celtas y gallegas, novelas caballerescas o bizantinas²... Una de las últimas, *Fanto*, también es un texto caballeresco. Como se ve, a lo largo de su vida, fueron constantes las recurrencias de este tipo de narraciones, reinventadas o reapropiadas por Cunqueiro³.

La novela de caballerías, la novela fantástica, fue un perfecto medio de escape de la realidade durante el franquismo, aunque el realismo —como insistía Torrente Ballester— esté en todo texto. Aunque algunos críticos de la obra de Cunqueiro o del periodo parecen denostar la contraposición entre realismo/espíritu castellano y fantasía caballeresca/alteridad, creo que la identificación sigue siendo pertinente: los textos de los ciclos artúricos, del *Amadís* u otras fontes de las que beben las fabulaciones cunqueirianas, representan un concepto de otredad respecto al supuesto verismo extremo del *Cid*⁴. Esta lectura la reafirmaba Torrente Ballester a mediados de los 80 en el libro-entrevista que le hizo Carmen Becerra, en la que se denuncia con claridad la ideología que se halla en la base de la concepción de lo verosímil:

Pero, ¡en fin!, el hecho es éste: hay culturas donde lo fantástico y lo real están indefinidamente mezclados, culturas en donde están bien separados, e incluso culturas donde se llega a un menosprecio de lo fantástico; es el caso de lo que pudiéramos llamar *la sección castellana* de la literatura española. Porque en Galicia se admite lo fantástico,

-
- 2 «Con estes libros, e con outros que lles sucederon, Cunqueiro crebou os moldes tradicionais da nosa narrativa. Había neles unha orixinal delicia de fabulación. Revertían en certo xeito á temática e a técnica da novela bizantina, que manipulou con virtuosismo de ourive» (Fernández Riego 1991: s.p.).
 - 3 Sobre esta recurrencia dice Tarrío Varela: «A dicir verdade, Cunqueiro tomou deles o continente, a anécdota e o poder de fascinación que, como pertencentes a personaxes lendarios e míticos, posuían os seus nomes propios e encheunos de contido en grao e calidade variable. É dicir, tomou uns personaxes que nas lendas non poden ser máis que planos e paradigmáticos, porque están investidos de esquemas fixados e inamovibles, e habilítounos para servírenlle de criaturas postas a andar na vida da ficción, á vez que aproveitou deles as resonancias culturais, ambientais, esotéricas, etc. que os seus nomes podían evocar no lector; recurso este que lle proporcionou, a un mesmo tempo, a posibilidade de xogo intertextual e referentes suficientemente difuminados como para poder moverse libremente no espacio e mais no tempo, sen disciplinas nin rigores históricos [...]» (Tarrío Varela 1989: 123).
 - 4 «Trátase dunha gramática narrativa [la de la narrativa de Cunqueiro] que, paradoxicamente, fai ostentación da súa agramaticalidade, porque nas literaturas marxinais a ruptura cos modelos paradigmáticos é predominantes constitúe un dos seus rasgos definidores. A súa exclusión do canon, e Cunqueiro era moi consciente desta realidade a nivel persoal e colectivo, permítelle xogar coa vontade desintegradora, e levar ata o límite o tratamento paródico dos grandes mitos configuradores da cultura europea. O resultado é un texto no que se reclúen as forzas de resistencia simbólica que non encontran refuxio noutros espazos sociais» (González Millán 1991: 264-265).

en Andalucía hay un margen para lo fantástico, en Cataluña está Perucho que es un escritor de temas más o menos fantásticos..., el único lugar donde no hay cabida para lo fantástico es en el sector castellano de la cultura en lengua española; éste repudia lo fantástico y lo repudia en virtud de un proceso histórico, y apoyándose en un concepto muy determinado de *verosimilitud*. (Torrente Ballester, en Becerra 1990: 29)

Esta dicotomía entre verismo y fantasía ilustra las tensiones identitarias subyacentes en el período franquista y podría servir para explicar por qué dos autores como Cunqueiro y Torrente, cercanos al falangismo —pero desencantados con el franquismo—, cultivaron una literatura de corte fantástico o menos obsesionada con el concepto de la verosimilitud, insistiendo por el contrario en «la realidad de la irrealidad» (Cunqueiro 1983: 55). La de ellos fue una concepción del realismo que «[es] [...] unha mostra exemplar do que se ven chamando *realismo de coherencia*, *realismo formal* ou *realismo inmanente*, non entre o texto e a realidade exterior a el, que é o que procura o *realismo de correspondencia* ou *xenérico* senón entre as propias partes constitutivas do mesmo» (Tarrío Varela 1989: 48).

