

ÁLVARO CUNQUEIRO. ESTUDIOS DE POÉTICA.
II. POÉTICA, POESÍA Y TRADUCCIÓN EN ÁLVARO CUNQUEIRO

Silvia Alonso
Universidade de Santiago de Compostela

En la segunda parte de su monografía *Álvaro Cunqueiro, traductor* (1991), Xesús González Gómez hace un recorrido por la actividad del mindoniense como traductor de otros poetas. Deja apuntado inicialmente, pero sin un gran desarrollo, un capítulo sumamente complejo e interesante como lo es el de la faceta de autotraductor de nuestro escritor. En el presente estudio, sin embargo, nuestro campo de trabajo será el de la poesía de Cunqueiro, que él nunca tradujo, y nuestro humilde objetivo el de hacer algunas observaciones sobre el quehacer de Cunqueiro en la labor de traducción que no deberían pasar desapercibidas en un estudio completo de su poesía, y mucho menos en un estudio general de su poética. Desde luego, este último aspecto rebasaría los límites del género al que nos atenemos (la poesía), pero no faltan voces que, a pesar de la originalidad y el suntuoso despliegue de recursos narrativos que posee la prosa cunqueiriana, reclaman una visión de su obra basada en la fecundidad poética de la palabra. Así ocurre en el caso de Basilio Losada, quien afirma:

Miguel González Garcés, que foi un bo poeta, excelente crítico, e un coñecedor moi seguro da obra de Cunqueiro, acuñou unha frase que pode servir de punto de partida en calquera intento de achegarse á comprensión en conxunto da obra de Cunqueiro: POETA SOBRE TODO. Poeta, tamén, na súa obra narrativa, atendendo a que o valor

fundamental non é a historia, a anécdota, por ben artillada que estea, senón a palabra, o uso desconceptualizador, desinhíbido, libre, da palabra. [...]

Poeta, pois, sobre todo. E o que nos enfeitiza na creación de Cunqueiro, na súa narrativa fundamentalmente, non é a historia, o conto que nos conta tantas veces de procedencia escolástica, de tradición culta, obra recreativa máis que creativa. O verdadeiramente creativo na obra de Cunqueiro é a lingua. Por eso é POETA SOBRE TODO (Losada, 1993: 297).

La obra poética propia de Álvaro Cunqueiro se compone de cinco libros: *Mar ao Norde* (1932), *Cantiga nova que se chama Riveira* (1933, versión ampliada en 1957), *Poemas do si e non* (1933), *Dona do corpo delgado* (1950) y *Herba aquí ou acolá* (1971). En lo que respecta a este último libro, la recopilación de los poemas que lo constituyen se debe al poeta Miguel González Garcés, gran amigo de Cunqueiro, que lo anima con insistencia a no abandonar este género (Armesto, 1991: 187-188).

Hablando de sus inicios poéticos en *Mar ao Norde*, Basilio Losada apunta la existencia de un elemento constante a lo largo de la heterogénea lírica de Cunqueiro, algo que se mantiene con independencia del "código expresivo" utilizado en cada momento: la «elegancia de una melancolía que siempre deja ver sus fundamentos literarios» (Losada, 1993: 299). Muy atinadamente, aunque de forma breve, Losada argumenta a favor de su hipótesis recurriendo a las traducciones que Cunqueiro hace de otros poetas:

O que define a obra lírica de Cunqueiro, por riba das diferentes gramáticas que escolle para a súa expresión, é esta melancolía, apoiada sempre en textos literarios, en actitudes que tiveron constancia cultural noutros poemas doutros autores e doutros tempos. Cando facémo-lo reconto das traducións poéticas de Cunqueiro, vemos que dominan as versións de poetas nos que se expresa esta visión do mundo: un degaro de pureza, verdade e harmonía, en contraste coa realidade. Desta constatación nace a consciencia de ser un poeta un hóspede non desexado neste mundo: Hölderlin, Heine, Verlaine, Dickinson, Keats, e tantos e tantos outros (Losada, 1993: 299).

