

O celtismo e a materia de Bretaña na literatura galega: Cara á construción dun contradiscurso histórico ficcional na obra de Xosé Luís Méndez Ferrín.

María Jesús Lama López

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ROMÀNICA
DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA**

Programa CRÍTICA DEL TEXT I LES SEVES APLICACIONS (Bienni 1995-1997)

Per a optar al títol de DOCTORA EN FILOLOGIA ROMÀNICA

**O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA
LITERATURA GALEGA: CARA Á CONSTRUCCIÓN DUN
CONTRADISCURSO HISTÓRICO FICCIONAL NA OBRA DE
XOSÉ LUÍS MÉNDEZ FERRÍN.**

**Presentat per: MARÍA JESÚS LAMA LÓPEZ
Director: Dr. Basilio Losada Castro
Tutora: Dra. Helena González Fernández**

Barcelona, octubre de 2001

4. O MUNDO ARTÚRICO NA OBRA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

4.1. DA POESÍA Á PROSA E NOVAS PERSPECTIVAS NO TEMPO DA POSTGUERRA.

A continuación do camiño aberto por Ramón Cabanillas con *Na noite estrelecida* encóntrase case trinta anos máis tarde coa novela *Merlín e familia* (1955) de Álvaro Cunqueiro (1911-1981). Trinta anos nos que se producen moitos cambios que afectan á situación do sistema literario galego dun xeito radical, e nos que non se pode esquencer a fractura creada pola Guerra Civil española, de nefastas consecuencias para a cultura galega, que vivía dende os anos vinte un segundo renacemento. A partir de 1936 interrómpeuse a vizosa produción literaria desta etapa, ó mesmo tempo que se destrúe o tecido de infraestrutura cultural que pouco a pouco se fora construindo para vehicular esa produción cara o seu posible receptor. Coa guerra non só desaparecen publicacións periódicas capitais, como *A Nosa Terra* e *Nós*, senón tamén as editoriais dedicadas a publicacións galegas e institucións culturais como o Seminario de Estudos Galegos.¹⁹⁸ Pero ademais pérdese o valiosísimo capital humano de varias xeracións que confluíran nun brillante momento creativo dende os anos vinte e que, como consecuencia da guerra, veranse abocados ó silencio, dispersos no exilio, condeados ó ostracismo no interior ou alleados en improvisadas connivencias co novo réxime, segundo os casos.

Álvaro Cunqueiro pertence á xeración dos máis novos, que publican as súas primeiras obras de xuventude antes da guerra e que teñen menos de trinta anos cando se produce a conflagración, co radical cambio do entorno socio-político

¹⁹⁸ Unha presentación resumida do que representa a Guerra Civil na interrupción da actividade cultural galega e a súa continuidade nos diversos escenarios do exilio e lento rexurdir interior encóntrase en Girgado (1996:37-40).

e cultural que implica, alén do drama humano. Autor de varios libros de poemas nesa primeira etapa, deuse a coñecer coa publicación de *Mar ao norte* (1932), no que a crítica ve un desexo de continuar coa liña poética de Manuel Antonio (1900-1930),¹⁹⁹ a voz lírica máis poderosa e renovadora daqueles anos, prematuramente desaparecida. Sen embargo na recepción da súa obra poética axiña adquiriría protagonismo a súa capacidade de recreación da estética medieval, que se manifesta no poemario *Cantiga nova que se chama riveira* (1933). Esta obra inscríbese no movemento neotrobadoresco,²⁰⁰ que ten o seu iniciador e máximo representante en Fermín Bouza-Brey co seu libro *Nao senlleira* (1933), onde se reúnen unha serie de poemas xa maioritariamente publicados na revista *Nós* dende 1926. Pero o libro de Cunqueiro engadiría pronto nova seiva ó movemento, sendo un dos máis celebrados pola crítica, quizais debido á lúdica compenetración co espírito trobadoresco que nel se demostra (Rodríguez Fer, 1981:174). Este éxito provoca que a visión da produción poética de Cunqueiro se simplifique a miúdo baixo a etiqueta do neotrobadorismo, a pesar de que en realidade experimente con diferentes tendencias vangardistas entre as cales o xogo medievalizante nin tan só é maioritario (Salinas Portugal, 1984:27).²⁰¹ Así e todo interesa constatar aquí o interese do escritor pola tradición medieval dende os seus anos mozos, que produciría abundantes froitos poéticos antes de 1936, aínda que en parte só verían a luz bastante despois da guerra, como é o caso dos poemas engadidos na segunda edición de *Cantiga nova que se chama riveira*, feita en 1957, ou os incuídos baixo o epígrafe “*Cantigas do amor cortés*” en *Dona do corpo delgado*

¹⁹⁹ Por exemplo Anxo Tarrío afirma deste poemario: “nel nótase que Cunqueiro quixo cubrir a vacante de Manuel Antonio, desaparecido dous anos antes.” (Tarrío, 1994:285)

²⁰⁰ Sobre este movemento, ver as publicacións de Teresa López (1993, 1996 e 1997). A obra de Bouza-Brey conta con algúns precedentes como os cinco “*Cantares d’amigo*” escritos por Carles Riba en 1911, que se deron a coñecer en 1987, e a primeira parte do poema titulado “*Poemeto da Vida*” de Xohán Vicente Viqueira, composto en 1919 e publicado coa súa obra póstuma en 1930.

²⁰¹ A produción de preguerra de Cunqueiro complétase con *Poemas do si e non* (1933) que, igual có primeiro poemario, está máis próximo a correntes vangardistas como o surrealismo, ou o creacionismo, arredor do tema amoroso e da viaxe marítima respectivamente.

(1950).²⁰²

Despois da Guerra Civil prodúcese un novo período de silencio na literatura galega que se prolonga agora case quince anos, durante os cales a continuidade da produción mantense só no exilio. Un silencio obrigado na Galicia interior a penas roto por algunhas publicacións episódicas, entre as que cabe subliñar as *6 canciones de mar in "modo antigo"* de Xosé Filgueira Valverde pola data temperá da súa publicación, en 1941, só dous anos despois do final da contenda, o que pode interpretarse como un sinal do tipo de textos que podían publicarse en galego sen temor á censura naqueles anos. De feito a necesidade de superar as barreiras da censura explica en parte a proliferación do estilo neotrovadoresco na poesía de postguerra, e especialmente a partir da publicación da antoloxía de lírica medieval publicada por Xosé María Álvarez Blázquez en 1952. No caso de Cunqueiro o libro citado de 1950 abunda nesa liña e serve de modelo ós escritores novos, pero pronto se manifestará en toda plenitude unha faceta que será capital na súa produción de aquí en diante: a creación en prosa. Despois dalgunhas breves aportacións á narrativa en castelán que se dan a coñecer a partir de 1939, pódese dicir que a publicación da novela galega *Merlín e familia* (1955) marca o inicio da obra narrativa de Cunqueiro e, ó mesmo tempo da narrativa galega da postguerra.²⁰³ A figura central do mago Merlín remite inmediatamente á tradición medieval das lendas artúricas e co traslado da acción a terras galegas conecta coa liña iniciada dentro do repertorio galego pola obra de Cabanillas. A recreación da materia de Bretaña tamén inaugura coa novela de Cunqueiro un novo camiño de

²⁰² A aclaración sobre a data de composición destes poemas encóntrase no primeiro volume da súa *Obra Completa* (1991:70).

²⁰³ González-Millán considera que con esta obra arrinca a produción narrativa da postguerra (1991b:14), a pesar de que xa existen algunhas obras publicadas con anterioridade. *A xente da Barreira* (1951) de Ricardo Carballo Calero é a única novela previa pero, a pesar do mérito que lle corresponde polo intento que representa de restaurar o discurso narrativo galego, sóese valorar como produto epigonal da narrativa de preguerra que de ningún modo se constitúe en modelo para novas producións. Por outra banda, na narrativa breve apareceran dúas obras salientables do lugués Anxel Fole: *Á lus do candil. Contos a carón do lume* (1953) e *Terra brava. Contos da solaina* (1955). Pola súa parte Cunqueiro comeza a súa obra como prosista coa publicación dun relato en castelán na revista *Vértice* co título *La Historia del caballero Rafael (novela bizantina)* (1939).

representación en prosa e, igual ca na tradición medieval se produce unha evolución das primeiras narracións romances en octosílabos pareados ás prosificacións, dentro da literatura galega inaugúrase a temática co poema narrativo de Cabanillas e continúa coas narracións en prosa da postguerra.²⁰⁴

Un ano máis tarde Cunqueiro publica *As crónicas do sochantre* (1956), que desenvolve unha acción situada na Bretaña francesa, continuando coa tendencia de establecer vencellos culturais cos países do mundo celta, tal como recoñece o autor:

Houbo un período no que me gostou unha especie de remitificación, que poderíamos dicir galega ou algo semellante, de Merlín, a consecuencia dos libros de cabaleirías. Eu traio ao mago de Bretaña a terras de Miranda, na provincia de Lugo, para que alí faga as súas maxias (...). Despois, cando aínda pensaba que Galicia era céltica, foi cando escribín *As crónicas do sochantre*, e da Bretaña. (Queija, 1984:340).

Non se trata, pois, de produtos creados no contexto do progresivo desprestixio da teoría da orixe celta, que o propio Cunqueiro seguiría moi de perto nos anos posteriores, senón que as dúas novelas responden aínda a un interese por determinados motivos ou escenarios literarios como consecuencia da intencionalidade, máis ou menos deliberada, de insistir na apropiación dun mundo lendario que ha de contribuír a consolidar no imaxinario colectivo galego a idea de pertenza a unha tradición cultural panceltica que garante a súa singularidade no contexto ibérico.²⁰⁵

O cuestionamento a que se somenten as teorías celtistas nos anos do franquismo dende o ámbito académico (Armada Pita, 1997) ten unha repercusión clara nas ideas de Cunqueiro, quen despois dos anos sesenta

²⁰⁴ A poesía narrativa tamén foi a forma dominante na literatura inglesa durante o século XIX e ata a Primeira Guerra Mundial, pero a prosa ficcional desprazouna durante o período de entreguerras. Ver Peter Goodrich, "Modern Merlins: An Aerial Survey (Bibliographic Essay)" en Watson/ Fries, 1988: 173-197.

²⁰⁵ Nos anos cincuenta aínda se publican obras fundamentais de investigación arqueolóxica que defenden a orixe celta de Galicia, como o libro de Florentino Cuevillas, *La civilización céltica en Galicia* (1953), un estudio rigoso sobre a vida dos habitantes dos castros e a Idade de Ferro no noroeste peninsular.

manifesta en diversas entrevistas o seu convencemento de que o celtismo de Galicia carece de bases científicas, e mesmo que se trata dun fenómeno puramente literario, como se recolle nunha conversa de 1978 publicada postumamente:

(...) Aquí non queda nada vivo da mitoloxía doutras rexións celtas, agás que o que haxa nesas rexións sexa o patrimonio común, o folclore europeo ou mundial. De modo que coído que por ese lado non hai nada. O número de celtas que houbo en Galicia foi moi cativo, sempre houbo máis en Teruel e en Ávila ca en Galicia. Aquí había uns celtas que xa viñau un pouco mistificados, mestizados, do Guadiana e de por aí adiante, de xeito que non sei, creo que o celtismo é máis ben un fenómeno literario aquí ca cousa ningunha, e quetomou densidade con Pondal, que foi o último grande escritor europeo que leu o Ossian, de Macpherson, claro. E ó galego gustoulle; ó galego gustoulle pertencer a esta raza dos fisterráns, esta raza que non foi quen de crear estados. (Risco/ Soldevilla, 1989:115-116)

Este convencemento da falsidade das reivindicacións celtistas do galeguismo pode ter algo que ver coa acentuación do ton paródico con que se reflicte o mundo cabaleiresco das últimas novelas escritas en castelán, en que se leva o proceso de desmitificación ó extremo da farsa e a caricatura. Así en *Vida y fugas de Fanto Fantini de la Gherardesca* (1972) o protagonista utiliza a personalidade de Lanzarote do Lago para conmové as donas ricas cos seus sufrimentos amorosos e conseguir así as súas doazóns (1972:32-34), e en *El año del cometa* (1974) Arturo é un dos tres reis ós que o protagonista pide axuda para defender a súa cidade, pero cando chega a Camelot descobre que só é un escenario de cartón-pedra poboado de pantasmas cun rei ridiculamente postrado, vello e doente.

Máis optimista é a imaxe que se ofrece nas primeiras novelas galegas que, de todos xeitos, achegan un novo enfoque da temática artúrica, afastado do artificio simbólico de Cabanillas, e máis centrado na reflexión sobre a problemática do ser humano individual ca na da comunidade nacional.²⁰⁶ En primeiro lugar

²⁰⁶ O mesmo se podería aplicar á presenza de personaxes da mitoloxía celta na súa obra lírica. Entre os poemas recollidos coa súa *Obra Completa* baixo o título *Herba aquí e acolá* (1980) xunto ós dedicados a personaxes míticos de diferentes ámbitos inclúense os dedicados

escóllese o personaxe de Merlín que, fronte ó resto dos protagonistas cunqueirianos que poderíamos definir como soñadores, é un forxador de soños. En canto á segunda novela, o sochantre parece ser un soñador empuxado por circunstancias externas a vivir unha especie de pesadelo fantástico que o traslada ó máis alá. En ambos casos o cotián trascéndese a través da presenza de elementos dunha hiperrealidade perfectamente integrada no ámbito do real, sexan personaxes míticos, sexan seres de ultratumba os que irrompen na diéxese, e desta maneira suxírese a posibilidade de contemplar a vida como unha inesgotable fonte de marabillas sempre e cando se manteña aberta a porta da imaxinación e a ensoñación.

4.2. A FIGURA DE MERLÍN NA TRADICIÓN LITERARIA MEDIEVAL.

O personaxe de Merlín soe considerarse invención literaria de Geoffrey de Monmouth, que en 1934 compuxo as *Prophetiae Merlini*, onde se reúnen unha serie de vaticinios que anuncian a caída do poder saxón á mans dos normandos e a posterior recuperación da soberanía celta. Este texto intégrase posteriormente na *Historia Regum Britanniae* (c. 1135) que presenta a Merlín como profeta en dous momentos previos ó reinado de Arturo, en primeiro lugar arredor da figura de Vortigern e máis tarde ó servizo dos reis Aurelio Ambrosio e Uter Pendragón. O episodio de Vortigern está tomado da *Historia Brittonum* escrita por Nennius no século IX, onde o mago aparece co nome de “Ambrosio”, é dicir, o Inmortal.²⁰⁷ Monmouth toma de Nennius a historia do seu nacemento, introducindo a intervención dun engaño do demo para explicar que fose un neno sen pai, característica pola que chega á presenza do rei Vortigern, quen por indicación dos seus adiviños precisa verquer o sangue dun neno sen pai para

ó xigante Bran e a Dagha, princesa de Llir, paradigmas da nostalxia e do poder da palabra respectivamente.

²⁰⁷ A historia do marabilloso neno Ambrosio de Nennius á súa vez parece estar baseada en lendas talmúdicas relacionadas con Salomón e Asmodeo. Así e todo, é evidente que as lendas talmúdicas non abundan para forxar o personaxe de Merlín, que xa aparece en Monmouth como un composto de diferentes fontes (Loomis, 1978: 124-125)

solucionar os inexplicables derrubes da torre que constrúe para protexerse dos saxóns. Pero o neno acusa de farsantes os adiviños reais e explica a historia dos dous dragóns que loitan nun lago subterráneo impedindo que a torre se manteña en pé. Merlín, o herdeiro da historia de Ambrosio, parece ser a figura máis claramente inmortal dos romances artúricos, unha característica que está presente dende as lendas galesas ás novelas francesas e ás versións máis tardías coma a obra de Malory (Loomis, 1967: 127ss). Cunqueiro tamén resaltará este trazo, que outorga verosimilitude a unha historia dominada pola atemporalidade, na que conflúen personaxes de diferentes tempos e culturas. Sen embargo, na obra de Monmouth, aínda que non hai referencias á súa idade, Merlín aparece nun período de tempo reducido, pois non intervén no reinado de Arturo. Así e todo, preséntase por primeira vez como conselleiro real, primeiro ó lado de Aurelio, para quen transporta o círculo de pedras xigantes de Irlanda, e despois co seu irmán Uter, a quen axuda para que poida posuír a Igerne tomando a forma do seu home, o duque de Cornualles, e así enxendre a Arturo. A función de Merlín na obra é facilitar a chegada da gloria de Bretaña, que se identifica co reino de Arturo (Gutiérrez, 1997:39), e só en versións posteriores a súa figura participará tamén nas aventuras da corte artúrica, sempre como fiel conselleiro do rei.

A obra de Monmouth tivo grande difusión, sobre todo a partir da tradución ás linguas romances, por Wace ó francés (1155) e Layamont ó inglés (c. 1200). O *Roman de Brut* de Robert Wace é en realidade unha reelaboración da *Historia*, pois amplifica e en parte modifica o argumento e a caracterización dos personaxes, pero no que se refire a Merlín mantense fiel ó seu modelo e o personaxe desaparece despois de ser concibido Arturo. Se acaso pódese considerar que Wace pondera o seu carácter de mago fronte ó de profeta, pois case nunca se refire a el con esta palabra e, sen embargo, denomínoa coa palabra “devin”, adiviño, que parece máis próxima á maxia. E nalgúns pasaxes maniféstanse máis claramente os seus poderes, como por exemplo cando para mover as pedras xigantes do monte Killomar os “enxeños” dos que fala Monmouth resólvense nunhas palabras que teñen o poder máximo de

conseguir o que se demostrara imposible pola forza:

Entur guarda, les levres mut
comë huem ki dit oreisum;
Ne sa s'il dist preiere u nun
(Brut, vv. 8148-8150)²⁰⁸

Estas primeiras fontes cultas da historia que despois se desenvolvería nas novelas do ciclo artúrico comparten a súa influencia con fontes orais bretonas, que están na orixe tamén da obra de Monmouth, tal como sulíña Frappier:

Geoffrey et Wace ont incontestablement exercé une influence sur les romancier arthuriens. Mais, en toute objetivité, on doit avouer que cette influence a été limitée et qu'elle ne concerne guère le fond de la question. Il faut reconnaître aussi que tout en étant un amalgame d'éléments variés la matière de Bretagne plonge ses racines dans un terrain mythique et mystérieux qu'on ne s'explique pas si l'on veut ignorer la tradition des jongleurs bretons. (Frappier, 1978:185)

Nas fontes celtas Merlín tamén ten un desenvolvemento independente das aventuras de Arturo, e aparece outra imaxe do personaxe que se recolle nunha obra posterior de Monmouth, a *Vita Merlini* (1150), onde non se mencionan os episodios que aparecían na *Historia* e só mantén como trazo común a súa calidade de profeta. De feito, as obras de Monmouth parecen recoller unha tradición previamente existente de dous Merlíns, que xa distinguiu Giraldus Cambrensis no seu *Itinerarium Cambriae* (c. 1220) denominándoos o Merlín Ambrosius e o Merlín Silvestre ou Celedonio. Diversos autores sinalan como precedente da *Vita Merlini* e da imaxe de Merlín como home salvaxe dos bosques a lenda irlandesa do *Buille Suibne* (ver Loomis, 1978:125), que forma parte do ciclo histórico e consérvase en tres manuscritos do XVII e XVIII aínda que parece proceder do século XII. O protagonista desta historia é Suibne mac Colmain, rei de Dal nAraide no nordeste de Irlanda que é maldicido por San Ronán por matarlle un compañeiro na guerra e despois perde o xuízo na batalla de Mag Rátha e anda ambulante polos bosques durante anos. O Merlín

²⁰⁸ "Mirou arredor e moveu os beizos,/ coma quen di unha oración;/ non sei se fixo pregaría ou non"

Silvestre aparece en diversos textos da literatura medieval galesa baixo o nome de Myrddin, que dá lugar á adaptación en Merlín, cambiando o “d” por “l” probablemente para evitar a cacofonía. Os textos máis antigos están no *Libro negro de Carmarthen* (c. 1200), como o poema *Affallenau* (As maceiras), onde Myrddin é representado como un tolo que habita nos bosques de Caledonia e sente unha grande atracción polas maceiras. No mesmo libro inclúese un poema en que Myrddin mantén un diálogo co sabio adiviño e poeta Taliesín (“Ymddiddan Myrddin a Thaleisin”), e como voz poética ou autor de cantos aparece tamén en dúas composicións recollidas no *Libro Vermello de Hergest* (c. 1400) -“A conversa de Myrddin e a súa irmá Gwenddydd” e “A canción entoada por Myrddin na tumba”- e no poema “Peirian Faban” (“A mocidade esixente”) conservado nun manuscrito do século XV.²⁰⁹ Polas alusións históricas destes poemas a existencia de Myrddin sitúase no século VI, como membro da corte do rei Gwenddoleu, que morre nunha batalla en que se enfrentaba co seu inimigo Rhydderch. A consecuencia desta desgracia, Myrddin tolea e refúxiase nos bosques de Escocia, onde vive oculto durante quince anos fuxindo de Rhydderch, que o persegue a pesar de estar casado coa súa irmá Gwenddydd. Por outra banda, na tradición escocesa encóntrase outro personaxe semellante baixo o nome de Lailoken, o cal predí a morte do rei Rederech, e vira tolo despois de ter unha visión durante unha batalla na que provoca unha gran masacre, polo cal é condeado a vivir nos bosques (Ward, 1893).

Na *Vita Merlini* o protagonista tamén é caracterizado como vate e ademais reina no seu propio territorio, seguindo a tradición do bardo galés Myrddin. Ademais desenvólvense outros dous aspectos que son típicos da historia do personaxe: o seu riso e, relacionados con el, a intercalación de contos breves. O riso está

²⁰⁹ O *Libro negro de Carmarthen* (*Llyfr du Caerfyrddin*) é un compendio de 108 páxinas que foi considerado durante moito tempo o manuscrito galés máis antigo datado no século XII, pero as investigacións paleográficas máis recente datárono na segunda metade do século XIII (Maier, 1997: 175). Contén unha serie de poemas maioritariamente anónimos de temáticas diversas, entre os cales moitos de contido lendario. O *Libro vermello de Hergest* (*Llyr Coch Hergest*) é un dos manuscritos galeses máis importantes porque contén exemplos de case todos os xéneros de poesía e de prosa medieval galesa, agás textos relixiosos e legais, e data de c. 1400. Entre os seus contidos encóntranse os relatos que publicou Lady Charlotte Guest a mediados do século XIX baixo o título dos *Mabinogion*.

ligado á súa capacidade profética, pois xorde ante situacións paradoxais entre unha acción que Merlín observa e o que el sabe que sucederá no futuro, e a explicación destas situacións pode dar lugar a pequenos contos que aparecen de forma recorrente nas obras posteriores. Por outra banda a súa vida salvaxe en contacto coa natureza na obra de Monmouth vese atenuada pola construción dunha torre onde vive rodeado dunha comunidade de escribas que recollen as súas profecías.

A historia do personaxe continúa no *Merlín* (c. 1200) de Robert de Borón, parte dunha triloxía que se completa co *Joseph d'Arimathie* e o *Perceval* e que se conserva de forma fragmentaria, se ben se transmitiu a través de prosificacións posteriores. Coa obra de Boron reúnense por primeira vez todos os temas nun ciclo narrativo e fíxase definitivamente a historia de Merlín amplificando todos os episodios que aparecen no *Brut de Wace* e integrándoo definitivamente na narración do reinado de Arturo do que pasa a ser conselleiro, formando así a parella arquetípica das novelas da lenda artúrica. De novo esta novidade argumental parece ter a súa orixe nas fontes celtas, pois xa Giraldus Cambrensis cando diferencia os dous Merlíns sinala a diferenza cronolóxica entre eles explicando que o Merlín Silvestre, chamado Celedonio polo nome do bosco no que profetizaba e no que permaneceu ata a súa morte, viviu en tempos do rei Arturo (Alvar, 1988:XII). A función de Merlín como conselleiro real estaba presente xa anteriormente, onda os reis Aurelio e Uter, e da fusión destes dous elementos xorde un Merlín conselleiro do rei Arturo que se consagra na posteridade. Pero sobre todo Merlín experimenta o proceso de cristianización que afecta a toda a materia na obra de Borón e de profeta político, anunciador da restauración bretona, pasa a profeta dos misterios do Grial, da suprema aventura cos tres cabaleiros elixidos, e polo tanto é o responsable histórico da nova cabaleiría cristiá. Por outra banda maniféstanse os seus poderes máxicos na facultade de cambiar de aspecto ou de desaparecer que pon en práctica agora en varias ocasións (Gutiérrez, 1997: 134), polo que se pode establecer un parentesco coa figura de Curoi, que aparece nos contos do ciclo do Ulster e no *Libro de Taliesín* da tradición galesa,

e que tamén se transforma en pegureiro e en home salvaxe (Loomis, 1978:124-135).

As obras en prosa seguen as pautas marcadas pola obra de Boron e no *Lancelot da Vulgata* (1215-1230) insítese na vertente demoníaca do personaxe, que aprende as artes da nigromancia apartado dos humanos nas profundidades do bosque. En cambio na *Suite-Vulgata* (1230) encóntrase un personaxe potenciado de tal xeito que todos os demais xiran ó seu arredor. Reis e cabaleiros seguen os consellos de Merlín ata o punto de que perden a capacidade de actuar por iniciativa propia e polo tanto a trama perde toda capacidade de sorprender, porque o desenlace adiántase sempre por medio de profecías máis ou menos veladas (Gutiérrez, 1997:193). Así e todo a condición de profeta desvalorízase en favor dos seus poderes máxicos: as profecías redúcense a prediccions a curto prazo que adiantan acontecementos inmediatos e en cambio multiplícanse os efectos que exhiben os seus estraños poderes en desaparicións e transformacións de aspecto que resaltan a súa condición diabólica. Pero aínda aparece algún novo trazo no carácter de Merlín, como a súa atracción polas mulleres e o seu gusto por actuar como intermediario nos amores de cabaleiros e doncelas. E desenvólvese a imaxe do Merlín namorado, que vive no bosque de Brocelandia os seus amores con Viviana mentres a instrúe nas artes máxicas, e que ó final abandona a corte de Arturo e cae nun engano da arteira aprendiz que o encerra nunha cova.

Na *Suite de Merlín da Post-Vulgata* (1230-1240) o poder de Merlín verase limitado e as súas facultades adiviñatorias transfórmanse nunha capacidade de interpretar os designios divinos, de maneira que toda a acción aparece entón dominada por un determinismo establecido pola Divina Providencia e nin Merlín cos seus poderes é quen de transformar os acontecementos que responden ós designios de Deus. Ademais o seu comportamento está condicionado pola observación dunha estricta ética cristiá, e así a perspectiva da condenación ou o temor de Deus impídelle utilizar os seus poderes e mesmo explicar con claridade as súas visións de futuro. Deste xeito o Merlín todopoderoso da *Vulgata* convértese nun simple intérprete do destino que non utiliza os seus

poderes para axudar ós cabaleiros ou evitar desgracias, pois debe deixar libre curso á vontade de Deus. Limitadas as posibilidades de usar o seu coñecemento do futuro, que é unha cualidade de orixe divino, só pode exercitar os poderes de orixe demoníaca: o coñecemento do pasado e a capacidade de metamorfose. Isto quizais explique o seu tráxico final a pesar de todas as precaucións para non perder a alma: morre encerrado nunha rocha por Niviana ceibano un forte berro que orixina o título da reelaboración castelá do século XV, *El balandro del sabio Merlín*.

4.3. MERLÍN NAS VERSIÓNS MODERNAS

En xeral en toda a tradición medieval Merlín aparece como un mago bondadoso e humorista que se identifica coa figura do sabio, versado en diferentes ciencias, dende a astroloxía e o coñecemento dos textos antigos á interpretación dos soños e a capacidade profética. Os seus poderes máxicos a miúdo van unidos ó enxeño e ó dominio do valor das palabras, e nunca son utilizados con finalidades negativas. Esta idea do mago benefactor, profeta e bromista recóllese na *Morte d'Artur* (1485) de Thomas Malory, que actúa como ponte para toda a literatura posterior, especialmente para o revival das historias artúricas que se produce na literatura anglosaxona dende o século XVIII, e tamén é a imaxe que se difunde a nivel popular. Estes trazos básicos son tamén o punto de partida da obra de Cunqueiro, que crea un Merlín afable e humorista e, sobre todo, domeador da palabra.

Nos séculos posteriores alterna unha visión respectuosa e outra paródica da figura e Merlín e do mundo artúrico en xeral. O Merlín visionario que recrea Spencer en *The Faerie Queene* (1590) é ridiculizado por Shakespeare nas súas obras *King Lear* e *King Henri IV*, en que aparecen breves referencias a este personaxe. No século XVII e XVIII Merlín aparece máis ca calquera outro personaxe artúrico, pero vese reducido a un carácter estereotipado como adiviño, desvinculado do contexto das historias medievais e dando nome a baratos panfletos de prediccións do futuro como o *Merlinus Liberatus* publicado

por John Partridge entre 1689 e 1707. Baixo a influencia da Ilustración preséntase unha visión irónica e burlesca do mago en obras como *Famous Prediction of Merlin, the British Wizar* (1709) de Jonathan Swift, que está na liña doutra obra burlesca de inspiración artúrica da que é autor Henry Fielding titulada *Tragedy of Tragedies; or the Life and Death of Tom Thumb the Great* (1730). O rexeitamento dos temas medievais é complementario do entusiasmo pola literatura clásica nestes anos, pero esta actitude transfórmase cos poetas románticos, que reflicten o gusto crecente polos motivos da Idade Media. A primeira vez que a figura de Merlín aparece despois do 1800 na obra dun escritor consagrado é nos *Poetical Works* (1813) de Sir Walter Scott, no segundo canto do poema "The Bridal of Triermain or the Vale of St. John" onde o mago aparece para parar un torneo pola man da filla de Arturo que está dexenerando nun baño de sangue e bótalle un feitiço á doncela que a sume nun longo sono do que só despertará co bico do cabaleiro perfecto. A principios do século XIX publicouse un considerable volume de poemas galeses que inspiraron a moitos escritores, pero aínda que nestes materiais se presentaba a Merlín como un profeta vagabundo e medio tolo, na maioría das recreacións enfatízase a súa condición de mago sobre a de profeta. Keats reflicte o Merlín enamorado en *The Eve of St. Agnes* (1819) e fan referencias a el en diferentes poemas Shelley e Coleridge (Taylor/ Brewer, 1983:36-37), pero o único que compón unha obra artúrica é Wordsworth, que escribe *The Egyptian Maid* (1835) coa intención de crear unha épica nacionalista. Merlín é aquí unha figura ambígua, que ás veces amosa unha malicia gratuíta e as súas profecías poden conducir á destrucción, aínda que na maior parte das ocasións as súas artes adiviñatorias serven para poñer a proba e formar os mozos. A figura de Merlín tamén foi especialmente popular entre os románticos alemáns, entre os que cómpre destacar a *Geschichte des Zauberers Merlin* (1804) de Dorothea Schlegel e o poema *Merlin der Wilde* (1831) de Ludwig Uhland.