Si bien Cunqueiro se mudó con relativa facilidad del conservadurismo nacionalista gallego al fascismo —no es un dato insignificante que formara parte del equipo que debía sacar *ABC* del Primer día de la Victoria, el 1 de abril de 1939 (Fernández *et al.*, 1991: 100), o que durante la guerra se encargara de revistas como *Era Azul*—, el autor siempre se sintió galleguista. En una España de mitos imperiales —de pelayos y el Cid, de Hispanidad, espada y cruz— el reciclaje de mitos paganos de origen exógeno, piadosamente cristianizados, no era gratuito, mucho menos en un país que tiene en el mítico rey Breogán y en lo Atlántico dos claros referentes identitarios⁵. Que en el franquismo la práctica de una literatura caballeresca —en tanto que modelo literario *no o menos* realista genético— fue un arma cargada de heterodoxia, lo muestra no solo la práctica de este modelo por Cunqueiro —desde la ironía—, sino la reclamación que unas décadas después harán dos autores latinoamericanos que vivieron en la España

5 «A miña zona de Mondoñedo é a zona de Galicia na que se recolleu a meirande cantidade de romances carolinxios e artúricos, como se pode observar nos libros parroquiais; cando xa en toda Galicia deixaran de bautismar aos nenos cos nomes do romanceiro medieval, nesa zona aínda a comezos do século XVIII había nenos que eran bautismados cos nomes de Tristán e Lanzarote» (Michael Queyja, citado en Fernández del Riego *et al.*, 1991: s.p.).

del tardofranquismo: Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa⁶. Recuérdese asimismo que las novelas de caballería tienen dos referentes principales en la península Ibérica: el valenciano *Tirant lo Blanc*, y el *Amadís de Gaula* —obra de origen gallego-portugués, vertida con posterioridad al castellano. Que un autor como Cunqueiro acudiera a las leyendas artúricas o al *Amadís*, primaba la idea de la identidad celta-gallega como sustrato que había que redescubrir o reinventar (lo que él hace realmente)⁷. En una España imaginada monolingüe, católica y estoica, la exuberantemente literatura caballeresca o la referencia a obras escritas en otras lenguas peninsulares, a otros modelos de realismo —y con ello a otras realidades—, implicaba un cuestionamiento de los pilares identitarios tal y como los había definido la dictadura. Por ello, citando a César Antonio Molina, se puede concluir que Cunqueiro: «Relanzó la imaginación, lo fantástico y onírico, algo que durante los últimos siglos había estado muy ajeno a gran parte de la literatura en castellano, [pero] no tanto en la renaciente Galicia» (Molina 1988: 19-20).

Asimismo, para comprender la ideología inherente al texto cunqueiriano, es necesario entender las disputas por la preeminencia filológica que han ocurrido desde el siglo XIX —siguiendo el modelo filológico alemán—, en la búsqueda de textos del pasado en los que fundamentar las ideologías nacionales románticas. En el caso español, la figura clave sería Ramón Menéndez Pelayo, padre de la escuela filológica nacional. La búsqueda de una lengua y una literatura pura —reflejo de una pureza racial y cultural carpetovetónica—, es fácilmente detectable en los estudios filológicos del franquismo, que identificaron en el estoicismo de Séneca y en el verismo del *Cid* dos importantes ideologemas transhistóricos. Esto explica el que a mediados del XX Cunqueiro y Torrente, desencantados con la

6 Como expone Mario Santana al hablar de esta reclamación: «By reading *Tirant lo Blanc* as an exemplar of heterodox literature, Vargas Llosa points to a polarized tradition, thus acknowledging the existence of another lineage of Spanish literature, one that—in contrast to the much criticized stagnation of contemporary forms— could serve as a foundation for the remodeling of fiction» (Santana 2000: 145).

