

El texto transicional: Un recuerdo infantil de Alvaro Cunqueiro

Lo que sigue tratará de un recuerdo, su deformación y su desplazamiento. El mismo lo había dicho: «Más que imaginación, lo que tengo es una memoria deformante»¹. Deformación, desplazamiento, grandes leyes del lenguaje onírico², esa referencia que recorre toda la obra cunqueiriana, del ensueño³

(1) «A. C., un hombre de nación gallega», dentro de la serie "Los encuentros de Baltasar Porcel", en *Destino*, 8/3/69, p. 24.

(2) La tercera ley sería la de la condensación. Deformación: «la voz alemana *Entstellung* (deformación) denota un sentido de traslado, pues está compuesta del prefijo *Ent-* (des-) y de la raíz *Stellung* (posición, emplazamiento), o sea que significa al mismo tiempo des-formación y des-plazamiento, aunque en el lenguaje corriente (y en la terminología psicoanalítica), sólo trasunte el primero de estos sentidos», nota del traductor, Luis López-Ballesteros, en S. FREUD, *O. C.*, IX, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1975), p. 3.624. Ver., id., *La interpretación de los sueños I* (Madrid, Alianza, 1966), cap. 5 ("La deformación onírica"), pp. 200-228. Desplazamiento: «los elementos que se nos revelan como componentes esenciales [en el sueño] del contenido manifiesto están muy lejos de representar igual papel en las ideas latentes. E inversamente, aquello que se nos muestra sin lugar a dudas como el contenido esencial de dichas ideas puede muy bien no aparecer representado en el sueño. Hállase éste como *diferentemente centrado*, ordenándose su contenido en derredor de elementos distintos de los que en las ideas latentes aparecen como centro» (*o. cit.*, 2, p. 145). Condensación: «Lo primero que la comparación del contenido manifiesto [del sueño] con las ideas latentes evidencia al investigador es que ha tenido efecto una magna *labor de condensación*. El sueño es conciso, pobre y lacónico en comparación con la amplitud y la riqueza de las ideas latentes» (*ibidem*, p. 120).

(3) *Ibidem*, 3, p. 246, n. 17: «En otras personas [que las histéricas] resulta mucho más fácil demostrar la *completa analogía del sueño nocturno con el diurno*». *Id.*, *Psicoanálisis aplicado* (Madrid, Alianza, 1972), cap. 1 ("El poeta y la fantasía"), pp. 9-19.

azul de Felipe en *Merlín y familia*⁴ al sueño omnipresente en *El año del cometa*⁵. También atravesará su obra un elemento del recuerdo, unas letras que forman un nombre —DAVID— que se desfleca por toda la producción.

Recuerdo: objeto adecuado al Análisis, y recuerdo relacionado con Literatura. Este es⁶.

Tenía unos doce o trece años y, aunque ya había salido una vez fuera de las lindes de Mondoñedo con su madre, que iba a tomar las aguas a Guitiriz, y allí vio por primera vez el tren, con todas las luces encendidas, ahora la separación iba a ser dilatada. Le esperaba el bachillerato en el Instituto de Lugo, desabrido, y una pensión en San Marcos, 11, ajena, y con un nombre en la puerta grabado a punta de navaja.

Era tan oprimente la soledad por las noches que, con voz potente, leía los libros que sacaba de la Biblioteca Municipal, siquiera fuese por alejar el miedo. El bibliotecario era un hombre alto, huesudo, siempre de capa, con el que llegó a amistar y compartir la matanza y los paquetes que le llegaban de casa, merendando. Uno de los libros que sacó fue *Abisai*, de Mariana Inés Pillement, condesa de Clermont; andando el tiempo le quedaría el recuerdo de la hermosura de una heroína, y las razones que daba en defensa a la vez de su castidad y su locura⁷. Igualmente le dejaba libros Charlofé, su catedrático de Literatura, uno de los cuales fue *El hombre del saco de arena*, de E. T. A. Hofmann: recuerda imprecisamente el relato, y nada de «quién era el tal Copello, el raptor de Olimpia. Nunca más se supo de él ni de la bella, fría, impasible, turbadora como la luna llena»⁸.

También fue por esa época, y en el Instituto, cuando des-

(4) Sigo la edición de Destino (1969). La edición original, en gallego, fue en Galaxia (1955); la primera castellana, en Editorial AHR (Barcelona, 1957).

(5) Ed. Destino (Barcelona, 1974).

(6) Sacado, fundamentalmente, de las entrevistas realizadas por C. CASARES, «Leria con Cunqueiro» (*Grial*, Vigo, n.º 72), pp. 202-209, y por César-Carlos Morán, «Entrevista con Alvaro Cunqueiro», en *Homenaxe a Alvaro Cunqueiro* (Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, 1982), pp. 371-387.

(7) A. CUNQUEIRO, *El descanso del camellero* (Barcelona, Táber, 1970), p. 227. En adelante CAM.

(8) *Ibidem*, p. 68.

cubriría el mapa de Galicia, a la que antes tenía como desmembrada, falta de faz, espejo disperso. Fue como una epifanía⁹.

Hasta aquí el recuerdo, una de las palabras que el título del trabajo convoca para indicar sus derroteros¹⁰: un cierto tratamiento textual a la sombra psicoanalítica. Se seguirá la línea deestructurante indicada por Barthes¹¹, esto es, la inducción de las proposiciones de un texto dado para formular proposiciones nuevas —si se quiere: la reintroducción del sujeto lector en el texto, que se estará produciendo en ese momento—, línea que Julia Kristeva llevará a su formalización mayor con el paragramatismo y el método semanalítico¹².

El último término, lo transicional, alude a la conocida experiencia estudiada por Winnicott¹³ sobre los artilugios que el niño establece para suplir la ausencia materna, creando un espacio potencial que le incorpora al orden simbólico: de la frazada al parloteo, se abre un terreno fértil donde acabará creciendo el arte¹⁴.

Bien se ve la homología planteada con el Cunqueiro separado largamente del ámbito familiar y estableciendo un sistema que inaugure el nuevo espacio sustitutivo: el «parloteo» de las lecturas literarias. La intención será, pues, mostrar cómo diferentes elementos del recuerdo ya descrito se desparraman

(9) Anécdota contada en repetidas ocasiones por el propio Cunqueiro, la última y más cansada, 53 días antes de su muerte, a César-Carlos Morán, *o. cit.*, p. 376. F. FERNÁNDEZ DEL RIEGO, albacea mayor de la literatura cunqueiriana, la recoge en su «Discurso de respuesta ó recipiendario», cuando Cunqueiro ingresó en la R. A. G., discurso editado como "Remate" a los *Tesouros novos e vellos*, de A. CUNQUEIRO (Vigo, Galaxia, 1964), p. 100.

(10) S. FREUD, «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», en *Psicoanálisis del Arte* (Madrid, Alianza, 1970), pp. 7-74.

