DIEGO MARTINEZ TORRON

LA FANTASIA LUDICA DE ALVARO CUNQUEIRO

Ediciós do Castro
ensayo

EDICIOS DO CASTRO

Ensaio

Filoloxía

Rafael Dieste

A VONTADE DE ESTILO NA FALA POPULAR

60 páxinas. Discurso de Ingreso na Real Academia Galega. Resposta de Domingo García Sabell.

Jerónimo P. González Martín

ENSAYO SOBRE LA POESIA GALLEGA ACTUAL

204 páginas.

Valentín Paz-Andrade

A GALECIDADE NA OBRA DE GUIMARAES ROSA

232 páxinas.

José S. Crespo Pozo

CONTRIBUCION A UN VOCABULARIO CASTELLANO-GALLEGO (Tomo II)

500 páginas.

Historia

Francisco Lanza Alvarez

RIBADEO ANTIGUO

360 páxinas. 2.ª edición. Nota editorial do profesor José J. Suárez Acevedo. Limiar de Antón Villar Ponte. Ornamentación en buxo de A. Suárez Couto.

Francisco Lanza Alvarez

FALAN OS DE RIBADEO

152 páxinas. Limiar e notas de Eduardo Gutiérrez Fernández.

Emilio González López

BAJO LAS LUCES DE LA ILUSTRACION

602 páginas.

EL ALBA FLOR DE LIS

472 páginas.

EDICIOS DO CASTRO

ENSAYO

DIEGO MARTINEZ TORRON

LA FANTASIA LUDICA DE ALVARO CUNQUEIRO

EDICIOS DO CASTRO
SADA - LA CORUÑA

Cubierta: *Xosé Díaz*

ISBN: 84-7492-027-2

Depósito Legal: *C - 150 - 1980*

Imprenta Moret, S. L. - Marqués de Amboage, 16 - La Coruña
1980

Hace unos meses que Diego Martínez Torrón me envió un trabajo suyo que había de ser publicado en «Cuadernos hispano-americanos» y en el que se preocupaba de un aspecto de mi obra narrativa que a él le había atraído especialmente la atención: lo que Martínez Torrón llama mi fantasía lúdica. Ahora aquel trabajo se ha transformado en un libro sobre el mismo tema. A un escritor tienen siempre que importarle mucho las inquisiciones sobre su obra, porque sabido es —al menos esta es mi experiencia personal—, que un escritor de imaginación, un narrador, un novelista, no sabe nunca muy bien lo que escribe, ni para quién escribe. Y así un estudio como éste que ahora se le ofrece al curioso lector, tan cuidado y tan lúcido, comienza por aclararme a mí mismo diversas parcelas de mi propia obra, y quizás su sentido último. Que en mi obra ocupa un amplio espacio mi fantasía lúdica, me parece ahora bien más evidente que antes, así como mis juegos *con el mito, lo lírico y la ironía.*

Mi pretensión como narrador es la de contar vivo y seguido, como oficiante de una tradición oral —en mi caso la gallega—, buscando la atención del oyente, sorprendiéndole, llevándolo cuando es preciso a la situación trágica, para luego hacerle descansar con una nota de humor. Pero en definitiva, otra cosa no es la vida. Siempre me ha apetecido construir mis narraciones como via-

jes, o como una confluencia de viajeros en un lugar dado —un centro, *como Merlin en su casa de Miranda— para llegar a la conclusión de la inutilidad de tal viaje: Orestes no llega, Sinbad no vuelve al mar en la nave que le construyen carpinteros de ribera en Basora, Paulos muere cuando regresa y deja de soñar... Para llegar al final de la soledad y de la destrucción, el héroe ha vivido la plenitud humana y soñadora,* tocado *las cosas visibles e invisibles, habitado el misterio con vivacidad, ejercido poderes mágicos como ensueños. Una frase de Henri Michaux que Martínez Torrón pone al comienzo de su estudio, «No hay necesidad de opio; todo es droga para quien elige vivir del otro lado», me parece convenir muy bien a una cierta intención de mis narraciones.*

En fin, Martínez Torrón ha puesto cerco a mi obra, y le ha buscado un sentido y un significado. No me disgusta, ni mucho menos, que la flanquee por el lado de la fantasía lúdica. Y me complace el que quiera probar que mis narraciones son eso que se llama novela, *contra la opinión de algunos críticos. No es que yo tenga demasiado interés en el asunto. Yo tengo mi propia manera de narrar, como Martínez Torrón reconoce, con sus defectos y sus virtudes, y es obvio que no tiene importancia alguna, para el narrador, que se avenga o no a ciertas exigencias teóricas, que el propio arte de narrar o de novelar tiene que dejar de solicitar cuando aparece otro que dice de otra manera.*

Le agradezco a Martínez Torrón las horas que ha perdido por los senderos de un «texto boscoso y simple», que es el mío. Y el amor que ha puesto en su trabajo. Y no sólo a mí, sino también a mi pequeña patria, Galicia, «poblada de sueños» co-

mo dice en la dedicatoria, y que quizás lo esté realmente. Martínez Torrón ha visto, o intuido, cuanto de gallego hay en mi obra. Y al terminar de leer su estudio, yo me quedo como el prestidigitador a quien le han sorprendido el truco, que en definitiva lo que pretendía era otra realidad, la mágica, que tantas veces es la única que ve el hombre. Este, el animal más extraño, que dijo el griego, el único que las hace y las admite.