7 Con similar implicación, a finales de los 80 se publicó en *Diario de Galicia* una versión extractada del texto de Montalbo a cargo de Xosé Luis Méndez Ferrín —importante referente del nacionalismo gallego moderno—. En estos textos, como dice Lama López: «Seguindo a tradición medieval, Ferrín fai unha tradución que en parte é unha nova versión, pois respecta a historia orixinal traducindo capítulo por capítulo pero, ó mesmo tempo, incorpora a creación do autor, pois as aventuras relátanse con certa liberdade, ó tempo que se reducen ou se resumen moitos episodios» (Lama López 2001: 335).

pobreza ambiente que había impuesto la postguerra —un tiempo que haciendo del defecto virtud, fue estoico por necesidad—, acudieran a modelos narrativos que marcaban distancias respecto al discurso mitificador oficial.

La reinención del pasado —ya mediante la creación literaria, ya mediante el estudio filológico— es el campo de batalla ideológica en el que se dirimen las concepciones identitarias de la España postbélica. La parodia del estudio positivista filológico en *Fanto* es por ello uno de los elementos pivotantes, y aparece ya al comienzo, cuando se nos documenta profusamente cómo el discurso del caballo *Lionfante* dejó huella intertextual en el *Otelo* shakespeariano⁸:

Shakespeare, por lo tanto, no ha podido imitar un discurso que en el texto cinthiano no figura. Pero, ¿no habrá tenido el dramaturgo inglés noticia del discurso del caballo ventríloquo y políglota en el Senado de la Serenísima? Los marineros venecianos, con los que es seguro que Shakespeare conversó en las tabernas londinenses que frecuentaba —y de los que aprendió «dogo» y «góndola» por ejemplo—, pudieron haberle narrado el sorprendente suceso. Si se lee en Shakespeare el discurso del Moro, sorprenden ciertas pausas, que pueden corresponder a los relinchos con que subrayó algunas de sus afirmaciones en el suyo al caballo *Lionfante*. (Cunqueiro 1983: 10).

Fanto parodia el engolado estilo de la escuela filológica tanto en este fragmento anterior como en el siguiente, en el que al hablarnos de «Las gulas del cura que leía etrusco», se nombra directamente al eminente filólogo español:

Se supone por los eruditos andaluces —que lo tienen por compatriota—, que viajó a Florencia por estudios neoplatónicos, y que es probable que haya conocido a Marsilio Ficino. Alrededor de 1490 falleció tras los sucesos que se narran a continuación. Su famosa disertación sobre los cometas permanece todavía inédita, y por eso no

8 Álvarez explica en su libro cómo: «El prólogo que antecede a la historia del condottiero multiplica los esfuerzos por demostrar la referencialidad de lo contado, presentado como el resultado de arduos trabajos de investigación [...]. El autor de dicho trabajo de investigación se muestra igual de preciso para señalar las inseguridades constantes a la hora de abordar la biografía de Fanto. El reconocer dichas inseguridades aumenta la impresión de autenticidad del trabajo científico, así como la inclusión en el mismo de notas a pie de página. El tono doctoral y la insistencia en la referencialidad de lo tratado hace que la sorpresa sea mayor al introducirse el elemento fantástico. [...] Está claro que, al llegar a este punto, las expectativas del lector de encontrarse con la biografía tan científicamente documentada se ven defraudadas; se instaura un nuevo pacto de lectura que apoya el narrador al reiterar su intención de ajustarse a la realidad de los hechos» (Álvarez 2010: 260-261).

puede aludir a ella el maestro Menéndez Pelayo en su historia de la ciencia española. (Cunqueiro 1983: 126).

El ataque a Pelayo no es directo —aunque se llegue a nombrar al autor— sino perifrástico, una de las categorías que le atribuía Pacho Marinero a la narrativa de Cunqueiro: «Hasta tal punto la perífrasis ha cobrado carta de naturaleza [durante la dictadura] que, a menudo, la pericia de un autor se mide por su capacidad no de decir algo, sino de decirlo sin decirlo» (Marinero 1972: 23).