Na Inglaterra victoriana prodúcese un importante revival artúrico, dominado pola obra de Alfred Tennyson, que publicou en 1859 os *Idylls of the King*, recibida con entusiasmo pola crítica como a tan esperada épica artúrica. Nesta obra

inclúe o seu poema "Vivien", que máis tarde recibirá o título de "Merlin and Vivien", onde presenta unha imaxe do mago purificada de todos os posibles elementos negativos: desméntense os rumores de que é fillo dun demo e o seu comportamento é sempre nobre e altruista, pois os desexos persoais subordínanse sempre ó ben público, pero ó ser conquistado por Vivien cae nunha paixón egoísta que derrota a súa ética social e esta caída introduce unha reflexión sobre a responsabilidade individual na desgracia ou a degradación.²¹⁰ Nos anos seguintes a recreación artúrica continúa na obra dos prerrafaelistas, como Morris e Swinburne, que encontran nestes materiais un sistema simbólico para representar os conflitos espirituais que eles consideran a base da poesía e da arte e que se interesan prioritariamente por outras figuras como Xinebra ou Tristán.

Na literatura norteamericana destaca a obra de Ralph Waldo Emerson, contemporánea dos poetas románticos, que dedica cinco poemas á figura de Merlín como personificación do poeta ideal, identificado coa figura do bardo e o profeta tomada das fontes galesas.²¹¹ A finais do século déixase sentir a influencia da obra de Tennyson en moitos poetas, pero por enriba de todos eles destaca a orixinal novela de Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), unha sátira que reacciona contra os *Idylls* de Tennyson e sobre todo contra as múltiples versións posteriores que caían no melodrama romántico. A poesía narrativa foi o vehículo dominante da lenda artúrica durante o XIX e primeiros anos do XX, e a obra de Twain constitúe unha importante excepción. Nela utiliza o recurso da viaxe no tempo para facer unha sátira social a través das valoracións dunha civilización doutra época. Invertindo

²¹⁰ Sobre o Merlín da obra de Tennyson pódese consultar o artigo de David F. Goslee, "Lost in the Siege Perilous: The Merlin of Tennyson's Idylls", en Watson/ Fries, 1988: 35-50. Ademais unha extensa bibliografía sobre o tema encóntrase no artigo bibliográfico de Peter Goodrich en Watson/ Fries, 1988: 179.

²¹¹ Mentres a maioría dos escritores partían da obra de Malory, as fontes de Emerson son os materiais galeses e así presenta a Merlín como un sabio no poema que introduce o seu ensaio "Politics" e nos poemas didácticos "Merlín I", "Merlín II", "Merlin's song" e "The Harp" (1846-1867) retrátalo como o cantor dos reis que conmove coa forza dos seus cantos nos que chama ó exercicio da caridade e da humildade.

o proceso que presentaba Thomas Love Peacock nunha narración breve titulada *Caliodore* (1816) en que se critica a sociedade inglesa do seu tempo a través dun cabaleiro do rei Arturo que se trasladara no tempo gracias ás artes de Merlín, Twain envía á corte artúrica do século VI un superintendente xefe dunha fábrica de armas que utiliza a ciencia e a tecnoloxía para desprazar a Merlín na corte, ó que presenta coma un impostor, pero ó final o mago vénceo mergullándoo nun profundo sono que lle permite regresar ó seu tempo. Baixo a forma dunha hilarante sátira literaria o autor fai unha crítica de múltiples aspectos da sociedade, dende o poder represor dun ríxido sistema de clases ó conformismo propiciado pola relixión.

Xa no século XX, publicanse os longos poemas artúricos de Edwin Arlington Robinson, *Merlín* (1917), *Lancelot* (1920) e *Tristán* (1927), que en palabras de Taylor/ Brewer (1983: 179) constitúen “the most distinguished Arthurian works yet produced in America”. No poema dedicado a Merlín reflexiona sobre a acción dos individuos que destrúe a civilización. A figura de Merlín está desprovista dos poderes máxicos das fontes medievais e non desaparece, senón que se vai voluntariamente a vivir con Viviana en Brocelandia durante dez anos. Ningún dos dous ten poderes sobrenaturais, senón que Merlín sinxelamente ten unha intuición e sensibilidade superior, mentres Viviana non é unha seductora malvada. Ambos viven o seu amor recíproco nun castelo do bosque, disfrutando de todos os praceres sensuais e intelectuais, e esta situación ideal situada fóra da corte serve de contraste para analizar os problemas que levan á desintegración social en Camelot. Merlín vive o conflito entre as responsabilidades públicas e os desexos persoais, e regresa á corte para aconsellar a Arturo na crise provocada pola traición de Xinebra e Lanzarote, pero a desintegración do reino é inevitable. Sen embargo o final non se ve como unha catástrofe, senón que se enfronta cun optimismo que xa aparecía na obra de Tennyson, baseado na concepción positiva do cambio que abre camiño a unha nova orde.

Nas últimas décadas a produción artúrica diversifícase enormemente. Algúns autores aínda parten da versión de Malory, case sempre tratando a lenda dende

unha perspectiva cómica e satírica como T. H. White e Thomas Berger, pero tamén se comeza a investigar sobre outras fontes máis antigas que levan a un mundo primitivo, despojado das roupaxes da sociedade cortesá medieval. Nos cinco libros que se reúnen baixo o título *The Once and Future King* (1958), T. H. White presenta un Merlín que actúa basicamente como mentor de Arturo.²¹² A súa capacidade de viaxar no tempo permítelle coñecer as experiencias das sociedades futuras coas que argumenta ante o rei contra os costumes belixerantes da cabaleiría e con frecuencia pola súa boca exprésanse as ideas políticas do autor. Con maior distanciamento afronta a materia Thomas Berger en *Arthur Rex: A Legendary Novel* (1978), que narra a lenda dende unha perspectiva cómica aínda que sen chegar a denigrala como Mark Twain. O seu Merlín é moi próximo ó de White, como educador e conselleiro de Arturo,²¹³ e o distanciamento humorístico conséguese a través do diálogo inxenioso e a esaxeración, ou poñendo a Merlín en situacións inesperadas.²¹⁴ Outro seguidor declarado de Malory foi John Steinbeck, que en *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (1976) reescribe a *Morte D'Arthur* con cambios mínimos no personaxe de Merlín, se ben reelabora completamente as partes correspondentes a outros personaxes.

Das múltiples versións que sitúan a Arturo fóra do entorno medieval, unha das que tivo máis éxito foi a de Mary Steward na triloxía *The Crystal Cave* (1970), *The Hollow Hills* (1973) e *The Last Enchantment* (1979). Merlín é o narrador da

²¹² Xosé Luís Méndez Ferrín, a obra do cal estudiaremos na última parte deste traballo, condena as recreacións do mundo artúrico de White por falsealo nun aspecto esencial, pois trátase de “unha serie de lendas entrelazadas que teñen como centro o Rei Arthur, símbolo da resistencia contra o invasor.” (Méndez Ferrín, 2001:31), mentres que White “é un inglés canalla que quixo facer inglés a Artur e pólo a pelexar contra o IRA” (Méndez Ferrín, 2001: 33)

²¹³ Outras obras contemporáneas desenvolven esta imaxe do mago e sabio que fai de guía mentor dun neno no seu proceso de formación, aínda que non se poidan incluír propiamente na tradición artúrica. Un caso evidente son as obras de Tolkien *The Hobbit* (1937) e *The Lord of the Rings* (1954-1955), onde o mago Gandalf está claramente inspirado nesta faceta do personaxe de Merlín. Sobre este tema ver Miriam Youngerman Miller: “J.R.R. Tolkien's Merlin- An Old Man With a Staff: Gandalf and the Magus Tradition” en Watson/ Fries, 1988:119-140.

²¹⁴ Véxase Raymond H Thompson, “The Comic Sage Merlin in Thomas Berger's *Arthur Rex*”, en Watson/ Fries, 1988:141-152.

historia e no primeiro volume, seguindo a Monmouth, explica o seu misterioso nacemento e as circunstancias da concepción de Arturo, a quen acompaña como conselleiro nos volumes seguintes. Como nas primeiras versións medievais a maxia está moi limitada e os poderes de Merlín derivan sobre todo do uso da súa excepcional intelixencia.

Finalmente, entre a interminable produción de temática artúrica destes anos cómpre sinalar dúas tendencias: a moda do chamado “novo neo-gótico” que combina realismo e fantasía partindo dun mundo real no que se introducen acontecementos sobrenaturais, e o interese por investigar en diferentes fontes que leva á incorporación da mitoloxía celta. E en xeral o crecente interese pola figura de Merlín. A mestura de realismo e idealismo é evidente en obras como *Merlín* (1978) de Robert Nye e a mestura de referencias á mitoloxía celta e materia artúrica produce un interesante resultado en *Excalibur* (1973) de Sanders Ann Laubenthal, ó tempo que o mago se converte en protagonista de novelas de ciencia ficción entre as que destaca *Merlin’s Mirror* (1975) de André Norton e as dúas novelas de H. Warner Munn, *Merlin’s Ring* (1974) e *Merlin’s Godson* (1976).

4.4. O MERLÍN DE CUNQUEIRO

4.4.1. UN MERLÍN SABIO, PERO NON PROFETA.

A orixinalidade do Merlín cunqueiriano ofrécenos un aspecto completamente novo do personaxe que non foi nunca explorado, a pesar da proliferación de obras artúricas no ámbito anglosaxón nas últimas décadas. Trátase de recuperar a figura do mago independente do mundo artúrico, tal como aparece nas fontes celtas e nas primeiras obras de tradición escrita que aínda teñen unha pretensión de historicidade, pero dende un aspecto radicalmente novo: o Merlín que aparece naqueles textos sitúase nun tempo anterior ó reinado de Arturo, mentres que Cunqueiro sitúao nun momento posterior, nunha época indeterminada, recoñecible para o autor galego como moi próxima á súa

realidade, e decididamente posterior á destrucción do mundo artúrico e á propia morte do rei. Deste xeito non só se produce un traslado espacial, situando os heroes artúricos en escenarios galegos realistas, senón tamén temporal, pois transpórtanse ó mundo contemporáneo, seguindo unha operación característica da ficción medieval, a *traslatio*, que converte en contemporáneos os personaxes da historia.

O único paralelo que podemos atopar desta situación, seguindo a vida do mago despois da morte do rei, encóntrase nos poemas galeses, onde Myrddin se refuxia no bosque de Celydon á morte do seu señor, o rei Gwenddolau. En *Merlín e familia*,²¹⁵ sen embargo, o retiro do mago non se identifica directamente coa morte do rei e a destrucción daquel mundo, senón que se ofrece unha explicación sobre a súa estadía en Galicia que se integra perfectamente nos parámetros do acontecer cotián, lonxe de grandes acontecementos históricos ou míticos. O novo veciño chega para facerse cargo dunhas propiedades que herdou, e ninguén sabe da súa vida anterior non sendo o narrador, o criado Felipe de Amancia, que na súa vellez rememora os días días da súa infancia onde o mago:

O señor Merlín, asegún se sabe polas historias, era fillo de solteira e de nación allea, e veu herdado pra Miranda por unha tía segunda por parte de nai. (MF, 17).

Pero ademais, non se pode identificar o personaxe de Cunqueiro co Myrddin celta primitivo, senón que máis ben habería que considerar a concorrencia de diferentes aspectos do desenvolvemento tradicional da figura do mago nunha hibridación atemporal, posto que tamén se manifestan indicios da cristianización da materia nun Merlín relixioso, cando lle dá consellos sobre a avaricia ó bispo de París (MF,30-31) ou contra a luxuria a mosiú Simplom (MF,128). A engádegas dun apéndice na versión castelá onde se sitúa a estadía de Merlín en Galicia despois da revolución francesa (MyF, 191) contribúe a fixar cronoloxicamente

²¹⁵ A partir de aquí citarase como MF, fronte á versión en castelán que contén algunhas engádegas e que será MyF.

a súa transposición á sociedade contemporánea que só se podía intuír polo entorno, en certo xeito atemporal, do mundo rural galego.

Cunqueiro presenta a Merlín vivindo nun bosque das terras de Miranda - comarca da provincia de Lugo onde se encontra o nacemento do río Miño - acompañado de dona Xinebra. A selva de Esmelle, trasunto do bosque de Brocelandia,²¹⁶ é agora un entorno amable ó que Merlín se traslada por propia vontade para vivir tranquilamente os anos da súa velez. Alí a súa casa convértese nun centro de confluencia de viaxeiros, coma un santuario a onde chegan peregrinos de diferentes puntos do espacio e do tempo en busca de cura para os seus males. Pero xunta Merlín e Xinebra comparten ese espacio central os personaxes que forman o seu servizo doméstico e que pertencen ó ámbito do familiar e cotián para o lector, personaxes que semellan sacados da realidade da Galicia rural e que asimilan con total naturalidade a maxia e o misterio que rodean as figuras dos seus amos e os seus variopintos visitantes. Inicia así o escritor a configuración dun universo narrativo onde as coordenadas espacio-temporais se independizan das normas da lóxica para entregarse ás libres asociacións da fantasía,

Aínda que que a casa de Miranda se sitúa no interior da selva de Esmelle, isto non implica o aillamento do resto da sociedade senón, ben ó contrario, a integración no microcosmos dunha pequena comarca tan característico da sociedade galega coa súa peculiar distribución da poboación en múltiples aldeas e lugares minúsculos que se espallan por todo o territorio:

Quizaves millor que decila fora pintala, a selva de Esmelle, que cai á man dereita, vindo pra iste reino pola banda de León. [...] Sempre venta na carballeira das Mouras, tan fusquenlla, i o camiño ten presa en pasala i

²¹⁶ Na versión de Robert de Boron o bosque de Brocelandia é o escenario onde Merlín vive os seus amores con Viviana, mentres a instrúe nas artes máxicas, pero en versións posteriores convértese na súa prisión, confinado pola propia Viviana nunha torre. No *Didot-Perceval* en prosa Merlín axuda a Percival a conseguir o Graal e despois retírase ó bosque preto do castelo do Graal e alí díctalle a Blaise, o confesor da súa nai, as aventuras da Táboa Redonda e do Graal para transmitilas á posteridade. Dun modo semellante Cunqueiro fai unha narración retrospectiva das aventuras de Merlín, aínda que non é el mesmo o narrador, senón Felipe, o seu criado na xeira galega, quen lembra de vello aqueles días da súa infancia.

en chegar á aberta camposa de Miranda. [...] Dende Miranda vese Esmelle todo arredor, o castelo de Belvis, a fraga da Serpe, a lagoa dos Cabos, e de día, a seu carón, o fume das ferreirías do Vilar. [...] Dende Miranda vese todo o chan de Quintás deica o Castro, i as centeeiras darse en ondas coma o mar, ao amor da brisa, e o ir e vir das mulleres á fonte do Couso. [...] Miranda era a pousada de don Merlín. (MF, 11-13).

Como tantas casas en Galicia, a de Merlín parece estar illada no medio do bosque, pero situada nun outeiro dende onde se contempla toda a comarca,²¹⁷ unha paisaxe humanizada e concreta, onde cada elemento ten o seu nome: a carballeira das Mouras, a fraga da Serpe, a laboa dos Cabos, o chan de Quintás. Trátase xa que logo dun espacio localizado con multitude de topónimos que inciden nunha pretensión de verosimilitude constantemente reforzada ó longo do texto. Un espacio que parece gozar de autonomía respecto ó resto da civilización pero onde, ó mesmo tempo, o aillamento do individuo é imposible. Ben ó contrario, a nova vida de Merlín concíbese como unha experiencia de integración nun grupo dende o mesmo título. Nada máis lonxe da imaxe tradicional do mago que a vida familiar, aínda que aquí a palabra non se utiliza co seu senso máis restrinxido, senón referíndose a todas as persoas que viven arredor de Merlín con independencia dos lazos de sangue. Sen embargo é interesante o uso do vocábulo que suxire a “familiaridade” na relación de Merlín con todos os personaxes que o rodean e polo tanto a neutralización da oposición entre elementos do nivel mítico e do nivel pragmático que se mesturan na novela (Tarrío, 1989:59-66). Para concluír, a presenza do bosque como escenario na novela de Cunqueiro non conleva as facetas do Merlín Silvestre no personaxe, pois non desempeña aquí esa función de espacio deshabitado e afastado da civilización onde se localizan os personaxes marxinais (Le Goff, 1991:32), e en cambio encontramos un Merlín que continúa desenvolvendo as mesmas actividades ca na corte de Arturo, aínda que sexa de maneira máis modesta, como di o escritor:

²¹⁷ Tal como sinala Pérez-Bustamante (1993:341), o *Merlín* consiste na evocación dun centro de plenitude que é a infancia de Felipe, o narrador, en Miranda ó servizo de Merlín, e a situación da casa onde se concentra a acción nun lugar elevado indica que se trata dun centro de indole celeste. Pola contra *As Crónicas do Sochantre* conducen ó mundo infernal pois trátase dunha viaxe cun grupo de almas condenadas.

Eu traio ao mago de Bretaña a terras de Miranda, na provincia de Lugo, para que alí faga as súas maxias: unhas maxias inocentes, non as grandes maxias que facía na corte do rei Artur, claro. (Queija, 1884:340).

Á casa de Merlín chegan constantemente viaxeiros procedentes de diferentes tempos e culturas en busca do mago para que lles solucione graves e misteriosos problemas. Os visitantes explican a súa historia creando en cada capítulo unidades diexéticas independentes que se vencellan entre si polo espacio central da casa de Merlín e os seus habitantes, e pola acción resolutive do mago. A casa de Merlín podería compararse co castelo do Graal, lugar central buscado polos cabaleiros para recuperar a prosperidade do reino, igual que os viaxeiros que van onda Merlín en busca de remedios para os seus males. A errancia do cabaleiro substitúese pola viaxe -algúns dos personaxes son viaxeiros ou viaxantes profesionais- e Merlín actúa como oficiante dun rito que ten moito de purificador, comezando coa inexcusable verbalización do conflito e buscando remedios que en moitos casos implican a liberación dalgún poder maléfico.

Ó trasladarse de Bretaña a Galicia, Merlín descende da corte real ó pobo, onde convive cos seus veciños como un máis, aínda que conserve certos trazos de distinción. As razóns que xustifican este traslado espacial, como vimos, son sinxelas e comprensibles, e ata o seu misterioso nacemento se integra nos parámetros da normalidade da sociedade galega, desbotando a intervención demoníaca: é sinxelamente “fillo de solteira”, como tantos outros nun país de emigración con baixo porcentaxe de poboación masculina como era Galicia. Estas explicacións sitúan o personaxe ó nivel dos seus conveciños, con intereses e costumes semellantes: vai ós enterros, devólvelles as cortesías, e ten criados do país que lle coidan a facenda. Pero aínda vai máis aló, pois, coma un menciñeiro máis das aldeas galegas, pode ser remunerado segundo a vontade do beneficiario polos remedios que fai. A serea grega que o visita para que tinga de negro a súa cola despois da morte do seu home entrégalle unha bolsa con cartos soantes que o mago non rexeita:

- Xa sei que non pago tantos favores como se me fixeron nista casa, pero

na bolsa vai, en floríns torneados, canto diñeiro me queda da fortuna antiga, non ganada pola gracia deste corpo doado, senón herdo dunha curmán [...]

Agradeceu mi amo o galano. (MF, 118)

Mesmo dende a instancia do narrador poténciase o estatuto real de Merlín, pois o que conta a historia é un personaxe pertencente a esa familia de xentes do país que o rodeaban. Felipe de Amancia, o paxe de Merlín que lembra os días da infancia na casa do mago, é un sinxelo rapaciño enviado de criado a servir á casa dunha xente de posibles, que resultan ser un home que coñece remedios secretos para estraños males, entre menciñeiro e sabio, e unha dona de refinados modais.

Precisamente outro aspecto chamativo da creación cunqueiriana é que Merlín estea acompañado de Xinebra nesta especie de exilio do mundo artúrico. Sobre a súa presenza non se dá ningunha explicación. O lector coñecedor da tradición pode imaxinar que Xinebra, ameazada de morte na corte tras descubrirse a súa traizón amorosa por entregarse a Lanzarote, foxe con Merlín mentres os diferentes bandos se enfrontan e se matan entre eles, o que explicaría que ela estivese xa en Miranda cando se produce a morte do rei:

Decían que era viuda dun grande rei que morreu na guerra e que tivo a noticia por un corvo cando estaba en Miranda probando un peite de ouro. (MF, 19).

Neste fragmento obsérvase a mestura da lenda culta artúrica con elementos de lendas ou contos populares, como a intervención de animais mensaxeiros, que é un motivo da tradición folclórica, ou a imaxe da doncela que se peitea cun peite de ouro, típica nas lendas de mouros gardadores de tesouros subterráneos. Pero en realidade Xenebra parece ser un elemento ornamental na casa, que non participa como desencadeante da acción en ningún momento e só fai acto de presenza dun xeito cerimonial para recibir ou despedir os visitantes que chegan á casa en busca dos poderes máxicos de Merlín. A súa presenza prestixia o traballo do mago, como reminiscencia e testemuña dos tempos en que era mago na corte real, e introduce na diéxese un modelo de

distinción alleo ó entorno en que se sitúa a acción que contribúe a configurar un plano de realidade mítico que se opón e ó mesmo tempo se mestura co plano pragmático, o da realidade cotiá dos personaxes recoñecible como próximo e familiar para o lector. Tamén Xinebra entra nese mundo do familiar e cotián a través dos detalles que rodean a descrición do seu aspecto e a súa forma de actuar:

A primeira na casa, despoixas de don Merlín, era mi ama doña Ginebra. Era unha señora mui sentada, verán e inverno coa súa peleriña negra mui bordada con abalorios. Tampouco era do país, e prendía algo na fala. Tiña un pelo loiro mui fermoso e longo, que recollía nun grande moño, e nunca vin pel tan branca como a súa. Outa, e máis ben gorda, tiña un gran andar, i era mui graciosa de seu no mando, algo súpeta eso sí e por veces seca, pro mui mantedora da xente e do gado. Caseque non saía da casa, e pola serán sentábase no salón a carón do balcón grande, a bordar nun gran pano que iba envolvendo a poucos arredor dunha cana de prata. En inverno gastaba mitós de lá, e polo verán de fio branco, mui calados e con froliñas bordadas. De cando en vez paraba de bordar para rascarse o lombo cunha manciña de buxo que tiña, montada nunha variña de avelán. (MF, 19).

A demorada descrición, así como a atención a detalles anecdóticos do seu comportamento, aproximan o personaxe ó lector, que deixa de percibilo como un estereotipo. Non só interesan os trazos arquetípicos e os acontecementos significativos para a evolución da acción, senón tamén a calidade das luvas e os seus debuxos, ou os momentos de distracción en que Xinebra rasca o lombo. Deste xeito deconstrúense a oposición entre principal/secundario na materia narrada, e polo tanto tamén entre mítico/cotián e fantástico/real.²¹⁸

A caracterización de Merlín vaise elaborando ó longo de toda a novela, pero adiántase tamén un breve retrato feito polo narrador no capítulo introductorio en que se presentan todos os personaxes. Nesta presentación déixase entrever a súa inmortalidade sen facer unha declaración expresa que podería provocar a extrañeza do lector. Unha vella lembra que o viu de nena e que xa daquela tiña a barba branca, pero esta estraña circunstancia atenúase co uso dunha frase

²¹⁸ González Millán sinala que “esta redución do épico e do mítico ó cotián constitúe un dos elementos que mellor caracterizan o talante narrativo de *Cunqueiro*” (1991b:45)

feita que neste caso debe interpretarse literalmente, “por el non pasaban os anos”, pero non por iso se relaciona con poderes maléficos, senón que, polo contrario, é unha figura cargada de elementos positivos:

Por don Merlín non pasaban os anos, e disto queixábase como dunha nora, pro poucas veces, que o ser dil era aparentar mui franco i aberto, contento do mundo e parrafeador, e sorría mui doado: axudábanlle a ser franco os ollos craros, i aquela súa fronte levantada e señora, i hastra o aquel que tiña de aloumiñala coa man dereita cando che falaba. Era de poucas carnes, pro mui estribado no seu e garrido, e mui andador. (MF, 18).

Ambos personaxes, Merlín e Xinebra conservan trazos da súa vida literaria anterior: Merlín é bondadoso e bo coñecedor do corazón humano, ten un fino senso do humor e protexe con actitude paternal ó adolescente Felipe. Xinebra, pola súa banda, soe aparecer brevemente despedindo os viaxeiros dende o balcón, unha imaxe con frecuencia repetida nas despedidas dos cabaleiros recorrentes na novela medieval. Pero a súa dedicación permanente a bordar no retiro da súa habitación relaciónaa coa figura de Penélope, que espera a Ulises eternamente mentres tece, o cal nos lembra a esperanza na volta do rei Arturo. Pero a pesar das resoancias medievais, a vida dos dous personaxes está tomada nun momento totalmente novidoso dende o punto de vista da tradición literaria: na súa madurez-vellez, despois da morte de Arturo, é dicir, no intre en que tódalas historias calan, porque chegada a decadencia nada hai que mereza a pena de ser contado. A morte de Arturo vai acompañada da dos seus mellores cabaleiros e da desaparición do seu reino, pero, ¿que sucede coas figuras periféricas que non morren na guerra, co mago ou as mulleres? Lonxe do esplendor da vida cabalesca preséntanse baixo novas luces. Dona Xinebra xa non é a mellor e máis bela dama, senón unha dona entrada en anos, e tamén un pouco en carnes, que vai ós baños para curar os achaques da avanzada idade (MF, 58), e Merlín xa non sempre acerta nos seus remedios: cando lle piden o camiño de quita e pon non o pode utilizar porque está enferruxado, o espello do mouro saíulle mal feito e problemático, dáse por vencido no labor de soldar a lady Tear, etc. Encontrámonos así co paradoxo de que o que para o narrador Felipe é unha idade dourada que alimenta a súa

memoria, quizais para Merlín e Xinebra só é un sosegado retiro despois das glorias da alta política e da vida cortesana.

Este Merlín humanizado, e limitado nos seus poderes, é sobre todo un sabio, coñecedor de ciencias diversas, que con frecuencia se retira a consultar os seus libros antes de actuar. A súa sabencia parece deberse ó coñecemento dos libros segredos, nos que le e estudia constantemente. Pero sobre todo o Merlín de Cunqueiro é o mestre da palabra, o creador de realidades coa maxia do verbo, e tamén o conservador da memoria histórica, coñecedor das xenealoxías. Son moitas as ocasións en que Merlín se erixe en narrador, completando para Felipe a historia dos visitantes ou explicándolle a orixe dos personaxes e as profundas motivacións do seu carácter: no capítulo “O camiño de quita e pon” explica cómo chegou ó poder o Imperante de Costantinopla que demanda a súa axuda, en “A princesiña que quería casar” explica a ilustre orixe e a historia da misteriosa visitante, e así sucesivamente ó longo de todo o libro. En ningún momento se manifesta Merlín como profeta e, pola contra, é coñecedor dos acontecementos pasados, pero esta cualidade non se vincula cun poder sobrenatural de orixe demoníaca, como na tradición medieval,²¹⁹ senón coa sabiduría, o estudio e a experiencia. Nin profeta político, nin profeta do Graal, o mago non mostra aquí en ningún momento a capacidade de transformar o seu aspecto nin hai indicios da súa grande paixón por Viviana. Desvinculado das continxencias da corte artúrica convértese en figura atemporal, home de mundo e instruído nas máis diversas ciencias, e os elementos maravillosos que concorren ó seu arredor porveñen tanto dos estraños personaxes que acoden a el en busca de remedio e das aventuras que protagonizan, como da propia actividade do mago. Polo tanto Merlín non é un mago que intervén cos seus poderes nunha realidade que responde ós parámetros de normalidade, senón unha especie de artesán e “compoñedor” que ten habilidades á medida da

²¹⁹ Tal como sinala A. Micha, esta idea parte da caracterización do mago no Merlín en prosa de Robert de Boron:

Merlín a la connaissance du passé de par sa naissance diabolique et celle de l'avenir par un don divin. (Micha, 1978:591).

realidade máxica na que vive.

4.4.2. AS HABILIDADES DE MERLÍN

A primeira intervención de Merlín nas memorias do seu criado Felipe introduce unha vertente lúdica da súa actividade, pois fai unha especie de inocente xogo de maxia para os nenos, coloreando a auga dunha copa de cristal da tonalidade que lle solicitaban, suxerindo o poder da súa maxia para crear ilusións, pero ó longo da obra intervén para solucionar diferentes problemas que afectan a obxectos ou personaxes extraordinarios e nos que o mago demostra unha serie de habilidades con frecuencia vinculadas a oficios comúns.

Despois de dous capítulos de presentación adicados á descrición do espacio en que se sitúa a casa de Merlín e dos personaxes que a habitan, iníciase unha serie de visitas de personaxes de diferentes procedencias que serán os clientes do amo da casa. Segundo se apuntaba máis arriba, o marabilloso ben da man destes visitantes, e a arte de Merlín consiste en saberse entender nese mundo de prodixios. No primeiro capítulo, titulado “O quitasoles i o quitatrevas”, Merlín exerce de paragüeiro para arranxar uns paraugas do Bispo de París que teñen poderes máxicos como dominar a meteoroloxía, facilitar a comprensión de todas as linguas do mundo ou iluminar no medio da noite:

E namentras eu servía aos hóspedes algo de viño e xamón, coma si fora paragüeiro de Ourens terbellou mi amo nos paraugas, i en un amén dounos por amañados, que asegún il soio tiñan unha varilla floxa i outra salteada. Abriunos e pechounos, dicindo non sei que letanías e sorriu (MF, 30).

Evidentemente, a natureza marabillosa dos paraugas esixe unha arte paragüeira tamén extraordinaria e de aí que o traballo de Merlín se complete coa acción das palabras máxicas (MF, 30). O poder da palabra que estaba presente xa, como vimos, na obra de Wace cando Merlín debe trasladar o circo de pedras máxicas e, por suposto, ten unha constante presenza na cultura popular.

Máis adiante, en “O reló de area”, recibe a visita do adiviño don Felices, que le

o futuro nas cartas e na fariña e que lle trae para amañar un particular reloxo de area coroadado dun espello, e Merlín actúa como consumado reloxeiro e cristaleiro:

O arreglo que pedía don Felices era que ao espelliño voláraselle o azougue cando lle estaba adiviñando na ferir de Viana do Bolo, a querencia dunha moza ao señorito de Humoso. A compostura non era auga de maio, que faguía falla azougue italián serenado, e xa metidos en obras e gastos conviña mudarlle tamén a area ao reló. (MF. 69).