Así, el crítico abandona su anterior visión de la obra del poeta, esencialmente fragmentaria por los diferentes filtros culturalistas de los códigos literarios utilizados, por una visión homogénea a la luz de este factor de tema y tono presente de forma muy acusada en *Herba de aquí ou acolá*, pero que en este momento se le revela como una constante de peso en toda su obra. El hecho de apoyar esta nueva concepción más unitaria en las traducciones poéticas de Cunqueiro se retoma al final del artículo a modo de conclusión y abriendo un camino digno de ser explorado.

Poida que para entender as raiceiras da obra de Cunqueiro teñamos unha pista clara nos poemas que traduciu. Se podemos decir de alguén que o seu mester de traductor foi

oficio de amor, ese é Cunqueiro. Traduciu o que amaba, aquilo que de maneira máis sutil ou evidente provocaba nel unha emoción como lector (Losada, 1993: 301).

Cunqueiro, como nos dice Armesto en su biografía del escritor, recurre a lo largo de varios años a la actividad de traductor por encargo de varias editoriales, pero sobre todo en la década de los 70, donde sus obligaciones familiares lo llevan a buscar por todas partes las tan necesarias fuentes de ingresos. Armesto describe sus trabajos de esta época como colaboraciones con otros traductores en las que Cunqueiro realiza más bien una labor de revisión estilística (Armesto, 1991: 188).

Pero, en lo que se refiere a su actividad como traductor de poetas, su trayectoria es bien distinta. González Gómez nos da cuenta de sus inicios en la revista *Nós*, en los años treinta: en concreto, la primera traducción poética al gallego que se conoce de Cunqueiro es la de varios poemas de Hölderlin. Después de la guerra civil, en 1949, volvemos a encontrar la firma de Cunqueiro como traductor de diferentes textos en el suplemento cultural del diario *La Noche*, de Santiago. En los años 50, su nombre, o el seudónimo "Álvaro Labrada", vuelve a aparecer en traducciones de revistas como la argentina *Galicía Emigrante*. Pero es a partir de los años 1964-65 y hasta el año de su muerte (1981) cuando Cunqueiro, afincado en Vigo, dará a las páginas del *Faro de Vigo* una traducción semanal, bien de poemas, bien de prosa. Aparecen sobre todo en las páginas dominicales dedicadas a la literatura, aunque algunas veces incluye traducciones de poemas en los artículos de su sección "El envés".

Los poetas traducidos son numerosísimos. González Gómez da cuenta de ellos en una clasificación por áreas idiomáticas (González Gómez, 1990: 45), a la vez que reflexiona en las páginas siguientes sobre las lenguas de las que Cunqueiro podía traducir directamente y aquéllas que no conocía, lanzando hipótesis sobre la procedencia de las traducciones a otras lenguas de las que se ayudaba. Por último, siguiendo siempre un criterio cuantitativo, como apunta en el inicio de su capítulo, González Gómez concluye reseñando los poetas más traducidos por Cunqueiro: Ezra Pound, Emily Dickinson, Friedrich Hölderlin, Carl Sandburg, Jules Supervielle y Giuseppe Ungaretti.

En las páginas siguientes de su monografía, después de hacer un repaso por poemas traducidos de lenguas más alejadas del gallego, González acaba dedicando un espacio al comentario de las traducciones que Cunqueiro hace del italiano (González Gómez, 1990: 85), y en concreto de las de Giuseppe Ungaretti. Resulta curioso que, en este caso, González presupone por una parte la traducción directa de Cunqueiro del italiano, mientras que en la misma frase presume que «su conocimiento del idioma italiano no fuese total», para llegar a la sorprendente conclusión de que

[...] mais cun pouco de esforzo a traducción non sería difícil. E se ás veces se axudaba de traducións a outros idiomas –ao español maiormente– a dificultade sería menor (González Gómez, 1990: 85).