(11) «Déstructuration du texte proustien», en *Etudes proustiennes*, II, Cahiers Marcel Proust, n.º 7 (Paris, Gallimard, 1975).

(12) J. KRISTEVA, «Para una semiología de los paragramas», en *Semiótica I* (Madrid, Fundamentos, 1978), pp. 227-269; *Id.*, «Poesía y negatividad», especialmente a partir del párrafo «El discurso extranjero en el espacio del lenguaje poético: La intertextualidad. El paragramatismo», en *Semiótica 2*, pp. 166 y ss. *Id.*, «Semanálisis y producción de sentido», en A. J. GREIMAS y AA. VV., *Ensayos de semiótica aplicada* (Barcelona, Planeta, 1976), pp. 273-306.

(13) D. W. WINNICOTT, «Objetos transicionales y fenómenos transicionales», recogido en *Realidad y Juego* (Barcelona, Gedisa, 1982, 2.ª ed.), pp. 17-45.

(14) *Ibidem*, «La ubicación de la experiencia cultural», pp. 129-138.

por la producción cunqueiriana; su recurrencia, convendrá repetirlo, revestirá el mismo valor de puro significante que los elementos manifiestos en el sueño: el contenido latente, deformado por «el trabajo onírico»¹⁵, aparece desviado, con intensidad diferente, en contextos que no son los originales, en definitiva, desfuncionalizado y formando un nuevo sistema, como hace el *bricoleur* con los restos gracias a los que organiza el nuevo artefacto¹⁶.

Quizá este acercamiento no resulte excesivo para una obra que soporta, de principio a fin, las vecindades comparativas más diversas¹⁷.

1.—Ya desde las primeras líneas de la primera novela de Cunqueiro aparecerán unos elementos que, anclados en su biografía, en el recuerdo-base, se irán esparciendo isofónica e isotópicamente por el resto de su obra, conforme a las leyes de desplazamiento y condensación oníricas. Estas redes momentáneas de sentido ya se comprende que remiten a *otra escena*, por decirlo de una forma cara al psicoanálisis, y no son sino algunos de los coágulos posibles.

Tomemos ese inicio. El niño Felipe de Amancia, narrador de sí cuando ya viejo, mira de noche y demoradamente las luces de Tierra de Miranda todo en derredor: las del castillo de Belvís, tan movedizas en mano del enano, las del Villar, que

(15) S. FREUD, *La interpretación de los sueños*, 2, pp. 118 y ss.

(16) Cf. C. LEVI-STRAUSS *El pensamiento salvaje* (México, F. C. E., 1964), pp. 35 y ss.

(17) Así, F. QUIÑONES, «Cunqueiro, un devoto escritor medieval» (*Papeles de Son Armadans*, II, 1956): «Tengo hoy que preguntarme otra vez [...] si esto que hace Cunqueiro pertenece más bien a las provincias de la música que a las de la literatura concreta. O sea, si se trata de "músicas celestiales", usando la gráfica expresión que define a lo impráctico o falto de vigencia [...] La literatura de Cunqueiro, gentil y cargante, primorosa y anacrónica como una casulla del XVI [...]» (p. 119).

En el otro extremo del arco, I. SOLDEVILA, *La novela desde 1936* (Madrid, Alhambra, 1980): «La actitud de Cunqueiro como narrador es de evasión ante la realidad [...] Toda su obra literaria, en la que Historia, mito, leyenda y presente se equiparan y visten con los mismos ropajes, sacándolos fuera del tiempo y del espacio o, lo que es lo mismo, incrustándolos en un espacio que vale por todos, y en un tiempo de esfera de reloj [...] La lectura de Alvaro Cunqueiro deparará un delicioso entretenimiento del que es tan absurdo renegar como del vino añejo, la *fine* Napoleón o el barroco percebe, por muy privilegio de minoritarios que sea, si a mano caen» (pp. 146-147).

juegan con los abedules, las provenientes de Meira por el camino real, las que se dirigen por el camino viejo a la laguna... «Y corrían y se cruzaban, y de cuando en cuando se juntaban tres o cuatro, que hacían como una pequeña hoguera en el corazón de la oscura noche [...] Y si alguna tomaba el camino de Miranda y venía hacia mí, y hasta parecía, tan viva venía, que silbaba, prendía el miedo en mí como alfiler en el acerico, y sin desnudarme me metía en el catre, y me tapaba hasta la cabeza con la manta: una manta a fajas verdes, que por ambos lados tenía escrito en letras coloradas: DAVID. Yo tenía, en verdad, a quel David nombrado por mi defensor, y hasta le rezaba. Pero ahora se me ocurre pensar que tales miedos me gustaban...»¹⁸.

Tras esto, abruptamente, y con el sentido marcado de los finales, se nos dice: «Una mañana por el tiempo de la siega fue cuando vi en la laguna el barco velero, y otra de otoño, en lo alto del Castro, la viga de oro. El invierno es largo, largo en Esmelle, y como no caiga una luna de heladas, todo él de lluvia y de nieve es»¹⁹. Si bien la viga de oro constituirá el tema de una de las historias del libro, antropológicamente la más importante, de lo que no existe mención en todo el libro es de ese barco velero que tan vivamente parece haber impresionado a Felipe niño.

1.1.—Curiosamente, Cunqueiro niño tenía una manta palentina con la marca DAVID: «A min meterme na cama coa manta aquela, «DAVID», que eu lía as letras cando a muchacha me abría a cama pra meterme sendo neno de cinco anos, que eu xa lía —eu lin desde os catro—, e vía DAVID, parecía que eu tiña compañía»²⁰. Se tiene compañía, evidentemente, para la soledad; que ese DAVID leído apenas fugazmente, y del que Cunqueiro niño desconocería todo, que esas letras formando un nombre de persona unido a una manta recorre el interés de Cunqueiro escritor es demostrable: «Gustaríame incluso escribir un libro sobre él. Teño moita documentación, teño tres

(18) A. CUNQUEIRO, *Merlín y familia*, ya cit., p. 15; en adelante, se citará como MER., seguido del número de página: en este caso sería MER. 15.

(19) MER. 16.

(20) C.-C. MORÁN, *entr. cit.*, p. 384.

ou catro libretas cheas de notas, as máis inverosímeis, tomadas de *Talmud*, da Remara do Berachó de Babilonia, do de Xerusalén...»²¹. Finalmente, es figura, David, que no sólo abre, sino que cierra su producción novelística: será David uno de los reyes que Paulos soñador imagina convocar para defensa de su ciudad frente al invasor Asad Tirónida, aquel que prometiera arrasar, tras un mal sueño, a todas las ciudades que tuvieran puente. Soñante contra soñador²².