En “A soldadura da princesiña de prata” actúa de ferreiro soldador para reconstruír o corpo dunha fermosa dama chamada Lady Tear, un ser de natureza dobre, boneca de prata e vidro ó mesmo tempo humana, que vive unha grande paixón e, ó ser asasinado o seu namorado, cae ó chan esfarelándose en pequenas frangullas que Merlín debe recompoñer. Tamén neste caso a habilidade soldadora require da concorrencia doutras artes que esixen o estudio e a consulta de libros escuros:²²⁰

Adiviñei axiña que mi amo non se deitara, que pasara a noite a ler no don Raimundos Lulio e no Cornelius, e tiña on atril aberto a doitriña de don Gabir Arábigo, onde fala do peso das partes do corpo en comparanza cos corpos simpres, asegún a tábula de micer Dioscórides. (MF, 78-79)

Aínda fai de tintureiro en “A sirea grega” para tinguir de negro a cola dunha serea que se quere poñer de luto, de compoñedor de espellos máxicos en “o espello do mouro” e, por último, pon en práctica os seus coñecementos de medicina para curar o seu amigo, o vendedor de bolas de neve suízo mosiú Simplom. A ciencia médica de Merlín exprésase en termos moi semellantes ós da medicina popular e, se o menciñeiro de Arnois diagnosticou a gravidade do enfermo porque “a febre corráselle ós pulsos, que xa non concordaban”, o mago explica as causas da doenza cunha breve lección práctica de medicina:

Toda ista doencia acae en que se lle pasaron aos humores os puntos de

²²⁰ A utilización de citas ou referencias a produtos culturais recoñecidos pola institución como argumento de prestixio intelectual contribúe a forxar a imaxe de sabio de Merlín e ó mesmo tempo serve ó obxectivo de autenticar a ficción novelesca. Sobre a utilización paródica deste recurso véxase Rodríguez Vega (1997:20ss).

fervedura, que foi febre memorial a que tivo, e non é doado agora poñerllos estantes. Os humores están no corpo por capas, a semellanza do magro no touciño, ou igoaal que o aceite i a iauga no vaso da lamparilla. E acode que si se alternan ou mestan, amolecen as interioridades. (MF, 125)

Entre as ciencias que domina o mago cóntase a da xeografía secreta, da que se amosa grande coñecedor en “A trabe de ouro”, onde é requirida a súa axuda só pola súa condición de sabio e erudito. Os seus clientes son un pobo de seres minúsculos que vive nas profundidades da terra e que para rescatar a súa princesa prisioneira en Tulé queren fabricar moedas dunha viga de ouro que descubriron nas profundidades. De Merlín só queren saber cómo é o escudo da casa real de Tulé para acuñalo nas moedas, pero na consulta o sabio descóbrelles que o ouro non é metal preciado no pobo dos raptores e que ademais a trabe que pretenden amoedar é parte da arquitectura en que se sostén a terra, e a súa destrución provocaría o afundimento de media Francia, afirmación que fai Merlín seguindo o criterio de autoridade de Cornelio Agripa (MF, 105).

Nunha sóa ocasión enfróntase Merlín ás forzas do mal por ter que resolver un encantamento argallado polo demo e entón pon en práctica toda unha serie de remedios e esconxuros que aproximan a súa actividade á dun relixioso nunha cerimonia de exorcismo. É o caso de “A princesiña que quería casar”, a quen enmeigou o demo nunha noite de San Xoán converténdoa en cerva, e que Merlín libera poñéndolle unha trampa ó demo para facelo fuxir. Trátase, como recoñece o propio Merlín, dun meigallo cativo que se resolve opoñéndolle ó maligno o poder da cruz. De novo o remedio complétase co poder da palabra:

Cando cheguei aos mazaeiros vin no chán, entre a herba, a rosca de pan trigo coa cruz, pro non lle toquei, que tiña defendido de tocar ou decir nada dos capiteles do desengado. [...] I entón eu vin chegar por entre os mazaeiros a don Silvestre, e sin mirarnos foise a onde estaba a rosca coa cruz [...] Pro don Silvestre non puido dar un paso, que meteu o pe esquerdo no cepo, e cantou deseguida o sino de prata, e mi amo berrou non sei que latín. (MF, 53-54).

Despois do visto podemos concluír que a actuación de Merlín desenvólvese

nuns parámetros de normalidade que o aproximan á realidade galega na que se integra e non é a súa intervención a que introduce o elemento fantástico na diéxese da novela cunqueiriana mediante o uso de poderes sobrenaturais, senón que o propio universo en que habitan Merlín e o resto dos personaxes está integrado por múltiples elementos que escapan da confrontación coa análise racional. Nun mundo por onde se pasean os demos en figuras humanas, reis árabes que saben voar en alfombra máxica, princesiñas de prata, sereas namoradas e estraños seres de pobos subterráneos, Merlín é só un home instruído e sabio, que coñece o mundo no que habita e desenvolve múltiples habilidades e coñecementos polos que será moi solicitado.²²¹ Non é por tanto a capacidade para transformar o mundo o que se destaca no personaxe, senón a súa capacidade de integrarse nun mundo xa de por si cheo de elementos maravillosos.²²² E quizais o que lle interesaba a Cunqueiro da figura do mago fose esa capacidade de integrarse con naturalidade nun universo que non se suxeita ás leis da racionalidade como é a propia sociedade galega que el quere mostrar, unha sociedade na que predomina unha mentalidade primitiva e precientífica, predisposta a aceptar con normalidade a presenza do sobrenatural na súa vida cotiá.

²²¹ Tendo isto en conta, resulta difícil aceptar a proposta de Spitzmesser de identificar a Merlín co Xefe ou o Pai, "que espera total sumisión de quen lle rodean", o que lle permite relacionalo cun "dogma da ortodoxia fascista, na cal as masas viven mesmerizadas polo carisma persoal dinámico dun Xefe-Pai" (Spizemesser, 1991:61).

²²² A insistencia da crítica na capacidade de Merlín para transformar o mundo parece erguerse sobre a feble base da primeira escena, en que Felipe presenta ó seu amo facendo un xogo de maxia para os nenos tinguindo a auga de cores (Tarrío, 1989:70, González-Millán, 1991b:34). Sen embargo, como ben di o propio autor, Merlín non fai agora máis ca maxias pequenas e de feito non transforma o mundo coa súa imaxinación nin introduce fantasías nas súas narracións, senón que o fantástico está xa no mundo, independentemente da súa actuación.

4.4.3. A LEVE PRESENCIA DO MUNDO ARTÚRICO: INTERTEXTUALIDADE E HIPERTEXTUALIDADE.

Nesta trasposición da figura de Merlín a un entorno galego contemporáneo é notable a ausencia de referentes artúricos -non sendo pola presenza ó seu lado da raíña Xenebra- e o illamento da figura nun medio social completamente novo no que debe redefinirse. Pero a condición da obra de Cunqueiro de hipertexto, derivado dun texto anterior (hipotexto) que neste caso son as novelas de cabaleirías medievais, revélase en diferentes niveis, dos cales quizais o máis evidente é unha peculiar forma de intertextualidade coa incursión esporádica de nomes e personaxes que introducen a atmosfera do mundo cabaleiresco e da corte artúrica a un nivel semellante ó de outros entornos literarios e culturais que emerxen ó longo de todo o texto, como *O Quixote*, *Hamlet* ou a novela decimonónica *Pablo e Virxinia*.

É difícil encaixar os métodos utilizados por Cunqueiro para dar forma á intertextualidade na clasificación proposta por Genette (1982:8), posto que non se trata propiamente de citas, plaxios ou alusións veladas, pero sen embargo son maneiras de facer presente o ciclo artúrico de maneira puntual no texto con independencia das relacións de hipertextualidade que implican unha maior dependencia do modelo.²²³ Por iso, aínda que estas referencias non se presenten baixo a forma de ningún dos tres recursos citados, entran dentro da definición xeral de relacións intertextuais:

²²³ Genette establece a relación do hipertexto (B) co hipotexto do que parte (A) en termos de dependencia:

Cette dérivation peut être soit de l'ordre descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) "parle" d'un texte (*Edipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que **B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A**, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement sans nécessairement parler de lui et le citer. (Genette, 1982:13) [A grosa é miña].

Je le définis pour ma part [l'intertextualité], d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. (Genette, 1982:8)

Na maior parte das ocasións a presenza destes personaxes xustifícase polas lembranzas de Xinebra ou de Merlín. A raíña, como unha grande dama nos anos do seu ocaso, parece vivir aínda co espírito naqueles tempos de esplendor e os seus relatos introducen na diéxese elementos do ciclo artúrico, inda que a súa participación se reduce a unha mención fugaz que busca encontrar eco nun lector implícito coñecedor da tradición literaria. A nostalxia de Xenebra reflíctese no carácter repetitivo das súas historias, observado polo pequeno Felipe:

Soio ouvín a voz de mi ama doña Ginebra que contaba unha historia de don Parsifal, que xa lle tiña ouvido moitas veces. (MF, 47)

Pero ademais, seguindo a tradición medieval, Xenebra non só conta as súas historias de palabra senón tamén a través das imaxes da longa tira de bordado en que traballa día tras día e onde os seus visitantes "len" historias como a de Tristán e Isolda ou a de Oriana e Amadís:

Eu lémbrome do señor Deán de Santiago, cando veu a Miranda a mercar o quebranoces, coas antiparras postas lendo no bordado, decíndolle a mi ama que atopaba ao señor Tristán mui parecido e que doña Oriana caseque falaba. (MF, 20)

As figuras de Tristán e Oriana presentan unha dobre dimensión como personaxes reais do pasado de Xenebra e como figuras literarias recoñecidas por quen contempla o bordado, o que contribúe a borrar as fronteiras entre ficción e realidade, obxectivo constantemente perseguido na narrativa de Cunqueiro. Toda a actividade de Xenebra parece xirar en torno a aquel pasado e mesmo cando pode coñecer o futuro, a través das cartas de don Felices, a súa curiosidade diríxese á evolución dos protagonistas daqueles tempos ditosos ou dos seus descendentes:

Pola serán rubía a botar diante de doña Ginebra as cartas, por saber que fora de toda a cabaleiría de Bretaña, de si casara na casa doña Galiana, si aparecera o camiño de Cavamún, cantos fillos tiña o neto de don

Amadís (MF, 70).

Fronte á función narrativa das referencias ó mundo cabaleiresco que introduce Xenebra, as introducidas por Merlín case sempre responden a lembranzas puntuais en relación con algún aspecto das súas vivencias presentes, relatando anécdotas que avalan a súa longa experiencia, ou lembranzas de acontecementos recentes. Así, cando arranxa os paraugas do bispo de París lembra que un deles fora propiedade de Amadís de Gaula, quen tamén requirira os seus servicios:

I o colorado, iste sirve pra viaxar na noite, i o que vai debaixo dil, aberto na noite pecha, vé coma si fose de día. Millor que quitasol debíase de decir quitatrevas, e ten por nome "Luceiro". Xa outra vez a iste, cando era propiedade de don Lanzarote do Lago, lle arranxei dúas varillas que se esgallaran, o ao primeiro amaño non saíu a conta, i en vez de verse coma de día, non se vía nada, nin as luces acesas na noite. (MF, 29-30)

Nas outras dúas ocasións en que Merlín establece contacto co mundo cabaleiresco faino a causa dalgunha viaxe que sempre ten que ver coa historia de Amadís. A primeira xorde arredor dun dos poucos obxectos máxicos que posúe o mago "o camiño de quita e pon", que quedou inservible, segundo Merlín, "por mor de que se mollou pasando por il de Galicia a Avalón, cando fun ás bodas do neto de don Amadís" (MF, 41), e a última introdúcea o narrador Felipe cando, ó ler unha novela sobre o demo Cobillón, lembra que a primeira vez que oíu falar del foi cando Merlín tivo que ir a Gaula para quitarlle o olor a xofre a un condado daquel reino (MF, 162). Referencias ó *Amadís* ás que aínda hai que engadir a alusión a Galváns sin Tierra como antepasado da princesiña de prata (MF, 82).

A relación das escasas referencias a elementos das novelas de cabaleirías, o hipotexto sobre o que aparentemente Cunqueiro constrúe a súa obra, complétase cunha simple reminiscencia onomástica a través dalgúns personaxes como Leonís, un paxe que fai de mensaxeiro do emperador de Constantinopla, nun xogo co nome do reino do que é orixinario Tristán (MF, 37-42), ou un cazador chamado don Belianís, como o protagonista do hispano *Don*

Belianís de Grecia (MF,63-64). Esta utilización da onomástica serve ás veces para establecer recursos de intertextualidade con relación á tradición literaria que se convoca, pero tamén entre as diferentes novelas do autor que se configura como un macrotexto organizado a través de procedementos de recorrencia (González-Millán, 1991a:67-97) que o aproximan á técnica de “entrelazamento” propia dos grandes ciclos narrativos medievais. Así o paxe Leonís reaparece en *El caballero, la muerte y el diablo*, relato que, segundo Pérez-Bustamante (1993:331), constitúe un tríptico narrativo inspirado nos mitos atlánticos xunto co *Merlín* e as *Crónicas do sochantre*.²²⁴

Na novela de Cunqueiro, máis alá das esporádicas incursións do mundo cabaleiresco que adornan o protagonismo de Merlín e a serena presenza de Xinebra, xógase con características de estilo como a estrutura episódica, con capítulos que relatan aventuras independentes enfiados pola presenza común do personaxe protagonista, ou a *traslatio* da que xa falamos, trasladando a historia ó mundo contemporáneo. Por outra banda, das fontes celtas tírase a utilización de recursos como as “probos de presente”, describindo con minuciosidade ou presentando en mans do narrador obxectos que demostran a veracidade da materia narrada (Tarrío, 1989:20) e a obsesión pola oralidade que converte os personaxes en impenitentes contadores de historias, de xeito que con frecuencia a acción queda reducida a unha reunión de personaxes que contan historias.²²⁵

²²⁴ Un caso semellante é o de Melusina, a fada da obra creada por Jean d'Arras en 1392 que desenvolve as cualidades positivas da fada, fronte á Morgana artúrica. O seu nome aparece en *Se o vello Simbad...* deformado en Merlusina, porque se atribúe a unha filla de Merlín (SVS, 96), e reaparece na súa forma clásica nun personaxe de *El año del cometa*, unha sobriña da criada do protagonista que chora desconsolada porque se para un reloxo temendo a desaparición do tempo (AC, 118-119) e máis adiante servirá para cazar un unicornio pola súa condición de virxe. A intertextualidade cos máis diversos textos da tradición medieval refléxase na onomástica, dende a Flamenca esposa dun comerciante de cabalos en VFF, ata o Felix de Hircania que recoñece Paulos (AC, 203) e do que nos conta unha aventura que nada ten que ver coa novela de Melchor Ortega.

²²⁵ No *Merlín* as reunións teñen lugar na casa do mago cando chegan os viaxeiros coas súas historias, mentres nas *Crónicas do Sochantre* é a carroza o lugar no que conflúen os personaxes narradores e no *Simbad* é a taberna de Mansur o escenario onde o mariño encontra o público para os seus maravillosos relatos. Polo tanto, nas tres novelas galegas o primeiro nivel da diéxese consiste nunha acción limitada ó acto de narración oral diante dunha

A utilización de materiais da tradición literaria en *Merlín e familia* aínda non se fai dende unha perspectiva paródica,²²⁶ senón que se trata máis ben dunha imitación ou pastiche, segundo describe Genette estes conceptos, en que se trata de reproducir o estilo do modelo, por enriba dos contidos concretos:

Le pasticheur dispose le plus souvent d'un simple scénario, autrement dit d'un "sujet", inventé ou fourni, qu'il redige directement dans le style de son modèle (...). Mais il faut aller un peu plus loin: l'étape même du sujet inventé ou fourni n'est pas indispensable, car un bon imitateur est capable de pratiquer le style de son modèle sans même se donner au préalable le moindre thème à traiter. (...) L'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte: sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus large: c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel); le texte qu'il élabore ou improvise sur ce patron n'est pour lui qu'un moyen d'actualisation -et éventuellement de dérision. (Genette, 1982:106-107).

Aínda que o máis chamativo na transformación dun hipotexto determinado é a aparición de personaxes e de temas ou aspectos argumentais, hai que ter en conta que nas obras galegas que recrean a materia de Bretaña xoga un papel fundamental a imitación formal que responde á busca de modelos na estética medieval para asentir a creación literaria nuns principios estéticos alternativos ós dominantes dende a cultura hexemónica. A aparición de Merlín e Xinebra, aínda que en contexto contemporáneo, establece unha relación inmediata coas historias cabaleirescas da Idade Media e as súas posibles orixes na tradición celta de transmisión oral. Quizais por iso, tendo presentes as especiais condicións do sistema literario neses momentos da cultura tomados como

determinada concorrencia, e polo tanto a loita das voces narrativas por adquirir credibilidade é permanente (González-Millán, 1991a:27-65).

²²⁶ González-Millán sostén que ó trasladar o mítico mago da corte artúrica ó entorno galego prodúcese un descenso desmitificador que é consecuencia dun tratamento lúdico e distanciador do mito e dunha representación veladamente irónica (González-Millán, 1991a:35). Sen embargo cómpre ter en conta que, no novo contexto, Merlín goza dun estatuto de superioridade amplamente recoñecido, que os acontecementos que protagoniza son presentados como lembranzas dun tempo de harmonía e de felicidade, e que o modelo estilístico utilizado non é a parodia burlesca, así que este descenso desmitificador só pode existir para o receptor extradiexético coñecedor da tradición literaria en función dunha valoración dos personaxes segundo o medio social en que se integren.

modelos, cobra unha especial relevancia a oralidade, de xeito que moitos personaxes actúan como narradores de historias seguindo unha estrutura de “mise en abîme” e o receptor implícito está concibido como un auditorio, que máis que ler escoita as sucesivas historias que se van narrando.

O interese polos modelos estéticos representados polo hipotexto ten un efecto de contención sobre a posible carga irónica que se aplica na transformación elaborada no hipertexto. Por iso o rexistro paródico que desvaloriza tanto os personaxes coma toda a posible simboloxía política do mundo artúrico, aparece só noutras novelas posteriores do autor.

4.4.4. MERLÍN OU O DOMINIO DO TEMPO

O Merlín que Cunqueiro pon a vivir na Galicia contemporánea non se mostra todopoderoso e son varias as ocasións en que ten que recoñecer un fracaso, aínda que, como home habilidoso e con recursos, nalgúns casos poida habilitar algún arranxo que sirva de axuda. El mesmo explica que cando lle arranxou o paraugas “Lucero” a Lanzarote a primeira vez equivocouse e deixouno peor do que estaba (MF, 30); cando lle piden o camiño de quita e pon para salvar ó imperante de Constantinopla e todo o seu exército que andan perdidos polo deserto ten que recoñecer que se lle estropeou coa humidade e non o dá amañado, e ofrécelles a cambio un novelo máxico (MF, 41); o espello do mouro, que el mesmo fabricou, mestura nas súas visións do futuro acontecementos reais e outros falsos, provocando grandes desastres, e non queda máis remedio que rompelo (MF, 96); e no caso da princesiña de prata Merlín non é capaz de soldala e non queda máis remedio que dala por morta e enterrala (MF, 87). Pero a pesar de todos estes fracasos a figura de Merlín non é ridiculizada nin resulta desvalorizada senón que, polo contrario, o mito ó humanizarse revalorízase, polo menos a ollos do narrador. Os fracasos de Merlín mostran que os seus poderes teñen un límite, pero isto xa é evidente dende o momento en que constantemente recorre ós libros para consultar os problemas ós que se enfrenta, de maneira que máis ca dun mago, trátase dun sabio que en ningún

momento pretende ser infalible.

A imaxe que se ofrece no texto de Merlín está condicionada polo feito de que o narrador sexa o seu fámulo, que viviu ó seu lado uns anos da infancia, coa conseguente fascinación polo mundo dos adultos en xeral -a sabencia de Marcelina que descifra datos sobre os forasteiros pola súa vestimenta ou a súa fala, ou o coñecemento das plantas e dos animais de Xosé do Cairo-, pero sobre todo pola figura do seu amo, que sempre o trata con agarimo e que lle abre as portas dese mundo adulto facéndoo partícipe de todo canto sucede ó seu arredor, explicándolle quen son os visitantes e cal é a súa historia, e confiándolle responsabilidades que o converten en protagonista de momentos emocionantes e que Felipe recibe sempre cun entusiasmo "¡moito me gustaban a min aquelas encomendas!" A ollos do narrador, por tanto, a autoridade do mago é incuestionable, e ofrece unha imaxe sen fisuras, tal como observa Tarrío:

Propiamente, Merlín atravesa pola ficción sen lixa-lo seu prestixio en ningún momento. A súa condición de ser intemporal axúdao, sen dúbida (...). Axúdao lltamén a súa suposta omnipotencia e fama de sabio, dúas facultades que el exerce mesmo con seguridade prepotente e petulante. Pero, fundamentalmente, se Merlín atravesa as páxinas igual a si mesmo, sen se expoñer, en ningún momento a unha crise con respecto á sociedade na que se move é debido a que esta lle otorga o beneficio da autoridade incontestable e amosa dedeiante del o que poderíamos chamar un "temor reverencial" semellante ó que sente o fregués dediante do misterio católico da transustanciación no rito da misa. (Tarrío, 1989:125)

A omnipotencia da que fala Tarrío xa vimos que é moi relativa, e tamén o carácter petulante do personaxe, dende o momento en que el mesmo informa dos seus erros ou recoñece a súa incapacidade para satisfacer o que piden os seus clientes, pero é certo que, a pesar diso, a sociedade recoñécelle unha autoridade incuestionable e que en ningún momento son postas en dúbida as súas capacidades ou a súa palabra. Por iso Merlín non experimenta ningunha crise e polo tanto non se produce unha evolución do seu carácter, nin se observa nel o efecto deteriorador do paso do tempo, posto que "por el non

pasan os anos". Merlín non se enfrenta ó drama dos mortais, que ó facerse vellos só poden vivir de memorias e miran ó pasado con nostalxia, como é o caso do narrador, Felipe de Amancia, ou da propia Xinebra. Neste senso, a presenza de Xinebra ten unha función contrastiva pola diferente actitude ante o pasado e o espacio mítico do que proceden, pois ela personifica a compracencia na rememoración nostálxica que non se observa nunca en Merlín.

Esta ausencia de nostalxia cara ó pasado é un argumento máis que confirma a vivencia satisfactoria do presente por parte de Merlín, que non o sente como un momento de degradación, consecuencia da decadencia da forma de vida e o estilo cultural que representaría a corte artúrica. Deste xeito a obra de Cunqueiro conecta coa visión optimista da fin do mundo artúrico que presentaran Tennyson e E. A. Robinson, recollendo a mesma concepción positiva do cambio que abre paso a unha nova orde. Neste caso a nova orde leva a Merlín a viaxar por diferentes países enriquecendo a súa experiencia -as referencias a viaxes e relacións feitas no pasado son abundantes no libro, e ampliáanse nun apéndice engadido na versión castelá-, ata chegar a Galicia, onde se instala por vontade propia para vivir uns anos de bucólico repouso.

Merlín é, pois, amo do tempo, o que lle permite contemplar con distanciamento as contingencias humanas: os amores trágicos, a caída de reis, os cambios de estruturas políticas, a evolución das culturas, etc. Por iso na novela galega o mago xa non actúa para protexer o destino dun reino, como cando era conselleiro de Arturo, senón para resolver problemas humanos individuais, porque ó final, como sempre se observa na ideoloxía do autor, o único importante é o home. No conxunto da obra de Cunqueiro, dominada pola nostalxia do Paraíso Perdido e o protagonismo de personaxes soñadores e con dificultades para adaptarse ó mundo real, Merlín representa a harmonía entre realidade e soño propia dunha Idade Dourada que outros personaxes como Simbad e Paulos buscan desesperadamente creándoa coa súa imaxinación, o que provoca unha constante tensión coa realidade que acaba por aniquilalos. Así o recoñece o propio Cunqueiro, que sempre declarou o *Merlín* como a súa obra preferida:

En cierto modo [Merlín] es el bien, la paz en la imaginación, la posibilidad de la Edad de Oro restaurada. Que en el fondo del ciclo artúrico, y esa es su filosofía, está la nostalgia del Paraíso Perdido. (Quiroga, 1984:71)

Esta primeira novela reflicte unha vontade de crer na existencia desa Idade de Ouro que proclamaban Vicetto, Pondal ou Cabanillas, e de confiar na súa restauración, aínda que non se identificase directamente coa causa política galeguista, senón cunha aspiración humana universal.²²⁷ A parodia burlesca a que se somete este mundo en novelas posteriores pode revelar a perda desa esperanza.²²⁸

4.5. A VISIÓN PARÓDICA. O MUNDO CELTA E O CABALEIRESCO NOUTRAS OBRAS DE CUNQUEIRO

A aparición de referencias ó mundo celta e ás historias da materia de Bretaña é constante na obra de Cunqueiro, tanto na súa narrativa de ficción como na súa produción xornalística, onde con frecuencia dá conta das lecturas con que saciaba a súa curiosidade sobre estes mundos e confesa os seus gustos e as súas opinións sobre o vencellamento daquelas tradicións con Galicia (Nogueira, 1996).

A segunda novela publicada por Cunqueiro en galego aparece un ano despois

²²⁷ A visión do mundo artúrico como unha Idade de Ouro foi estudada por Asche (1992)

²²⁸ González-Millán apunta esta evolución no tratamento dos mitos de diversas culturas que se vai decantando cara á escolla de heroes abocados á morte ou á autodestrución como Hamlet, Orestes ou Símbad:

Unha das opcións de que dispón o escritor mindoniense é a reconversión do material orixinario en proceso de semiose descodificadora: o despezo dos grandes mitos europeos, para exhibir os seus mecanismos interiores. [...] Este proceso adquire maior visibilidade co paso do tempo, como se cada unha das sucesivas novelas testemuáse un progresivo desmoronamento do edificio imaxinario cunqueiriano (González-Millán, 1998:398).

do *Merlín* e parece formar con ela un ciclo narrativo de tema bretón,²²⁹ se ben tratado dende perspectivas moi diferentes posto que xa non se toma como material narrativo o da tradición bretona, e a relación con ese mundo límitase á localización espacial das aventuras. *As crónicas do sochantre* (1956) teñen a Bretaña como escenario, e a viaxe en carroza onde o protagonista se encontrará cun grupo de viaxeiros fantasmais ten lugar cando o sochantre vai tomar posesión dun pomar que herdara sorprendentemente, de xeito que a finca coas mazairas lembra a mítica illa de Avalón que algúns traducen por “abundante en mazairas”, do irlandés “ablach”. Nesa terra bretemosa, tan semellante a Galicia, os antepasados celtas están presentes constantemente, tal como se sinala ó comezo:

Dentro das vilas muradas, nos vellos pazos e castelos ameados, en Rennes ou en Dinan, en Combourg ou en Caradeuc, os sonoros celtas conversan arredor do lume que se acendeu hai dous mil anos, contando da guerra no mar, das montañas de Hannover, dos pleitos de familia, dos namorados doutrora. (CS,10)

Cunqueiro recoñece en moitas entrevistas o seu interese como lector pola literatura de cabaleirías e sobre todo a fascinación polo *Amadís* e pola parodia desas aventuras que representa *El Quijote*, por iso non é de estrañar que a súa primeira obra narrativa teña unha intensa relación coa literatura cabaleiresca, que se estende a varias das súas novelas posteriores:

[lin] cousas artúricas tamén, o *Amadís de Gaula*, que para min foi unha grande sorpresa. Lin case que tantos libros de cabalerías coma don Quixote. Para min foron unha grande sorpresa. [...] Son moi cervantista, son un grande lector do Quixote, especialmente hai aí moitas pasaxes que si me importan moito. Mesmo me influíron ás veces no xeito de contar unha historia. (Risco e Soldevilla, 1989: 116).

Estes modelos sitúannos nunha atmósfera cabaleiresca que non é propiamente artúrica, senón que responde á reconstrucción dese mundo dende a

²²⁹ Detro dun tríptico narrativo inspirado nos mitos atlánticos de que fala Pérez-Bustamante (1993), o *Merlín* desenvolvería un centro de plenitude, situado na infancia de Felipe, mentres o *Sochantre* é un descenso ó mundo das almas condeadas, e o río, onde Felipe actúa de barqueiro no relato *El caballero, la muerte y el diablo* (1956), é a fronteira da morte.

mentalidade renacentista, moi afastada xa dos seus modelos medievais.²³⁰ A historia de Amadís acontece na xeografía bretona, pero non en tempos do rei Arturo, senón antes, seguindo un procedemento de renovación do xénero utilizado dende o s. XIV en obras como o *Perceforest*, ou o *Meliador* de Jean Froissart, que se remontan ós tempos previos á corte de Arturo, fuxindo de personaxes e escenarios xa demasiado manidos. Pero en realidade, como sinala Victoria Cirlot, as aventuras de Amadís non están desvinculadas do mundo artúrico:

El tiempo del *Amadís* no es independiente, sino que se refiere al artúrico en un retroceso a una etapa anterior y, por tanto, en la búsqueda de sus orígenes. (Cirlot, 1991:XXXV).

Esta localización temporal non é respectada por Cunqueiro, que nos seus xogos de erudición prescinde da lóxica da cronoloxía creando un universo atemporal onde concorren accións e personaxes de épocas diversas.²³¹ Por iso Merlín durante a súa estada en Galicia pode ir a Avalón á voda dun neto de Amadís, a pesar de que a acción se sitúe nunha sociedade contemporánea, que se localiza temporalmente dunha maneira máis concreta no apéndice engadido á versión castelá baixo o título "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña" cunha referencia á Revolución Francesa:

Y porque con la Revolución de Francia se quedra doña Ginebra sin rentas que tenía sobre el aceite de ballena de la mitra primada de Rennes de Bretaña y le pedía socorro, acordaron ambos retirarse a esperar mejores tiempos a Miranda. (MyF, 191)

O *Amadís* será o hipotexto sobre o que Cunqueiro pon en práctica unha das

²³⁰ A pesar da diferente mentalidade da que xorde, Cacho Blécua sinala que o *Amadís* se inserta na tradición literaria do mundo artúrico :

La herencia artúrica del *Amadís* es notoria en numerosos detalles, desde la investidura al armamento o desde la onomástica a numerosos episodios claramente imitados y recreados (Cacho Blecua, 1987:53).