ALVARO CUNQUEIRO

INDICE

Pág.

PRESENTACION 13

PREAMBULO 17

1) LA LITERATURA FANTASTICA EN ESPAÑA. 17

2) CUNQUEIRO Y LO FANTASTICO 32

I. EL UNIVERSO MAGICO 45

LA NAVEGACION DEL SUEÑO 45

LA LOGICA DEL DELIRIO 63

TIEMPO Y MITO 70

LAS EDADES DEL HEROE 89

II. EL CONTRAPUNTO TEMATICO: BELLEZA E IRONIA 101

LOCALIZACION DE LO LIRICO 106

DELIMITACION Y FUNCIONES DE LA IRONIA. 123

III. ESTRUCTURA Y LUDICA 139

EL DISCURSO INTERMITENTE 145

LA CONSCIENCIA DE LA FICCION 154

LA DISPERSION 158

FANTASIA Y LUDICA 169

BIBLIOGRAFIA:

I. BIBLIOGRAFIA DE ALVARO CUNQUEIRO. 173

II. BIBLIOGRAFIA GENERAL 175

A Galicia, poblado de sueños

«Pays singulier, supérieure aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est reformée par le rêve, où celle est corrigée, embellie, refondue».

(CH. BAUDELAIRE, «L'invitation au voyage»)

«Pas besoin d'opium. Tout est drogue à qui choisit pour y vivre l'autre côté».

(HENRI MICHAUX, *Plume*)

PRESENTACION

Este trabajo intenta establecer unas posibles líneas de interpretación de una forma narrativa poco estudiada, la literatura fantástica, ceñido siempre al caso específico de un autor igualmente poco estudiado, Alvaro Cunqueiro.

El punto de partida, por tanto, se manifiesta doblemente desatendido. Tal vez sería necesaria una historia de la literatura fantástica española. Pero, en el caso especial de la literatura fantástica contemporánea, la dificultad se aumenta aún por la novedad de recursos y perspectivas, que hacen inaplicables las categorías críticas de interpretación actualmente vigentes sobre el tema.

El objetivo de este breve estudio se centra exclusivamente en la narrativa de Alvaro Cunqueiro. Pero a partir de este enfoque concreto, surge patente la falta de preocupación que hasta ahora la crítica ha manifestado hacia esta forma de literatura, cuya importancia y valor me parecen fundamentales.

Sin embargo, en el caso de Cunqueiro, el tratamiento de lo fantástico tiene un rasgo peculiar, esencial y definitorio, sobre el que fundamento mi hipótesis interpretativa de su obra. Me refiero al carácter lúdico de su narrativa, que modifica y enriquece considerablemente la forma literaria de lo fantástico, género en que se incluye su novela.

A partir de esta confrontación, se pondrán de relieve una serie de características de estilo, y

de recursos narrativos, que creo conducen a una valoración más justa de la importancia de su obra.

Este trabajo comienza así con unas digresiones preliminares que permiten centrar el tema de lo fantástico en general, en sus aspectos teóricos; también, en su desarrollo histórico en la literatura española, y en el descuido tradicional de la crítica hacia el tema.

El estudio se desarrolla en tres miembros. En primer lugar, se intenta situar el universo mágico de Cunqueiro, el tema del sueño, los aspectos oníricos y el delirio de lo fantástico; el modo de tratamiento del mito —sin entrar en los mundos concretos de su ficción— y la incidencia de la temporalidad.

En segundo lugar, los aspectos estructurales. El contrapunto temático entre belleza e ironía. La importancia y delimitación de la ironía, con sus matices consiguientes. Recursos técnicos de su narrativa que permiten fijar su estilo.

Finalmente, y en tercer lugar, estudio la estructura narrativa, y los recursos técnicos que permiten fijar su estilo.

Soy consciente de que, a lo largo de este trabajo puede haber algunas pequeñas alusiones reiteradas. La explicación de esta necesaria reincidencia se encuentra en el hecho de que parto siempre de la misma idea básica —el ludismo narrativo en lo fantástico—, enfocada desde distintos puntos de vista que al final convergen en el cuerpo unitario que forman los diversos elementos que trato de distinguir.