1.2.—Letras que construyen un nombre, *letras*: no hace falta arañar mucho para encontrar ejemplos de escritura motivada en Cunqueiro. Así, y ciñéndonos sólo a *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*²³, tendríamos: «Y lo mío propio es hacer imitante la palabra escrita a la cosa, verbigracia, que la palabra nao parezca una nao, extendiendo la taza de la a, y entonces paso a ponerle por la parte del rabicho una banderita verde, y cosas parecidas»²⁴; también la palabra «vigía»: «ésa la escribiera Sinbad con mucho tiento, y parecía un ojo, y el espíritu, metido dentro de las letras, figuraba una negra pupila vigilante»²⁵; finalmente y de forma radical, hay una letra propia, de Sinbad y sus ensueños, «unas letras de todos los colores, y hay palabras nuevas que nacen por el gusto de verse en aquellas líneas tan bien formadas, que brincan unas sobre otras, y se vuelven para sorprenderse de la sílaba que viene detrás. Habría que hacer un vocabulario de estas palabras nuevecitas, que sólo Sinbad las comprende, y al oído, por el canto que traen, y viene luego a haber la cosa porque antes fue la palabra»²⁶.

Nao, ojo y cosas que son porque antes fue la palabra: las letras se organizan, pero también, como en el caso de la palabra-tema, como los nombres de jefes que Saussure descubrió

(21) *Ibidem*, *id.*

(22) *El año del cometa*, ya cit.; en adelante, Co.

(23) La edición original es gallega (Vigo, Galaxia, 1961); la primera castellana lo sería al año siguiente (Barcelona, Argos, 1962). Utilizo la más usual (Barcelona, Destino, 1971); en adelante, SIN.

(24) SIN. 65-66.

(25) SIN. 68.

(26) SIN. 80.

entre la maraña de relatos saturnianos o védicos, se extienden y combinan por toda longitud textual ²⁷.

1.3.—Suponiendo la homofonía B=V, el citado inicio de *Merlín* es un claro síntoma de predominancia de las consonantes de DaViD: Luces, en BelVís, en Villar (gall.: Vilar), jugando en los aBeDules, hacia la laguna de los CaBos... También aparece otra consonante frecuentemente: Luces, BeLvís, ViLar, abeduLes, Laguna, así como la *fraga* de la SierPe ²⁸, denominación ésta curiosa, por cuanto el entorno en que *Merlín* ocurrirá, es denominado *selva* («La selva de Esmelle»), calificativo inhóspito que la solapa de su edición gallega y primera deshace al decir que «o pazo lugés de Miranda, arrodeado pola antiga *fraga* de Esmelle, ven ser o pano de fondo distas breves e maravillosas historias» ²⁹; seLva no lejana a Silva, el bosque tan próximo a Mondoñedo, donde resuena la materia bretona: «el bosque de Silva parece un bosque de lanzas» ³⁰.

Finalmente, esa ausencia, el VeLero.

1.3.1.—Siquiera fuese por permanecer en la órbita de lo ya citado, la extensión isofónica parece clara: SinBaD, su nao VenaDita, las islas CotoVías de las que Sari descrea: «Y cata las islas de las Cotovías, anaranjadas, balanceándose como naves» ³¹. Se incorpora, además, ocluyendo la /D/, la /T/, como ocluye a la /B/ la /P/.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero convendría establecer la matriz: DaViD, VIDA / SINBaD, SIN VIDA; luego, un elemento ausente, desorbitado, un grado cero de la no presencia, formado a base de /P/, /L/, /T/.

1.3.2.—Cunqueiro tenía la costumbre, cuando estaba escribiendo una novela, de escribir también poemas en la misma

(27) J. STAROBINSKI, *Mercure de France*, févr. 1964; cit. por J. KRISTEVA, *op. cit.* 1, pp. 228 y 243.

(28) MER. 14.

(29) *Merlín e familia I Outras historias* (Vigo, Galaxia, 1968, 2.ª ed.).

(30) En la revista *Nordés* (Vigo, julio 1981), p. 15; autógrafo y presumiblemente inédito.

(31) SIN. 12.

órbita temática, aunque sin prever su publicación³². De la época de escritura de *El año del cometa* es uno que lleva por título «Eu son Paltiel»³³, precisamente el único de tema davídico, sobre el personaje a quien David quitara a Micol: PaLTieL, hijo de Lais. «Eu son Paltiel, fillo de Lais / a quen Micol lle foi dada por muller / o que cando David, de quen fora, lla reclamou / foi chorando tras dela deica Bajurim», / II Samuel, 3, 14»³⁴.

Paltiel no aparece en *El año del cometa*, sólo Micol; la presencia que focaliza el poema es una ausencia en la novela, como un signo tendido que señala los intersticios que recorren el texto cunqueiriano, la necesidad de sutura intertextual, la breve porción de referencia que el texto apunta. Porque el transfondo sobre el que se recorta el poema es el (E/e)scriturario: «As bágoas estaban sobre as letras / do Libro. Un anxo del Señor secounas co alento / e recolléu a sal que quedou en alef, en zain / en nun, en bet, en het o en tau»; para acabar: «Non entendo por qué Yahvé quixo / que a miña historia quedase pra sempre / coas miñas bágoas de Bajurim, en II Samuel, 3, 14, / desesperadas»³⁵.

Escritura sobre escritura y letrismo, intereses que no están lejos del cabalismo, pero tampoco del folklore gallego, tan queridos a Cunqueiro³⁶.

1.4.—A veces, esta isofonía que se teje intertextualmente, acrecienta el valor sintomático de lo textual que remitiría a otros ámbitos, como ocurre con los vívidos recuerdos de las

(32) Cf. la entrevista realizada por C. A. MOLINA en "Sábado Literario", Suplemento del diario *Pueblo*, «Lo mío es contar por contar», 7/III/81, p. 24. De suyo, el libro donde aparecerán, *Herba aquí ou acolá*, no tuvo existencia autónoma, sino que apareció en sus *O. C. I* (Viro. Galexia, 1980), debido al interés de Miguel González Garcés, como se dice en la «Nota do autor» que abre el volumen.

(33) *O. C. I*, ya cit., p. 50.

(34) *Idem*.

(35) *Idem*.

(36) A. C., *Tertulia de boticas prodigiosas* ["La botica de los rabinos de Jerusalén"] (Barcelona, Destino, 1976): «Se podía destilar el espíritu de una planta que ya hacia siglos que nadie encontraba, ni salvaje ni cultivada, porque se destilaba el nombre de la planta, letra por letra» (p. 135). Sobre la relación entre el folklore gallego (trabe de ouro, encantos, mouros y demás guardadores de tesouros, etc.) con el aspecto tratado, cf. *Tesouros...*, ya cit., pp. 43, 64, 72.

lecturas. *Abissai*, siquiera fuese por el solo título, pertenece al ciclo davídico³⁷: es un recuerdo descentrado, pues remite a un personaje no principal del relato, una belleza robada del harén del pachá. Más curioso es el caso del otro recuerdo, el del cuento de Hoffmann, que tanto le impresionara³⁸. Mientras recuerda a Spallanzani y su autómeta, la muñeca Olimpia, no recuerda nada de Coppello, que es precisamente el hombre de la arena, el que da título al cuento; sólo recuerda su nombre y éste de forma deformada: no es Coppello, sino, primero, Coppelius y, luego, Coppola. SPaLLanzani, OLimPia, CoPPeLLO.