La experiencia directa del proceso mitificador llevado a cabo por el franquismo sobre la figura de José Antonio Primo de Rivera influyó en una hiperconcienciación de la función ideológica del mito de este grupo de escritores. Tras haber vivido de cerca cómo se gestó la subida a los altares de la patria de éste, será difícil para estos autores ver el mito de nuevo con ojos *naïves*, olvidar que es una construcción, una falsificación del pasado⁹. Esta activa conciencia de que el mito es un arma ideológica, una propuesta de significado, la plasma Cunqueiro en 1948 en un artículo del periódico *La Noche*, donde al hablar sobre el futuro de Galicia —el advenimiento de una nueva conciencia nacional—, dice: «Mejor que escribir un artículo describiendo la Galicia 1948 ensoñemos la Galicia que podemos recobrar y restaurar. Por lo que sea, ya hay de nuevo camino a Compostela, y, si Europa se hizo peregrinando, peregrinando podremos renacer» (Cunqueiro, citado en Tarrío 1989: 25) Pero en *Fanto*, en lugar de soñar el futuro, Cunqueiro hace lo opuesto: rememora un mito personal con todo el bagaje que el paso de los años ha infligido, una referencia personal que recibió de uno de sus camaradas años antes. La fabulación de la vida de este condottiero por fuerza hubo de recordar al anciano escritor el periodo bélico, ya fuera con ironía, con nostalgia, o desencanto —o un poco de todo, administrado con sabias dosis de ambigüedad¹⁰—. Según Ana Spitzmesser:

Las dos novelas que Cunqueiro escribió después de *Orestes*, *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972) y *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*

9 Como indica Cristina de la Torre: «[...] Cunqueiro se propone demostrar cómo, al igual que el futuro, el pasado admite ser soñado y por lo tanto recreado» (Torre 1988: 43).

10 González Millán reclama al respecto que «[...] habría que comenzar a analizar todo o proceso narrativo de Cunqueiro dende a perspectiva de unha vontade de subversión, concibida como un proxecto de desmitificación (así o testifican os títulos mesmos dalgunhas das súas novelas, que non está libre de ambigüidades na sua realización» (González Millán 1991: 255).

(1974) recogen y elaboran literariamente el caos ideológico rampante en el franquismo histórico mostrando el derrumbe de la fe en la lógica totalizadora de sus mitos. (Spitzmesser 1995: 130).

La escritura de estas vidas literarias de Fanto tiene algo de ajuste de cuentas con el pasado, visto desde el presente principalmente con nostalgia y algún fognazo de ternura, pues el anciano sexagenario parece verse a sí mismo en la figura del joven intelectual que fue¹¹. Como expone Spitzmesser:

[...] el entusiasmo de Cunqueiro por la Falange (y el de otros muchos falangistas de aluvión como él) fue en gran parte sincero, y duraría lo que la etapa triunfal del mesianismo político fabricado por José Antonio para «salvar a España». [...] Es bastante sintomático que, al palidecer la estrella falangista, se desvaneciera el interés de Cunqueiro por la Falange. Más aún, abandonando la retórica triunfalista y las veleidades filofascistas, a partir de 1944 Cunqueiro abandonará el mundo oficial franquista, estableciéndose en Galicia definitivamente. (Spitzmesser 1995: 36-37).

¿Sería posible hacer una lectura de la novela como un *roman à clef*, en el que los personajes tengan un referente real que los muy allegados podían decodificar? Por un lado, no parece posible adscribir a los personajes de *Fanto* identificaciones rígidas con personas reales, más aún cuando el mismo Fanto se debate entre diferentes identidades¹². No es posible aplicar un corsé biográfico que sea capaz de constreñir suficientemente a los personajes como para considerarlos transposiciones directas de seres de carne y hueso. Pero, por otro lado, hay varios datos que tal vez permiten identificar como posibles trasuntos parciales, tanto a Fanto como a Nito.