La apoyatura de las citas, igualmente necesarias, se justifica así mismo por el hecho de que en este trabajo opero por contraste. Las formas peculiares de la narrativa de Cunqueiro, se ponen

más fácilmente de relieve, frente a las notas previamente recogidas de opiniones críticas diversas acerca de lo fantástico, o acerca de su narrativa, y cuyo mayor o menor acierto trato también de valorar. Y por otra parte, los textos citados del autor, vienen a demostrar con pruebas fehacientes la posible veracidad de mis hipótesis.

He tratado de evitar un estudio evolutivo de la narrativa del autor, o entrar en el mundo concreto de cada obra y sus referencias culturales, o hacer un estudio específico de personajes. Estos rasgos creo quedan de manifiesto indirectamente como consecuencia del modo de acercamiento a la obra de Cunqueiro que he elegido. Así, partiendo de la hipótesis interpretativa señalada, he intentado una aproximación intuitiva que trata de destacar los *aspectos funcionales* de cada elemento narrativo tal y como aparecen en su obra toda.

En definitiva, lo que intentaré determinar son los modos peculiares de la narrativa de Cunqueiro en el ámbito de la literatura fantástica, al que enriquece con originales aportaciones.

Y hay algo que quiero recordar. Tal vez GEORGE SAND tenía la razón toda, cuando afirmó que «el mundo de lo fantástico... es el alma de toda la realidad».

«La ciencia no nos ha enseñado aún si la locura es o no lo sublime de la inteligencia».

E. A. POE

«Un hombre es un viento loco o no es nada».

A. CUNQUEIRO (UL, 190)

PREAMBULO

1) LA LITERATURA FANTASTICA EN ESPAÑA

El tema de este trabajo se refiere a la literatura fantástica, en el caso específico de un autor contemporáneo: la narrativa de Alvaro Cunqueiro, cuyas singularidades se explicitarán enseguida.

Para situar el tema, será necesario hacer una serie de consideraciones previas.

Ante todo debe señalarse que si la crítica e historia literaria quieren ahondar en las raíces de la cultura, ha de abordar con preferencia lo sintomático, y el escaso desarrollo del género fantástico es, al parecer, uno de los rasgos peculiares de nuestras letras. Esta es la primera cuestión a la que es preciso aludir.

En efecto, hablar de la proclividad de nuestra literatura hacia el realismo constituye ya un tópico reiterado, una sentencia cuya verdad roza casi lo

tautológico. Suele incluso indicarse el *Poema de Mío Cid* como la primera manifestación de este rasgo temperamental y congénito.

Sin embargo, de esta afirmación se derivan tres problemas a los cuales debo referirme, siquiera sea brevemente: la cuestión de los condicionamientos sociales que motivan este hecho; la delimitación del alcance histórico a que puede extenderse este tópico, determinar hasta qué punto se corresponde con la realidad; definición de lo fantástico.

Posiblemente debería partirse previamente de una definición de la categoría de «lo fantástico» (el género neutro del artículo, ya nos indica su ambigüedad), pero por ser ésta la cuestión más intrincada será preferible relegarla al tercer puesto, en estas breves consideraciones previas.

Así pues, el primer problema que se nos presenta es el de analizar los condicionamientos que determinaron este supuesto alejamiento de la literatura de expresión castellana, respecto a lo fantástico.

Responder a esta cuestión requeriría un amplio trabajo de investigación, que aún está por hacer, y cuyas derivaciones en profundidad hacia la historia nos apartarían muy mucho del campo elegido para centrar nuestro estudio. Pero algo puede esbozarse, como respuesta posible.

En el excelente trabajo que T. TODOROV [1970] dedica al tema de lo fantástico, se encuentra una pista importante para esbozar una primera respuesta. Se refiere TODOROV a la literatura fantástica: «comme un terrain étroit mais priviligié à partir duquel on peut tirer des hypothèses concer-

nant la littérature en genéral.» (p 163). Y, más adelante, indica:

> «A côté de la censure institutionalisée, il en est une autre, plus subtile et plus générale: celle quie règne dans la psyché même des auteurs. La pénalisation de certains actes par la societé provoque une pénalisation qui s'exerce chez l'individu même, lui faisant défense d'aborder certains thèmes tabous. Plus qu'un simple prétexte, le fantastique est un moyen de combat contre l'une et l'autre censure: les déchaînements sexuels seront mieux acceptés par toute espèce de censure si on les a inscrits au compte du diable».
>
> (p. 167)

Este aspecto de marginalidad, e incluso de lenguaje en clave —tan próximo en ocasiones al oscurantismo—, que precisamente hoy día hace crecer el interés por el tema, se refiere enseguida por tanto a dos formas de censura. Bastará entonces con recordar hasta qué punto la censura institucionalizada tuvo importancia en nuestra historia, a lo largo de todas sus épocas. Si añadimos además esta forma más sutil de censura —consiguiente— que rige la mente de los autores, con la generalización de una serie de prejuicios y dogmas, creo puede hacerse evidente uno de los principales motivos para lo que suele considerarse como «rasgo temperamental».