Las deformaciones lingüísticas, y en concreto las italianas, no son novedad en Cunqueiro³⁹, por más que su abuela fuera italiana⁴⁰ y, de niño, le hablase en su idioma; esto no ocurre sólo en palabras aisladas, sino hasta cuando incorpora frases al modo de citas implícitas. Las primeras, las de palabras sueltas italianas, curiosamente son del campo gastronómico: «prosciuto» por *prosciutto* [jamón], «salami por *salame* [producto en salazón]; también entraría en este apartado el nombre del mago cuya casa Paulos alquila al volver a la ciudad en *El año del cometa*, «Fetuccine», por *Fettuccini* [un tipo de pasta].

Y por lo que respecta a las deformaciones de frases, la más llamativa es la de una cita del Dante que incorpora a un poema de la época de *Fanto Fantini*⁴¹, «Ricorditi di me».

El mismo título es ya una cita del correspondiente pasaje de la *Divina Comedia*⁴², pero será dentro del poema donde cite, deformándolo, un verso «Siena mi fé; disfecemi Marem-

(37) Abisai es hermano de Joab, uno de los jefes del ejército de David; cf. *II Sam.*, 10, 10 ss.

(38) A. C.: «Cuando yo leí éste [el cuento de Hoffmann], me impresionó muchísimo» (CAM 67-68).

(39) Cf. I. GONZÁLEZ, «Italianismos en Vida y fugas de *Fanto Fantini della Gherardesca* de Alvaro Cunqueiro», en *Homenaxe...*, ya citado, pp. 93-104.

(40) «Mi bisabuela era italiana, Barcino Vicetto de Mesina, y mi abuela, doña Carmen Montenegro, me hablaba de rapaz en un siciliano nervioso y cortado, menos dulce que el toscano que oí después, pero delicioso», en «Dante», art. de A. C. recogido en el n.º ya citado de la revista *Nordés*, p. 18.

(41) Ed. Destino (Barcelona, 1972). El poema pertenece a *Herba...*, cuya primera salida editorial ya se dijo fue con motivo de *O. C. I*, p. 148.

(42) «Ricorditi di me, che son la Pia» (*Purgatorio*, V, v. 133).

ma», que en la memoria de Cunqueiro⁴³ se vuelve «*Siena mi fe [...] disfemmi la Maremma*»⁴⁴. Es una deformación, pues, y dejando aparte la falta de indicación de forma apocopada *fé*, tendente a la feminización: FEMMI-, LA.

La isofonía con el tema de Paltiel y su entrecruce con el tema Fetuccine vendría dado por /F/ (*Fetuccine, Femmi*) y /M/ (*Femmi, Micol*). Por lo demás, el que en la memoria cunqueiriana pertenecen al mismo ámbito viene reforzado por el hecho de que los finales de los poemas son idénticos, así como idéntica es la deformación histórica en ambas historias, tan bien conocidas por Cunqueiro.

En el momento en que se trata a Pia dei Tolomei en el poema, ésta estaba separada ya de su primer marido y, sin embargo, el asunto del poema gira en torno a su virginidad de la que descrece su segundo marido: «Púxome Nello dei Paganelli / na punta dun coitelo, coidando que eu non era virxe: / E érao». Asimismo, la reflexión de Paltiel en el poema cunqueiriano sobre el posible juicio de la historia sobre él como marido engañado no es adecuada en un momento en que la poligamia es norma, aparte de que Micol perteneciera originariamente a David.

Además de esto, los finales ofrecen una gran similitud. El de Paltiel, ya aludido: «E aínda para algún pasaréi por cornudo!»; el de Pia del Tolomei: «E paséi por puta / e o que sabía de bicar era por libro»⁴⁵.

1.5.—Si Pia y Paltiel provienen del área histórica los dos, y se inscriben deformados, con epifonemas finales homólogos, y pertenecerían al área de la ausencia de la narrativa cunqueiriana (ni Pia ni Paltiel aparecen en ninguna obra, antes bien Paltiel debiera hacerlo y no lo hace), Fetuccine y Coppello (que comparten la deformación lingüística, la cual en semaná-

(43) «Yo del Dante del *Purgatorio* he sabido trozos enteros y además lo tenía perfectamente clasificado [...] Yo me tenía la *Divina Comedia* así, por versos. Lo sabía todo, todo, sí! Dante ha tenido, especialmente el *Purgatorio*, ¡clárol!, para mí una...» (Entrevista que cierra la tesis doctoral, mimeografiada, de Giacarlo Ricci, *Celtismo e magia nell'opera di Alvaro Cunqueiro* (Perugia, 1971), p. 341.

(44) *O. C. I.*, p. 148.

(45) *Ibidem*.

lisis se supone siempre motivada) serían ejemplos del trabajo en hueco del lenguaje onírico: condensación y desplazamiento; por lo demás, son lugares de tránsito de las principales isofonías, /P/, /L/, /T/, /F/.

2.1.—Fetuccinè, deformación lingüística y nombre de comida, mago que tras la muerte crecerá desusadamente, y entonces se vio que su criado era muñeco de resorte, un autómeta, había sido el anterior propietario de la casa que Paulos elija como hogar. En ella pervive el perro «Tristán» y se conserva la jaula para palomas donde Paulos ejemplificará, haciéndolo con María, el caso de Vanna, dama encerrada en la alta torre que se parte en dos al pronunciar su nombre. Fetuccine volverá tras la muerte de Paulos, alto, bajando de un navío, como con luz en los ojos, para, con pases de magia, hacer cambiar la apariencia del cadáver conforme a las preguntas que María se hace sobre por dónde andará su amado y las respuestas de éste, muerto, al pasar por los sueños de su amada ⁴⁶.

Es personaje, pues, conformado según la normativa del lenguaje onírico: deformado desde su mismo nombre ⁴⁷, desplazado a un prólogo inusual ⁴⁸, condensa en sí diversas perspectivas de sentido.

Fetuccine, con su nombre de comida, su altura y su capa nos remite, básicamente, al bibliotecario lucense con el que Cunqueiro amistara, y compartiera alimentos, y le aprovisionara de lecturas. El aspecto mágico, la luz de su mirada y el autómeta resumen aspectos sintomáticos de la otra lectura vivamente recordada —*El hombre del saco de arena*— que a continuación se tratará. El perro de nombre «Tristán», por una

(46) Cf. Co. 23-24.

(47) Sobre la importancia del nombre en la obra de Cunqueiro, que necesaria de un desarrollo especial, baste citar lo que M. P. PALOMO [«Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca», en *El comentario de textos*, 2 (Madrid, Castalia, 1974)] intuye en su magnífico comentario: «Creo que, incluso, puede afirmarse que fue la sugerencia expresiva del *Fanto Fantini della Gherardesca* lo que motivó la novela, como curioso núcleo generativo (en que se alían resonancias culturales y fonéticas) de todo un proceso imaginativo de *vivificación* de un nombre» (p. 229).