La falta de rigor al considerar que con un poco de esfuerzo se puede traducir de una lengua que no se domina –y además traducir poesía– puede hacernos sonreír. Y es que la cuestión de las “ayudas” de traducciones de otras lenguas, en el caso de no tratarse de una traducción de traducción, se convierte en un factor no de simplificación del trabajo, sino de complicación y multiplicación de diversas lecturas del texto: al barajar junto al texto original una serie de traducciones, no se hace sino acrecentar la heterofonía del poema, dar paso a voces y lecturas en diálogo a veces contrapuntístico, si se me permite la metáfora. El mismo González Gómez se habría dado cuenta de esto si no se hubiera limitado en el ejemplo que pone a continuación, la traducción de Cunqueiro del poema “Girovago”, a reseñar la versión cunqueiriana, “O vagabundo”, junto con las versiones de otros poetas, que también reproduce: la gallega de Manoel y Xoán Manoel Casado y la castellana de Rodolfo Alonso. No sabemos por qué no se reproduce la versión española de Giovanni Cantieri que González afirma que sirvió de “ayuda” a Cunqueiro para la traducción; y lo más sorprendente es que se realiza una comparación valorativa de las tres traducciones que se transcriben, a la vez que se reconoce el desconocimiento del texto original italiano (González Gómez, 1990: 88): en fin, toda una operación de reconstrucción y genética textual casi adivinatoria que no le impide ejercer la crítica literaria. González Gómez es además el editor y compilador de *Flor de diversos*, volumen que recoge una selección de los poemas traducidos por Cunqueiro. Curiosamente, de entre los poemas de Ungaretti no recoge este volumen el comentado “Girovago”, u “O vagabundo”, sino que muestra dos ejemplos que nos servirán para ilustrar cómo la traducción en el caso de Cunqueiro está relacionada con la propia poética, de manera que su forma de traducir cambia dando lugar a diferentes grados de apropiación del texto.

Los poemas, que el compilador no ubica ni data, pertenecen a los libros *L'Allegria* (1914-1919) –“Agonía”– y *Sentimento del tempo* (1930) –“La Madre”–. Tampoco nos dice el editor en qué fecha son traducidos o publicados. Eso sí: en la introducción de su selección, nos advierte contra el prejuicio extendido de que Cunqueiro era un recreador más que un traductor, de lo mucho que hay de paráfrasis y elaboración propia en sus versiones de poemas ajenos, algo que, por otra parte, acababa admitiéndose fácilmente como una meritoria muestra más de su genio y magia fabuladores. El siguiente párrafo reacciona contra esta creencia:

A Álvaro Cunqueiro gostábanlle as versións literais, que mantivesen o dicir orixinal do poeta, e o seu son espiritual, e a imaxe. É dicir, as boas traducións. ¿E como son, xa

que logo, as versións do poeta galego? Normalmente manteñen o son literal e espiritual do poema, e case sempre a imaxe. E ás veces a imaxe e o son espiritual deixando no baúl o son literal. As versións de Cunqueiro non son case nunca “libres”, el respeta demasiado aos poetas para traicionalos facendo paráfrases, ou, en palabras súas, “ensoños románticos”. Mais algunha vez que outra, o mindoniense bota man deses “ensoños románticos”, como na súa versión de “Gaspar Hauser”, de Verlaine; ou no poema de Salvador Espriu “Cando falou a choiva” (...) O que si se pode afirmar é que estes “ensoños románticos” úsaos cando a lingua é máis próxima ao galego. Cando a lingua é máis lonxana, Cunqueiro case traduce palabra por palabra (Cunqueiro, 1991c: 10).