Comenzando por Nito, no parece demasiado arriesgado ver en el escudero un trasunto de Sánchez Mazas, promotor espiritual del texto. La clave de la posible

11 Lo mismo que ocurre en el prólogo de *Flores del año mil y pico de ave*, publicado en 1968: «Al releerlas ahora, en días otoñales, estas páginas de juventud, debo confesar que he sentido una extraña emoción, y que me he visto a mí mismo sopesando en la mano derecha las semillas de las que nacen las plantas secretas de los sueños, de anchas hojas oscuras entre las que, por veces, asoma una florecilla roja» (Cunqueiro 1968: 7-8).

12 «¡Lanzarote del Lago, duque de Provenza, sobrino del Imperante! Fanto despertaba sobresaltado, dejaba la cama, y se asomaba a la noche y a las estrellas, y a la viajera luna. No podía soñar a un tiempo los sueños de los tres hombres que estaban en él, y buscaba quedarse con uno solo, hacerlo verdadero, destruir todo lo que le impidiese avanzar hacia ser humano único, que tenía un nombre y unos deseos» (Cunqueiro 1983: 34).

identificación entre el escritor falangista y el escudero se da al informarnos el narrador de cómo Nito se libró de una muerte segura al ser salvado por un converso, episodio que copia libremente cómo Sánchez Mazas salvó su vida — evento que popularizó Javier Cercas en *Soldados de Salamina* (2001)—:

Cuando llegaron los turcos a Famagusta, Nito estuvo con el capitán Fanto en los terribles días de aquellas batallas sin arte, a lo topa carnero, en las que su amo, tanto como devolver el otomano al mar, quería abrirse paso hacia el castillo, donde lo esperaba donna Cósima. En uno de los encuentros, Nito perdió el caballo y se escondió en una bodega, y cuando entraron los turcos y vieron que allí sólo se guardaba algo de vino, quebraron las barricas con sus mazas, dejaron que el líquido se vertiese, y se fueron. El último que salió, dio vuelta, y haciendo cuenco con las manos, bebió dos veces del cardenete que vertía una pipa, y Nito estaba seguro de que el turco le había visto, en el rincón aquel, tras unos sacos. Pero ya que bebía vino, no sería turco sino un renegado, y por eso calló, compasivo (Cunqueiro 1983: 118-119).

Si Nito podría considerarse un trasunto de Sánchez Mazas, la vida y muerte del licenciado Botelus es sin duda una broma confidente con Nestor Luján — gran amigo de Cunqueiro—, a quien va dedicada la historia que registra su gula (Cunqueiro 1983: 126-146). Sabida es la afición de Luján y Cunqueiro por la gastronomía, que hizo que coincidieran como jurado en numerosas fiestas patronales —como la Festa do Botelo de Valdeorras, de donde viene el nombre del licenciado con bastante probabilidad¹³—. Por otro lado, la ironía cunqueiriana hace que, como la España del período, Botelus acabe autodevorándose en la creación de su *opera summa*, en una esperpéntica actualización de *Júpiter devorando a sus hijos*.

La antítesis de este personaje pantagruélico y carnalesco la aporta la figura del licenciado Conciso:

CONCISO, EL LICENCIADO. — Lo era por Salamanca, en aristotélica y aquiniana. Su verdadero nombre era Pedro Corto o Pedro Cortado, pero él había latinizado en Conciso. Tenía un beneficio en Valladolid, y doce sobrinas. La fama de su elocución latina llegó al señor Erasmo de Rotterdam. (Cunqueiro 1983: 171)

13 Agradezco a María Liñeira que me informara del posible origen epónimo del nombre del personaje.

Bajo el licenciado Conciso, se podría ocultar un trasunto de Antonio Tovar, filólogo falangista que perteneció al aparato de propaganda bélico —al que llegó de la mano de Dionisio Ridruejo, soriano como Botelus (163)—. Como Conciso, el humanista Tovar nació en Valladolid (en 1911) y llegó a ser catedrático de latín y posteriormente Rector de la Universidad de Salamanca. Su alocución latina si no llegó a Erasmo —que llevaba muerto centurias—, sí llegó a sus *partenaires* americanos y europeos, pues fue docente en las universidades de Buenos Aires, San Luis de Tucumán, Illinois y Tubinga.