(48) A diferencia de todos los demás, éste es un Prólogo narrativo, que participa de la acción que luego se expondrá; la novela contiene, además, otro prólogo, igualmente narrativo, duplicándose, pues, la diferencia.

parte ancla en Galicia⁴⁹ y, por otra, apunta al episodio de la ayuda davídica, cuando Paulos imagina ganar al monarca israelita, en sueños, intentando retrotraerle a su infancia, por si hubiera tenido un perro en casa de su padre⁵⁰. La jaula de las palomas donde Paulos ejemplifica el caso de donna Vanna, dama encerrada en torre inaccesible, recoge las heroínas aisladas de la obra de Cunqueiro, entre las que sobresale la doña Inés de *Un hombre que se parecía a Oestes*⁵¹, abrazada por su castidad y su delirio, como la hermosura de *Abissai*, condenada a la soledad apresada, como Pia dei Tolomei, sintomáticamente tratada como virgen en el poema ya citado.

2.2.—El otro lapsus lingüístico, igualmente correspondiente a una de las lecturas transicionales, es el ya citado de Coppello, doblando el olvido de quién fuera, cuando precisamente sobre su siniestra figura, recurrente (Coppelius, Coppola) es sobre la que gira el relato. Recuerda, sin embargo, a Olimpia, de cuyos ojos «de vez en cuando se veía brotar como un reflejo de la luz lunar, que poco a poco se doraba, hasta que otra vez sus ojos quedaban como muertos»⁵². La relación de los ojos con el fuego y la alquimia/ocultismo la establece Freud en su comentario al cuento de Hoffmann, al explicar la posible etimología de Coppelius: según una observación de la señora de Rank, vendría de «*Coppella* = crisol [...]; *coppo* = cavidad orbitaria»⁵³. La memoria deformante cunqueiriana establece la condensación perfecta: *Coppella* + *coppo* = «Coppello». Esa misma memoria, sabia, a lo que se ve, en olvidos y deformaciones, tiende a establecer campos isotópicos homólogos. «También pasaron años desde que leí el relato de Storm, y ahora para contárselo a ustedes tengo que rehacerlo en la memoria, reinventarlo casi, que muchos puntos se me han olvidado»⁵⁴. En cualquier caso, el relato trata de un anciano

(49) Cunqueiro, hablando de su ascendencia: «Tristán era un home bastante frecuente na Galicia de entón. Como o era Lanzarote, por exemplo, e como foi incluso Amadís. A min gústame moito esto de contar cun Tristán entre os meus devanceiros». (Entrevista con C. Casares, en *Grial*, ya cit., p. 203.

(50) Co. 176.

(51) Barcelona, Destino, 1969.

(52) CAM. 68.

(53) S. FREUD, *Lo siniestro* (Buenos Aires, López Crespo, 1978), p. 27, n.

(54) A. CUNQUEIRO, *El envés* (Barcelona, Táber, 1969), p. 105.

que va en busca de la Montaña de Oro, «es un hombre muy alto, y tiene ojos extraordinariamente azules que brillan en la penumbra», va «envuelto en una gran capa negra» y con una jaula «pintada de amarillo —como suelen, dice Storm, en las aldeas pomeranas, para darles a los pájaros la ilusión del sol en los oscuros días invernales»⁵⁵. Al final resulta que el pajarillo de la jaula es el alma de su hija, que lo acompaña en la búsqueda.

Hombre, capa, luz, mirada... Sólo dos disimilitudes: la llegada (en velero, Fetuccine) y la ida (hacia la Montaña de Oro, el anciano), que precisamente se anudan en el comienzo ya citado de *Merlín*.

3.—Ya se dijo de la viga de oro, importantísimo tema folklórico gallego⁵⁶, y cómo era tema central en *Merlín*, donde disonaba el tema del velero. Siquiera sea en el sesgo tomado, parcial y tangencial (desde la isofonía, ver algunas isotopías girando en torno a Fetuccine y Coppello), parece subtender al conjunto el semantema *DAR VIDA* (a lo *SIN VIDA*) y sus homólogos *DAR A LUZ*, *ANIMAR*, etc. Es decir, el problema de la (p)maternidad, el cual implica, obviamente el de la virginidad.

No es sólo el hecho de que, para el análisis freudiano, la fantasía en torno a lo ocular vaya ligado a la generación, y el temor a la enucleación se lea como temor a la castración⁵⁷. En nuestro caso subyace en el motivo de los autómatas (materia a la que se anima), en el del anciano con la jaula (donde va el alma de su hija) y cuyos ojos lucen en la oscuridad, y, simétricamente —por lo que respecta a Fetuccine—, subyace en el correspondiente del muñeco de resorte (que pasaba por viviente animado) y en el de la jaula de palomas que Paulo abrió al convocar el nombre de María, así como el propio Fetuccine redivivo con luz en la mirada; será al final de la novela cuando «desde la ciudad venía volando una paloma

(55) *Ibidem*, p. 103.

(56) R. POSSE, «Notas sobre el folklore gallego en Valle-Inclán» (*CHA*, 199-200 [1966]: «Podemos afirmar que no existe en el rico folklore galaico un tema que haya sido captado y expuesto más fielmente» (p. 511).

(57) S. FREUD, *Lo siniestro*, ya cit., p. 29 ss.

mensajera, por ver si había llegado hasta el lugar de la muerte [de Paulos] el lamento desesperado de María»⁵⁸. Este es el final de la novela, también el ámbito de su inicio, en un prólogo descentrado y participando del tono narrativo que el texto enunciará.

Lo que sigue intentará ser un ensayo de desplazamiento paragramático por la obra cunquerina con base en la condensación semántica apuntada, motivado especialmente por el lapsus del velero merliniano, aquella ausencia.

3.1.—Veleros, navíos, uno espera encontrarlos en *Sinbad*, donde a veces son ya sólo recuerdos, o sueños puestos en el mar, y en *Ulises*, que surca su mocedad en la goleta «Iris». Aplicando la isofonía máxima —la identidad fónica—, este IRIS nos desplaza a otro campo semántico que convoca resonancias múltiples en torno a la madre: «Las manos de Euricles pasearon el rostro de Ulises como una enamorada pareja de palomas torcaces un bosque de cipreses [...] Le hubiera gustado acariciarle las niñas de los ojos, y sumergir sus manos en el mar verdoso del *iris*, pero Ulises cerró los párpados bajo las yemas de los dedos maternas»⁵⁹. En base al iris como mar, surgen madre, ojos, palomas y la mano que se sumerge en el iris/mar: esto nos lleva a la presentación de Julio César en *El año del cometa*, por dos veces ante los mapas desplegados, conforme al poema de Yeats, que se cita en el texto: «"Semejante al mosquito tejedor en el río / su pensamiento va y viene en silencio"»⁶⁰. Julio César mira «el mapa de la gran llanura surcada por un ancho río. César, con el índice de la mano derecha, seguía el curso del río. Al tacto, la línea sinuosa, azul se ahondaba, se llenaba de agua, y César sumergía la mano entera, calculando la velocidad de la corriente»⁶¹.