El propio Cunqueiro escribe un artículo sobre la traducción, recogido en sus *Obras Completas* en gallego, al hilo de la aparición de una traducción de Ho Chi Min al gallego realizada por Neira Vilas. En la primera parte de este breve escrito, de índole más teórica, Cunqueiro habla, siguiendo a Martinet, de algunos problemas puntuales de la traducción literal:

O criterio nestes casos é sempre o mesmo: recurrir á análise en rasgos pertinentes das situacións a que se refiren as mensaxes. Esa, por outra parte, é a solución que os bos tradutores preconizaran de forma empírica, cando insistían no feito de que, para traducir, non abonda cun bo coñecemento da lingua que se traduce, senón que hai que ter un coñecemento do país que a fala, da súa civilización e da súa cultura (Cunqueiro 1991b: 382).

Unas líneas más adelante, tras citar de nuevo a Martinet en lo que se refiere a las dotes necesarias en el traductor para trasladar a formas de la lengua-meta lo que llama «el contenido expresivo, afectivo, intelectual y cultural», Cunqueiro afirma decididamente, a pesar de la dificultad que presenta la diferencia entre dos estructuras lingüísticas: «(...) o contido sempre o poderemos dar» (Cunqueiro, 1991b: 383).

Ahora bien: ¿Cuál es la idea de “contenido” de Cunqueiro? Y, más en concreto, ¿qué demuestra su praxis como traductor acerca de su concepción del significado poético? Desde luego, este “contenido” de cuya posibilidad de trasvase entre lenguas no duda, no está supeditado a la idea de “referente”. Resulta interesante observar que en sus traducciones poéticas, e incluso en las que realiza de una misma lengua y de un mismo autor, varía mucho el grado de literalidad de sus versiones. La cuestión de si era Cunqueiro un traductor fiel o un recreador libre queda bastante desplazada al comprobar la moderna y flexible idea de “contenido” que tenía. Por supuesto, creemos que está fuera de lugar cualquier observación de tipo ético en términos de “respeto” al texto y al autor ajenos. Nos servirán como ejemplo para comprobar la importancia relativa que tiene la cuestión de la localización del referente en las traducciones cunqueirianas las versiones de los dos poemas citados de G. Ungaretti: “La madre” y “Agonía”.

En el caso de “La madre”/“A nai”, Cunqueiro realiza una traducción que sorprende por su literalidad, a la vez que por la fluidez del resultado en gallego. Conservando el tono visionario del poema, que presenta una conmovedora escena en la que la figura materna es la mediadora entre Dios y el yo lírico tras la muerte, Cunqueiro no duda en recurrir a las perífrasis verbales “teña tirado” y “teña perdonado”. Estos usos, no contemplados hoy por el gallego normativo, son a la vez frecuentes en el habla y eficaces a la hora de expresar el tiempo y modo verbal que requiere el texto italiano: un pasado dentro del futuro. Es necesario el modo de la irrealidad, de lo que todavía no ha sucedido, de lo deseado o temido. Solamente en el verso 14 encontramos un desvío significativo respecto a la pauta general de traducción del resto del poema: el pluscuamperfecto “avermi atteso” se traduce, no por el pluscuamperfecto gallego “agardaras”, ni tampoco por la posible perífrasis “terme agardado” paralela a las anteriores. “Agardaches”, que es pretérito perfecto en gallego, nos instala en este momento final del poema en el modo y el tiempo de la realidad, de lo sucedido. El resultado es un énfasis en una porción de significado que ya está presente en el original: la ponderación de la espera de la madre. Curiosamente, Cunqueiro renuncia a la literalidad posible en la traducción gallega: es perfectamente posible traducir «Recordarás que me agardaras tanto», e incluso el cómputo silábico seguiría inalterado respecto al original. Sin embargo, Cunqueiro opta por un doble desvío para reforzar la ponderación: por una parte, irrumpe el modo indicativo y el pretérito perfecto, y por otra, la partícula ponderativa “tanto”, que existe en italiano y en gallego, queda sustituida por “muito” – es a través del hipébaton, de la anteposición de ese “muito” al verbo, como se consigue el énfasis en la traducción (“muito me agardaches”). Por último, difícilmente pasa inadvertido el cambio del italiano “rápido” por “súbito” en el final de la versión gallega, tanto más cuanto que “rápido” es más frecuente en el uso del gallego que el culto “súbito”, que por otra parte se utiliza con frecuencia en el italiano coloquial. Pero, ¿cómo resistir la tentación de cerrar la versión gallega del poema con este eufónico final?