Por último, hay varios rasgos que resaltan de la figura del condottiero. *Fanto* no es un héroe guerrero, sino un intelectual: al explicar el éxito de su método dice que siempre jugó su alma contra su cuerpo (Cunqueiro 1983: 102), el intelecto pudo sobre la fuerza bruta¹⁴. Esta tipificación como intelectual más que soldado fue una atribución recurrente en la historiografía falangista a la hora de caracterizar a su fundador, José Antonio Primo de Rivera. Así, para sus exegetas la dialéctica de las pistolas, fue más una metáfora brillante que una llamada real a la violencia¹⁵: José Antonio fue un intelectual en tiempos de guerra, no un soldado. La segunda sección del libro —«Algunas fugas y campañas de Fanto»— concluye con la última fuga del condottiero, que literalmente le cuesta la vida pero le eleva a los altares¹⁶. Fanto muere para que su pierna pueda ser venerada como reliquia, para hacer de

14 Acerca de la figura de Fanto explica Pérez-Bustamante: «La primera huida del héroe es la de su nacimiento: un rayo le saca del vientre materno y le deposita en un tapiz de motivo histórico, justo en la corona de laurel de un antepasado ennoblecido. Fanto adquiere así los valores simbólicos del rayo y el laurel, que en síntesis son, por parte del laurel, las condiciones espirituales de la victoria, el heroísmo unido a la sabiduría, y la inmortalidad; y por parte del rayo, símbolo ambiguo, benéfico o nefasto, relacionado con la soberanía y con todos los inicios cíclicos, la acción descendente de lo superior sobre lo inferior [...]. Fanto es el hombre-rayo, de naturaleza luminosa e intelectual, con un destino divinamente fatídico [...]» (Pérez-Bustamante 1992: 715).

15 «Pero la misma osadía de Fanto y su concepción intelectual del encuentro armado, le llevó a cometer graves errores, ya que tropezaba con enemigos sin imaginación, que por un quítame allá esas pajas iban al cuerpo a cuerpo, y moría gente en las batallas. Fue la filosofía castrense de Fanto el Mozo la que lo llevó alguna vez a la derrota, e incluso a caer prisionero de sus mayores enemigos» (Cunqueiro 1983: 51).

16 «—¡Milagro! ¡Milagro!

Y Fanto vio entrar en la habitación al arzobispo de Pisa, y a muchas, muchas mujeres que lloraban, que le tocaban la pierna, que frotaban sus hijos contra la pierna sana, rejuvenecida milagrosamente, del señor capitán. Fanto escuchaba al arzobispo:

En el momento oportuno, la pierna le será cortada y yo anuncio que regalo en relicario de plata sobredorada un relicario de plata sobredorada en el que se guarde en la iglesia de Santa Ciprina, a la que se debe el milagro.

él un mito, sufriendo un proceso que podría parodiar el que sufrió el cuerpo real de Primo de Rivera a su muerte, que a partir de entonces será el *ausente*. Poco después de la muerte de Fanto, su escudero se encarga personalmente del traslado en procesión de las reliquias de unos santos mártires (119-120) —ordenada por el Abad de las reliquias—, traslado que podría recordar el de los restos de José Antonio al Escorial, o el posterior traslado de los mismos restos —junto con el de varios «mártires de la cruzada nacional»— al Valle de los Caídos¹⁷. Acerca de la figura del Abad —quien realmente saca tajada del proceso de mitificación— se nos informa en el índice onomástico que «Casó a Nito con Safo, saltando las discrepancias entre romanos y cismáticos con la pregunta famosa, de si Nito creía en las cosas visibles e invisibles» (161). ¿Podría ser esta una referencia críptica al Decreto de Unificación —promulgado por Franco en 1937— por el que se dictaba el fin de discrepancias dentro del bando nacional? A Nito y Safo les une la reverencia a Fanto, líder *ausente* por cuya adoración serán capaces de superar las discrepancias entre ellos, situación similar a la que produjo el decreto.