²³¹ A anacronía, segundo González-Millán (1998:400), reflicte o tratamento desintegrador da dimensión temporal e conflúe con outras estratexias discursivas como a diversidade de rexistros utilizados, o rexeitamento dun final lóxico e conclusivo, ou a intertextualización de formas culturais hipercodificadas, que demostran o rexeitamento do realismo clásico.

súas modificacións máis usuais, que consiste nunha transformación semántica que altera a fábula orixinal na novela *Las mocedades de Ulises* (1960). O protagonista é agora un Ulises que sulca os mares e gusta de escoitar e contar historias, e nun momento adopta o nome e personalidade de Amadís de Gaula para contarlle a historia da súa vida a unha peculiar Helena, unha neniña paralítica á que Ulises visita convidado por unha irmá de fermosos cabelos que busca ós viaxeiros para que entreteñan á pobre inválida contándolle as súas aventuras. A conexión de Amadís co laértida encontra unha base nas aventuras do primeiro en terras gregas que lle valeron o sobrenome de Caballero Griego e deron lugar a un *Amadis de Grecia* de Feliciano de Silva, ó mesmo tempo o propio Ulises recoñece que escoitou a historia do cabaleiro en voz dun cantor cego, o que non lle impide contala seguindo o capricho da súa propia imaxinación:

Ulises dejó caer la montera en el suelo y se desciñó la esclavina, soltando la cadena que se la sujetaba al cuello. La dobló en el brazo ocultando el rojo forro y todo el en negro, apoyándose en la blanca pared, contó su vida. La vida del señor don Amadís de Gaula.

- Disponían en la cámara más noble de la torre paterna una cuna que balancearía en pesadas medias lunas de plata. Hábiles bordadoras ponían el pesado ropón que llevaría el recién nacido al bautismo, lisos y milanos. Al campanero de Gaula que siempre es un infante rubio que se llama don Galván sin Tierra, le entregaban dos libras de tocino viejo para que engrasase los ejes de las bronceas anunciadoras. [...] Quien nacía en Gaula, tan hermosamente esperado era yo. Pero en la semana que precedió a mi nacimiento, vinieron armados ásperos extrangeros que codiciaban nuestras colinas y nuestra selva, y avanzaron en medio de incendios hasta la torre real [...] Mi padre salvó la vida llevando de las riendas una yegua alazana en la que en un colchón de plumas iba recostada mi señora reina. [...] Y nací en un montón de hojas secas. [...] La reina murió antes de que los presurosos palafrenes salieran de la selva para campos de reyes amigos, y el rey, dejándomen en las manos de leales criados y en la ubre dulcísima de una cierva, bajó la visera desu casco de Milán, adornado con la piel del áspid y su diente, y regresó a la batalla, lentamente, silenciosamente, lanza en ristre y roto el corazón. Puñales mercenarios escondidos entre los helechos y las zarzas alcanzaron el vientre de su caballo; derribado, llegaron por el borde de la coraza hasta el cuello. (MU, 159-162)

A través deste fragmentado resume do relato de Ulises percíbese o cambio

radical da historia en relación coa novela, convertendo ó heroe en fillo da feliz parella real de Gaula ós que unha invasión do reino obriga a fuxir e causa finalmente a morte. Como resultado, Amadís medra tamén separado dos seus pais, se ben aquí nunha orfandade definitiva. Como sempre, é a actitude do narrador e a súa intencionalidade o que determina a transformación operada sobre o hipotexto, e así como Merlín resulta enaltecido pola incondicional admiración dende a que o presenta Felipe de Amancia, aquí o feito de que o narrador asuma a personalidade de Amadís e que compoña o seu relato coa finalidade de crear ilusión nunha pobre enferma impide a deformación burlesca tan frecuente na obra de Cunqueiro e, polo contrario, mantense o carácter nobre e bondadoso do personaxe, se ben está ausente o heroísmo pois as súas aventuras limítanse a deixarse levar por un venturoso destino.

Nesta mesma novela introdúcese a cultura celta a través dun dos compañeiros de viaxe de Ulises, o celta Gallos, que relata os costumes da súa nativa Irlanda á par da súa propia historia, na que tamén participan personaxes do mundo artúrico como Viviana, o rei Arturo, doña Ginebra ou Lanzarote. (MU, 145-150). Neste caso a utilización dos personaxes si que experimenta unha leve deformación burlesca. Transportados ó reino do bosque de Firín, de onde procede o narrador, Arturo aparece fugazmente por medio dunha estraña e absurda aventura, vagando polo bosque, canda outros moitos reis, para escoitar antes ca ninguén o reiseñor e conseguir que así as xentes nomeen o verán polo seu nome, mentres que Viviana é unha vella caprichosa, parente dos reis do lugar, que obriga a todos os viaxeiros a pasar a saudala descalzos.

O mesmo tratamento recibe a figura de Lanzarote del Lago en *Vida y fugas de Fanto Fantini* (1972), utilizada polo protagonista e o seu titor, o cabaliere Capovilla, para presentar a Fanto nas pousadas como parente do mellor cabaleiro do mundo e contar unha fantástica historia das súas aventuras a cambio das moedas da concorrencia, e mesmo ás veces para timar algunha señora rica:

En la posada en que hicieron noche la víspera de su entrada en

Florenxia, a unha anciana muy enjoyada [...] le susurró, confidente, que aquel joven caballero que en el otro rincón del patio se entretenía en acariciar las flores del glicinio, era sobrino nieto del dolorido de la canción, conocido por don Lanzarote del Lago, y de su mismo nombre. La dama admiró con larga mirada la belleza de Fanto, que estaba como metido en un estuche de oro en los rayos del poniente, y suspiró. Una hora más tarde, la anciana señora se acercó lentamente a Fanto, y sacándola de una bolsita de piel le ofreció unha sortija con un rubí. (VFF, 32).²³²

O señor Capovilla é un grande lector de libros de cabaleirías e educa a Fanto coma a un membro da corte artúrica, ensinándolle a cabalgar, a usar as armas e a tratar con doncelas, aínda vivindo nunha sociedade moi lonxana á da corte artúrica, o que os obriga a desenvolver estratagemas para gañarse a vida nas que os personaxes adquiren unha dimensión burlesca, coma a de contar historias ós viaxeiros ou representar escenas típicas da tradición cabaleiresca moi ben tramadas polo titor, sempre con finalidade interesada:

[...] tu estás en un jardín y de pronto, llevado de súbita ira, desenvainas espada y siegas rosas, y al verlas caídas te arrepientes, recoges una y la llevas a los labios, suspirando, y yo añado que Isolda ha muerto y ha muerto Beatrice, y que quien te acariciará ahora el corazón... O que la rosa que recoges te recordó la hija del que vas a dar muerte, y a quien amas, o tu propia vida, tan pronto entregada al hierro enemigo [...] La viuda, que está de buen ver, te regala con una perla benéfica, la hija te manda un anillo con un nomeolvides verde, y el duque de Urbino una bolsa llena, para que puedas viajar disimulado y comprar confidentes. (VFF, 33)

Pero estas farsas pesan no ánimo de Fanto coma unha prisión e as diferentes personalidades que debe finxir, entre elas a de Lanzarote, cos diversos nomes, son como antifaces que lle queiman o rostro. El quere vivir as súas propias aventuras, ser o protagonista da súa propia historia, en busca dunha identidade unitaria, a diferencia das múltiples caras do eu que presentaban con frecuencia os cabaleiros andantes, tamén a miúdo bautizados con diferentes nomes ó longo do seu devir vital. Pero é que os nomes dos cabaleiros non son máscaras,

²³² O rubí ou "carbúnculo" adorna a fronte do unicornio en diversos textos medievais, como o *Alexanderlied* de Pfaffen Lamprecht e o *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach.

senón que teñen unha función definitoria aludindo ás súas vivencias,²³³ mentres que os nomes que Fanto ten que asumir impídenlle existir por si mesmo. Por iso na segunda parte da novela, despois da morte do titor, emprende unha serie de aventuras, como un moderno don Quixote, acompañado polo escudeiro Nito e o seu cabalo Liofante. Pero o seu destino xa está marcado e, se comezou por ser prisioneiro das diversas personalidades que finxía, na súa nova vida como cabaleiro moderno -baixo a figura de capitán mercenario- será feito prisioneiro moitas veces polos seus inimigos, de xeito que, resumidas brevemente as súas fazañas bélicas, a narración céntrase nas súas prisións e fugas.

A parodia máis burlesca e descarnada do mundo artúrico encóntrase na última novela de Cunqueiro, *El año del cometa* (1974), protagonizada polo astrólogo Paulos que, a diferencia de Fanto “nunca daba otro nombre que no fuese el suyo” (AC, 185). A través dos soños que o levan viaxeiro por distintos mundos dende a súa Lucerna natal introdúcense constantes referencias á materia de Bretaña, dende unha fantástica aparición da Dama do Lago (AC, 126-127) ás referencias ás citas secretas de Tristán e Isolda (AC, 233). Unha imaxinaria aparición do unicornio é interpretada por Paulos como premonición de que no ano do cometa Lucerna será atacada polo rei Asad de Tiro e, para protexer a súa cidade da invasión, soña que inicia unha misión en busca de aliados visitando a varios reis: David, Arturo e Julio César. A visita ó rei Arturo en Camelot resulta a máis radicalmente desmitificadora, quizais para marcar a diferencia fronte ós outros dous reis, de existencia probada historicamente. Camelot aparece dende o primeiro momento como un grande escenario, onde todo está preparado coma nun grande parque de atraccións para crear ilusións no visitante, pero nada é real: cabalos e personaxes son de cartón pedra e fan algún movemento animados por mecanismos que en moitos casos xa non funcionan. Ata os traballadores que manteñen todo aquel teatro, aínda que tamén vellos e decrépitos, están xa moi lonxe da época de esplendor daquelas historias e, cando Paulos recoñece entre as figuras de cartón tiradas polo chan

²³³ En relación cos nomes de Amadís, ver Cacho Blecua (1987:144-149).

a cabeza de Galván, as vellas que as están limpando preguntanlle quen é.²³⁴ No medio deste decrepito decorado sobreviven as figuras -estas si reais- de Arturo e Xinebra, dous vellos enfermos e arruinados, reducidos a patéticas caricaturas de si mesmos. Pero a desmitificación burlesca non só se limita ó momento da visita de Paulos, senón que afecta mesmo ó pasado de suposto esplendor, que queda reducido a unha sucesión de farsas no relato retrospectivo que fai o enano que serve como criado ós reis:

Cuando mi rey Arturo salía a la batalla, le bastaba, a la vista del enemigo, con ladear la corona en la cabeza, y ya se sabía que estaba con ira en el campo. Entonces, los enemigos se retiraban en silencio. El rey Arturo les exigía por su heraldo que dejaran alguna prenda de ropa tirada en el camino, o algo de comida, o unas trébedes con fuego debajo, que eran las señales de la militar retirada desordenada. Don Parsifal, que fue siempre el más atrevido y petulante, gritaba, mostrando el brasero bajo las trébedes: "¿Ni tiempo les dimos para freír las magras!". El rey reía, y toda la Tabla con el, y se sentaban en un claro del bosque, cada uno a comer su merienda. Los más de los ejércitos que venían contra Bretaña ya traían con ellos un carretón con fardos de ropa interior, que dejaban abandonado, y nosotros saqueábamos. Los juristas aseguraron que, en puridad, era como un foro que le pagaban a nuestro señor el rey, con lo cual este quedaba libre de ir o no a hacer la guerra al reino vecino. ¡Así pasaban los años, y la matanza no llegaba nunca! (AC, 191)

Esta parodia desvalorizadora do mundo artúrico destrúe un dos tópicos esenciais da cabaleiría: o dominio das armas como signo da nobreza e da civilización cortesana. O enfrontamento bélico redúcese a unha simple farsa aceptada por todos os bandos e os cabaleiros entran en acción só na parte menos honrosa, un saqueo festivo e ridículo en que nin sequera hai botín.

A figura de Xinebra, que aparecía no *Merlín* nos seus anos de decadencia comportándose como unha gran señora, aínda que se tratase con certa

²³⁴ Nesta pasaxe é chamativa á referencia intertextual á obra de Castelao coa presenza dun personaxe retratado en *Cousas* (1926-1929). Trátase do negro Panchito, utilizado por Castelao para demostrar o carácter relativo dos trazos que se consideran constituíntes da identidade diferenciada dun pobo, pois, levado a Galicia de neno por un emigrante retornado, medra naquela terra e máis tarde, como outro galego calquera, como emigrante en Cuba sente morriña de Galicia. Cunqueiro pon a un negro chamado Panchito no decrepito escenario artúrico para demostrarlles ós visitantes que o reino conquistado por Arturo se estende ata California.

familiaridade, agora sométese a unha inversión dos trazos que a caracterizan e transfórmase nos soños de Paulos nunha dama que concede os seus favores ó primeiro que llos pide e ademais acaba por cobrarllos:

Lo gracioso del asunto es que, despertando Paulos, tenía sobreel corazónese dulce peso que queda de los sueños de amor, como si de verdad hubiese jugueteadado con dama Ginebra haciendo manitas. Y en el recuerdo de la escena de la criada cobradora, le surgía la sospecha de que era ésta la misma doña Ginebra, quien había bajado por la escalera de servicio, para sonsacarle aquellos diez reales. ¡Mal andaban las finanzas de Bretaña! (AC, 200-201)

O rei Arturo non sae mellor parado deste retrato esperpéntico. A audiencia de Paulos semella unha réplica burlesca da cerimonia cortesá por excelencia: a toma de xuramento de defender as ordes de cabaleiría para ser armado cabaleiro. Pero neste caso o que xura Paulos é que gardará silencio sobre a penosa situación do rei. Sometido a unhas hemorroides que o reteñen queixoso no leito e ausente o médico, o visitante debe poñerlle unha pomada para que se calme e poida atender as súas demandas. O rei acepta facer acto de presenza no campo de batalla mostrándose dende lonxe só para espantar o inimigo e finalmente propón ser substituído pola figura de cartón que o representa.

Nos soños de Paulos o reino de Arturo aínda está vivo e ten forza simbólica xunto a outras figuras históricas como David ou Xulio César, pero todo nel é falso. Convertido o seu esplendor en ruína económica e moral, queda reducido a puro ornamento baleiro. E canda el arrastra a todo o mundo celta, pois é o propio rei quen declara que forma parte do pobo celta (AC, 196). Así pois, nos anos en que Cunqueiro, influenciado polos estudos históricos do momento, xa non considera a prioridade do substrato celta na poboación galega permítese someter o mundo artúrico a unha parodia desmitificadora que o sitúa definitivamente baixo as leis dun mundo de ficción en que domina o poder destructor do paso do tempo. A exclamación de Felipe de Amancia no capítulo final, “¡Ogallá volveran tempos idos!” (MF, 165), poderían asumila agora os protagonistas do mundo artúrico, coa particularidade de que o ansiado

esplendor do pasado xa foi desenmascarado dende a visión marxinal do criado anano. Se nin sequera son reais as glorias dunha Idade Dourada ideal, xa non queda nin tan só a esperanza na súa restauración e o home só pode superar as limitacións do seu presente coa forza creadora da súa imaxinación, como Paulos, Fanto ou Simbad, grandes soñadores e vítimas da súa grande aventura. Como novos cabaleiros andantes, emprenden o camiño do bosque en solitario, pois a loita por superar os límites do paso do tempo rompendo as fronteiras entre realidade e soño só pode ser unha aventura individual. E ó final, a morte, que acode sempre a certificar o poder inquebrantable da realidade.

4.6. UNHA NOVA CONCEPCIÓN DO FEITO LITERARIO.

A crítica da obra de Cunqueiro recibiu un grande pulo a partir de 1989 cos estudos de Anxo Tarrío e Xoán González-Millán, que inician a análise da súa produción narrativa superando a visión tópica da obra deste escritor como unha literatura do marabilloso e do fantástico. Tarrío (1989) estudia con detalle as estratexias realistas coas que se elabora unha obra que reflexa unha poética de realismo formal, xa que non xenético, posto que non se trata de reproducir de xeito veraz unha realidade unívoca e previa ó texto, senón de desenvolver estratexias narrativas realistas que crean un lector implícito disposto a renunciar ó real convencional en favor dunha verdade textual inmanente, que se somete constantemente a probas creando unha tensión arredor da calidade ontolóxica da materia narrada. Dende esta nova análise, a narrativa de Cunqueiro seguiría os principios do que nos anos setenta se etiquetaría como "realismo máxico" e que se resumen no emprego dos mesmos rexistros e artificios formais para narrar tanto o empíricamente admisible como o fantástico, configurando dende o texto a reacción do destinatario e creando un universo de ficción no que se integran harmoniosamente o racional e o non racional (Villanueva, 1993:355). Ó mesmo tempo, a preferencia por algúns recursos como o anacronismo deliberado, o cuestionamento da fiabilidade do narrador, e a anulación da oposición entre o acontecer obxectivo e a ficción, a realidade e o mito, verdade

e mentira, orixinal e imitación, xunto co uso especial, a miúdo paródico, dos recursos retóricos tradicionais, permítenos situar a narrativa de Cunqueiro nunha estética postmodernista que pretende reflexar o que Calinescu chama “Un penetrante sentido de incertidumbre radical insuperable” que responde a unha concepción da realidade como un composto de constructos e ficcións (Calinescu, 1991: 292-299).

Por outra banda González-Millán (1991a) propón a consideración do conxunto da obra narrativa do autor como un macrotexto tecido con múltiples relacións intratextuais e armado sobre o manexo de múltiples códigos coñecidos para o lector que se someten a un cuestionamento paródico. A utilización da tradición literaria universal a través de diferentes procedementos de intertextualidade, dende textos particulares que se someten a unha resemantización -a novela *Paul et Virginie* de B. de Saint Pierre, ou o *Hamlet*- ata a incorporación de modalidades literarias diversas como a novela itinerante ou a novela gótica, imprímelle á produción de Cunqueiro un carácter metaliterario en que a tradición -ou mellor dito, as diferentes tradicións e entre elas a cabaleiresca- se somete a unha manipulación lúdica e con frecuencia paródica con intención iconoclasta. Ó mesmo tempo este intenso proceso de intertextualización incide na perda de identidade textual cun efecto desintegrador que se compensa coa dinámica intratextual, establecendo unha constante autorreferencialidade. Ademais o alto grao de hipercodificación literaria escrita enfróntase coa dimensión oral que se impón a través dos múltiples narradores que proxectan oralmente a súa voz narrativa cara a un auditorio. A frecuente autodescalificación a que se someten as voces narrativas -como cando Felipe de Amancia na introducción ás súas memorias sobre a casa de Merlín se presenta como “eu, o mintireiro” (MF, 9)- provoca o desconcerto do receptor, incapaz de valorar o grao de verosimilitude da materia narrada.

En consecuencia a obra narrativa de Cunqueiro configúrase como unha fonda reflexión sobre a natureza do propio discurso narrativo, e o dinamismo das modalidades textuais empregadas suxire un modelo de textualidade aberta que crea tamén un lector implícito intelixente e activo, pero sobre todo liberado de

mensaxes ideolóxicas tan frecuentes na literatura galega:

A literatura galega, como pertencente ó conxunto de literaturas non normalizadas e con rasgos propios daquelas que pretenden ceibarse dos modelos culturais impostos por unha potencia colonizadora, foi de sempre moi sensible a instaurar nos seus textos un lector que respondese á ideoloxía propiciada polo escritor. (Tarrío, 1989:15)

Non é este o caso de Cunqueiro, quen foxe de tematizar o conflito nacional dun xeito explícito como viamos nos escritores de períodos anteriores -algo, por outra banda, imposible nas precarias condicións do sistema literario galego impostas pola dictadura- e constrúe a súa obra arredor dunha actitude consciente de destrución do real que culmina no personaxe de Paulos, o protagonista da súa última novela:

Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. Porque en el fondo, el más secreto impulso de Paulos era destruir. [...] Mentía fácilmente, pero si en un instante se pudiesen recoger todas sus mentiras, las dichas a lo largo de la jornada, nos encontraríamos con un mundo más hermoso y variado, regido por leyes más poéticas y exaltadoras de un ritmo más vivaz, andante, los grandes secretos desvelados, el prodigio pronto, trasmutadas las edades. (AC, 83)

A teimosa insistencia na destrución do real é a constante que preside todo o corpus narrativo de Cunqueiro, unha destrución necesaria para substituílo por soños configurados na mente dos personaxes, heterotopías que adquiren o estatus real no espacio textual da novela. Esta superación do real a través da fantasía vai unida a un rexeitamento do presente e á mirada nostálgica cara a un pasado idealizado, como sucede no *Merlín*, pois, como vimos, as deliciosas aventuras da casa do mago son lembradas na vellez polo seu paxe, Felipe de Amancia, quen rememora os días alegres da súa infancia entre as néboas que foi sementando o paso dos anos.

Pero ademais da viaxe no tempo, a viaxe no espacio tamén trae á historia mundos lonxanos e exóticos a través dos cales a fuxida da cotidianeidade está asegurada. Os viaxeiros que acoden onda Merlín traendo historias de diversas latitudes, a viaxe do sochantre ó outro mundo, as viaxes lembradas por Simbad,

os periplos de Ulises e Orestes, as fuxidas de Fanto, e finalmente as múltiples viaxes imaxinadas de Paulos. Con elas múltiples referentes culturais de diferentes tradicións invaden a diéxese creando un tecido laberíntico de relacións intertextuais e intratextuais, de xeito que as sete novelas forman un macrotexto cohesionado pola constante tensión entre realidade e ficción, así como pola manipulación paródica dos múltiples rexistros culturais que nel concorren.

Un deses rexistros é o das novelas de cabaleirías, inaugurado coa transposición de Merlín a Galicia, e presente de mil modos diferentes nas novelas seguintes. O ton paródico, a perspectiva irónica e a trivialización do mito son constantes que contribúen á destrución do real imposto pola propia tradición literaria e á destrución dos tópicos e cánones da cultura hexemónica. A isto teríamos que engadir a importancia capital da linguaxe como creadora de realidade que o propio escritor sinala como habilidade esencial do mago Merlín no seu epílogo ó *Balandro del Sabio Merlín*.²³⁵

Myrddin, nuestro Merlín, es el nombrador, el que tiene la palabra adecuada a la cosa, el que se hace dueño de las cosas con la palabra verdadera [...] Es el gran traductor.” (Cunqueiro, 1956:13)

Todos os personaxes de Cunqueiro son excelentes contadores de historias, algúns incluso se dedican a iso profesionalmente, de tal xeito que o primeiro plano da narración sóese limitar a unha acción que consiste na reunión de personaxes para contar, e sucédense narracións encadeadas que introducen na diéxese múltiples historias breves que se relacionan entre si só pola copresencia dos narradores que actúan no primeiro plano da representación.

O feito de que todos estes elementos, tanto temáticos como estruturais, estean xa presentes na primeira novela e que esta sexa a única en que o título nos remite claramente a un arquitecho que inicia o seu repertorio na Idade Media, convidanos a considerar de vagar as interferencias da alteridade medieval no

²³⁵ Cunqueiro fixo un epílogo para unha edición publicada en 1956 na colección “Joyas Bibliográficas”

universo cunqueiriano. Tres características esenciais da cultura medieval articulan ese universo: en primeiro lugar a oralidade, sempre presente a través das múltiples historias contadas polos personaxes que case ven a súa acción reducida a contar ou escoitar contos; en segundo lugar o concepto de *traslatio* que ten a súa perfecta representación na anacronía permanente das novelas de Cunqueiro²³⁶; e por último a idea de compilación en ciclos, “summas” ou enciclopedias que reflicte o desexo de totalidade propio da sociedade medieval e que se manifesta na intención de reunir todas as historias de ficción nunha soa e vasta compilación na que se funden temas narrativos de orixes diferentes, de xeito similar ó macrotexto creado polo escritor lucense.

Cunqueiro parece construír a súa obra desde un código estético distante do canon contemporáneo marcado pola tradición escrita. Ese código réxese por un principio oposto á concepción humanística da orixinalidade, da recepción, da pureza da obra e da fidelidade na reutilización. A concepción da obra literaria como aberta e plurisignificante, produto dun xogo iniciado previamente no que o lector debe recoñecer as regras constantes e deixarse sorprendido polas novidades introducidas en cada nova versión, implica un sistema de produción e de recepción novo e próximo ó común na Idade Media. Por iso o macrotexto cunqueiriano semella constituír por si mesmo un ciclo no que a *matière* procede de diversos hipercódigos culturais, mentres o *sens* apunta á hiperrealidade do soño.

²³⁶ A *traslatio* opera convertendo os personaxes da historia en contemporáneos nas cortes medievais. Segundo Rubio Tovar trátase dun proceso que “consiste en pensar que a civilización y el poder que imperaron en un momento y un lugar del mundo se trasladaron a otra zona y así pasaron de Grecia a Roma y de Roma a Bretaña. La adecuación de la realidad no debe entenderse pues como un error o una ingenuidad, sino como consecuencia de considerar que se estaba dando contenido nuevo a un saber o una cultura muy antiguos.” (Rubio Tovar, 1990: 38).

4.7. A APORTACIÓN DE CUNQUEIRO: NOVAS PERSPECTIVAS NO TRATAMENTO DUN HIPOTEXTO IDENTIFICADOR.

Fronte ós autores estudados en capítulos anteriores, Cunqueiro parece elaborar a súa obra partindo da normalidade ideal dun sistema literario autónomo, polo tanto a súa produción en galego non corresponde a unha estratexia de resistencia fronte ó sistema castelán hexemónico. Escribe en galego como en castelán, construindo un mundo propio e afrontando os retos dunha busca estética persoal. O primeiro paso no proceso de construción dunha etnopoética diferencialista, consistente na negación e rexeitamento da gran cultura, parece superada polo mindoniense, que utiliza con toda naturalidade materiais procedentes da cultura española ó lado das doutras culturas e tradicións: entre a literatura cabaleiresca comentamos as relacións de intertextualidade co *Amadís*, un texto especialmente apreciado en parte pola súa suposta pertenza ó patrimonio cultural galego-portugués,²³⁷ ou as referencias a novelas do Renacemento como *Don Belianís de Grecia* ou *Felixmarte de Hircania*.

É significativo o feito de que a produción narrativa do autor se inicie cun hipertexto construído sobre un hipotexto de novela de cabaleirías entendida como o conxunto dunha tradición e non identificado cun texto concreto. A novidosa perspectiva da apropiación realizada por Cunqueiro sobre este material maniféstase na selección do personaxe de Merlín como protagonista, que descarta que se utilicen como eixos da acción os motivos máis recorrentes na novela de cabaleirías: os conflitos entre amor e cabaleiría ou o esquema da busca. O personaxe do mago serve ó principio que articula toda a narrativa do autor: a destrución das fronteiras entre a realidade e o soño e a reivindicación

²³⁷ A presentación da versión de Garcí Rodríguez de Montalvo no prólogo do autor como unha refundición de materias preexistentes deixa aberta a cuestión da súa xénese. Parece comunmente aceptada a raíz ibérica deste material, que dá lugar a todo un ciclo de literatura cabaleiresca de gran éxito popular, pero a delimitación de fronteiras é problemática e así conviven, nunha insoluble polémica, unha tese portuguesa baseada nos documentos que atribúen a súa autoría a un tal Vasco de Lobeira, e unha tese castelá que se apoia nos textos conservados (Ver Almeida, 1993).

do estatus real daquilo que só existe na mente do home e que se mostra a través da palabra. Realidade e irrealidade conviven na diéxese con naturalidade configurando un universo que se corresponde coa mentalidade máxica e precientífica identificable coa Galicia popular, igual que ca do home medieval. Retrátase así unha sociedade definida por un primitivismo identificador que a opón á civilización imposta, dominada pola racionalidade e o coñecemento experimental.

Dende o punto de vista formal, no *Merlín* concorren as características esenciais do texto disgregado que se desenvolven logo en toda a obra narrativa do autor. En primeiro, lugar a inestabilidade semántica que se define pola resemantización dun campo de significación determinado, neste caso o da novela de cabaleirías, da que se nos suxire unha lectura desintegradora que comeza coa preferencia por personaxes periféricos da propia aventura cabaleiresca que actúan nun entorno familiar e desmitificador. En segundo lugar, a inestabilidade da dinámica textual que mestura diversos códigos, como o realista e o fantástico, dende un rexistro fundamentalmente transgresor, caracterizado pola parodia e a ironía. E por último a inestabilidade da voz narrativa, representada aquí en primeiro lugar pola dubidosa cualidade das lembranzas de Felipe, o narrador principal, que declara no prólogo a súa condición de mentireiro e a súa propia desconfianza sobre a veracidade desas lembranzas:²³⁸

Tal e como agora eu vou, vello i anugallado, perdido cos anos o lensor da moza fantasía, pónseme por veces no maxín que aqués días por min pasados na frol da mocidá, na antiga e longa selva de Esmelle, son soio unha meentira, que por ter sido tan contada e tan matinada na memoria miña, coído eu, o mintireiro, que en verdade aqués días pasaron por min. (1995:9).

González Millán (1991b:131) engade outros tres trazos relacionados co proceso desintegrador que se documentan tamén no *Merlín*. O primeiro sería a

²³⁸ Outros narradores profesionais que aparecen no texto como o mouro Alsir (MF, 89-98) ou o algaribo Elimas (MF, 57-66) tamén manifestan a confusión entre realidade e ficción que preside as memorias de Felipe.

dislocación do proceso textual por medio da fragmentación da novela, tal como sucede aquí coa engádegas do índice onomástico e os novos apéndices que aparecen na versión castelá, textos independentes do corpo central do relato que aportan unha nova perspectiva para a decodificación deste. O segundo é a inversión do proceso de representación, por exemplo coa descrición de obxectos que á súa vez introducen novas representacións, como é o caso do quinqué decorado con escenas do *Quijote* que se describen polo miúdo (MF, 76), ou as bolas de neve de mosiú Simplom (MF, 126-127). Finalmente a concepción do texto aberto e interrogativo, que non ofrece unha conclusión monosémica cun sentido último, no *Merlín* está presente dende a propia estrutura acumulativa que conduce a un final alleo á idea de desenlace e aberto á posible adición de novas narracións, como de feito fai o autor ó realizar a versión en castelán.

Fronte ó texto de Cabanillas que analizabamos no capítulo anterior, a novela de Cunqueiro non dirixe ó lector ningunha mensaxe imperativa, e limítase a suxerir as posibilidades de transcender a realidade a través da propia capacidade de reinventala, pois como di o propio autor:

Doado é recoñecer que a vida é triste, que os nonsensos enchen coas súas facianas as paredes do laberinto, que o hai, e no fondo do cal un home, unha vez, pode ser devorado. Pero hai sempre os herois que convocan a dona, cáseque mater, cáseque deusa, portadora do fío. O exercicio propiamente humán é saír á luz do sol, e xa na coda da terra intentar repetir o vó estupendo do falcón. Todo soño do home en percura da liberdade é unha forma de icarismo, e isto, o mito de Icaro, é unha vocación de entusiasmo, no censo etimolóxico da verba, e polo tanto unha forma de superación, tanto do absurdo cósmico esencial, si é que o hai, como da propia condición humán, cuas raigañas máis vocadas á podredume non teñen porque seren sempre recoñecidas i aloumiñadas na desesperación e na tristura. Polo pronto a imaxinación sabe que houbo unha Idade de Ouro e un Paraíso Perdido. (Cunqueiro, 1963: 183-184).