De la combinación de los matices modal y temporal comentados con la mirada al pasado desde el futuro de la especulación poética depende la cohesión de este poema y, en gran medida, la emoción que transmite¹. Por otra parte, la visión que describe, aun dentro del campo de la reflexión metafísica, sigue paso a paso la lógica gramatical de la narración, y esto se refleja de forma escrupulosa en la traducción, que busca en todo momento la recreación de la secuencialidad del texto de Ungaretti. Y esto ocurre no sólo en el apego a la disposición sintáctica, sino también al patrón rítmico y hasta fónico, como sin duda revelaría un análisis más detallado.

1.- En perfecta coherencia con el título del libro al que pertenece, *Sentimento del tempo*.

Aunque este tipo de poesía pueda parecernos alejado de la poética del propio Cunqueiro, nos encontramos con un par de ejemplos en *Herba de aquí ou acolá* que nos obligan a replantearnos esta cuestión: proponemos una lectura atenta del poema que da título a este libro con el ungarettiano comienzo:

*Todo pende en que ún esteña morto
Preguntando póla herba que nasce derriba.*

En “Agonia”, nos encontramos con una estructura poética totalmente diferente: el texto se construye sobre una antítesis fundamental que muestra el rechazo de una opción expuesta al final del poema. La disposición gráfica en el poema de Ungaretti, muy simétrica, indica una división tripartita que reviste esta dualidad fundamental. Así, el esqueleto lógico del poema sería, de la forma más escueta posible, “A, pero no B”, mientras que la disposición gráfica del original descompensa las dos partes a través de la triple comparación. Así, leemos: “A (como X, o como Y), pero no B (como Z)”. En la versión de Cunqueiro, sin embargo, se prescinde de los espacios en blanco, e incluso se asimilan elementos de los versos 6-8 del poema de Ungaretti, de manera que el resultado es un poema de 8 versos en lugar de 9, donde la parte B de nuestro resumen de lógica gramatical ni siquiera comienza en un verso independiente. Y esto ocurre a pesar de que la enunciación es sentenciosa; los verbos principales se encuentran en infinitivo, como núcleos de la disyunción fundamental.

Pero todavía más que la cuestión del acortamiento en el número de versos sorprende la traducción en el tratamiento de los referentes que se revelan como protagonistas de la triple comparación: los tres pájaros. Mientras que “pazpallar”, o el normativo “paspallás” identifica a la codorniz que aparece en el verso 3 del poema de Ungaretti («O come la quaglia»), y “xílgaro” es el correspondiente inequívoco del jilguero (“cardellino”), en el primer verso Cunqueiro sustituye la referencia a una bandada de alondras por la de la tórtola (“rula”) singularizada. El cambio no es precisamente menor, ya que la mención de la tórtola nos abre las puertas a unas coordenadas poéticas y simbólicas totalmente diferentes. Por otra parte, las alondras existen en Galicia (*lavercas*) y su mención no resultaría extraña ni distorsionante. La presencia de la tórtola cambia el horizonte de expectativas del lector hacia el símbolo por excelencia del amor en la poesía mística española, con la que el lector gallego está familiarizado, y también nos sitúa en la dirección del símbolo del amor cortés profano de la lírica de corte provenzal que Cunqueiro remedó tan bien a lo largo de *Cantiga nova que se chama Riveira*. Desde el punto de vista del uso lingüístico cotidiano, “rula” es un apelativo cariñoso frecuente. De esta forma lo usa el propio Cunqueiro en

su poema "O poeta escolle abril"² («Ofelia, dís, e unha sonrisa alerta a túa memoria/ e os ollos teus, rula, nena e soave terciopelo»).