El tejedor, como imagen de la vacilación o como símbolo de los más ocultos pensamientos y deseos, frecuente la obra

(58) Co. 237.

(59) Ul. 68. [*Subr. mio*].

(60) Co. 217.

(61) Co. 217.

cunqueiriana. Lo recuerda, obviamente, leyendo una biografía de W. B. Yeats: «"Long-legged-Fly" es ese insecto que nada en la flor del agua y que en algunas partes de Galicia llaman *tecedor*, el tejedor [...] Nunca encontré imagen que predicase mejor de las vacilaciones de la mente humana»⁶². Y sobre la vuelta en buque de guerra de los restos del poeta de Cap Martin a su Irlanda natal, comenta si no lo podrían haber enviado en la isla navegante de San Barandán, «o cualquiera de las naves hechas con palabras que pueblan los mitos gaélicos [...] ¿Es que ya nadie en Irlanda sabe hacer un velero con un trébol de cuatro hojas, usando los ritos célebres desde los fenianos y los días de los secretos de los viajes a Tirnagoge, la tierra de la eterna juventud?»⁶³.

Y como símbolo de los más ocultos deseos, aparece explícitamente el intento de incesto por parte de la madre de Hamlet, Gerda, en la deformación cunqueiriana: «Pensando no que é e no que non é, e no que pode e non pode ser, deixando ir e vir o pensamento tal como vai na tona da auga o tecedor do río, preferiría ser dona de ti por amor, Hamlet, que pola forza do dereito antergo»⁶⁴. En esta triangulación edípica ligada a tradiciones vikingas, tal como viene en las sagas éddicas⁶⁵, el otro elemento es el padre: Cunqueiro intuye —si se quiere, en la dirección de E. Jones⁶⁶— que el padrastro es el auténtico padre de Hamlet; así, pues, en la *escena* en que Hamlet —teatro dentro del teatro— representará los amores adúlteros de su madre y su verdadero padre, sintomáticamente en la versión cunqueiriana será a manos de cómicos italianos, de la *commedia dell'arte*: «E ti, Escaramuza, modera a italiana viveza, o desenvolto natural, a presteza. Aquí no norde somos máis lentos e torpes, nutrímos os nosos pensamentos con grasa de

(62) ENV. 173.

(63) *Ibidem*, 174.

(64) «O incerto señor don Hamlet», en *Don Hamlet e tres pezas máis* (Vigo, Galaxia, 1974), p. 79. En adelante, HAM.

(65) G. DUMÉZIL, *Du mythe au roman. La saga de Hadingus* (Paris, P. U. F., 1970).

(66) E. JONES, *Hamlet y Edipo* (Barcelona, Madrágora, 1975). Este detalle ha sido captado perfectamente por Manuel FERNÁNDEZ GALIANO, «Hamletiana», en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Madrid, Cátedra, 1978), p. 89; además, lo relaciona con Orestes y Julio César, personajes —total uno y parcial otro— de dos narraciones cunqueirianas.

porco. Eres un usurpador, móveste en segredo; teces una tea de araña, pro pós derriba dela unha pintura de mérito que representa un navío [...] Debes rir a callón nos instantes máis dificultosos, cando somella que todos os fíos van a quebrarse, e van a atoparte no tear, as mans cheas de novelos cuios fíos no esconden ren, nin unha navalliña de cortar as unllas os sábados»⁶⁷.

Si el tejer, el telar, los hilos, aparecen en un caso de los que Lévi-Strauss denomina de incesto *vertical* (madre-hijo), también surgirán en otro *horizontal* (hermano-hermana): es el tema de *Palabras de vispera*⁶⁸, con Urraca, la infanta, enamorada de su hermano Alfonso, el que hubo de jurar que no tuvo parte en la muerte de su hermano Sancho. Mas, como dice O Bispo: «¿Poderíamos escoller ún que poidese confesar que non tivo parte na morte de seu irmán? ¡Sempre haberá ún, ún que fose coma un neno, que soio se lembrase dos días da nenez, coma cando xogábades coas moedas do mouro na pel do oso, aos pés de voso pai... ¿Podedes poñelo aparte, alteza?». Y responde El Rei: «Buscaréi o xeito. Comenzo por ver a miña nai, que nos garda, e sorrí...»⁶⁹. En esa hora agria del deseo, Urraca piensa y se vé pensar: «Todo o que fío e tezo nos meus pensamentos, nesta hora de guerra»⁷⁰. Y más adelante: «E adentro [da cachola] está mui escuro, noite pecha. Teño que decidir, Belvís, o que xa teño decidido, pensar o que xa teño pensado, soñar o que xa teño soñado. Pro esa é a lei dos dexos e dos pensamentos, ir e vir, ir e vir, tecer, destecer e volver a tecer»⁷¹.

En *Merlín* se cuenta la historia de Dama Calielá (cuyo nombre se declara por *la miel que se derrama*⁸²), que encandila al

(67) HAM. 62.

(68) Recogida en *Don Hamlet...*, ya cit. En cuanto a los dos tipos de incesto, cf. CL. LEVI-STRAUSS, *El hombre desnudo* (México, Siglo XXI, 1976).

(69) HAM. 193.

(70) HAM. 173.

(71) HAM. 177.

(72) Traducción inesperada, que más tiene que ver con Melusina, pretendida hija de Merlín (cf. ENV. 38-40; en p. 40 dice también Cunqueiro que «parte de su carne mortal era luz de luna»), y, en cualquier caso, ligada al mito de la generación. Ver B. THIS, *El Padre: Acto de Nacimiento* (Barcelona-Bs. As., Paidós, 1982), pp. 70-74, y pp. 145-147. Uno de sus hijos será Urión/Orión, que tendrá

imperante Michaelos Comneno y lo trae perdido con ejército por el desierto: la solución que ofrece Merlín será un hilo, de forma que —dice— «tiráis el ovillo al suelo, gritándole: «¡Adelante, adelante!» y lo seguís, y llegáis junto a los vuestros en dos días»⁷³. Y en cuanto a Dama Calielá, la solución está en buscar un arquero que tenga el ojo colorado y que, apuntando con él, le ponga una flecha en el corazón. Y dice el paje del imperante: «Este arquero lo hay, que es el príncipe de Tebas, nieto de un rey muy sonado que le llamaban don Edipo»⁷⁴.

El tejer será también el tema y la forma de un poema sobre Penélope, la mujer de Ulises cuyas mocedades narra Cunqueiro⁷⁵, poema muy importante —y caso único en la producción poética publicada del autor—, pues inscribe su carácter sintomático en cuanto que el geno-texto invade el feno-texto, en el sentido de Kristeva⁷⁶: «Pende en que pende Penélope pensativa / perdo novelo nove novamente canto. / Este rostro que ás augas envexando / como sorri tecendo cando o vento [...] / Cando o vento o novelo novelovento leva [...] / novelovento, novelo nove pido, / o meu corazón tecendo mar e soño [...] / ese fío é un rostro que sorri tecido»⁷⁷.