Unha intensa chamada a soñar, a encarar cun optimismo radical a existencia - aínda que ó final todos os soñadores fracasen-, que ten tamén unha proxección social, ou así alomenos é sentido por Cunqueiro fronte á acusación de

escapismo que lle soía facer a crítica coetánea:

Sen embargo penso, penseino moitas veces, que se houbera vinte escritores coma min manexando os mundos e as xentes que eu manexo, evidentemente o mundo sería máis rico, máis libre e máis alegre. Un quería, dalgunha maneira, que libros como *Simbad*, *Ulises*, *Orestes* ou calquera outro tivesen isto que poderíamos chamar influencia política. (Risco/ Soldevilla, 1989:110)

Pero en calquera caso a influencia política destes textos dirixírase máis ben a unha reconsideración da posición do individuo no universo e manteríase afastada da identificación cunha situación socio-política concreta, nunha definitiva aposta pola autonomía do discurso literario.²³⁹ Ó mesmo tempo, dende unha situación de desposesión da memoria colectiva, a presenza de elementos fantásticos e maravillosos adquire propiedades anti-hexamónicas, pois fai posible a confrontación de diferentes versións dun mesmo pasado e relativiza a memoria histórica transmitida polo discurso socialmente lexitimado. Neste senso a narrativa de Cunqueiro eríxese en pioneira dunha modalidade discursiva subversiva que González-Millán recoñece na moderna narrativa galega:

En última instancia a antilinguaxe fantástica, como toda fórmula de representación marxinal, busca reemplazar o discurso social imperante. O atractivo que a modalidade fantástica exerce sobre os narradores galegos reside precisamente na súa condición antidiscursiva, e na súa capacidade de subverter simbolicamente unha orde social e histórica experimentada como opresiva e ilexítima. [...] Das linguaxes narrativas que o novelista pode empregar no seu comentario ficticio sobre a realidade, os narradores galegos mostran certa predilección por unha modalidade contrastante que enfronta nun mesmo espazo textual dous centros de produción sémica opostos, un mimético ou realista e o outro fantástico, que se interpretan mutuamente, e xeran un proceso narrativo policéntrico e polisémico. (González-Millán, 1991b:60-61).

Esta é, en definitiva, a posición da narrativa cunqueiriana, que crea un

²³⁹ A desvinculación de calquera intencionalidade política no uso que cunqueiro fai da materia lendaria é destacada por María Xesús Nogueira, que afirma referíndose ó Merlín:

A obra entronca coa materia da Bretaña, fonte literaria dos personaxes de Merlín e dona Ginebra. Sen embargo, o intento de reapropiación dun pasado cultural lendario ten, neste caso, unha finalidade exclusivamente lúdica. (Nogueira, 1997b:1137)

contraespacio de confrontación dialóxica en aberta oposición ás metanarrativas totalizantes dos sistemas hexemónicos canonizados. Neste sistema, a utilización de temas e motivos da materia de Bretaña vese afectada pola tendencia xeral a subverter a orde dominante, dende as primeiras versións, situando as capacidades máxicas de Merlín no ámbito do cotián nun sinxelo entorno rural galego, ata a parodia esperpéntica da última novela que reficcionaliza a propia ficción convertendo a grandeza da corte nun estraño teatro en ruínas. Por outra banda, a utilización de Bretaña como espacio ficcional en *As crónicas do sochantre* invirte a fórmula tópica de apropiación da tradición bretona que trasladaba os personaxes a terras galegas, e inicia un proceso de inmersión do receptor no espacio dos mitos, nun entorno onde os referentes reais serán percibidos como exóticos, contribuindo a que se difuminen os contornos entre o lendario e o real, o fantástico e o cotián.

IV.

A CONSTRUCCIÓN DUN CONTRADISCURSO HISTÓRICO FICCIONAL

NA OBRA DE XOSÉ LUÍS MÉNDEZ FERRÍN

1. O PULO DUNHA NOVA XERACIÓN E A NOVA OLLADA SOBRE A REALIDADE

1.1. O INFLUXO PIONEIRO DE GONZALO R. MOURULLO E O DEBUT NARRATIVO DE MÉNDEZ FERRÍN.

A irrupción dunha nova xeración no panorama literario galego na década dos cincuenta propicia unha decidida renovación do repertorio polos camiños dun experimentalismo sen concesións ó lector, completamente novo nun sistema ata entón condicionado pola conciencia da necesidade de crear e buscar un público, primeiro inexistente, e despois escaso e ideoloxicamente definido polo compromiso nacionalista e galeguista. Son autores nados maioritariamente na década de 1930, e algúns máis novos a principios dos corenta, que a crítica etiquetou con diferentes denominacións: Xeración das Festas Minervais, porque moitos deles déronse a coñecer a través dos premios deste certame dende que se instituíu en 1953; Xeración de “La Noche”, porque tamén a maioría foron colaboradores do suplemento literario dos sábados do diario compostelán dese nome, ou Xeración da Nova Narrativa Galega, porque como narradores apostan por unha estética afastada do socialrealismo imperante na literatura castelá da época e influída por autores como Kafka, Joyce ou Faulkner, e mesmo nalgún caso experimentan co obxectalismo característico do Nouveau Roman francés.²⁴⁰ Dentro dese grupo, integrado por narradores como Gonzalo R. Mourullo (1935), Xohán Casal (1935-1960) Camilo Gonsar (1931), María Xosé Queizán (1939), Carlos Casares (1941), e Xosé Luís Méndez Ferrín (1937),

²⁴⁰ A crítica actual adopta en xeral a denominación de “Xeración da Nova Narrativa” en relación á prosa, mentres que no xénero poético se soe falar de “Xeración das Festas Minervais” (Ferrín 1984, Vilavedra 1999), ou de Xeración dos 50 (Tarrío 1994), dándose a circunstancia de que un mesmo autor pode aparecer baixo diferentes nomes xeracionais segundo se considere a súa obra narrativa ou poética. No apartado 1.3 deste capítulo abóndase nos factores aglutinantes deste movemento.

este último foi quen demostrou ó longo da súa obra un interese especial pola reutilización de materiais da tradición literaria vencellada co mito da orixe celta, sexa a materia de Bretaña medieval, sexan relatos e lendas da literatura celta de Irlanda e Gales. ²⁴¹

Estes autores da Nova Narrativa, que compartiran experiencias e relacións na súa mocidade universitaria nos anos cincuenta, dispérsanse despois seguindo traxectorias individuais moi diferentes, pero nas súas primeiras produccions comparten unha serie de trazos que eles mesmos se encargaron de subliñar nalgún caso. Así Méndez Ferrín dá a coñecer a súa reflexión sobre o movemento nun artigo titulado “‘Nova narrativa’ y compromiso social” que publicou na revista *Presencia* de Girona (Méndez Ferrín, 1966), no que destaca algúns trazos fundamentais:

- A reacción fronte ó realismo crítico e comprometido coa colectividade que se propugnaba nas xeracións anteriores, dende un individualismo esteticista.
- A fuxida do localismo e, consecuentemente, a ausencia da representación directa da realidade galega no texto, que en todo caso aparece transmutada nun plano simbólico e alegórico a través de narracións situadas en espacios de imposible localización.
- A intensa elaboración técnica, fronte ó populismo dominante na narrariva castelá, seguindo o espírito europeo de vangarda e o mestrazgo de autores como Joyce e Kafka.
- A confluencia con algúns presupostos do *nouveau roman* francés, que xurdindo ó mesmo tempo que o movemento galego, co tempo chegará a

²⁴¹ O interese de Méndez Ferrín pola literatura celta parece datar xa dos anos de adolescencia, pois así o manifesta Ramón Piñeiro referíndose ó momento en que chega a Compostela para iniciar os seus estudos universitarios:

Por aquel tempo xa conoía ben a literatura galega e, quizais por extensión, tñíase interesado polos temas preferidos da literatura céltiga. (Piñeiro, 1988:10)

influencialo.²⁴²

Pero a declaración de principios estéticos máis contemporánea á propia produción das obras corresponde a Gonzalo R. Mourullo, auténtico iniciador do movemento que xa en 1957 escribe en *La Noche* (26-I-1957) unha "Carta a Manuel Antonio en el XXIX aniversario de su muerte", poucos meses despois da publicación das súas *Memorias de Tains*, como reacción á fría acollida do seu libro entre a crítica oficial do galeguismo.²⁴³ Identificándose coa actitude vangardista do poeta rianxeiro que se atrevera a rexeitar o mestrao das grandes figuras do Rexurdimento decimonónico,²⁴⁴ arremete contra unha crítica que valora as obras dende criterios raquitizantes, que manteñen a cultura galega afastada das correntes anovadoras do seu tempo e recluída nunha eterna espiral en torno ás esencias identitarias. Fronte ós valores potenciados por esa crítica érguense as propostas do xove Mourullo:

Te empapaste en la literatura europea de tu época e hiciste desde Rianjo literatura europea. Nada de localismo, nada de aldeanismos. ¿Literatura

²⁴² Ferrín (1966) subliña a independencia do movemento galego con respecto ó *nouveau roman* francés, posto que as producións dos primeiros narradores galegos son anteriores á difusión das obras dos autores franceses, aínda que recoñece a comunidade de modelos e unha influencia "a posteriori", cando xa o movemento renovador estaba asentado na literatura galega, que fructifica no desenvolvemento da técnica obxectalista en dúas novelas: *Arrabaldo do Norte* (1964) do propio Ferrín e *A orella no buraco* (1965) de María Xosé Queizán. Pola súa banda, Raimundo Patiño destaca "as fondísimas diferencias entre o subxectivismo inzado de fantasía e desesperación, ou millor dito, fondo cabreo desta literatura, e a descrición sistemática, ordeada e ouxetiva, fría, analizadora do Nouveau Roman francés." (Patiño, 1977:14).

²⁴³ Este texto converterase nun testamento estético do autor, que dende entón abandona a literatura e a súa participación nas actividades do galeguismo, previa ruptura das súas relacións persoais con Ramón Piñeiro. Este afastamento do gran mentor da mocidade galeguista santiaguesa seguirano máis tarde outros membros da xeración entre os que destaca Méndez Ferrín, que se erguerá en impulsor da reacción contra os postulados de Piñeiro participando na reorganización política do galeguismo coa fundación das Mocidades Galeguistas e despois da Unión do Pobo Galego (UPG) en 1963.

²⁴⁴ Manuel Antonio, no seu manifesto *Máis Alá* fai unha crítica dos devanceiros, ós que manifesta respecto, pero non admiración:

Diciamos no comenzo que rewpetabamos os devanceiros, pero queremos facer constar que non é nado este respecto nin na admiración, nin na inferioridade nosa. Nós non admiramos a ninguén nin nos coidamos inferiores a ninguén. O noso respecto vén de que eles non tiveron culpa de vivir nun tempo de choída incultura castelá. (en Moreno/Rábade, 1985: 78)

gallega? Para nosotros sí. No sé hasta que punto para los corifeos. [...] Para los corifeos son sospechosos todos aquellos que viven con intensidad los problemas de la época. Hay que volver siempre atrás, llenar los vacíos, no romper la continuidad. [...] Si la literatura gallega quiere ser literatura, ha de ser como el resto de las literaturas presentes. (Mourullo, 1957).

O testemuño de Franco Grande apunta ademais a aposta de Mourullo naqueles anos de mocidade a prol dunha literatura desvencellada da realidade, que aspira a superar a súa función mimética e representacional e a crear unha nova realidade verbal no texto:

Gonzalo, por aqueles anos, era lector goloso da narrativa moderna, dende Joyce a Kafka e a Faulkner. E pensaba que a narrativa tradicional non tiña futuro ningún e, por suposto, calquera realismo: a literatura, para el, tal como se expresaba ou como eu comprendía as súas explicacións, era outra cousa, algo no que a realidade non contaba ou só contaba como pretexto e simple anécdota. O que importaba era a creación, a ficción, a construción literaria do relato fóra de todo realismo e mesmo de toda lóxica. O relato tiña que ser un relato abstracto. (Franco Grande, 1991: 200).²⁴⁵

Non caben, polo tanto, as limitacións nos temas nin nos elementos que participarán no mundo de ficción. A proposta de Mourullo quere imprimir ó repertorio galego unha radical contemporaneidade someténdoo á proba de responder ós mesmos retos que calquera outra literatura do seu tempo e por iso rexeita as directrices estéticas do grupo de Galaxia, o máis poderoso axente de programación cultural no momento, por consideralas ancoradas nunha visión reduccionista da cultura galega, demasiado apegadas á permanente busca dos trazos identitarios e a ollar cara ó pasado. Neste contexto inclúese unha

²⁴⁵ Esta actitude literaria, sen embargo, non implica ausencia de compromiso, como reiteradamente se esforzaron por aclarar outros membros do movemento. Teresa Bermúdez suxire mesmo o contrario, situando o compromiso con Galicia na raíz da produción literaria de Mourullo, o que podería aplicarse a todos os demais:

O noso autor cultivou a narrativa en galego movido pola pulsión de escribir e a vontade de compromiso. A conxunción destes dous factores, o vocacional e o ideolóxico, está no cerne da súa actividade como escritor. A necesidade de expresión constitúe a canle onde discorre a compoñente de compromiso, no literario e no social. O propósito de reivindicar espazos de uso para a lingua de Galicia vai implícito na súa obra. (Bermúdez, 1996:52).

referencia irónica ó gusto pola apropiación da tradición cabaleiresca, dous anos despois da publicación do *Merlín e familia* de Cunqueiro e logo da publicación de *As covas do Rei Cintolo* de Daniel Cortezón, que incluía un polémico prólogo de Ramón Piñeiro:²⁴⁶

No se puede plantear el problema de la existencia, ni el problema de la libertad, porque estos problemas todavía no hicieron su aparición en Galicia. [...] No hacer literatura de coches, sino de carros de bueyes, y si se va más atrás mejor todavía: hacer literatura de caballos, que así llamamos los no entendidos a los libros de caballería. ¿Nos -les- tomarán en serio? Los corifeos parecen estar muy seguros. Yo no sé. (Mourullo, 1957).

Un ano máis tarde aparece o pimeiro libro de relatos de Méndez Ferrín co título *Percival e outras historias* (1958), publicado por Galaxia e dedicado a Otero Pedrayo e Ramón Piñeiro. Sen embargo isto non indica a comunión do autor cos presupostos estéticos formulados por Piñeiro, senón máis ben á inversa, denota a evolución da editorial Galaxia dirixida por Piñeiro cara á captación da xeración de escritores novos que estaba saíndo á luz naqueles anos cunha actitude renovadora.²⁴⁷ Nas súas memorias Xosé Luís Franco Grande testemuña que Ferrín consideraba que as concepcións estéticas de Piñeiro

²⁴⁶ Piñeiro (1956) destaca na obra de Cortezón a forza da imaxinación e valora que recolla a tradición medieval da materia de Bretaña conectándoa co popular, que é para el a esencia do espírito galego. Como consecuencia defende un canon baseado na fusión de lirismo e humor, alonxado dos mundos absurdos e dos personaxes atormentados que xurdían nas obras de Mourullo.

²⁴⁷ Camino Noia afirma que a Nova Narrativa xorde como manifestación do rexeitamento da narrativa galega de preguerra "sometida a esquemas arcaicos con demasiados elementos realistas" (Noia, 1992:167), quizais como consecuencia das palabras de Ferrín no seu artigo de *Presencia*:

Las concepciones literarias de Castelao, Otero Pedrayo, Dieste, no podían ser aceptadas por su carácter naturalista o incluso por sus abolengos posrománticos, cuando no modernistas. Es más, en la medida en que los narradores anteriores detentaban una postura de realismo crítico, de denuncia de la realidad social del pueblo gallego, los "novos narradores" comenzaron siendo una geeración reaccionaria, individualista, esteticista. (Ferrín, 1966).

Sen embargo Capelán Rei (1992:67) matiza que a reacción prodúcese contra a narrativa galega de postguerra, mentres que Teresa Bermúdez subliña que a obra destes autores "representa unha continuación dos anxeios universalizadores dos de Nós" (Bermúdez, 2001:77).

deixaba os escritores novos fóra da literatura (Franco Grande, 1985:97), mentres que a análise que Xosé Manuel Beiras expón en conversa con Teresa Bermúdez dá conta da estratexia do grupo da editorial Galaxia coa fundación da colección "Illa Nova" na que verán a luz todas as obras dos novos narradores:

Galaxia fai iso en parte porque se dá de conta de que así aprende un pouco a lección do conflito Mourullo, pero tamén en parte para dar canles aos elementos da mocidade que empezan a escribir e están próximos ou inseridos dentro da liña Galaxia fronte aos heterodoxos. Mourullo é un heterodoxo. (Bermúdez, 2001:72)

E Mourullo será precisamente quen inspira coas súas propostas anovadoras unha nova orientación nas primeiras obras de Ferrín, e concretamente no que atinxe ó seu interese polo mundo artúrico inspirado pola obra de Cunqueiro, tal como confesa o propio escritor:

Por aquelas datas tiña eu un proxecto de facer unha literatura de carácter artúrico porque estaba moi motivado polos artigos de Cunqueiro no periódico e pola primeira edición de Merlín e familia. Pero unha vez que cheguei a Santiago tivemos unha conversa Franco Grande e mais eu, os dous sós paseando pola Ferradura, na que el dixo que a literatura que facía Cunqueiro era unha antigualla, algo pasado de moda; que Cunqueiro era bo poeta pero nada máis. Díxome tamén que a literatura boa era a que estaba facendo Gonzalo Mourullo. [...] O que me dixo Franco Grande fixome automaticamente cambiar de rumbo literario porque, evidentemente, aquilo de Cunqueiro, ó que me ía conducir sería, quizais, a que eu fose un manierista de Cunqueiro ou un continuador de Cunqueiro. Plantexei isto seriamente e entón decidín facer algo coma o que facía Mourullo, pese a que eu nin lera a Gonzalo Mourullo. Algo así como non situar nun lugar determinado [...] E alí saíu *Percival*. (Salgado / Casado, 1989:200-201).²⁴⁸

²⁴⁸ Pouco máis tarde o escritor xa relativizaba a admiración inicial por Cunqueiro, participando da actitude crítica dos seus compañeiros, segundo declara el mesmo explicando as carencias do país que pretendían paliar coa creación do grupo "Brais Pinto" en Madrid a finais dos cincuenta:

En Galicia segue vixente a cantiga cunqueiriana, o cal resulta absolutamente insoportable naquel momento, como todo Cunqueiro en xeral. Cheiraba a tarta ¿non?, a tarta de crema. A literatura que se facía en Galicia parecíanos atrasada, decadente, feble; non tiña nada que ver co que o noso tempo esixía, co que se pedía. (Salgado/ Casado, 1989:91).

Efectivamente, así saíu *Percival*, como froito duns novos presupostos estéticos e achegando co seu primeiro relato - que dá título ó libro e único que se vencella coa materia de Bretaña- unha nova perspectiva no proceso de apropiación daqueles materiais lendarios. Case simultaneamente á produción de *Cunqueiro*, pois só hai tres anos de distancia entre a publicación de *Merlín e familia* (1955) e o *Percival e outras historias* (1958), o relato de Ferrín érguese como froito dunha nova xeración e dunha nova actitude literaria.

1.2. PROGRESISMO ARTÍSTICO E VENCELLO COA REALIDADE.

Cando Méndez Ferrín escribe o seu artigo de *Presencia*, case dez anos máis tarde da carta de Mourullo, aínda recoñecendo a súa implicación na Nova Narrativa, xa desenvolve unha actitude crítica ante o movemento por limitar a súa rebeldía ó campo artístico, en contraposición coa tendencia cultivada por unha serie de escritores da emigración americana (Eliseo Alonso, Neira Vilas), que optan por tematizar a problemática do pobo galego traballador dende unha estética que ignora as técnicas vangardistas. Como consecuencia, para solucionar o conflito entre progresismo social e progresismo artístico, Ferrín propón como ideal unha terceira vía que considera iniciada coa novela *As augas van caudales* de Manuel María (1929), na que confluírían a temática social e a utilización de técnicas renovadoras.

Moito máis crítico (ou autocrítico) aínda mostrábase no artigo publicado un ano antes na revista *Vieiros*, baixo o título "Literatura galega de hoxe", denunciando o carácter burgués dunha literatura dirixida a un público elitista e o paradoxo que isto supón nunha sociedade coma a galega, cunha burguesía castelanizada que en ningún caso se interesaría por un produto en lingua galega. Dende este convencemento, aposta por unha literatura comprometida, ben diferente da que el mesmo fixera nas súas primeiras obras:

Cómprenos, pois, literatura en galego que se ataña limpamente ás realidades galegas de hoxe e non as eluda, antes ben as denuncie, as describa ou as esquematice. Cómpre literatura que non se compromenta

soio coa língua galega porque ela fora noutrora fala de reis e de aristócratas ou porque poida, hipotéticamente, chegar a ser a língua dos novos detentadores do poder real, isto é, dos burgueses. O compromiso coa língoa galega debe ser -pra ser algo con futuro- compromiso co pobo que fai súa esa língoa e a pule e a transforma e a vive. (Méndez Ferrín, 1965:57).

A pesar de todo, este propósito de compromiso co pobo non implica concesións ó realismo, ou mellor dito, a un realismo tradicional, pois na mesma publicación inclúe unha crítica de arte sobre unha exposición de artistas galegos en Barcelona e referíndose á obra de Reimundo Patiño aclara unha nova concepción da representación da realidade:

Agora xa fica craro por qué dixemos denantes que a nova pintura de Patiño é realista, a pesares de non ser figurativa. Reproduce, termo a termo, non a imaxe concreta dun aspecto da realidade (polo tanto unilateral, falaz), senón o vasto proceso das contradicións que a realidade lle ofrece, e no que a realidade nos mantén alleados. (Méndez Ferrín, 1965:57).²⁴⁹

Nesta nova concepción do realismo insiste tamén María Xosé Queizán, outra escritora que, como xa se dixo, participa no movemento e que escribe un texto teórico que intenta analízalo ou defínilo, se ben con moita maior posterioridade. No seu artigo “A nova narrativa ou a loita contra o sentimentalismo”, publicado en *Grial* en 1979, destaca a superación dos modelos precedentes coa anulación da importancia do individuo paralelamente á superación das formas figurativas na arte plástica. Así xorde a novela sen tema, sen heroe e sen historia, unha forma que considera “por esencia, crítica e oposicional”, como resposta individual a unha sociedade burguesa deshumanizadora, que mergulla o

²⁴⁹ Patiño é un dos membros do movemento que conflúe literariamente na Nova Narrativa, aínda que se trata dun artista plástico e a súa obra literaria é só anecdótica. No número 2 da mesma revista *Vieiros* (1962) publica un artigo titulado “O arte disgregado”, onde teoriza sobre as novas tendencias da arte, apostando por un intento de representación totalizadora dunha realidade plurimórfica, variable e contradictoria:

Non cabe a menor dúbida de que está a agromar un arte que sexa unha superación do Informismo, un arte sin nome aínda, un arte que tomando todas as conquistas do informismo as leve ó extremismo máis increíble. Ruptura total da composición, o caos das formas coma premisa, e coma fundamental algo que vaia máis alá da entrada de espazos brancos, de poliperspectivas, de cadros independentes no prano: o chegar a un poliformismo e a un politexturalismo. (Patiño, 1962:40)

individuo nun caos de obxectos e propostas de consumo alienantes. Por iso, segundo a autora, esta literatura parte dunha forte vinculación coa realidade:

Os escritores da Nova Narrativa refúxianse nos símbolos para expresarse como seres perdidos na súa propia terra, donde están chantados e da que, por veces, queren, inutilmente, fuxir. Algúns evádense polas lendas, as tradicións, os espazos exóticos, nunha mestura de soño e realidade, de mito e verdade, de loita entre a Galicia desexada e a frustración da Galicia real. [...] Non é propiamente un escapismo da realidade; é unha maneira de vela e sentila. Galicia está presente no desequilibrio, na inseguridade, na alienación dos simbólicos seres torturados e perdidos nas narracións. A literatura expresa a realidade por camiños ocultos mergullados nos soños, no subconsciente, nas forzas non reveladas. (Queizán, 1979:73).

Trátase dunha explicación esixida polas polémicas e os conflitos coa institución -precaria, pero institución ó fin e ó cabo- que se resiste a admitir no sistema uns produtos plenamente autónomos e pouco amables co lector. Estes dous trazos contrapóñense á filosofía da planificación cultural que se quere impor a través da editorial Galaxia definida nos escritos do seu director, Ramón Piñeiro, e reiterada ecoicamente na crítica que se publica na revista *Grial*.²⁵⁰ Estes propoñen unha literatura galega que reflicta os principios definidores da identidade colectiva de Galicia que, segundo Piñeiro (1974 [1959]: 142-147), se resumen en lirismo, humorismo e sentimento da paisaxe.²⁵¹ Estes principios manifestaríanse nunha tendencia puramente imaxinativa da narrativa como reflexo da peculiar *Weltanschauung* popular galega que é o resultado dunha duplicidade mental propiciada pola convivencia do mundo real e outro mundo

²⁵⁰ Ramón Capelán é quen formula de xeito máis claro esta situación periférica dos novos narradores no sistema literario galego do momento:

A produción narrativa dos escritores nados a finais dos anos trinta non pode ser entendida se non é como un rexeitamento radical da estética defendida para a literatura galega por Ramón Piñeiro en diferentes ensaios da década dos cincuenta. (Capelán Rei, 1993:62)

²⁵¹ Esta proposta sistematizada aparece nun artigo de 1959 titulado "Factores esenciais da Literatura Galega", pero xa se viña forxando dende moitos anos atrás, e así se percibe noutros artigos como "O libro que nos debe Ánxel Fole" (1949), onde apunta a importancia da identificación coa paisaxe na formación da mentalidade galega, ou a "Carta a Álvaro Cunqueiro" (1951), en que propón "unha gran Cruzada da Imaxinación" para mostrarlle a Europa o camiño da liberdade espiritual (Ver en Piñeiro 1974).

imaxinativo, duplicidade que permite ó galego contemplar irónicamente a realidade. Pola contra, o home europeo, sometido ó ideal supremo da ciencia, segundo Piñeiro, vese abocado a unha escravitude espiritual que desemboca na angustia existencial e nas tendencias da arte que manifestan o absurdo da existencia humana. Dende este punto de vista, os productos literarios galegos que reflicten esas mesmas inquedanzas non serían máis ca productos miméticos de correntes alleas. O máximo expoñente deste ideal estético correspóndese, en cambio, coa primeira narrativa de postguerra -especialmente a obra de Álvaro Cunqueiro- contra a cal reaccionan os novos narradores, convencidos da necesidade de saír do círculo pechado do nacionalismo literario²⁵² e introducir no sistema novos rexistros que desestabilizan a rixida definición da identidade colectiva imposta dende o ideario nacionalista impulsor da resistencia cultural baixo o franquismo.²⁵³

Parece, pois, que o primeiro pulo desta corrente renovadora parte dunha figura pioneira que por circunstancias biográficas ten acceso a información sobre os posicionamentos diferentes dentro do galeguismo representados polos exiliados, pois Gonzalo R. Mourullo conta cunha extraordinaria canle de información a través do seu pai, exiliado en Bos Aires ata 1948. Os envíos de libros do pai permítenlle dispor tamén dunha biblioteca excepcional na que están presentes obras de moi difícil acceso no ambiente de censura e penuria cultural da España da época. Isto favorece a súa toma de perspectiva ante as directrices do galeguismo oficial do interior e a elaboración dunha obra persoal froito dunha formación aberta e en contacto coa literatura contemporánea, que de seguida esperta o interese dos seus compañeiros de xeración, que dende o primeiro momento manifestaron fascinación polas súas propostas literarias, mentres que a xeración dos maiores as recibían con reticencia. A súa primeira

²⁵² A diferenza entre o nacionalismo literario e a literatura nacional está claramente explicada por González-Millán (1995).

²⁵³ Utilizamos aquí o termo "nacionalista" cun senso xeral referido á política cultural, aínda que nun senso político estrito a ideoloxía do grupo de Galaxia correspondíase máis ben cun federalismo europeísta e, como di Ferrín, non falan de "nación", senón de "país" (ver Salgado/ Casado, 1986:76)

colección de contos, *Nasce un árbore* (1954), foi recibida con entusiasmo e valorada como unha obra onde se conciliaba o arraigo na súa terra coa innovación propia das tendencias literarias da época, pero coa publicación de *Memorias de Tains* (1956) ese equilibrio pareceu deixar de existir:

Paradoxalmente, Mourullo será acusado dunha pretensa falta de vinculación a Galicia pouco despois, a propósito de *Memorias de Tains*, polo mesmo círculo galaxiano. Precisamente esta segunda obra, de caracteres máis claros e definidos que a anterior, suscitou admiracións incondicionais, fundamentalmente por parte dos mozos da súa xeración, e rexeitamentos radicais expresados máis ou menos frontalmente, por parte de Piñeiro e dos "vellos" de Galaxia. (Bermúdez, 2001:63)²⁵⁴

Este rexeitamento crítico mantense ante os produtos máis experimentais da Nova Narrativa -a pesar de que se lles dá acollida editorial e todos eles son publicados na colección "Illa Nova" de Galaxia-, motivo polo cal os autores insisten sobre a íntima relación da súa produción literaria coa realidade da súa terra e xustifican as novas técnicas como instrumentos especialmente axeitados para plasmar ese mundo, lonxe do sometemento gratuito a modas foráneas. A deshumanización do home que reflicten estas obras explícaa Piñeiro pola perda do equilibrio individuo-comunidade e a conseguinte perda de liberdade do home característica da sociedade contemporánea, pero para el ese equilibrio non se perdeu en Galicia (Piñeiro, 1956). Os escritores novos non parecen estar de acordo con esta consideración da peculiaridade de Galicia e tratan de reflectir nas súas producións un individuo abouxado pola realidade, que non domina o seu destino e que non pode fuxir do xogo de forzas que o manipulan nin sequera a través da imaxinación. A imaxinación xa non se admite como un recurso para o desenvolvemento da liberdade do individuo porque se aspira a algo máis ca unha liberdade interior.

1.3. AS CARACTERÍSTICAS DA NOVA NARRATIVA GALEGA A EVOLUCIÓN

²⁵⁴ Sobre a recepción da obra de Mourullo ver Bermúdez (2001:61.70) e Franco Grande (1985:62 e 1991:201).