Sin embargo, resulta curioso que a lo largo de *Cantiga nova que se chama Riveira*, donde aparecen dentro de los *topoi* del canto amoroso tan frecuentes en la poesía neotrovadoresca cucos, ruiseñores, mirlos y hasta algún cuervo, Cunqueiro nunca usa "rula", sino "pomba". Es la paloma, por ejemplo, la deseada protagonista del poema número 12:

*No niño novo do vento
hai unha pomba dourada,
meu amigo!
Quén poidera namoralá!*

Sólo en el último poema de este libro aparece la "rula", que desaparece luego en *Poemas do si e do non*, y en *Dona do corpo delgado*, donde registramos una sorprendente mención de "alaudas", cultismo con el que se refiere a las alondras en el contexto de la despedida amorosa de los amantes al alba³. Es en *Herba de aquí ou acolá* cuando vuelve a aparecer la "rula", asociada simbólicamente y también explícitamente en dos de sus poemas, a dos realidades etéreas y bien diferenciadas del símbolo amoroso general de la paloma: el alma del propio poeta⁴ y la memoria⁵.

Después de comprobar la importancia que cobran estos dos temas en el último libro de poesía de Cunqueiro, podemos comprender qué derroteros toma el poema de Ungaretti en su traducción con la inclusión de la tórtola. Las alondras del italiano nos llevan hacia una recurrencia en el comportamiento migratorio de los dos primeros pájaros, con lo que tiene de metáfora de búsqueda espacial peligrosa y heroica. También ocurre así en el caso de la codorniz, que Cunqueiro no cambia a pesar de que en Galicia las codornices no emigran como lo hacen en otras latitudes. El mar que cruza la *quaglia* de Ungaretti, desde luego, no es el Atlántico, y las matas en las que muere agotada no son las de un paisaje africano como el de la infancia del autor italiano; de ahí, también, la traducción poco literal de "cespugli" por "herbas", que en realidad aproxima una vez más el sistema de

2.- *Herba de aquí ou acolá*.

3.- Recordemos que el término gallego es *laverca*, mientras que el nombre latino es *alauda arvensis*.

4.- Cfr. "Dixenlle á rula: Pase miña señora!", *Herba de aquí ou acolá*, en Cunqueiro (1991a): 162.

5.- *Delicadamente verquendo, aí amor!
auga da noite, e camiños de herba
e prumas de almohadas, aínda mornas
dos sonhos de quenes adormeceron nelas.
Tamén verco rulas, viños doces, rosas
e as memorias de neno, follas verdes
dunha abidueira nacida a carón dun polero branco [...]*

imágenes del poema a los propios poemas hasta el punto de hacer aparecer las "herbas" de *Herba de aquí e acolá*.

Hay, por tanto, una aproximación en la traducción al propio libro a través del carácter metapoético del poema de Ungaretti, que resultaba muy obvio en los dos últimos versos con el símbolo del jilguero cantor cegado, pero que Cunqueiro refuerza desde el primer verso con la introducción de la "rula", cargada simbólicamente en las tradiciones europea y árabes y también filtrada de forma particular en el poemario del propio Cunqueiro.

Conclusión

Examinando las versiones de Cunqueiro de estos dos poemas de Ungaretti, podemos pensar que se toma más libertades en la traducción cuanto más cerca está el poema traducido de su propia poética. Nos parece esta proximidad de códigos literarios más significativa que la proximidad entre las lenguas de partida y el gallego como lengua meta. Por otra parte, es necesario subrayar que el respetuoso "amor a las traducciones fieles" de Cunqueiro no nos parece tan importante en sus traducciones como el amor al poema y a su idea de "contenido", si se quiere algo ingenua. Cunqueiro es consciente de que este concepto depende también de la lengua meta y del receptor que la lee, y no sólo de la correcta y empática comprensión del poema original.