Esta es la Penélope que será tejedora: «Tienes en la palma la señal [—dice Ulises—] del estribo del telar cretense, que ya viene en hermosísimas manos en alados versos antiguos. Eres verdaderamente una tejedora. Mi madre [...]»⁷⁸: asociación por identificación que se remarcará, cuando se diga de Penélope que «sería tan pálida como Euriclea [madre de Ulises]»⁷⁹.

un ojo en la mejilla y pasará a la mitología griega como «el que sacaba agua del pozo», y que Lévi-Strauss (*El origen de las maneras de mesa*, México, Siglo XXI, 1976²) localiza entre los tukuna, ligado a la locura.

(73) MER. 36.

(74) MER. 37.

(75) *Las mocedades de Ulises* (Barcelona, Destino (Barcelona, Argos, 1960); se cita por la 2.ª ed. (Barcelona, Destino, 1970); en adelante, UL.

(76) La dislocación del texto en su estructura aparente remitiría a esa sombra genotextual, que no es una estructura, sino una escena móvil, «el conjunto de las otras escenas», de las que la fijada es un límite, un accidente momentáneo, un síntoma coagulado y dislocado que atraviesa la apariencia y la dispone en una pluralidad significativa, pero denotando en la superficie la distorsión del significado otro que se produce. Sobre esto c. f. J. KRISTEVA, o. cit., 2, pp. 100 y ss.

(77) A. C., O. C. I, pp. 138-139.

(79) UL. 228.

(79) UL. 232.

Es la Penélope que apresará a Ulises por su mirada: «Temía [Ulises] que si levantaba los ojos y encontraba los de ella, se enredaría en aquella profunda selva y ya no hallaría camino libre nunca más»⁸⁰; y serán miradas de Penélope las que lleve consigo en la ausencia: «Ulises hacía su silencio con miradas de Penélope que había traído, sin saberlo, delante del rostro y en la boca. Sonrisas de la muchacha se le posaban en las mejillas y le obligaban a cerrar los párpados con su luz»⁸¹; y pocas líneas más allá, coincidiendo con la imagen de Euriclea queriendo sumergir sus dedos en el iris del mozo Ulises, se dice que éste «veía las manos de la paciente tejedora dentro de sus ojos»⁸². Y, si estirásemos el tema hasta unirlo con la mentada materia bretona, encontraríamos un poema curiosamente titulado "Falando con Dama Viviana o derradeiro día do mil e novecentos cincuenta, avisóume eisi"⁸³, donde, tras un inicio con «Onde vai, madre, o tempo de mazálo liño?», el lino del que se sacan los hilos para el ovillo, y afirmar la madre que «perderáste, navío, vento sin sono», termina sorprendentemente con «Ulises, colga o remo i-acouba no teu lar».

3.2.—Este infinito desplazamiento potencial, en ocasiones, se cierra momentáneamente, existiendo incluso condensaciones de esta urdimbre de cadenas significantes en las primeras obras del autor (si el enfoque fuese diacrónico, lo posterior serían proyecciones de tal núcleo). Así, en *Poemas do sí e non* (1933), «Ela-Poema 5», hallamos, como en coágulo, miniatura fijada, esta estrofa: «No meio do seu peito os veleros armaran una rede tímida / que tiña unha voz chea de lámparas i eclipses / e un párpado tecido polos ventos»⁸⁴. Con la particulari-

(80) UL. 234.

(81) UL. 247.

(82) UL. 249.

(83) En la contraportada de la citada revista *Nordés*, n.º 4.

(84) *O. C. I.*, ya cit., p. 82. L. MARTUL TOBIO, en el *Homenaxe...*, ya citado de la Facultade de Filoloxía de la Universidade de Santiago [«*Poemas do sí e non*: Unha aproximación formal», pp. 57-68], ofrece un excelente análisis de estos versos. Concluye: «Esta primeira secuencia insinúa a concepción panteísta ou totalizadora da realidade natural, como xa se plantexara no segundo poema. A pretensión de fusión muller e natureza, polos semas conductores do vital e do fecundante, recolle o motivo da muller nai, que reenviaría ó tema tradicional na cultura galega da Nai Natureza» (p. 66).

dad de que recoge elementos que aparecerán también en el siguiente juego desplazativo.

Porque, a su vez, elementos significantes aislados pueden volver a entrar a formar parte, transversalmente, de una serie nueva de entramados de significantes: elementos que, exorbitados, retornen a estos momentáneos puntos desutura, desplazándolos. Así acaba de citarse el «párpado tecido», y, poco antes, la sonrisa de Penélope sobre la mejilla de Ulises, obligándolo a cerrar los párpados, y, algo más arriba, la identificación de Penélope con la madre de Ulises, aquella Euriclea que «se sentaba a hilar, en verano, en el patio [...] Euriclea era verdaderamente, Euricleo la pálida. Tosía. La tos la despertaba a la hora del alba [...] Euriclea era solamente una dulce voz y una tranquila mirada, que se derramaba desde sus ojos claros»⁸⁵.

Pues, bien, otra tejedora será Swanehals, Cuello de Cisne, cuando reconozca, muerto, a Harold Godwinson: «Edith sentouse / a carón do morto / e cun fío branco que tirou dos seus soñares / comenzou a tecer un pequeno pano / pra tapar os ollos do Rei / [...] / A derradeira caricia de Edith foi aquel coladò tecer / perto do morto. e cando saía a lúa / misturou fíos da luz da viaxeira cos seus / -as agullas iban e viñan en silencio / as mans movéndose coma quen anaina un neno / [...] / Así foi que Edith xa estaba cega / cando lle preguntaron quen / entre aquelas ducias de mortos / era Harold»⁸⁶.

Ojos, luna, mirada, remiten de nuevo a la Olimpia del relato de Hoffmann que tanto impresionara al Cunqueiro adolescente, aquella Olimpia de la que «de sus ojos, extrañamente quietos, de vez en cuando se veía brotar como un reflejo de luz lunar, que poco a poco se doraba, hasta que otra vez sus ojos quedaban como muertos, sin vida ni luz»⁸⁷. El tema del relato de Hoffmann es el de la animación de lo inanimado, tema clásico, con multitud de variantes, y que en Cunqueiro es frecuente, ya desde sus páginas «de aprendizaje [...], páginas de ju-

(85) Ul. 52.

(86) O. C. I, ya cit., pp. 156-157.

(87) CAM. 68.

ventud»⁸⁸: así ocurre en una de las historias de *El caballero, la muerte y el diablo*, la del caballero.