POSTERIOR.

Considérase a Nova Narrativa Galega como un movemento literario materializado nunha serie de obras que renovan o panorama da narrativa do momento en Galicia compartindo algúns trazos esenciais, e que xorden dun grupo de escritores mozos unidos pola experiencia dos anos de mocidade na universidade de Santiago, a afinidade ideolóxica e o contacto con algunhas figuras do galeguismo alí establecidas que exercen o papel de mestres, como Otero Pedrayo e Ramón Piñeiro. Méndez Ferrín (1984:259) sinala como principais feitos colectivos compartidos pola maioría dos membros do movemento a participación nos concursos das Festas Minervais, a colaboración no diario "La Noche", a creación da colección "Illa Nova" da editorial Galaxia, a formación da editorial e do grupo Brais Pinto e a aparición do nacionalismo revolucionario. Sen embargo non todos os autores participaron en cada un destes feitos, e así mesmo algúns críticos como Antón Capelán consideran que non se pode falar dunha estética unitaria:

As dificultades de acharmos elementos comúns para todos os novos narradores reside no feito de que reaccionan contra a narrativa galega de postguerra desde posicións moi diferentes e sen postular unha estética unitaria. Os elementos unificadores son derivacións do seu afán de ruptura co pasado, de xeito que no interior da literatura galega actúan como un movemento de vangarda, sen selo propiamente nunca no ámbito europeo. (Capelán Rei, 1992:67)

Pola súa banda Camino Noia (1992) detectaba unha serie de trazos comúns, completados despois por Manuel Forcadela (1993:15-18) e Dolores Vilavedra (1999:256-257) en función dos cales se xustifica a consideración dun corpus homoxéneo²⁵⁵ que corresponde á actividade dun movemento literario. Estes

²⁵⁵ As lindes cronolóxicas do movemento, con lixeiras variacións, sitúanse entre 1954 e 1970 incluíndo unha serie de obras que inclúen a produción deses anos de Mourullo, Méndez Ferrín, María Xosé Queixán, Camilo Suárez-Llanos, Lois Diéguez, Carlos Casares, Vicente Vázquez Diéguez e Xohán Casal. Un listado completo encóntrase en Forcadela (1993:10-11), aínda que este autor inclúe obras publicadas nos anos setenta por considerar esta década como unha fase final do movemento, e incorpora a Xoana Torres coa súa novela *Adios María* (1971), como xa fixera Tarrío (1988:178), aínda que Forcadela cita unha primeira edición da Editorial Castrelos de 1965. De calquera xeito, se seguimos estas clasificacións, con

trazos comúns pódense resumir nos seguintes:

- Vontade de normalización da escrita en galego e de desenvolver unha literatura propia a través da actualización da narrativa, atacando o modelo decimonónico tanto no aspecto técnico coma no temático.
- Fusión do real e do onírico ou fantástico nun intento de reflectir unha concepción da realidade que sobrancea os límites da razón e creación de mundos literarios autónomos, amosando desprezo pola literatura realista.
- Desaparición da trama argumental lóxica coa localización da acción en espazos alonxados dun referente real, fuxindo do ruralismo, e alteración da progresión cronolóxica na organización da historia.
- Desaparición do narrador omnisciente en favor da subxectividade, amosando dominio de novas técnicas narrativas como o monólogo interior, a corrente de conciencia, a polifonía narrativa ou a técnica epistolar.
- Concepción do personaxe como antiheroe, presentando o individuo sometido a un proceso de degradación que o deshumaniza e o deixa a mercede dunha realidade física que o domina e anula calquera aspiración trascendente.²⁵⁶
- Como consecuencia do anterior tematízase constantemente o absurdo existencial e créanse situacións en que está presente a violencia e a vivencia conflictiva das relacións humanas, incluíndo as relacións sexuais nunha visión descarnada e afastada de calquera romanticismo.
- Negativa a poñer a literatura ó servizo dun compromiso ideolóxico de

relación á obra artúrica de Ferrín, o primeiro relato quedaría incluído na Nova Narrativa, mentres que *Amor de Artur* pertencería a unha fase posterior no desenvolvemento da súa obra.

²⁵⁶ María Xosé Queizán (1979) destaca precisamente este aspecto como unha “loita contra o sentimentalismo”

maneira explícita, se ben a crítica social pode estar presente a través do simbolismo.

As obras narrativas de Méndez Ferrín que se consideran parte deste movemento son as da súa produción inicial: *Percival e outras historias* (1958), *O crepúsculo e as formigas* (1961) e *Arrabaldo do norte* (1964). Un silencio de máis de seis anos separa esta etapa das novas publicacións de narrativa do autor, xa na década dos setenta. Dolores Vilavedra considera a produción desta década como unha nova etapa con características propias dentro da literatura galega,²⁵⁷ como son a consolidación do proceso de renovación tanto temática como técnica e o abandono do experimentalismo gratuito en que derivaba por veces o afán de ruptura, mentres a crítica social recupera un certo protagonismo favorecida pola inmediatez do fin da dictadura e o subseguinte cambio político. En 1971 publica Méndez Ferrín *Retorno a Tagen Ata*, unha novela curta que será interpretada como o punto de inflexión que marca un cambio de orientación na súa narrativa, iniciando unha etapa en que a reflexión e a acción política adquire protagonismo nos temas, ó tempo que se inicia o proceso de construción da obra do autor como un macrotexto autorreferencial coa reutilización de elementos de obras anteriores e a creación do país de Tagen Ata que reaparecerá en diversos contextos na súa obra posterior.²⁵⁸ Na

²⁵⁷ Unha proposta diverxente é a de Manuel Forcadela (1993), quen prolonga ata 1980 a vixencia da Nova Narrativa, distinguindo unha fase de formación e outra de auxe en que domina o experimentalismo, e unha fase final na que se dá entrada á expresión do compromiso social e político. Por iso a súa proposta non inclúe a última característica incluída na nosa relación, xa que non a cumprirían as obras da última etapa. Aquí seguimos a periodización de Vilavedra, a primeira que explicita a ausencia de compromiso expreso como característica do movemento. Pola súa banda Anxo Tarrío (1994) establece o final da etapa de postguerra en 1975 do que se deduce que prolongaría ata ese ano o dominio da Nova Narrativa, se ben estudia neste apartado toda a obra dos escritores que participaron do movemento, incluíndo a súa produción posterior.

²⁵⁸ Aínda que o propio autor declara que con esta obra xorde a idea de crear unha rede de relacións intertextuais entre as propias obras elaborando un macrotexto ligado pola autoreferencialidade (Salgado/Casado, 1989:215-216), en realidade esta práctica obsérvase xa no relato titulado *Philoctetes* de *Percival e outras historias* (1958), onde o personaxe escribe a un escritor comentándolle a lectura dun relato seu titulado *Medo*, que resulta ser un conto do propio Ferrín publicado na revista *Litoral* de Pontevedra (1954) baixo o seudónimo "Laín

mesma liña de política-ficción sitúanse as coleccións de relatos *Elipsis e outras sombras* (1974) e *Crónica de nós* (1980), e a novela *Antón e os inocentes* (1976).

Na década dos 80 prodúcese un cambio fundamental que afecta a todas as instancias do sistema literario galego favorecendo a súa evolución cara a unha progresiva autonomía do discurso. Aínda que a morte do dictador se produce en 1975, considérase máis significativa como desencadeante de cambios que afectan especificamente a Galicia a aprobación do Estatuto de Autonomía en 1980, que permitirá unha auténtica institucionalización do sistema literario (Vilavedra, 1999:271-275). A implantación do estudio da literatura no ensino, a diversificación do mundo editorial, a proliferación de premios literarios e a aparición de publicacións galegas especializadas en teoría e crítica literaria son indicios claros do inicio dun camiño cara a unha cultura normalizada. Neste contexto prodúcese de novo un debate semellante ó suscitado polos autores da Nova Narrativa nos anos cincuenta, entre os que consideran que a literatura debe ser expresión da identidade nacional e aqueles que priman o afán de renovación estética dende propostas individuais que defenden a autonomía literaria e ó mesmo tempo queren reflectir unha nova sensibilidade social.²⁵⁹ Entre a crecente diversificación do panorama productivo e a progresiva imposición da lei do mercado que condiciona uns novos criterios de canonización, intégrase a produción dos autores que xa teñen unha obra consolidada antes da transición e que discorren xa por diferentes vieiros persoais. Méndez Ferrín mantén o ritmo da súa produción nesta nova etapa e publica no eido da narrativa os relatos de *Amor de Artur* (1982), onde retoma de novo no relato inicial a temática artúrica, seguida dunha incursión na novela xuvenil con *Arnoia, Arnoia* (1987) e a longa novela epistolar *Bretaña,*

Feixoo”.

²⁵⁹ A conflictiva autodefinición do campo literario galego e a evolución da produción literaria na primeira década da transición analízase con detalle González-Millán (1996), mentres a decantación cara a unha progresiva diversificación da produción na década seguinte é analizada por Silvia Gaspar (1995).

Esmeraldina (1987). En 1991 regresa ó xénero do conto con *Arraianos* e unha vez máis inicia un longo período de silencio que se rompe por fin en 1999 coa súa última novela, titulada precisamente *O ventre do silencio*.

Paralelamente durante todos estes anos Ferrín dá ó prelo sucesivos volumes de poesía nos que se observa unha evolución similar á da obra narrativa. Dende o seu primeiro poemario, *Voce na néboa* (1957), dominado polo pesimismo existencial e a estética surrealista, evoluciona cara a unha poesía combativa na *Antoloxía popular* (1972) asinada polo heterónimo Heriberto Bens. Poucos anos despois publica un libro que marcaría época como alternativa a un socialrealismo decadente que con frecuencia caía no pedestre, introducindo un discurso culturalista de aspiración universalizadora. Trátase de *Con pólvora e magnolias* (1976), ó que seguirán de *O fin dun canto* (1982), *Erótica* (1992) e *Estirpe* (1994). Nesta última recupera protagonismo a actitude combativa e o intento de recreación da historia de Galicia, con algúns poemas en que interveñen de novo os motivos artúricos.

2. PRESENCIA DE MATERIAIS CELTAS E DA MATERIA DE BRETAÑA NO CONXUNTO DA OBRA DE MÉNDEZ FERRÍN.

2.1. UNHA VOCACIÓN TEMPERÁ.

O interese de Ferrín polo celtismo data dos seus anos de mocidade. O primeiro texto que testemuña este interese é unha publicación dos seus anos de adolescencia no xornal *Litoral* de Pontevedra, onde reflicte un convencemento celtista e atlantista que o move á solidariedade con outras nacións do occidente europeo como Occitania:

Iste é o Atlántico vencello racial i-eterno das razas da brétema, fillas da saudade, das razas celtas. [...] Os pobos d'occidente entenden a Mistral i-os ollos grises d'Ossián ou Breogán coido que apreixarían o segredo da ollada preta e meridional de Mireio (Laín, 1954:1 e 6).

O seu despertar ó galeguismo prodúcese moi cedo, arredor dos quince anos segundo as súas propias declaracións (Freixanes, 1982 [1976]: 234), o que lle permite chegar a Santiago xa en 1955 cunha sólida formación galeguista e unha posición nacionalista radical, segundo testemuña de Franco Grande (1985:30 e 52). Admirador do presidente irlandés De Valera, que nos anos trinta reforzara a independencia nacional rompendo os vencellos con Inglaterra e substituíndo o Estado Libre por un Estado soberano, o seu celtismo parece ir unido ó seu convencemento nacionalista naqueles anos de mocidade:

O Ferrín, como xa dixen, era moi risqueano, nacionalista integral, dun celtismo no que realmente cría, e por iso non entendía o europeísmo que Ramón LUGRÍS lle quería meter na cabeza, nin a crítica que lle facía do nacionalismo de Risco e menos aínda os ataques de LUGRÍS ó pretendido celtismo galego. Cousa que alporizaba a Méndez Ferrín. LUGRÍS dicíalle que os irlandeses eran uns bestas de De Valera besta e media. Que o nacionalismo era a mellor expresión decimonónica, como a superación do nacionalismo tiña que se-la expresión do noso tempo. De aí saíu o

“Mac Ferrín” con que eu o bauticei. (Franco Grande, 1985:53).²⁶⁰

Pouco despois maniféstase tamén públicamente a súa admiración pola obra de Eduardo Pondal que fructificaría en varios estudos na súa faceta profesional de filólogo e estudioso da literatura. Con vinte anos de idade pronuncia unha conferencia sobre o grande creador do celtismo galego nun extraordinario ciclo de conferencias organizado no Círculo Mercantil de Santiago baixo o título *Homenaje a la poesía gallega* (Franco Grande, 1985:76ss.). Sobre Pondal realizará máis tarde a súa tese de licenciatura na Universidade Complutense de Madrid baixo o título *Aspectos de la poesía de Eduardo Pondal*, presentada en 1960, e a súa valoración do bardo de Bergantiños fronte á figura tradicionalmente considerada como fundacional do Rexurdimento, que é Rosalía de Castro, faise patente no título do seu libro sobre a poesía galega: *De Pondal a Novoneyra* (1984).²⁶¹

Pero ademais este interese polo celtismo e as manifestacións estéticas a que dá lugar dentro da literatura galega vai unido dende aqueles anos das primeiras lecturas á fascinación pola literatura artúrica e o interese pola cultura medieval. Dende a lectura infantil da versión reducida da obra de Sir Thomas Malory publicada pola popular colección “Araluce” co título *Los Caballeros de la Tabla Redonda*, a familiaridade con ese mundo facilita a súa admiración pola obra de

²⁶⁰ O escritor comenta esta definición do seu compañeiro de xeración para explicar a temperá discrepancia que o arreda do grupo de Piñeiro, pois fronte á teorización de Galicia como nación, estes defínena como un país de Europa e renuncian á reivindicación de soberanía nacional:

Franco Grande di que eu cheguei a Santiago imbuído das ideas de Risco e do celtismo. Esta é a súa interpretación daquela polémica, amistosa aínda que tensa. Discrepo dela, porque pola miña boca discutía o Castelao de Sempre en Galiza e o Ramón Vilar Ponte da Doctrina Nazionalista. (Salgado/Casado, 1989:70)

Como se observa, a súa discrepancia alude á fonte do seu nacionalismo, que non quere recoñecer risquiano, pero non nega o referente ó seu convencemento celtista.

²⁶¹ No capítulo dedicado a Pondal constan as aportacións de Méndez Ferrín, que considera este autor como o primeiro renovador da literatura galega, representante dunha corrente literaria idealista que se contrapón ó realismo representado por Rosalía e que anuncia os movementos renovadores do século XX. Trátase dun formalismo idealista que non implica unha evasión da realidade coma en Europa, senón que conserva o compromiso ideolóxico e aínda ten afán didáctico.

e a elaboración dun proxecto de reutilización literaria daquela tradición (Salgado/Casado, 1989:196 e 200). Aínda que aquel proxecto queda truncado despois do contacto co grupo de Santiago e as ideas estéticas de Mourullo, eses mundos afloran en diversos momentos da súa obra ó mesmo tempo que a súa curiosidade de lector se vai completando con obras especializadas:

Máis que o coñecemento do mundo celta, da mitoloxía celta, interesoume moito o coñecemento da literatura irlandesa e da literatura francesa do ciclo bretón; non é, xa que logo, propiamente a mitoloxía celta senón que é a literatura irlandesa e a francesa que atinxe á chamada “Materia de Bretaña”. Os meus coñecementos de Irlanda proceden da mesma fonte na que beberon Otero Pedrayo e Risco que é o D’Arbois de Joubainville, unha magnífica exposición de tódolos mitos irlandeses, de toda a literatura irlandesa antiga do ciclo de Cu Chulainn e, sobre tod, do Leabhar Gabhala [...] E o meu coñecemento da épica francesa, da Matière de Bretagne, procede da lectura dos textos orixinais. (Salgado / Casado, 1989:255).

Romanista de formación, Méndez Ferrín amósase como un bo coñecedor dos textos medievais dos que escolle motivos moi concretos que manipulará na súa obra con intención simbólico-alegórica. O mesmo sucede coas fontes celtas ou de culturas herdeiras desa tradición como a irlandesa ou a bretona, das que demostra un coñecemento de especialista. Froito dese interese pola Idade Media e polas diversas formas do simbolismo é o seu estudio e edición crítica da obra de Pero Meogo (1966), así como o fondo coñecemento do mundo trobadoresco e as diferentes materias narrativas románicas - incluíndo a épica e xéneros diversos como os *lais*, os *fabliaux* e as narracións cortesás- que aflora en diferentes formas de intertextualidade na súa obra.

Segundo declaracións do autor (Salgado / Casado, 1989: 198ss) sería na primeira versión inédita do seu primeiro libro de versos, *Voce na néboa* (1957), e noutras producións inéditas daqueles anos onde se encontrarían as primeiras plasmacións literarias deste interese polos mundos celta e medieval. A supost presentación inicial dos poemas como produción de catro trobadores que cantan arredor dun menhir desapareceu na versión definitiva do libro, onde se deu á luz unha estilizada selección dunha suposta produción máis ampla que

permanece descoñecida para o público. Da súa obra publicada será o relato *Percival*, incluído en *Percival e outras historias* (1958), o que presenta por primeira vez un mecanismo de apropiación da tradición artúrica que incorpora unha nova perspectiva no tratamento destes materiais.

2.2. OS CAMIÑOS DA IMAXINACIÓN: ¿FASES OU TENDENCIAS?.

O primeiro libro de relatos publicado por Méndez Ferrín cando a penas contaba vinte anos, lonxe da consideración secundaria habitual nos libros primeirizos, ten un significado central na obra do autor como un produto de extraordinaria madurez en que se inauguran as vías polas que transitará a súa imaxinación creativa nas seguintes entregas dunha obra articulada como un macrotexto en que motivos, atmosferas, personaxes e escenarios reaparecen en novelas e relatos dende diferentes perspectivas. Anxo Tarrío (1988:166-168) chamou a atención sobre unha serie de trazos que caracterizan estes relatos e que se recoñecerán como constantes en toda a narrativa ferriniana posterior: a ausencia de humor; o retrato dun mundo en que dominan a violencia, o odio, o horror e a morte; a atracción polo bosque como símbolo do Paraíso Orixinal; a fantasía que conduce ó misterio e ó enigma; os nomes exóticos de espazos e personaxes; a alegoría política; o interese pola entomoloxía; a mestría na creación de imaxes sinestésicas e o coidado estilo de peculiar intensidade connotativa. Todas estas son características que se detectan no conxunto do libro, pero que aparecen xa concentradas en *Percival* -como veremos máis adiante-, o relato que abre a colección e único que conecta coa tradición artúrica medieval de maneira directa a través do personaxe protagonista. Pero con este relato Ferrín inicia un programa estético que se desenvolve con sorprendente coherencia ó longo dos anos seguintes no conxunto da súa obra, tal como afirma Anxo Tarrío:

Efectivamente, *Percival*, como función literaria sairá moi a miúdo na obra de Méndez Ferrín recuberto de aparencias varias [...]. É máis, quizais toda a obra de Ferrín sexa un produto de *Percival*, metamorfoseado e intemporal, trasunto literario do propio autor, case un pseudónimo do

mesmo. (Tarrío, 1994:353).

A importancia deste texto temperán é evidente tamén para Carmen Blanco, que explica o seu valor simbólico do personaxe central intimamente relacionado coas conviccións ideolóxicas do autor:

O Percival de Ferrín é o símbolo central liberador dun mundo recreado en clave marxista, igual que Breogán o é da mítica pagana de Pandal e Prisciliano ou Santiago do proxecto cristián de Otero [...]. Este Percival ferriniano é un mito heroico que encarna en si mesmo unhas certas características da galegitude, cifrada na súa posesión da Grande Fraga, pero tamén simboliza un ideal de humanidade, e encerra, no seu carácter xusticieiro, a esperanza de liberación. (Blanco, 1994:29).

Precisamente foron Carmen Blanco e Claudio Rodríguez Fer (1991:17-229) os autores dunha proposta de periodización do conxunto da obra ferriniana que parece comunmente aceptada pola crítica posterior,²⁶² diferenciando tres etapas que se corresponden con momentos marcados por importantes cambios no contexto sociocultural en nas vivencias persoais do autor: a primeira sería unha fase de vangarda e existencialismo (1955-1964) seguida da chamada “escritura vermella” (1964-1980) en que se impón o xénero denominado polo autor como política-ficción (Freixanes, 1982:245), para volver a partir de 1980 ó dominio da imaxinación e a nostalgia. Esta evolución correspóndese, tanto na obra poética como na narrativa, coas liñas dominantes na literatura galega do seu tempo que, segundo Carmen Blanco, nalgunhas ocasións acusa unha forte influencia das persoais aportacións deste escritor, o que permite valorar a súa significativa posición dentro do sistema:

Pese á súa marcada personalidade, o escritor non é un crador á marxe, senón unha figura profundamente imbricada no desenvolvemento do sistema literario galego desde as coordenadas propias da súa xeración. As inflexións epocais da súa obra son tan caractereolóxicas que a súa evolución pode servir como modelo representativo do discorrer do

²⁶² As dúas primeiras etapas coinciden coas que sinalaran Camino Noia (1982) e Luciano Rodríguez (1983:54) xulgando a obra publicada naquelas datas, mentres que a periodización que inclúe unha terceira etapa para a obra dos anos oitenta en diante é recollida por Anxo Angueira (1992), Fernández Costas e Rabunhal (1993), Amor Couto (1996) e Vilavedra (1995:382-385).

nacionalismo e da nosa literatura desde a posguerra ata hoxe. Por iso a personalidade literaria de Ferrín se presta para caracterizar toda a súa época, tanto como, por exemplo, a de Ramón Cabanillas para representar a súa. (Blanco, 1994:31).²⁶³

Pero independentemente de calquera intento de clasificación con intencionalidade didáctica, a propia Carmen Blanco sinala a esencial unidade da obra ferriniana de maneira que estas etapas reduciríanse a diferentes modulacións dentro dunha liña de evolución en que non se poden considerar períodos rixidamente diferenciados pois a miúdo conviven simultaneados diferentes rexistros. O propio escritor ofrece unha explicación dual das tendencias que conviven na súa produción:

Eu escribo sempre en dous tonos: un simbólico, abstracto, e outro máis realista. A miña obra vaise abaneando antre os dous: Primeiro *Percival e outras historias*. Axiña aparece *O crepúsculo e as formigas*. É como un péndulo que vai dunha banda á outra. (Freixanes, 1982: 244-245)²⁶⁴

Polo tanto o primeiro relato artúrico situaríase nesa tendencia simbólica e abstracta que se opón a aqueloutras creacións onde domina a contención da

²⁶³ A percepción do propio Ferrín, pola contra, polo menos no que se refire ó xénero poético parece ser moi diferente, valorando os seus distintos poemarios como discursos marxinais en relación coas correntes hexemónicas de cada momento:

Suspeito, contodo, que es a marxinalidade na que se situou sempre a miña poesía foime resultar, finalmente, benéfica. Así, en 1958 (*Voce na néboa*) foime dado publicar un ou dous poemas intensamente narrativos e simbólicos, fóra do discurso hexemónico dominante na lírica galega daquel tempo. Do mesmo xeito fun capaz de me evadir do realismo coloquial e social, que era a modalidade preferida nos 60, practicando un certo tipo de elexía psalmodiante e política (*Antoloxía popular de Heriberto Bens*) que ninguén aceptou entón de moi bon grao. E se en 1976, en *Con pólvora e magnolias*, saín á praza pública con propostas manieristas que chocaron contra as correntes poéticas en presenza, liña esta acrecentada en *O fin dun canto*, veleiquí que en 1994, ou sexa antonte, fago unha especie de manifesto en petición de raíces e sustancias ancestrais que aínda non sei como foi capaz de ser admitido por algún lector. (Méndez Ferrín, 1996:217-218).

²⁶⁴ Esta dobre liña que se observa xa entre as dúas primeiras obras fora observada tamén por Ramón Piñeiro no prólogo que escribe ó publicarse *O crepúsculo e as formigas* en 1961:

Nunha primeira etapa, da que xa emos falado, botouse a explorar esa zona espritoal que é coma unha máxica esfera impalpábel na que a imaxinación tece e destece ó seu gusto mundos de fantasía; nunha segunda etapa, coa que agora nos encaramos, botouse a explorar a zona abisal do home -esa zona onde a *vida* pura e simple- e percibiu o xordo repetoutear da forza adoballante que a domina. (Piñeiro, 1988:159).

fantasía e a maior proximidade dun referente real identificable. Esta mesma idea estaba exposta xa no prólogo do autor a *Elipsis e outras sombras* (1974), especificando a continuidade da liña iniciada co *Percival*:

Eran tempos de nada, miserentos. Sentínme dono de algo e escribín *Percival e outras historias*, cousa esa que se anhea nunha reflexión circular chamada *Arrabaldo do Norte* e que, finalmente, chegando ao *Retorno a Tagen Ata*, colócase nas ribeiras da malicia histórica sen o ferrete do meu mestre Swift. Paralelamente, foime dado escoller corredoiras que bordean o inmediato. (Méndez Ferrín, 1995 [1974]: 7)

Nunha liña semellante a esta proposta do autor sitúase a análise de González Gómez (1995), que clasifica a narrativa de Ferrín en dúas pólas en permanente enfrontamento dialéctico: unha narrativa de “realidade imaxinaria” na que se sitúan *Percival e outras historias*, *Retorno a Tagen Ata*, *Amor de Artur*, *Arnoia*, *Arnoia e Bretaña*, *Esmeraldina*, fronte a unha narrativa de “narración comprensiva” na que domina o ollar realista e que inclúe *O crepúsculo e as formigas*, *Arrabaldo do Norte*, *Antón e os inocentes*, *Crónica de Nós e Arraianos*, mentres *Elipsis e outras sombras* funciona como unha especie de eixo no que se encontran en síntese as dúas vías. As obras do primeiro grupo conforman, segundo o crítico, un corpus que procura a invención dun novo mito mobilizador, despois da crise do mito do celtismo, mentres que o segundo bloque intentaría representar unha realidade obxectiva caracterizada polo protagonismo da cidade como motor da sociedade.

Seguindo esta última clasificación, neste estudio interésannos as obras do primeiro grupo, e algunhas composicións poéticas que poden relacionarse coa recuperación da historia e a creación dun proxecto de futuro a partir da construción mítica. Entre elas inclúense os dous relatos que recrean directamente elementos da tradición artúrica, que son os titulados *Percival* e *Amor de Artur*,²⁶⁵ xunto a outras narracións directamente relacionadas coa tradición celta como *Fria Hortensia*, que recrea a historia de *Branwen*, filla de *Llyr* dos *Mabinogion*. Pero ademais no conxunto destas obras constrúese un

²⁶⁵ Curiosamente os dous relatos encabezan e dan nome ó libro no que se inclúen.

universo autorreferencial no que conviven un mundo mítico de invención propia con outra serie de discursos hipercodificados procedentes da tradición literaria que se integran no sistema ideolóxico e estético do autor pasando por un proceso de re-creación que renova completamente o seu significado.

3. PERCIVAL COMO FUNCIÓN NARRATIVA MULTIFORME.

3.1. CARACTERIZACIÓN DO PERSONAXE NO RELATO *PERCIVAL*: O LIBERTADOR.

O conto de Ferrín, como o *Merlín* de Cunqueiro, traslada o personaxe a unha realidade contemporánea, se ben, para aumentar o contraste, trátase agora dun escenario urbano. Sen embargo, o personaxe dende o comezo mira con noxo o buligar da rúa e aíllase do seu entorno pechando a radio e a fiestra do seu cuarto para mergullarse nun mundo propio claramente alleo á realidade exterior. A partir deste significativo xesto inicial ofrecerásenos a descrición do escenario interior en que se sitúa Percival e que contribúe a caracterizalo. Diferentes elementos están presentes nese escenario: unha colección de aves e insectos disecados, estantes cheos de libros antigos e pergameos, e espadas rotas espaxadas polo chan. Lonxe do modelo do bo salvaxe presentado por Chrétien de Troyes en *Li contes du Graal*,²⁶⁶ o Percival de Ferrín aparece rodeado dun ambiente sofisticado en que os animais disecados reflicten a práctica da ciencia experimental (non son trofeos de caza), mentres os libros antigos parecen suxerir un entorno de erudición e sabedoría. Así a todo, as armas, posibles símbolos da capacidade de acción, tamén están presentes, se ben rotas e tiradas polo chan, é dicir, inservibles. Neste escenario paséase Percival, lendo un libro mentres soa unha peza de música clásica, compoñendo a perfecta imaxe dun intelectual humanista, e dende aquí iniciará as súas aventuras saíndo a un espacio exterior oposto a esa rúa que queda detrás da fiestra pechada, un espacio que en certa medida forma parte da súa casa, do seu mundo: é o “Xardín dos Outos Árbores” e mais o bosque contíguo. O xardín é un espacio

²⁶⁶ Sobre o personaxe de Chrétien véxase Martí de Riquer (1968:35-170) e (1985:28-30), Frappier (1972) e (1978c), e Alvar (1991:331-333). A evolución do personaxe nas diferentes continuacións de Perceval e nas versións en prosa véxase Payen (1978) e Bogdanow (1978). Sen embargo a fonte de Ferrín nesta época parece ser máis ben Malory e as versións posteriores baseadas na obra do inglés.

intermedio, que forma parte da casa e ó mesmo tempo serve de preámbulo ós diferentes espazos de cada aventura, e preséntase tamén a medio camiño entre unha existencia obxectiva e a creación da imaxinación do protagonista:

¡O xardín de Percival! Ninguén da terra e de fóra puido ver atal maravilla. Era unha parcela sementada de herba e de árbores. Tiña boa herba e bons árbores. Os árbores eran outos, erguían as súas copas poderosas cara un ceo verde que inventara Percival. Os árbores eran vellos, tanto eran como é o mundo. (POH,16)²⁶⁷

Tres son as saídas de Percival que se relatan, e en cada unha delas transfórmase a aparencia do espazo da aventura, igual có atavío do protagonista, adquirindo dimensións simbólicas: na primeira as árbores son inmensas e frondosas e Percival viste armadura de cabaleiro medieval para afrontar a aventura; na segunda o xardín adquire formas xeométricas e esquemáticas, e o heroe sae espido, e xa na última o espazo aparece domado pola man do home como un parque e Percival viste un traxe negro para tomar parte nunha reunión social. Pero o autor intervén ó final para explicar que estas aventuras son só exemplos paradigmáticos do comportamento de Percival, quen sae, dominando o espazo e o tempo a través do seu xardín, a calquera lugar imaxinable, ata entrar en contacto mesmo co autor ou co lector:

NOTA

Istas aventuras que contei de Percival, correspóndense con outras tantas saídas ao "Xardín dos Outos Árbore". Eu púxenlle 1ª, 2ª e 3ª vegada por lle pór algún orde ao lector. Pro ninguén sabe as vegadas que Percival saíu, nen as que sairá. Como il pode estender o "Xardín dos Outos Árbore" até onde quixer -lémbrese a aventura do leonlobisco- pode tamén chegar aonda o lector, dende fóra do presente conto, e falarlle se isto lle prouguese. Percival está fóra de min, do meu conto; il é inaprixibel coma os rumores do pinal. Iste conto escribino para que o lector seipa como se ten que comportar con Percival se o atopa, do xeito que eu o atopei.