Así, la reconstrucción del contenido, verdadero objetivo de la traducción poética en Cunqueiro, es una cuestión mucho más complicada que la del hallazgo del referente. Su concepción del contenido se encuentra encardinada tanto en una visión estructural y funcional de la lengua —según la cual el significado de un signo depende del conjunto de signos de cada sistema—, como en una idea orgánica del texto poético como parte de un sistema cultural. En su insistencia acerca de la necesidad de un amplio conocimiento por parte del traductor no sólo de la lengua de origen, sino también del "país, civilización y cultura" que hablan esa lengua, podemos presuponer también unas exigencias simétricas en el caso de la lengua meta. El gallego de sus traducciones, en el caso de ambos poemas, es gallego verosímil y vivo, al igual que el italiano de Ungaretti. Pero es que, además, lo que podríamos llamar el "código" particular de cada poema, tan distinto, también queda recreado de forma coherente en cada una de las versiones gallegas. Es esta unidad interna de cada poema, y su lectura dentro del gallego y dentro de unos usos poéticos continuados en el sistema literario gallego lo que prima, y lo hace hasta el punto de saltar por encima de lo que a simple vista sería percibido como una garantía del valor de la traducción: su exactitud a la hora de transferir referentes identificables en las dos lenguas.

En un brillante artículo sobre la traducción (Sáenz, 2007), Miguel Sáenz reflexiona sobre la fecundidad de la metáfora musical en la descripción del misterioso proceso de la traducción. El traductor puede ser comparado por numerosísimas razones con el intérprete de una obra musical de otro compositor: en ambos casos surge la necesidad de conocimiento de la “lengua” del otro en sentido lato, de empatía, de intención de expresar lo recibido y de transmitirlo a otros, y, en ambos casos, de forma no necesariamente caprichosa y en grados diversos, surge la posibilidad de violentar puntualmente lo sistemático, lo reglado, lo rectamente establecido por la norma para conseguir determinados efectos:

En cualquier caso, me parece que no es disparatado hablar en el campo de la traducción de instrumentos preparados, cuerdas añadidas, violines desacordados, o vocabularios preconstruidos... Las posibilidades son infinitas (Saenz, 2007).

En la tonalidad de “Agonia” que Cunqueiro oyó, mencionar las *laverças* habría sido comenzar una composición con un acorde sobre el sexto grado, por ejemplo, y no sobre la tónica o, al menos, la dominante. La “rula” de su interpretación es una nota falsa tan significativa como para replantearse de nuevo la armadura de clave.

Bibliografía

- ARMESTO FAGINAS, X. F. (1991): *Cunqueiro. Unha biografía*. Vigo: Edicións Xerais.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1991a): *O.C.*, v. I, *Poesía e teatro*. Vigo: Galaxia.
- (1991b): “Traducir ou non traducir”, en *O.C.*, v. IV, *Ensaíos*. Vigo: Galaxia, pp. 380-383.
- (1991c): *Flor de diversos. Escolma de poetas traducidos* (selección e introducción de Xesús González Gómez), Vigo: Galaxia.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (1990): *Álvaro Cunqueiro, traductor*. A Coruña: O Castro.
- LOSADA, Basilio (1993): “A poesía de Cunqueiro, entre os prerrománticos e o surrealismo”, en VV. AA. (1993b), pp. 297-301.
- SÁENZ, Miguel (2007): “El castellano bien templado”, *Quimera* nº 287, octubre de 2007.
- UNGARETTI, G. (1992): *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano: Mondadori (1ª ed. 1969).
- VV. AA. (1982): *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- (1993a): *Actas do Congreso Álvaro Cunqueiro* (Mondoñedo, 19-21 de abril de 1991. Associação Galega da Língua). Lugo: Servicio de Publicacións de la Diputación Provincial.
- (1993b): *Actas do Congreso Álvaro Cunqueiro* (Mondoñedo, 9-13 de Septiembre de 1991). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Apéndice

LA MADRE

E il cuore quando d'un ultimo battito
Avrà fatto cadere il muro d'ombra,
Per condurmi, Madre, sino al Signore,
Come una volta mi darai la mano.