Aunque la historia de *Fanto* ocurra principalmente en la península Itálica de la segunda mitad del xv, es importante hacer notar la referencia a ciudades españolas en el texto, pues varias de ellas son auténticos *locus gloriosus* del primer falangismo bélico. Así, el licenciado Conciso reside en la ciudad de Salamanca (132) —en la que Franco fue nombrado caudillo—. El camargués de Sant Giacomo il Maggiore —Santiago el Mayor, patrón de la cruzada nacional— es de Burgos o Pamplona (124), puntos claves del alzamiento, y capital la primera del gobierno nacional desde la que se desarrollará todo el proyecto propagandístico intelectual

Fanto buscaba donde esconder la pierna, que se acercaba el sacristán de Santa Ciprina con unas enormes tijeras. Flamenca lloraba, y Fanto le escuchó decir, se lo escuchó verdaderamente porque Flamenca lo dijo, quizá las palabras recuerdo del refrán de una canción de provenzal:

—La vida del hombre es como una mañana de pájaros.

Y Fanto supo que iba a morir» (Cunqueiro 1983: 113-114).

17 «Con las ceremonias realizadas en El Escorial se puso el remate a esta manifestación solemne. Este traslado de los restos de José Antonio por las tierras españolas, desde Alicante («lugar del martirio») hasta el monasterio de San Lorenzo de El Escorial («lugar que acogió las reliquias históricas»), alcanzó tonos de una emoción extraordinaria, erigiéndose como símbolo heroico e imperial la figura de José Antonio. De ahí que no parezca exagerada la afirmación de Stanley Payne: «Esta fue posiblemente la ceremonia más infinitamente elaborada en la historia contemporánea de España, muy lejos del «austero» y «escueto» estilo que el propio José Antonio había mantenido que debía ser característico de la Falange [...]. El culto a José Antonio llegaría a ser, de hecho, el culto más extraordinario asociado con cualquier figura política fallecida de la Europa occidental a mediados del siglo XX» (Vázquez Astorga 2004: 221).

de Falange. Botelus bebe vino «de toledana nación» —sede del Alcázar —; en concreto de este vino se dice que «¡Es sangre de Seseña!» (134), localidad en la que se produjo una importante batalla en 1936. Todos estos emplazamientos son *topoi* de la sensibilidad falangista del primer periodo bélico, en cuya cimentación participó el propio Cunqueiro.

Cunqueiro, gran amante de lo lúdico literario, expuso en su día sobre la lectura de fray Antonio de Guevara, lo siguiente:

[...] Y a veces sospecho que es cierto lo que una vez sugirió Américo Castro de que todas las invenciones grecolatinas de Guevara eran un poco la burla a los humanistas de su tiempo, puede ser. Yo no lo hago por burla: yo lo hago por una especie de perfeccionamiento de la anécdota; me parece que tal como sale deformada de mi pluma la cosa está mejor contada, porque en definitiva LO QUE YO PRETENDO ES CONTAR (11). (Cunqueiro, en Quiroga 1984: 20-21; mayúsculas en el original)

La crítica parece haber aceptado la afirmación de Cunqueiro de que él no hace tal burla, de que él no juega con sus coetáneos, sino con el pasado lejano, de que su burla es inconsecuente y carente de ideología. Pero, ¿por qué no leer *Fanto* como una burla de los humanistas del período de bélico? ¿No son estos humanistas y filólogos —con los que convivió en los 30— gente que prefirió las letras a las armas, es decir intelectuales bélicos como el condotiero? *Fanto* podría leerse como un ajuste de cuentas con los mitos de un pasado feroz, con las idealizadas referencias creadas por la propaganda falangista, cuyo eco recorre las páginas de la novela sin poder sobreponerse al tono irónico del autor¹⁸. La conciencia de la cercana muerte por parte del personaje —«Y Fanto supo que iba a morir» (Cunqueiro 1983: 113)— es paralela a la preocupación existencial de un sexagenario que ve llegar el fin de *su* mundo, y el del franquismo. Ambos hechos le llevan a recordar aquel tiempo con la certeza de que cualquier tiempo pasado *no* fue mejor *per se*, aunque la juventud pudo hacer que se viviera como el mejor de los presentes. Aquellos lejanos años juveniles parecían el anuncio del nuevo siglo de oro para condottieros e intelectuales, falsedad que la realidad pronto desnudó.