O Autor. (POH, 26)

Percival queda así convertido en símbolo, cun carácter intemporal, ubicuo e

²⁶⁷ De aquí en diante utilizaráse a abreviatura POH para referirnos á obra *Percival e outras historias*.

misterioso, que trascende o espacio da ficción e que se define coa súa actuación nas diferentes saídas.

3.2. O SIMBOLISMO DAS SAÍDAS DE PERCEVAL

A primeira aventura de Percival titúlase "O Leonlobisco" e iníciase despois de que Percival contemple a transformación das árbores do seu xardín, onde sente a chamada do bosco en forma de alento heroico. Sorprendido pola desmesura das árbores, obsérvaas con coidado e decátase da súa deformidade:

Os árbores eran aínda máis outos e máis vellos. Deixou caír o libro ao chao e ollou os outos árbores do xardín. Eran carballos, bidueiras... As raíces torcíanse curvando os lombos de anaconda enriba da terra; os troncos eran encortizados, carricentos, rogosos...; algúns eran todos cortizo, valeiros de miolo, só pantasma e ruínas de árbore: a cañota. As polas, brillantes de follas lustrosas, combábanse baixo o peso de niños de corvo. Os copos eran bóvedas rumorosas plenas de suxerencia... Era a tardiña. (POH, 17)

En primeiro lugar, as árbores deixan de ser un colectivo abstracto e identifícanse con especies concretas que se corresponden con algunhas especies autóctonas do bosque galego: carballos e bidueiras. Pero todas elas caracterízanse polo esaxerado desenvolvemento das súas raíces que adquiren proporcións monstruosas e non se limitan a buscar o alimento nas profundidades da terra, senón que saen á superficie expoñendo as súas formas vigorosas. Pola contra, os troncos que saen de tan afincado asentado están podres e baleiros, pero a pesar de todo sosteñen unha frondosa ramaxe con follas relucentes de vitalidade. Desta maneira altérase o valor simbólico da árbore como imaxe verticalizante que conduce a vida subterránea cara ó ceo e como elemento de comunicación entre os diversos niveis do cosmos: o subterráneo, a superficie da terra e as alturas (Chevalier/Gheerbrant, 1982:62-68 e Cirlot, 1991:78). O tronco podrido e oco rompe o equilibrio entre as tres partes e ameaza o ciclo da vida, quizais por iso a morte parece aniñar entre as copas a pesar da súa aparente vitalidade, pois as polas están ateigadas de niños de corvos, ata o

punto de que se dobran co peso.

Unha sutil referencia intertextual nesta descrición, que se desenvolverá en cada unha das aventuras seguintes, permítenos interpretar a imaxe en clave nacionalista, pois a simple presenza do adxectivo “rumoroso” trae inmediatamente á mente do lector galego -mesmo á do lector descoñecedor da súa tradición literaria, pero seguro coñecedor da letra do seu himno- a obra de Pondal e a súa insistente identificación entre os rumores do vento cando sopla nas árbores e a chamada á loita pola liberación dun pobo sometido. Nas árbores do xardín de Percival tamén soan rumores plenos de suxerencia e, de feito, o cabaleiro parece entender a súa mensaxe e decídese a actuar, saíndo ó bosco disposto para a loita. Pero as raíces deformes e os troncos mortos parecen suxerir as dificultades de supervivencia dun pobo que alimenta a súa existencia nun pasado hipertrofiado e nunhas aspiracións de futuro esplendorosas, mentres se apoia nun presente inconsistente, imposible de rexenerar, o que proxecta sobre as fantasiosas creacións de futuro unha pesada sombra de mal agoiro representada polas bandas de corvos.²⁶⁸

Observando esta patolóxica situación, Percival decide saír a loitar como un cabaleiro medieval, nun impulso idealista e xusticeiro. Pero no transcurso da súa errancia asáltano as dúbidas sobre o senso e o obxectivo da súa acción. Como bo intelectual cuestiónase cada un dos seus pasos, pero a inmediata aparición do inimigo impide que as preguntas transcendentales o reclúan na inactividade. Trátase dun inimigo singular: un calveiro do bosco onde o espazo deixa de existir. A misión de Percival, a resposta ás súas preguntas, é loitar contra o monstro da inexistencia de espazo:

²⁶⁸ A identificación de Galicia cunha árbore moribunda reaparece no primeiro poema da *Antoloxía popular* (1972) do seu heterónimo Heriberto Bens:

Era Galicia esguíto vento agudo
encrequenando en si tódalas cousas.
Era Galicia un arbre lentamente
ensumíndose un pouco cada hora. (HB, 83)

Por outra banda, lembremos que o corvo é unha ave tamén moi presente na obra de Pondal e case sempre con connotacións positivas, pero é que alí identificábase coa vida salvaxe e solitaria, semellante á do bardo, mentres que no conto de Ferrín sedentarízanse masivamente cargando cos seus niños as fráxiles pólas.

No medio do bosco parouse Percival:

- ¿Que fago eu aquí?- dixo para il. ¿Como estou de guerreiro? ¿Por que saín da casa? ¿Onde empezou este bosco que percorro? ¿Aonde vou? No medio do bosco, Percival sufría ao se perguntar isto. Cando, coma unha resposta, resoou un longo salaio animal por todo o bosco... Un oubeo de lobo que findou en rouca queixa de leona.

- Xa sei para onde vou.

E deixouse ir cara o lugar de onde saía o oubeo. Ao pouco tempo, o bosco findouse e veu o craro. Un craro sen árbores, sen herba, sen nada...; o ser mesmo do craro viña dado pola súa inexistencia. (POH, 18)

Fronte ó Percival de Chrétien, que fracasa na aventura do Graal por non preguntar, nesta aventura encontramos un cabaleiro que pregunta constantemente: pregúntase a si mesmo polos motivos e obxectivos da súa acción e pregúntalle ó seu opoñente, antes de enfrontarse a el, pola súa identidade. No personaxe de Ferrín non concorren os motivos do silencio do personaxe obra medieval ante a aparición do graal: por unha banda a súa simpleza, que lle fai malinterpretar o consello de discreción que lle deran a súa nai e o prohome que o educou, e por outra a súa falta de caridade ante os seus semellantes (Bogdanow, 1978:518). Pero sen embargo esta actitude conecta co principio do conto de Chrétien, cando Percival aparece como un simple campesiño galés que non coñece a corte e pregunta por todo, provocando a sorpresa e indignación dos cabaleiros:

“Il ne set pas totes les lois,
fait li sire, se Diex m’amant,
c’a nrien nule que li demant
ne me respont il ainc a droit,
ains demande de quanqu’il voit
coment a no et cón en fait”

(*Li contes del Graal*, VV. 236-241)²⁶⁹

Percival, en defensa do seu bosco, enfróntase ó calveiro, que se corporeiza nun leonlobisco. Trátase dunha loita polo espacio, contra un monstro que ameaza, non a súa propiedade, senón a existencia mesma do espacio, igual que a

²⁶⁹ “Non sabe nada de modais, / dixo o señor, así Deus me perdoe/ que a nada do que lle preguntei/ me respondeu ren a dereitas,/ antes pregunta por todo canto ve/ como se chama e para qué serve”. A traducción ó galego é miña e a cita segue a edición de Martín de Riquer (1985) e citarásese dende agora como CG.

presión uniformizadora dun poder estatal externo ameaza a existencia do espacio nacional.²⁷⁰ Percival enfróntase ó monstro nunha loita corpo a corpo, despois de despoixarse de todos os atributos de cabaleiro, nunha significativa renuncia a todos os signos da súa evolución regresando á simplicidade inicial, que no caso do intelectual quizais equivalería a prescindir das cualidades do seu espírito cultivado para un enfrontamento primitivo baseado na pura forza. E así é como consegue vencer o seu inimigo, axudado en parte pola providencia divina, que invoca facendo o sinal da cruz.²⁷¹

Percival fixo o sinal de Crús, baixou do cabalo, pendurou o escudo da sela, apoiou a lanza nunha cañota, descinguiu a espada i empuñou o coitelo; despois, de pernas abertas e cervice baixa, foise contra o Leonlobisco. Iste agardábao movendo o rabo e a arregañar os dentes. Choutoulle a besta á caluga. Cunha mao il colleuna polo pescozo e coa outra espetoulle o coitelo. (POH, 21).

Percival loita aquí coma un home primitivo que non coñece as artes do manexo das armas, e utiliza unha arma que está lonxe das convencións cabaleirescas, igual que no seu primeiro enfrontamento co cabaleiro das armas vermellas, ó que ataca cun venablo (CG, 140). O que loita, pois, é o rapaz galés simple e inocente que aínda non foi pulido pola educación cortesá.

A segunda saída titúlase “A loita no chao” e de novo preséntanos un Percival que avanza progresivamente dende o seu apacible mundo de praceres intelectuais cara á aventura. Unha vez máis encontrámolo escoitando música clásica e lendo un libro que agora é de poesía, un arte que parece sentir con

²⁷⁰ A interpretación do simbolismo do relato en claves políticas vese favorecida polo uso intertextual da obra de Ponal, pero tamén pola evidente mensaxe política que conteñen outros relatos do mesmo libro como *O asesino*, que presenta un criminal impune, que “paseara” moitos homes deixándoos mortos nas cunetas, como sucedeu en Galicia durante a guerra civil, e será linchado pola masa ó triunfar a revolución. Así mesmo *Philoctetes*, que ten por protagonista un preso político, ou *O dique de area*, que relata as tráxicas consecuencias dunha revolta fallida dun pobo sometido por uns invasores procedentes do Leste.

²⁷¹ Este é o único momento en que aparece algunha referencia ó elemento relixioso, tan importante na obra de Chrétien e nas continuacións, que dá pé ó desenvolvemento da cabaleiría celeste fronte á cabaleiría terrestre. Na obra de Ferrín o personaxe de Percival secularízase, no senso de que se prescinde de toda a compoñente de busca mística do personaxe, e en cambio desenvólvese o concepto de busca con conotacións identitarias.

especial emoción e que o inspira para a acción. Cando fecha a radio e o libro, sae ó xardín, onde todo presenta un aspecto esquemático. As árbores agora son piñeiros e de novo é a súa mensaxe, o ruído do vento entre as súas ramas, a que decide a Percival para saír ó bosco, esta vez espido, como lle suxiren os versos que estaba lendo:

Percival lía versos. Sentía a poesía, recreábaa. Houbo un intre en que leu en outa voz:

No bosco están os corpos espidos
antre os feitos.
Alí está o corvo bárbaro
e a cerva en curva...

Percival fechou o libro e saíu ó xardín.

O "Xardín dos Outos Arbores" era entón esquemático. Os troncos dos piñeiros cortábanse en ángulo coas polas. [...] Viña un cheiro bravo e un bruar baril. Percival ollou o bosco e sorriu.

- Pel, dixo

- Mandostede.

- Dille a Fij e Meutre... e ás outras criadas que se arretiren das fenestras, que me vou espir.

Percival entrou espido polo bosco adiante. Andivo longas xornadas. Os piñeiros bradaban sempre. (POH, 23)

A aventura consistirá de novo na loita cun monstro, aínda que en principio parece que se trata só dun home, nunha simple loita contra o opresor en defensa do débil. Despois de vagar un tempo polo bosco, Percival contempla unha escena que o obriga a intervir en nome da xusticia: un home está pisándolle con saña a cabeza a outro mentres o de abaixo, en troques de queixarse, agradácelle ó de arriba que sexa o seu amo e o domine. Pero cando o cabaleiro intenta liberar o oprimido, descobre que o pé dun e a cabeza do outro están unidos nunha mesma carne e, en realidade, forman un único ser que non pode ser separado. E ademais é o sometido quen parece máis satisfeito coa súa situación e quen o insulta por intervir para alterala. Trátase do monstro da explotación social que nace da falta de conciencia no asoballado da súa condición, o que o converte en máximo defensor dun *status quo* no que se sente satisfeito coa súa posición de inferioridade. E se a loita contra o opresor é unha simple cuestión de forza, loitar pola liberdade do oprimido que non quere ser liberado conduce inevitablemente ó fracaso, pois só un longo proceso que

comece pola súa concienciación pode propiciar o cambio. Así, a fácil victoria contra o inimigo exterior, que vimos na primeira aventura, tórnase aquí, xa non derrota, senón retroceso ante a percepción do absurdo, o inútil e o equivocado da loita. A interpretación en clave nacionalista -só unha das moias interpretacións posibles- levaríanos a considerar a imposibilidade de liberar a un pobo que non se considera nin diferente nin oprimido, se ben a representación da unión entre o opresor e a súa vítima preséntase como nonstruosa e noxenta. Así pois, as pretensións libertadoras impulsadas por unha élite intelectual estarían condenadas ó fracaso sen unha previa concienciación do pobo que desfaga a súa íntima unión co poder dominador.

Por fin, na terceira saída, titulada "O namoro", Percival enfróntase ás forzas amolecedoras da vida social, representadas pola tentación do amor. Convertido o "Xardín dos Outos árbores" agora nun "bosco enxaulado", o cabaleiro escoita ruído dunha festa ó fondo e avanza por unha avenida bordeada de macizos recortados ata o xardín dun chalet onde soa a música. Percival mestúrase cos convidados e escoita unha conversa do anfitrión que fala das lendas sobre o antigo dono daquel terreo, un tal Percival do que se di que se aparece cada ano nun día coma aquel para namorar unha rapaza. Entón aparece a filla dun dos homes que participa na conversa, Percival e ela míranse e namóranse no acto, e, mentres todos bailan, el lévaa da man ó seu xardín. Pero cando están á beira da entrega erótica, xorde a chamada do bosque e Percival, consciente do perigo de abandonar a súa misión, sepárase da moza e marcha.²⁷²

Consideráronse en silencio. Dixo ela despois:

- Eu non preciso de saber teu nome.

E ofreceulle os beizos grosos e tremecidos. Percival incrinaba a súa face sobre a face de ela, cando zoou o vento do norde arrabuñando nas pizarras dos picoutos. Retirou il entón os labres, i escoitou. O vento xa

²⁷² Percival, negándose ó amor, convértese nun personaxe anticortés. Pola contra, na obra de Chrétien acepta o amor de Blancheflor (CG, vv. 1699-2975) e adopta unha actitude plenamente cortés coa ensimismada evocación da amada no capítulo das pingas de sangue na neve (CG, vv. 4144-4602).

baixaba da montaña i entraba no bosco. Percival púxose en pé, nervoso. O vento agora bruaba nas polas e ruxía nos troncos lanzales. Era un berro de loita a resoar polo bosco. Revoltábanse os cabelos de Brasja. Il ollaba o bosco. As polas fendíanse con longos brados. A folla seca voaba louca.

- ¿Por que me deixas? ¿E quen es ti?

Percival respondeu con acento desesperado:

- Teño o meu bosco. Teño o meu bosco. ¿Daste conta?

(POH, 24-25)

Agora a chamada do bosque non é un simple rumor. Aquel rumor que, non o esquezamos, trae a mensaxe da necesidade de loitar para chegar á liberación, convértese nun auténtico “berro de loita” que baixa dende as montañas enfurecido, abaneando os troncos e rompendo as pólas das árbores. Ante o perigo de que o heroe se entregue ó bebedizo do amor e olvide a súa misión, o vento ergue a súa voz ameazante e sacode a terra nun estremecemento destructor. Deste xeito, a esixencia de pureza do heroe adquire un senso práctico, pois o amor supoñería un obstáculo para a súa entrega á loita política, tal como sinalara xa Pondal describindo un bardo de vida nómada e solitaria, alonxado de calquera tentación de vida cómoda e sedentaria que debilitaría a súa disposición para a loita.

A estrutura tripartita do relato ferriniano lembra as tres aventuras de Galaad na obra de Ramón Cabanillas, na que o heroe primeiro emprende unha viaxe á terra das orixes, onde recibe ó chegar unha espada que baixa dos ceos para abrílle camiño, logo enfróntase á Besta Ladradora tras da cal descobre o escudo e, por último, recibe a espada de mans dunha tentadora doncela.²⁷³ Ó alonxarse da tentación da carne Galaad permanece puro e iso permítelle chegar á contemplación do Graal, pero Percival, heroe activo e loitador, cae nos brazos do amor e só a imperiosa chamada do deber lle impide a entrega ó pracer persoal. De feito é significativa a escolla de Ferrín, preferindo o modelo de cabaleiro que representa Percival fronte ó seu máis claro precedente na tradición literaria galega. Así a mística providencialista do galeguismo

²⁷³ Esta estrutura fundamental utilízase tamén con frecuencia na literatura popular e é coñecida como a “lei do tres”.

conservador de preguerra, representado polas teorías de Risco e corporeizado literariamente no protagonismo de Galaad na obra de Cabanillas, é substituído por unha nova chamada á acción recuperando a mensaxe de Pondal e propondo outro modelo de cabaleiro para protagonizar a loita: aquel que busca permanentemente, que aprende e que se supera a si mesmo, pero tamén o heroe solitario que fracasa na aventura central e comprende que non basta co dominio das armas para vencer na aventura máis transcendente.

3.3. O BOSQUE DE PERCIVAL COMO ESPACIO DA LOITA E O DESEXO.

Dentro da mesma colección de contos que inclúe o relato analizado obsérvase a reiterada presenza do bosque como espacio de connotacións diversas. Ese espacio que na novela de cabaleirías representa o mundo do descoñecido ó que se enfronta o cabaleiro en solitario, con frecuencia lugar de iniciación cabaleiresca ou etapa previa para o Alén (Alvar, 1991:49-50), mantén o seu carácter enigmático ou liberador baixo diferentes formas nos contos de Ferrín. Así encontrámolo xa no segundo conto, titulado *A cancela*, como desencadeante da acción. O obreiro O. Phea sente, como Perceval, a chamada do bosco que pode ver ó lonxe, detrás dunha cancela, ó pasar cada día en bicicleta para o seu traballo. Para el o bosque é o mundo misterioso que o pode liberar da rutina escravizante, pero a súa ousadía ten unha estraña e dolorosa resposta, en parte anunciada polo estatismo das árbores: o bosque é só unha pintura, non é real. ¿Non existe, pois, para el ningunha fuxida posible, non existe a esperanza para o traballador? A interpretación queda aberta ó lector.

Máis adiante, o relato titulado *Grieh* sitúanos no interior do bosque descubríndonos as leis que rexen a vida dese espacio a través dos seus habitantes nunha alegoría do mundo humano. Cabaleiros, doncelas e animais salvaxes son substituídos aquí polos pequenos habitantes habitualmente ignorados no retrato dese marabilloso mundo: bolboretas, grilos, escornabois, barbantesas, formigas, alacrás e todo un universo de pequenos bichocos loitan cada día pola supervivencia e aínda así xorde a xenerosidade e o senso de

xustiza en defensa do débil que une en fonda amizade o grilo Grieh co escornabois Rasgulkje.

Por último, en *Tríafo e o vento* o bosque aparece como un refuxio e un espacio de liberdade para un protagonista atormentado pola necesidade de tomar unha difícil decisión vital:

Decorría para Anceps unha noite de axitación interna. [...] Endereitou o automóvel cara o pabellón do bosco. Internouse no bosco: aos lados da estrada fungaban os castiñeiros con rouca voce, baixo a impresión salvaxe e ceibe do vento. Anceps pensou na súa liberdade.

- Ista noite -dixo para si- inda son tan dono dos meus aitos coma o vento, aínda son tan libre coma o vento..., coma o vento. (POH, 103)

Na soidade dun refuxio no medio do bosque o personaxe consegue volver escribir, despois de longo tempo afastado da creación e entón decátase de que non pode casar cunha muller que non é quen de “comprender a linguaxe liberal do vento”. Así pois, o bosque actúa aquí como espacio de reencontro con un mesmo, de busca solitaria da identidade e de liberación das imposicións sociais.

Pero onde o bosque aparece definitivamente coa forza dun contraespacio oposto ó espacio social oficial é na novela *Retorno a Tagen Ata* (1971). Aquí é onde por primeira vez, como di Tarrío (1988:170) o escritor plasma a súa alegoría da patria sometida. Unha alegoría que integra a obra anterior a través dunha serie de lazos intertextuais e que se desenvolverá na súa obra posterior, e especialmente nos relatos de *Amor de Artur* e nas novelas *Arnoia*, *Arnoia* e *Bretaña, Esmeraldina*.²⁷⁴ Escrita no cárcere de El Dueso onde Ferrín pasa dous anos pola súa actividade na resistencia antifranquista, *RTA* é unha narración en primeira persoa de Rotbaf Luden, unha moza que retorna ó país de Tagen Ata dende Anafí, país de emigración e exilio para os acerratas, para loitar na resistencia contra a ocupación do seu país por Terra Ancha. Pero Ulm Roan, o máximo líder da resistencia do interior, dissolveu a Irmandade de Tagen Ata (ITA)

²⁷⁴ Para referirnos a estas obras utilizaremos de aquí en diante as seguintes abreviaturas: RTA para *Retorno a Tagen Ata*, AdA para *Amor de Artur*, ArAr para *Arnoia Arnoia* e BrE para *Bretaña, Esmeraldina*.

para aceptar unha prometida autonomía relativa concedida polo goberno de Terra Ancha, o que empuxa a protagonista a unirse coa auténtica resistencia na Grande Fraga. As interpretacións asociando os diferentes elementos coa realidade de Galicia son inmediatas, tendo en conta as diferencias entre o galeguismo do interior e o do exilio e a oposición dos máis novos ó culturalismo do grupo de Galaxia que cristaliza na fundación da Unión do Pobo Galego en 1964, pero en realidade trátase dunha alegoría aplicable a situación calquera nación sometida como di o autor:

Plantexeme a posibilidade de desenrolar unha peza de política-ficción, pero saíume unha cousa que entenden somentes os que coñecen o proceso de radicalización revolucionaria do nacionalismo en Irlanda, Bretaña, o País Vasco, Galicia e a conseguinte eliminación do nacionalismo cultural pactista simbolizado en Ulm Roan (Freixanes, 1982: 246)

A Grande Fraga é, por tanto, o espacio onde se organiza unha auténtica resistencia, fronte ó pactismo posibilista defendido por Ulm Roan, e alá é a onde se dirixe a protagonista despois de contactar con algúns membros clandestinos que lle facilitan a clave para ser admitida: "Vou a cas de Percival". Así pois, o bosque, o espacio de Percival, aparece agora claramente como espacio de loita pola liberación do pobo sometido e descríbese en nota aclaratoria ó primeiro capítulo como un espacio central, como o corazón onde late a vida do país, igual que late de emoción o corazón de Rotbaf Luden ó penetrar naquel espacio de plenitude:

A Grande Fraga de Tagen Ata (1) era como unha campá enorme onde reosaba o arruallo do meu corazón.

(1) A parte central de Tagen Ata atópase ocupada por unha grande mancha de bosco que representa un 60 por 100 de superficie total do país. A Grande Fraga é un símbolo nacional. Está formada por especies de tipo predominantemente boreal (castiñeiro, carballo, fento) e habitada por unha fauna de donicelas, esquíos, pitas do monte. Notables influencias mediterráneas mestúranse a aquela base morfolóxica en forma de distintas especies de monte baixo e árbores de folla perenne. (TA, 49)

E a protagonista, quizais unha de tantas figuras de Percival na obra ferriniana,

emprende tamén a aventura aparentemente imposible: a busca do Graal, que é para ela a liberación do seu pobo e ó mesmo tempo o camiño da súa realización persoal. Por eso cando entra no bosque o ambiente énchese dunha explosión de luz, coma no momento da revelación:

Bébeda de luz verde e do rosmar bestial que conmovía o ámbito, lanceime a un aloucaddo agallope, espaventando corvos e silenciando a rúa. [...] Toda a selva brillaba, despois da poalla notébrega, cunha estrelíña en ca a folla. Enchín o peito co ar tépedo, pesado, do bosco en primavera. Chaábame o pobo, eu acudía. (TA, 87).

3.4. A OUTRA CARA DE PERCIVAL: O INSOLENTA SILENCIO.

A figura deste cabaleiro aparece baixo unha perspectiva nova nun poema de *Estirpe* (1994), o último libro poético de Méndez Ferrín. O paratexto que presenta o poema é unha cita do texto orixinal de *Li contes del Graal* de Chrétien de Troyes do momento concreto en que se aparece o Graal, o que suxire a inspiración no personaxe do autor da Champaña e, efectivamente, no poema desenvólvese a imaxe do Percival que non pregunta. Fronte ó Percival activo que sae ó bosco e loita, e se mantén fiel á súa misión, aparece agora o Percival pasivo, que permanece impasible ante a inxustiza e que non se atreve ou non se decide a actuar a pesar dos horrores que contempla ó seu arredor:

Advirte a cabeza do Home Xusto degolada
e depositada na bandexa, cun dólar de ouro
engarzado en cada órbita do ollo a faiscar á luz dos candieiros
e horrorízase ese mozo
e necesita saber o número exacto das traizóns,
o detalle do martirio,
a graduación e arma dos oficiais torturadores,
pero non pregunta

(*Estirpe*, 113)

A característica falta de caridade cos semellantes de Percival antes da aventura do Graal reflíctese nunha serie de calificativos que destacan a insensibilidade dun mozo que a pesar das tormentas interiores non se decide a actuar: é “frío”,

“de mármore” ou “de alabastro”, “de ollos despoboados” ou “ollos de néboa”. Sen embargo no seu interior líbrase unha batalla que o queima por dentro e que non consegue exteriorizarse:

A ese mozo árdelle dentro un tizón
que é o graal.
A ese mozo quéimalle a lingua
o lume azul daquel graal,
e quer saber o que é no mundo a palabra graal
(cómo graal se acugula de viño intelixente)
pero non pregunta.

(*Estirpe*, 114)

O desexo e a realidade van por camiños diferentes, por iso Percival vaga polo bosque sen fin, porque o obxectivo da aventura, que é restaurar a harmonía perdida, non se cumprirá nunca, posto que el non pregunta, quizais negándose no fondo a coñecer as razóns últimas do caos que o obrigarían a actuar.

Ve ceder os nómadas, amolecer os arriscados,
louquear os mestres,
e non pregunta.

Olla o modo como andan
derrotados os lúcidos, os pobres conformados coa miseria,
e non pregunta.

Ese mozo frío, de ollos de néboa, no bosco,
sabe que unha palabra apenas abriría
o reinado da irmandade e do mel,
pero el non pregunta, pero el non pregunta.

(*Estirpe*, 115)

De novo Percival enfrontado a un desafío ante o que se sente impotente, fronte á figura plana de Galahad, que non sofre nin dubida. Percival é sempre a imaxe do home enfrontado coas súas contradicións e ata dominado pola forza dun carácter que é incapaz de controlar, pois a pesar do desexo de saber que lle arde dentro mantense inexplicablemente nun silencio que impide a fin do sufrimento. Pero ademais no poema de Ferrín o personaxe coñece as terribles consecuencias do seu silencio e aínda así non pregunta, o que o converte en culpable. Ante o voluntarismo idealista do primeiro Percival agora parece

imporse a forza dun destino fatídico ou dunha limitación persoal que impide a intervención eficaz, que impide formular a pregunta clave, e polo tanto o conde a unha errancia sen fin, perdido no bosque.

3.5. UNHA NOVA SAÍDA EN BUSCA DE AVENTURAS: A VIAXE DO REI EN *AMOR DE ARTUR*.

3.5.1. A BUSCA DO COÑECEMENTO E A SALVACIÓN DO REINO.

En 1982 Méndez Ferrín publica unha colección de contos de novo encabezada por un relato de temática artúrica que dá título ó conxunto: *Amor de Artur*. No interior o título complétase cunha frase que pretende orientar sobre o mundo en que se sitúan as diferentes historias: *e novos contos con Tegen Ata ó fondo*. Efectivamente, esta colección de historias dispares está unida pola vinculación dun ou outro xeito co espacio mítico ferrinián, que vai desenvolvendo a súa complexidade social nas diferentes narracións, que tamén nos transportan a diferentes momentos históricos. Así tamén o mundo artúrico entra en contacto con ese novo espacio mítico e os seus habitantes nunha operación de simbiose entre tradición e creación.

No relato *Amor de Artur* encontramos un novo protagonista: trátase agora do propio rei Artur, que emprende a aventura que nunca lle permitira vivir a longa tradición literaria do ciclo, que é a da recuperación do amor de Xenebra. O grande conflito que destrúe definitivamente a harmonía do mundo artúrico propónse agora como aventura central para o rei, o único que pode resolvela con éxito para restaurar a harmonía ó seu mundo e evitar a destrución.

O conflito que desencadea a acción está provocado pola traizón de Xenebra coa súa entrega amorosa a Lanzarote, tal como marca a tradición, e maniféstase no momento en que o rei ten coñecemento da traizón da raíña. De aí as significativas palabras con que comeza o relato:

Rei Artur soubera, pola boca mesturadora de Galván, que Guenebra lle

era infidel con Lanzarote. (AdA, 11)

A partir dese momento Arturo vese impelido á busca, como Perceval. Neste caso á busca do amor como Graal rexenerador e única fonte de salvación. Arturo busca o coñecemento, quere saber as causas da traizón e do rexeitamento de Guenebra -esta é a forma do nome utilizada por Ferrín- e, fronte ó silencio de Percival, el pregúntase e busca unha resposta:

"O por que, a pregunta continuada bate nel con constancia" (AdA, 19),

Pero esta pregunta amplíase máis adiante identificando o misterio da traizón amorosa co misterio do Graal, que vai unido á decadencia do reino e á infertilidade da terra:

Por que Guenebra fodeu con Lanzarote do Lago. Por que é Artur o amado máis desgrazado, máis infeliz rei que o Rei Pescador. [...] Por que o Graal, o Graal. Por que nos é vedado e permanecemos sen sabermos as cousas, e os froitos do Rei Pescador apodrecen, os animais salvaxes aseñóranse dos países, a harmonía do mundo é estragada." (AdA, 42-43)

Artur parte do seu reino en busca das claves para a recuperación desa harmonía e neste senso podemos dicir que temos tamén neste relato o equivalente dunha nova saída de Perceval baixo outra forma, porque aquí o axente da busca é Artur, o rei, e o resultado da súa empresa é exitoso, xustificando así a "esperanza bretona" no seu retorno, pois a súa intervención na historia é sempre triunfante, fronte ó caos e a aniquilación con que se cerra o ciclo nas versións cristianizadas medievais.