Y es un interés temático reduplicado, porque ocurre dos veces en la misma historia: primero con la mujer del amo de Leonís, el que cuenta la historia, «mujer de mucho ver, con el pelo tejido de oro y perlas y una carne de cristalería; toda ella era como una estatua de vidrio, frágil y transparente. Os miraba y os encendía el alma con la luz de sus ojos»⁸⁹; después, en el episodio principal de la historia, los amores incestuosos de don Tristán y la estatua animada de su hermana doña Sibila. A ésta «la movía la música, aquella pieza era como su alma»⁹⁰, y también como «manos de niña que pasaban a la luz de la luna tejiendo tejeres con hilos de seda transparentes»⁹¹. Antes de la llegada de la estatua a jardines de don Silván, esa música —que un enano tocaba— era «un silbo, un violín, una llama, un viento, un aliento ardoroso»⁹²; después, «tenía una parte nueva, como una risa argentina»⁹³. El narrador don Leonís, oculto, ve pasar una noche a la estatua hacia su pedestal, tras la orgía: «La llevaba de la mano el enano. Parece a mí que era ciega; el encanto le dio todo al mármol, menos la luz para los ojos»⁹⁴.

Violín, pues, semejante al de Paganini: «Una música no escrita surgía encantadora del violín mágico. Era un gran látigo febril. Un cuerpo ávido, profundamente erótico, desenfrenado y ebrio, brota en el propio cuerpo del oyente que ahora sueña. se estremece y una violenta sed quema su boca [...] Rostros de mujeres se inclinan sobre los ojos y ofrecen agua en el cuenco de las manos, que el oyente quiere beber sin darse cuenta de que se ha abierto ante él un enorme pozo de oscuras paredes en las que brilla un extraño musgo y por el que des-

(88) En *Flores del año mil y pico de ave* (Barcelona, Táber, 1968), p. 7, donde se recoge *El caballero...* En adelante, cito por FLOR.

(89) FLOR. 32.

(90) FLOR. 38.

(91) FLOR. 32.

(92) *Id.*

(93) FLOR. 36.

(94) FLOR. 38.

ciende tras el bello rostro femenino, lnta y deliciosamente, hasta la muerte»⁹⁵.

Lo había dicho el joven Ulises: «No hay tiempo ni lugar, solamente hay música»⁹⁶. Y Doña Inés, en *A noite vai coma un río*, habla al músico de que «esta sinfonía, músico, pende de min, desta frase que eu son, repetida monótonamente, agora adagio, despóis allegro, algunha vez andante...»⁹⁷. El músico le dice que toca y abre el día o la noche, a su gusto, poniendo en la flor del mundo lo que toca; por ejemplo, «pozos nos que se miran as estrelas»⁹⁸. Y Dona Inés le pide: «¿Quieres mirar pra o espello namentras eu me miro? E un pozo, ao seu xeito»⁹⁹.

Así que Hamlet le dice a Ofelia: «Eu cóllote da caluga, amósoche o fondo dun pozo mouro, dígoche: ¡bebe sin medo, é Hamlet!, e ti sorrís e bícasme», porque «os nosos amores no son unha historia, son un sorrir»¹⁰⁰.

Sonrisa que casi lo único que Paulos recordaría de su madre. Un día, observando un retrato de su abuela, muy parecida a la hija, «vio entonces por primera vez cómo salía hacia él desde el retrato la caricia de la mirada y de la sonrisa, tal como la conocía y la guardaba en la memoria de sus días infantiles»¹⁰¹; en verdad que «sólo recordaba una mirada y una sonrisa dulces que venían hacia él desde la puerta de la habitación, y que estaban allí, meciéndose en el aire, hasta que por fin se dormía»¹⁰².

Nada extraño es, pues, que nuevamente se condensen tantos significantes corredizos en un poema [“Alma, coma no concerto...”]: «Vas camiñando atente / deica chegar onde o violín dá o eco / pro sempre está máis lonxe / dos teus pasos

(95) ENV. 319.

(96) UL. 134.

(97) HAM. 117.

(98) *Idem.*

(99) *Ibidem.*, 118.

(100) HAM. 51

(101) Co. 63

(102) Co. 49.

e dos camiños, / da túa vida, do que tí recordas / das primave-
ras e das mortes / e dunha muller preñada acobadada nunha
cancela / mirando sin ver pra unha lagoa verde. / Como via-
xar a Carcasona! / Ate que te decatas / de que a violín que
dá o eco *in lontano* / eres tí mesmo, entón a vida / coma un
pano bordado téndese diante de tí / escoitas o vento e a tua
voz de neno / o canso tusir da nai, as anduriñas que retor-
nan / e as primeiras verbas de amor, e aquel verso / no que
dabas a alma vestida de violetas / pechando os ollos por si
te morías / diante dun espello polo que iba e viña / unha
sorrísa»¹⁰³.

4.—Larga e infinita travesía del texto transicional, frazada tendida desde los días infantiles, continuamente desplazada y deformada. «Ahora que viejo y fatigado voy, perdido con los años el amable calor de la moza fantasía, por veces se me pone en el magín que aquellos días por mí pasados, en la flor de la juventud, en la antigua y ancha selva de Esmelle, son solamente una mentira; que por haber sido tan contada, y tan imaginada en la memoria mía, creo yo, el embustero, que en verdad aquellos días pasaron por mí, y aun me labraron sueños e inquietudes [...] Verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo»¹⁰⁴.

Paño, frazada, manta con el anagrama DAVID, lecturas en voz alta de noche: *même combat*. Signo a la vez que símbolo, en cuanto constituído por la palabra que se escribe, se instala en ese *infinito potencial* (Kristeva), que no es sino la dimensión adulta del espacio transicional¹⁰⁵. A partir suyo se deslíe paralógicamente¹⁰⁶, invistiendo la producción de un sujeto fan-

(103) A. C., *O. C. I*, ya cit., pp. 177-178.

(104) MER. 9.

(105) D. W. WINNICOTT: «Aquí se da por supuesto que la tarea de aceptación de la realidad nunca queda terminada, que ser humano alguno se encuentra libre de la tensión de vincular la realidad interna con la exterior, y que el alivio de esta tensión lo proporciona una zona intermedia de experiencia que no es objeto de ataques (las artes, la religión, etc.)» (*op. cit.*, p. 31).

(106) J. F. LYOTARD, *La condición posmoderna* (Madrid, Cátedra, 1984): «la sistemática abierta: la localidad, el antimétodo y, en general, [todo lo que no legitima el sistema]» (p. 109).

tasmático, errabundo, tejido por una procesión de significantes, que es la forma que tiene de reinsertarse en el texto la sombra de aquel adolescente espigado, que tiembla en lo nocturno y, metaforizando a la madre, va espaciando el vacío. Dicho de otra forma, creando el lugar por el que discurren, como en *Cristalografía*, las líneas de vencimiento: las líneas de sutura, de transición.

La estructura latente las había predeterminado, la ruptura las cumple. Sólo podría decirse una cosa de otra.

José DOVAL

Universidad de Oviedo