18 «En Cunqueiro la oposición a lo totalitario se traduce más bien en una postura desengañada y escéptica, una iluminación de errores políticos pasados que le hace desmitificar y ridiculizar los viejos dogmas, pero sin propugnar un proyecto nuevo o una acción concertada responsable. Por esta razón su denuncia resulta poco lograda y difícil de detectar» (Spitzmesser 1995: 27).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, Marta: *Álvaro Cunqueiro: la aventura de contar*, Lausanne, Sociedad Helvética de Estudios Hispánicos, 2010.
- BECERRA, Carmen: *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- CARBALLO CALERO, Ricardo: «La novela gallega actual», *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, XXIV, 1975, 57-79.
- CUNQUEIRO, Álvaro: *Flores del año mil y pico de ave*, Barcelona, Editorial Taber, 1968.
- CUNQUEIRO: *Vida y fugas de Fanto Fantini della Ghenardesca*, Barcelona, Destino, 1983.
- CUNQUEIRO: *Las crónicas de Sochantre*, Barcelona, Destino, 1989.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco *et al.*: *Álvaro Cunqueiro, 1911-1981. Unha fotobiografía*, Vigo, Xerais, 1991.
- GONZÁLEZ, Xesús: «Prólogo», en: Á. Cunqueiro, *Papeles que fueron vidas*, Edición y prólogo de Xesús González, Barcelona, Tusquets, 1994, 11-15.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xosé: «A narrativa de Cunqueiro: un mundo de ficción», en: F. Fernández del Riego *et al.*, *Álvaro Cunqueiro, 1911-1981. Unha fotobiografía*, Vigo, Xerais de Galicia, 1991, 251-265.
- GRACIA, Jordi: *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- LAMA LÓPEZ, María Jesús: *O celtismo e a materia de Breaña na literatura galega: cara á construción dun contra-discurso histórico ficcional na obra de Xosé Luís Méndez Ferrín*, Universidad de Barcelona, Tesis Doctoral, 2001.
- MARINERO, Pacho: «Don Álvaro de Breaña: perifrasis y paráfrasis del tiempo», en *Ínsula*, xxvii (1972), pp. 308-309.
- MARTÍNEZ-RISCO, Antón: *Cunqueiro e a historia*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1996.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Sada, Edición do Castro, 1980.
- MOLINA, César Antonio: «Prólogo», en Á. Cunqueiro, *Tesoros y otras magias*, Selección, prólogo, traducción del gallego y notas de César Antonio Molina, Barcelona, Tusquets, 1984, pp. 11-17.
- MOLINA, César Antonio: «Prólogo», en Á. Cunqueiro, *Herba aquí ou acolá. Hierba aquí o allá*, Traducción de César Antonio Molina, Madrid, Visor, 1988, pp. 9-20.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía: «Poética de lo imaginario y héroe novelesco. Hermes en la novela *Vida y fugas de Fanto Fantini*, de Álvaro Cunqueiro», en *Investigaciones semióticas IV: (describir, inventar, transcribir el mundo)*, Madrid, Visor, 1992, 713-722.
- QUIROGA Y DE ABARCA, Elena: *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro. Discurso leído el día 8 de abril de 1984, en su recepción pública, por la Excm. Sra. Doña Elena Quiroga y Abarca y contestación del Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar*, Madrid, Real Academia Española, 1984.
- SANTANA, Mario: *Foreigners in the Homeland. The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*, Lewisburg PA y Londres, Bucknell UP y Associated UP, 2000.
- SPITZMESSER, Ana María: *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, Sada, Edición do Castro, 1995.
- TARRÍO VARELA, Anxo: *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo, Reconquista, 1989.
- TORRE, Cristina de la: *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid, Pliegos, 1988.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica: «Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados desde el Departamento de Plástica en los años de la guerra civil española», *Artígrama*, XIX, 2004, 197-226.
- WHITE, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1973.