Trátase de dar unha nova interpretación do final do rei e por iso podemos dicir que o relato *Amor de Artur* intenta ser unha reescritura da última parte da *Vulgata*, titulada *La mort le roi Artu*.²⁷⁵ A morte que se quería presentar como final definitivo do mundo cabaleiresco na versión da *Vulgata* substitúese aquí

²⁷⁵ O xogo eufónico que establece o título escollido por Ferrín coa obra da *Vulgata*, e mais coa obra *Le Morte D'Artur* de Malory, evidencia a transformación que substitúe "morte" por "amor", anticipando o novo desenlace da historia que propón o escritor galego.

polo doce soño na ebriedade do amor; a defensa do honor cede paso á comprensión e ó perdón, e a traizón da infidelidade revélase como unha simple busca da posesión do amado máis intensa e máis plena a través dun terceiro que lle é profundamente próximo. De feito o autor declara que a súa motivación fundamental ó escribir este relato foi o propósito de explorar as motivacións da infidelidade nunha relación amorosa complexa:

O que quixen facer foi un relato no que se estudiase unha relación amorosa pouco utilizada na literatura. [...] Volvemos ó mesmo: só se escribe literatura sobre outra literatura anterior. Entón ocorréuseme escribir sobre unha relación erótica excepcional na que unha infidelidade conxugal fose explicada polo grande amor que sentía o amante polo marido da amada. (Salgado/Casado, 1989:246).

Pero, de feito, a proposta vai moito máis alá, modificando a tradición nun aspecto fundamental. O triángulo de Artur-Guenebra-Lanzarote complétase e complementase no relato de Ferrín cun novo triángulo: Guenebra-Artur-Liliana de Escalot, e así como Guenebra busca a Artur a través de Lanzarote, o rei reencontra a Guenebra a través de Liliana, a esposa secreta de Lanzarote. Posuíndo a Liliana descobre Artur a solución de todos os enigmas que o guían na súa viaxe, pois nos seus ollos ve a mirada amante de Guenebra e comprende entón que ambos son, máis que obxecto do amor do outro, o vehículo a través do cal se entregan ó terceiro ausente. Artur entrégase a Guenebra e posúea a través da frenética unión sexual con Liliana igual que esta se entrega a Lanzarote e o posúe a través do rei. Deste xeito revélaselle a este a causa profunda da traizón de Guenebra, que se entrega a Lanzarote, o mellor cabaleiro e o mellor servidor do seu señor, nun intento de achegarse a través del a un rei quizais demasiado absorto nas tarefas do goberno:

Cando abre os ollos, os ollos de Liliana descóbrenlle un puzo de amor inmenso no que bebe Artur augas mestas de sabiduría. Porque os ollos de Liliana falan todo. Os ollos de Liliana son os ollos de Guenebra e Liliana era como Guenebra porque ambas amaban a Lanzarote e Lanzarote amaba a ambas e a través de Lanzarote circulaban língas de identidade escura e rutilante. Todos amaban a Artur no seu deliquio. (AdA, 47-48).

A solución que ofrece a sabia mirada de Liliانا permítenos comprender por fin a furia rabiosa de Guenebra, a súa negativa ó arrepentimento e o sentimento de abandono e incompreensión que manifesta ó comezo, na entrevista con Artur que abre o periplo do rei:

Poliédrica, a noción do desleixo absoluto estrélase nos labres de Guenebra [...] E non é Lanzarote, e realmente non se trata de Lanzarote; Lanzarote non entra nesta poza de dor e esgazamento, senon que Rei Artur non comprende, Rei Artur está tan lonxe administrando as palabras e os xabaríns de Bretaña, que non comprende.” (AdA, 16).

A desgracia e a dor son produto da incompreensión e do alleamento do rei, e a súa aventura é unha viaxe ó seu propio interior que culmina no encontro con Liliانا. Como froito deste acto de amor revelador é concibido Galaad, o cabaleiro perfecto que alcanzará o Graal e salvará o reino. Así o cabaleiro elixido resulta ser fillo do propio rei, que o enxendra nun acto de amor total, en aberta contraposición coa tradición medieval, onde se presenta como fillo de Lanzarote, que o enxendrara contra a súa vontade, enganado pola filla do rei Pelles.²⁷⁶

Deste xeito evítase a loita entre as liñaxes de Artur e de Lanzarote que provoca a morte dos máis escollidos cabaleiros, a destrucción do reino e a morte do propio Artur a mans do seu fillo ou sobriño -dependendo das versións- Mordred. E a catástrofe final substitúese pola éxtase. As feridas de Artur no conto de Ferrín non son físicas, senón psíquicas, e a súa curación prodúcese xusto antes do final, de xeito que o seu sono é froito da recuperación da harmonía e non da dor, tal e como sucedía xa na obra de Cabanillas.

O propósito que dirixe o último libro da *Vulgata*, orientado a acabar con toda

²⁷⁶ Na obra de Ferrín invírtese a situación do nacemento de Galaad segundo a tradición medieval: Lanzarote xace con Amite pensando que se trata da raíña Xenebra por efectos do bebedizo que lle suministraran (Alvar, 1991:179-180), mentres que agora Artur xace coa esposa secreta de Lanzarote conscientemente para buscar a través dela o amor de Xenebra. Deste xeito, o que fora experiencia frustrante para Lanzarote, convértese en experiencia de plenitude para Artur, que descobre na unión con Liliانا a experiencia da entrega ó ser amado a través dunha terceira persoa que actúa como ponte e que por tanto a entrega de Xenebra a Lanzarote non constitúe unha traizón.

esperanza de continuidade narrando a destrucción de todo o mundo cabaleiresco, invírtese coa substitución da morte polo amor. E a forza da paixón, que actúa na obra medieval como principio destructor, convértese aquí en principio de vida.

3.5.2. DE NOVO A ESTRUCTURA TERNARIA.

A presentación desta versión tan persoal da fin do rei nun relato de extensión reducida esixe un importante exercicio de estilización con relación ás longas versións medievais. Por iso as complexas redes de relacións entre os personaxes simplifícanse na obra de Ferrín para centrar a acción no núcleo do conflito: o triángulo amoroso, o delator, o mago e a dona-fada que aporta a solución no desenlace. Óbviose calquera circunstancia desvalorizadora da figura do rei, como o seu adulterio incestuoso do que nace Mordred, auténtico motor da destrucción do reino na *Vulgata*,²⁷⁷ e os personaxes reúnen características e funcións que corresponden a figuras diversas nas versións medievais. O primeiro que se presenta dun xeito sorprendente é Galván, a “boca mesturadora” que delata os amores ilícitos da raíña ante Artur. Nel conflúen a figura do seu irmán Agravaín, o verdadeiro delator dos amores da raíña no *Lancelot du Lac*, e o Galván vingador da morte dos seus irmáns e por tanto convertido no maior inimigo de Lanzarote, quen matara a Agravaín, Guerrehet e Gueheriet na loita por rescatar a raíña da fogueira a que fora condenada por adulterio. Galván non aparece xa como o ideal de cabaleiro cortés da tradición medieval e só interesa un aspecto do seu carácter que aparece en *La mort le roi Artu*: o seu odio a Lanzarote e o seu desexo de destruílo, xustificados na

²⁷⁷ É na *Vulgata* onde se presenta a Mordret como froito da relación incestuosa de Arturo coa súa irmá, o que engade dramatismo á loita final entre pai e fillo e ó terrible desenlace:

Así mató el padre al hijo y el hijo hirió de muerte al padre. (MRA, 192).

Nas obras anteriores aparecía como fillo do rei Lot que na maioría das versións aparece como esposo de Morcadés, irmá de Artur, dos que nacen Galván, Agravaín, Guerriet, Gherrehet e Mordret

obra medieval pola sede de vingar a morte dos irmáns, e especialmente de Gueheriet a quen Lanzarote mata pola espalda, e sen xustificación explícita no conto de Ferrín, que presenta un Galván cizañento, envexoso e traidor, que só busca o enfrontamento e a destrución dos corazóns nobres. Por iso Galván ten que ser relegado polo rei na súa aventura en busca da recuperación da harmonía e será substituído por Keu, que aparece como o guerreiro fiel e valente, a súa primeira imaxe nas obras anteriores ós “roman” de Chrétien de Troyes:

Na percura de acougo, Rei Artur bebe cervexa e reclama a presenza de Keu, senescal que sustitui ao traidor Galván na percura da razón do descontentamento. (AdA, 43)

Outra personaxe que responde a este xogo de confluencias é Liliana de Escalot. No seu nome parecen concentrarse resonancias de figuras como a Dama de Escalot, que morre de amor por Lanzarote, ou de Viviana, amante de Merlín e vinculada coa Dama do Lago, nai adoptiva de Lanzarote. Sen embargo ó longo do relato atópanse indicios da clara diferenciación fronte a Viviana, que aparece nas visións de Artur pouco despois de contemplar o cortexo do Graal²⁷⁸, e a función de Liliana parece aproximala máis a Amite, a filla do Rei Peles na que Lanzarote enxendra a Galaad. Liliana tamén concibe a Galaad no relato de Ferrín, aínda que é Artur quen o enxendra, pero a súa relación con Lanzarote parece revelar unha fondura amorosa que está lonxe do encontro erótico illado entre Amite e Lanzarote, ó tempo que a misteriosa sabedoría que permite ó rei ler na súa ollada lémbraos os poderes da fada e, como gardiana do sono de Artur en Avalón, asume o papel que a tradición lle otorgaba a Morgana.

De igual xeito en Artur conflúen o rei guerreiro, pero aquí non como heroe solar, senón como heroe nocturno, vítima dun conflito interior; o rei Pelés, ferido e soberano nun reino ermo, e Perceval, buscador do Graal. É o rei, e non un dos seus cabaleiros, quen sae a cumprir unha misión e afronta as aventuras que lle

²⁷⁸ Das diferentes caras do personaxe de Viviana destaca Ferrín o seu carácter maléfico a través do odio que lle inspira ó rei: “o riso odiado de Viviana no fonal do Lago” (AsA, 43).

xorden no camiño. Pero non sae á aventura en solitario, como fan os cabaleiros medievais, senón acompañado dos seus guerreiros, a pesar de que o obxectivo parece ser de carácter máis ben persoal e íntimo. Trátase de recuperar o amor de Guenebra, pero deseguida nos decatamos da transcendencia colectiva dese amor porque ela é “a seguranza pétrea dos estados” (AdA, 11) e Artur anxeia o seu regreso ó lugar que lle corresponde tanto pola súa condición de esposa como de raíña, e por iso lle pide “a súa volta ó tálamo, ao goberno das casas reais” (AdA, 15). Por outra banda este rei activo, curioso e conciliador, preséntasenos antes que nada como “o monarca de corazón mancado” (AdA, 11) e a súa ferida, coma a do Rei Pescador, pode supoñer a ruína do reino. Pero ó mesmo tempo él supera a postración que deixa ó Rei Pescador en mans do destino e convértese en axente do seu destino ó afrontar persoalmente a procura da curación. Como Percival, na procura do Graal faise consciente dos seus propios erros, e ademáis sálva a súa curiosidade, a necesidade de coñecer as causas da traizón e de comprender os misterios e os enigmas que se lle poñen no camiño. A pregunta constante ante a visión o Graal, fronte ó fatídico silencio de Percival, permítelle chegar ó final para descubrir a solución ó seu conflito e evitar todas as desgracias que podería desencadear.

A reelaboración ferriniana da materia de tradición artúrica apunta, xa que logo, a unha reescritura da destrución do reino e a defensa da esperanza. Pero as súas aportacións non se limitan ó plano do contido. Se partimos do modelo estrutural das novelas de Chrétien de Troyes en dúas partes simétricas separadas por un momento de crise (Cirlot, 1987:58-59), poderíamos dicir que Ferrín prescinde da primeira parte introducíndonos directamente no momento de crise, no momento en que Arturo ten que asumir a perda do obxecto - ¿Guenebra? ¿o reino?- e emprender a aventura para a súa recuperación ou a súa "correcta obtención".

Pero os referentes do noso autor son case sempre máis próximos á propia tradición celta que ás reelaboracións cortesás francesas. Por iso non é válida a imaxe da corte como colectividade estática da que parte o cabaleiro en busca de aventura e a reaparición da corte unha vez conseguido o obxecto. Aquí o rei

Arturo ten un papel activo, próximo á súa primeira imaxe como *dux bellorum* dos relatos galeses ou da *Historia Regum Britanniae*, e lonxe da imaxe do *roi faenant* das novelas cortesés ou *roman courtois*, onde se converte en monarca magnífico e sedentario que preside o ceremonial da corte e agarda o anuncio de novas aventuras, desposuído dos trazos nacionalistas e mesmo dos trazos persoais para converterse nun paradigma ético á marxe da acción (García Gual, 1983:59 ss.). Na obra de Ferrín o rei Arturo trasládase cos seus guerreiros e non é a corte, senón a súa "hoste" a que se traslada canda el.

A súa aventura desenvólvese seguindo un esquema máis próximo ó de algúns relatos dos *Mabgonion* con dúas partes que posúen elementos idénticos e se corresponden simetricamente e a inclusión dun terceiro elemento que pecha a historia, como sinala J. Gantz por exemplo para a primeira rama, *Pwyll, príncipe de Dyvet* (Cirlot, 1982:26). Así observamos que en *Amor de Arturo* a aventura do rei desenvólvese en dúas partes paralelas que se corresponden cos encontros con dous magos, Merlín e Roebek de Tegen Ata. Na primeira parte podemos considerar catro momentos que encontrarán o seu paralelo nunha segunda parte ou segundo ciclo de aventuras:

- a) Arturo acampa á beira do Río Esmeralda e sae cara ó lugar onde habita Merlín.
- b) Chegada a Francastel entre estraños signos (destrución do castelo)
- c) Encontro fantástico con Merlín que explica os signos (soño)
- d) Merlín non lle desvela a clave do enigma pero actúa como guía na súa busca enviándoo á seguinte etapa da aventura: a entrevista con Roebek de Tegen Ata.

O segundo ciclo correspondente sería o seguinte:

- a) Arturo acampa á beira do Lago Espadanedo antes de dirixirse onda Roebek de Tegen Ata
- b) Chegada á praza de Cornarán entre estraños signos (cazador-trovador)
- c) Encontro fantástico con Roebek, que explica o enigma do cabaleiro

(transformación paxe-vello e palacio verde)

- d) Roebek non lle desvela a clave do enigma pero actúa como guía na busca enviándoo á seguinte etapa: o encontro con Liliana de Escalot.

Antes de cada un dos encontros cos dous magos Artur ten cadansúa entrevista. No capítulo II ten lugar a primeira con Guenebra, que rexeita a reconciliación e impulsa a Artur á decisión de iniciar a viaxe para pedir axuda a Merlín. No capítulo VI prodúcese a segunda entrevista, esta vez con Dagda, Deus Pai de Irlanda, o "bo deus" que ten o caldeiro da abundancia, que dá tres consellos a Artur para que chegue con éxito ó final da súa empresa e anuncia en clave a reconciliación.

Dous capítulos de ton intimista e reflexivo enmarcan esta estrutura binaria: o primeiro, que nos presenta ó rei paseando solitario polos xardíns da Dolorosa Garda, entregado ó sufrimento despois de coñecer a traizón de Guenebra, recréase na lembranza do ben pasado e pregúntase polas causas desta destrución da harmonía. No noveno, xusto antes do desenlace na fusión reveladora con Liliana, o rei contempla, nunha visión probablemente onírica, o cortexo do Graal e identifica o enigma do Graal coa perda do amor de Guenebra, e a súa desgracia coa do Rei Pescador.

Finalmente, o encontro con Liliana proporciónalle a paz, recupera o equilibrio perdido e comprende o senso profundo do que sucede ó seu redor e da súa propia personalidade. A través da unión erótica coa que fora muller de Lanzarote decátase de que a entrega de Guenebra ó seu mellor cabaleiro é só unha forma de intentar posuílo máis a el, igual que Liliana facendo o amor con el se entrega a Lanzarote e el mesmo se entrega a Guenebra a través de Liliana. Deste xeito Ferrín resolve en éxtase amorosa o que a novela medieval só podía resolver en catástrofe que destrúe o reino de Logres e todo o mundo cabaleiresco.

De feito, a viaxe de Artur parece recrear dalgún xeito a viaxe ó outro mundo, motivo típico nos contos celtas, que se podería relacionar, por exemplo, coa

viaxe de Artur ó outro mundo cos seus compañeiros para roubar o caldeiro máxico relatada no poema 30 do *Libro de Taliesin*. Unha viaxe da que non se conta o regreso porque queda reservado ó futuro.

Por último, a vinculación que establece o autor entre o mundo mítico céltico-artúrico e a Galicia actual obsérvase con claridade nos lugares que serven de escenario á acción: O mosteiro de Dodro ou o Lago Espadanedo son claras referencias á toponimia galega; A Dolorosa Guarda, Francastel, Camelot, Cornarán, Irlanda, e Kaer Vydr ou o Castelo de Vidro onde Artur soña,²⁷⁹ son os espazos do mundo mítico céltico-artúrico.²⁸⁰ O terceiro elemento establece os vencellos entre ambos é o espazo da propia mitoloxía ferriniana: Tagen Ata. Quizais non é por azar que Merlín, dende o seu mundo reducido xa a ruínas, envía o rei onda outro mago que ten, el si, as claves do enigma: un mago que procede de Tagen Ata e habita un espazo presidido pola cor verde. E quizais non é por azar que ese Castelo de Vidro sexa o espazo onde se produce a visión do Graal e o apaixonado encontro con Liliana e onde finalmente ficará Artur a durmir o seu soño milenario.

Tódolos elementos ata aquí sinalados permítennos concluír que a obra de Méndez Ferrín aporta un novo xeito de reelaborar a materia de Bretaña caracterizado por un decidido impulso activo e transformador. Neste relato ofrécenos unha reinterpretación do final do rei e da súa sucesión por Galaad que é produto dunha consciente transformación da historia a partir dunha profundización na experiencia íntima do rei. Agora o eixo da narración xa non son os designios divinos, coma na obra de Cabanillas, nin o posibilismo sen límites da imaxinación liberadora, coma en Cunqueiro, senón a propia capacidade de acción do personaxe. Un personaxe central do corpus da materia

²⁷⁹Caer Wydr ou a "Cidade de cristal", aparece nun dos primeiros textos galeses en que aparece a figura de Artur: o poema *Preiddeu Annwfn* do *Libro de Taliesin* no que se describe a expedición que fai Arturo cos seus homes no seu barco Prydwen ó outro mundo céltico, o Annwfn, en busca do caldeiro máxico. Durante esa viaxe atacan esta cidade, que ten os seus muros vixiados por seis mil centinelas que non responden ás chamadas, pero que inflinxen grandes perdas ó exército de Arturo.

²⁸⁰ Sobre os espazos máxicos na tradición artúrica véxase Bouyer (1986).

de Bretaña, o rei Artur, que só Ferrín se atreve a mover, e faino desprazándoo da súa posición central e estática para envialo á busca de aventuras sumido nunha inseguridade persoal e institucional que o humaniza. O que fai en realidade Ferrín é converter a Artur nun heroe, é dicir, nun individuo problemático que se rebela contra os canons sociais e que loita por impor a súa individualidade.²⁸¹ Sen embargo Artur non vai, coma un cabaleiro máis, á procura de calquera aventura que lle apareza no camiño, senón que parte a enfrontarse coa gran aventura da vida: a busca de si mesmo e do amor. Ou quizais sería máis exacto dicir que parte en busca do amor, e descobre que só o pode encontrar mirando cara a dentro e coñecéndose mellor a si mesmo.

A pescuda íntima do rei Arturo, ademais, transcende o individual e adquire unha significación colectiva en canto a transformación introducida por Ferrín na evolución dos acontecementos impide a destrución do reino das versións medievais e dignifica a orixe de Galahad, o elixido para conducir o seu pobo á salvación, sen renunciar á esperanza no retorno do rei, que dorme ese soño orixinado ó converterse a dor en pracer e felicidade.

3.5.3. A PAIXÓN DE LANZAROTE.

En 1997 publícase na revista *A Trabe de Ouro* un texto de Méndez Ferrín titulado *Lanzarote ou o sabio consello* que constitúe unha nova versión do relato *Amor de Artur*. Agora utilízase a técnica telefónica para narrar a historia dos amores de Xenebra e Lanzarote e o narrador é un trovador que contesta á demanda de consello dun cabaleiro namorado da dona dun príncipe de Escocia. O trovador dá o seu consello por medio dun exemplo e xustifica así o relato dos famosos e desgraciados amores dos que el foi testemuña. Baixo esta nova

²⁸¹ Sobre a condición do heroe véxase Campbell (1959), Rank (1961), Villegas (1973), Savater (1983) e García Gual (1996). Precisamente Elvira Souto (1991) propón unha lectura da obra de Ferrín seguindo os esquemas de Campbell e Villegas, dividindo a viaxe de Artur nas tres grandes etapas que se corresponden coas instancias básicas da viaxe iniciática do heroe: a separación ou partida, as probas e a adquisición de experiencias, e, finalmente, o triunfo ou fracaso do heroe e o regreso.

forma xustificase unha maior atención ó personaxe de Lanzarote, pois a súa posición identifica coa do cabaleiro que demanda consello. A novidade nesta nova versión consiste en presentar un Lanzarote adolescente e tímido, namorado en secreto da figura imponente da raíña, unha muller madura que percibe a turbación do xove cabaleiro na súa presenza e comeza a desexalo:

Perante Xenebra, os ollos de Lanzarote fitaban cara ochao para, logo, nun pulo, elevarse a escuso pola saia dela arriba, deica atinxir o colo. Alí, Lanzarote era que se confundía, ao reparar, coma tal, nunha orella da raíña, que advertía como a face de Lanzarote se puña rubia, acentuándose as pencas. Así foi como Guenebra se sentiu desexada e como o desexo de Lanzarote prendeu nela, que daquela era dama feita, de cuarenta anos de idade; Lanzarote, un mozo envergoñado, trémulo de presentementos e receos. A sombra de Artur cobría a ambos. (LSC, 116).

Tamén a descrición de Xenebra quere romper coa tradición, comezando pola etopeia que se opón intencionadamente ó tópico da beleza da dama medieval e describe unha muller madura, de pel escura e altiva rixidez, pois non sorrí nunca. Destrúese así tamén o tópico da escena da primeira entrega, co bico de Lanzarote no seu riso, escena evocada por Dante nun pasaxe da *Divina Comedia* que Ferrín incorpora como paratexto nas citas que encabezan o seu propio relato. Fronte a esta entrega gozosa e xuvenil, Ferrín propón unha nova versión do primeiro encontro erótico en que Xenebra ten un papel activo, como muller adulta e experimentada que domina a situación e actúa seguindo os dictados da súa vontade. Ela é quen chama á súa presenza o temeroso mociño aproveitando a ausencia do marido e entrégaselle con decisión.²⁸²

A interpretación da traición de Xenebra presentada en *Amor de Artur* mantense neste novo texto, e aínda se expresa con maior claridade posto que o propio narrador, ademais de describir a situación como se fixera no primeiro relato, expón agora a súa propia opinión e interpretación dos acontecementos:

Lanzarote procurou en Guenebra o amor de Artur. [...] Pola súa banda, Guenebra abría o seu corpo ao corpo enxel de Lanzarote, e entregábase

²⁸² Sobre a imaxe dos amantes ó longo da historia véxase Serés (2001).

ao gozo porque deste xeito era como podía apoderarse da totalidade do Esposo, de todo Artur, quen amaba a Lanzarote. Podía ter, así, a Artur, quen se amaba a si propio en Lanzarote, e recobraba en Lanzarote a mocidade perdida. (LSC, 119)

Coa mesma claridade que se expón a situación ó interlocutor e ó lector parece ser percibida polo rei, que agora non se sente traicionado e parece comprender os amorosos motivos de Xenebra e aceptar a situación cunha melancólica compracencia. Como consecuencia Artur non inicia ningunha busca e o que en *Amor de Artur* podíamos interpretar como triunfo final do amor sobre a morte, é aquí só un sinal de decadencia que non impide o final do reino, aínda que non hai ningunha alusión á guerra e á destrucción, e déixase aberta a porta á esperanza no regreso do rei:

Logo veu, como sabes, a fin do Reinado. A morte de Rei Artur, se é que non está durmido ou convertido en corvo deica o día que volte a redimir o ánimo escravo dos fillos destes confíns derradeiros. (LSC, 119)²⁸³

Unha esperanza que se asocia coa liberación do pobo do extremo do continente, é dicir, coas terras de Galicia, igual ca *Amor de Artur*, que remataba coa esperanza de liberación das terras do occidente (ver *AdA*, 50)

3.6. OUTRAS FIGURAS DE PERCIVAL. A EXPERIENCIA INICIÁTICA E O IDEAL DA LIBERACIÓN: NMÓGADAH E AMAURY.

3.6.1. A VIAXE DO HEROE: NMÓGADAH REGRESA A ARNOIA.

En 1985 publica Ferrín *Arnoia*, *Arnoia*, unha novela breve dirixida a público adolescente na que se amplía o mundo de ficción de Tagen Ata. O protagonista é o xove Nmógadah, que inicia unha viaxe de retorno á súa casa no país de Arnoia despois de fuxir das prisións das pousadas de Armenia, onde o retiñan

²⁸³ Fronte á lenda popular galega da lagoa da Limia xa mencionada, na que aparecen os cabaleiros de Arturo convertidos en mosquitos ata a hora do seu retorno, Ferrín introduce a figura do corvo, ave especialmente querida para Pondal que lles dedica poemas como o coñecido "Feros corvos de Xallas" (PGC, 138).

os Montaos. Na súa memoria está viva a agonía de súa nai, Mai Loreta, asasinada polos Veciños nunha das súas incursións militares. Nesta viaxe pasará unha serie de probas e vivirá unha serie de aventuras que o fan evolucionar descubriendo o senso dos moitos consellos que lle dera a súa nai. Coma o xove Percival, Nmógadah lémbra as palabras da nai nos momentos en que non sabe cómo actuar, pero ó contrario do personaxe de Chrétien, aquí os consellos son correctamente interpretados e conducen ó protagonista polo bo camiño. Un camiño que, neste caso, é de retorno a unha añorada patria da que o protagonista foi violentamente arrancado. Pero o final das aventuras depara unha sorpresa dun logrado efectismo para o lector: toda a materia narrada foi en realidade só un soño dun rapaz na noite do seu dezasete cumpreanos, un soño que ten un evidente valor simbólico como porta de entrada no mundo adulto e despedida dun universo de fantásticas aventuras, poboadas de perigos e de retos, pero tamén de inefables victorias e fondos descubrimentos. Por iso toda a viaxe é interpretada tamén simbólicamente:

Con Arnoia, Arnoia, Méndez Ferrín achegouse ó conto ou novela curta de tipo fantástico. [...] glosa o tema da viaxe imposible a un pasado idealizado, neste caso o da adolescencia, encarnado a penas nun nome: Arnoia, a patria perdida. (Tarrío, 1994:359-360)

Deste xeito recrea o autor de novo o tema da busca da Idade de Ouro ou do Paraíso Perdido recorrente na tradición literaria galega dende a evocación que fai Pondal do glorioso pasado celta ata a nutrida galería de soñadores que protagonizan as novelas de Álvaro Cunqueiro. Pero ó mesmo tempo incide en motivos temáticos característicos da produción ferriniana como a opresión e a liberación, individual e colectiva, ou a relación entre o real e o irreal, que se formulaban xa no relato *Perceval*. Pero o que establece a relación co cabaleiro artúrico é a condición esencial do heroe, un adolescente de dezaseis anos agraciado con extraordinairas dotes naturais que emprende unha serie de aventuras das que resulta un proceso de formación. As aventuras discorren por espazos diversos, entre os que se encontran a Brocelandia artúrica e o mar de Ler, tal como se lle denomina na tradición celta.

A condición de escollido de Nmógadah materialízase no Libredón, unha estrela incrustada na súa man dereita que ten a capacidade de producir un intenso resplandor e que o identifica como un dos Príncipes Segredos. Pero para a correcta utilización das súas cualidades axudarano, por unha banda, a lembranza dos consellos da nai e, por outra, o maxisterio dun amigo fiel encontrado no camiño: o castrón Mestre Lionel, que se comunica con el telepaticamente, falándolle directamente ó interior da súa mente. Introdúcese deste xeito un motivo típico dos contos maravillosos, ó establecer a amizade do personaxe cun animal co que pode comunicarse perfectamente e que ten a función de guialo e orientalo axudándolle coa súa estraña sabedoría.

As aventuras deste mozo e o seu castrón acompañante lévanos por un itinerario máxico que, a pesar da súa imposible identificación con calquera referente real, establece conexións coa toponimia de Galicia: Arnoia, Ambía, Allaríz, Louro, Fisterra, Arcade, etc. Topónimos reais, pero tamén tomados da tradición lendaria e literaria coma a cidade de Antioquía (ArAr, 12) que, segundo a lenda, xace asolagada baixo a Lagoa de Antela, e recibe tamén o nome de Lucerna, utilizado por Cunqueiro para denominar a cidade natal de Paulos en *El año del cometa*. O afastamento de calquera posible identificación con espazos reais procede dunha descrición en que se mesturan topónimos de diferentes procedencias cos de creación propia para localizar uns escenarios de pura fantasía, dende as pousadas de Armenia²⁸⁴ á beira dos impresionantes barrancos das Portas de Ulfe, onde remata o territorio de Tagen Ata, ata as augas do río Lorf que conducen ás cidades das repúblicas do Sul, pasando polo país dos xigantes Leabertkolm, o espeso bosque de Brocelandia, o país subterráneo de Luou Gris habitado polos Grou, as elevadas chairas desérticas de Lee Poeirento, os vales do Occidente Feliz, e a travesía polo mar Ler ata a

²⁸⁴ Na *Melusina* de Jean d'Arras cóntase a historia dos reis de Armenia, descendentes da liñaxe de Lusignan, o desgraciado marido da fada. Establécese así un vencello co país armenio onde estaba prisioneiro Nmógadah, que se confirma máis adiante ó aparecer o símbolo da serpe alada na espada que encontra na fonte de Brocelandia..

illa de Ys, onde se encontra Francastel²⁸⁵, ou a casa das mulleres mortas.

²⁸⁵ No relato *Amor de Artur* era Francastel o castelo de Merlín, que se lle aparece en ruínas ó rei nun soño. A través de referencias intertextuais á propia obra establécese unha complexa rede de relacións que cohesiona os mundos mítico-lendarios hipercodificados da tradición literaria co novo espazo mítico de Tagen Ata e os seus veciños.