In ginocchio, decisa,
Sarai una statua davanti all'Eterno,
Come già ti vedeva
Quando eri ancora in vita.

Alzerai tremante le vecchie braccia,
Come quando spirasti
Dicendo: Mio Dio, eccomi.

E solo quando m'avrà perdonato,
Ti verrà desiderio di guardarmi.

Ricorderai d'avermi atteso tanto,
E avrai negli occhi un rapido sospiro.

(G. Ungaretti, *Sentimento del tempo*,
1930)

AGONIA

Morire come le allodole assetate
sul miraggio

O come la quaglia
passato il mare
nei primi cespugli
perchè di volare
non ha più voglia

Ma non vivere di lamento
come un cardellino accecato

(G. Ungaretti, *L'allegria*, 1914-1919)

A NAI

E o corazón, cando co último latido
Teña tirado o muro da sombra,
Para levarme, Nai, deica o Señor,
coma noutrora darasme a man.

De xoennlos, decidida,
serás unha estatua diante do Eterno,
coma Eu te ollaba
cando aínda vivías.

Erguerás, tremerosa, os vellos brazos
como cando morriches
dicindo: Deus meu, velaquí estou.

E soio cando me teña perdonado viranche
ganas de mirarme.

Recordarás que muito me agardaches
e terás nos ollos un súbito suspiro.

AGONÍA

Morrer coma unha rula sedenta
sobre un espellismo de auga.

Ou mesmo coma o pazpallar
tras cruzar o mar
perto das primeiras herbas
porque xa non ten ganas
de voar.

Pro non vivir de laios
coma un xilgaro cego.

ANTONIO GAMONEDA: LA POESÍA EN LA PERSPECTIVA DE LA MUERTE

Túa Blesa
Universidad de Zaragoza

La obra poética de Antonio Gamoneda es ya uno de los clásicos de la literatura española contemporánea, plena de emoción, de sabiduría lingüística, de belleza y compromiso con la historia, si bien ha de quedar claro que, a juicio del poeta, «El compromiso fundamental es con la poesía» (Gamoneda, 2007: 129) y, sin embargo, ello no obsta para que «quiera yo o no quiera, mi escritura es testimonio de un tiempo histórico» (2007: 132). Pese al interés que puedan suscitar sus primeros libros y, en su momento, debiera haberlo suscitado en particular *Blues castellano* de no ser por la censura que lo dejó en el silencio (escrito entre 1962 y 1966 no se publicó hasta 1982)¹, ese reconocimiento como clásico se ha ido labrando a partir de *Descripción de la mentira* (1977), escritura ya de excelencia, y con la inflexión que se produjo con la publicación de *Edad* (1987) es desde hace ya unos años indiscutible, aunque discutido por algunos poetas y críticos de opiniones lamentables. Es el de su obra un fenómeno curioso de recepción, de casi el anonimato a la concesión de los premios más prestigiosos, que está reclamando un estudio particular y hay que dejar dicho que los trabajos críticos de Miguel Casado –y de algunos otros, pero es de justicia que

1.- Véase *Antonio Gamoneda: límites* de Carmen Palomo García, quien reproduce el hilarante, una vez pasada la indignación, informe del censor (Palomo García, 2007: 92-99). ¿Cómo resistirse a reproducir la primera frase: «Libro de versos muy malos»? ¡Menuda joya!