En definitiva, lo que trato de señalar es que la literatura fantástica, en algunos casos, pertenecen a esa fracción de literatura disidente cuyo estudio en nuestras letras está aún por completar, y a la que JUAN GOYTISOLO [1977] —con cierto tono de amargura personal— se ha referido en sus recientes estudios ensayísticos.

Pero, siguiendo con el texto de TODOROV [1970:167] que me sirve de apoyo, se señala cómo «le fantastique permet de franchir certains límites inaccesibles tant qu'on n'a pas recourus à lui.» PETER PENZOLDT [1952:146], considera incluso que para muchos autores lo sobrenatural no era sino un pretexto para describir cosas que no se habrían nunca atrevido a mencionar en términos realistas.

Y es en este sentido que TODOROV [1970:167] considera lo fantástico como un modo de combatir una y otra censura, anteriormente mencionadas. Para añadir cómo la sociedad considera los temas relativos a la locura, o a la droga:

> «...Ce n'est pas un hasard non plus si la société réprime l'emploi des drogues et enferme, une fois de plus, ceux qui en usent: les drogues suscitent un mode de penser jugé coupable».

Abandonaré de momento, puesto que no interesa directamente a este estudio, todos los temas que TODOROV señala en relación al pandeterminismo, etc., y diversas nociones tabús que se asocian a lo fantástico, y mencionaré simplemente la conclusión a que este autor llega, con respecto al tipo de literatura que nos ocupa:

> «On voit en fin en quoi la fonction sociale et la fonction du surnaturel ne font qu'un: il s'agit ici comme là d'une transgression de la loi. Que ce soit à l'intérieur de la vie sociale ou du récit, l'intervention de l'élément surnaturel constitue toujours une rupture dans le système de règles préetablies et trouve en cela sa justification».
>
> (p. 174)

Tenemos en definitiva situado el tema de lo fantástico en el marco de la literatura disidente,

y sus elementos marginales encubiertos en ocasiones mediante una simbología literaria.

Hasta el momento solamente consta la afirmación de TODOROV de que este «género» (así lo califica) permite franquear una serie de límites, que provienen no sólo de la censura institucionalizada, sino de otra más sutil —consiguiente, decíamos— que rige la mente de los autores. Así, la función social de la literatura fantástica —asociada a la sexualidad, la droga o la locura— consiste en la transgresión de la ley, del sistema de reglas establecidos.

Creo que estas nociones permiten en cierto modo apuntar una primera respuesta a la cuestión inicialmente planteada, y que atañe a este género literario en general y su manifestación en nuestra literatura, aunque no tanto —como se verá luego— al autor específicamente elegido para este estudio.

La siguiente cuestión es determinar hasta qué punto puede considerarse cierta la afirmación de la ausencia de literatura fantástica en nuestras letras.

En un breve estudio dedicado al tema, MARGARITA SMERDOU ALTOLAGUIRRE [1975] indica superficialmente la existencia de una serie de precedentes históricos de nuestra actual literatura fantástica. Señala cómo durante la Edad Media el género fue sustituido en España por la alegoría religiosa. En el Renacimiento, dentro de la línea erasmista, se escriben el *Crotalón* de CRISTOBAL DE VILLALON, y *El jardín de flores curiosas* de ANTONIO DE TORQUEMADA. Luego, los libros de caballerías. En CERVANTES, se menciona el *Colo-*

quio de perros, el *Licenciado Vidriera,* y algunos pasajes de *El Quijote* (la bajada a la cueva de Montesinos, el viaje en el espacio en el caballo de madera Clavileño...) Aunque señala que España se caracteriza —de nuevo esta afirmación— por el gusto realista, y salvo pasajes de ESPRONCEDA, BECQUER y leyendas de ZORRILLA, el género se cultiva poco.

Sin embargo, habría que añadir aquí una serie de precisiones.

Por una parte, sin que trate de hacer un completo inventario de ausencias, creo debe destacarse la gran influencia de *Calila e Dimna* y el *Sendebar,* en nuestra Edad Media. Debe mencionarse además el cuento de D. Juan Manuel, *El brujo postergado,* por ejemplo, recogido en la *antología* de BORGES, OCAMPO y BIOY CASARES [1977:220].

Pero habría también que mencionar pasajes importantes de la obra en prosa de QUEVEDO. Diversas obras de nuestra picaresca: la *Segunda parte del Lazarillo,* o el *Diablo Conjuelo* de VELEZ DE GUEVARA.

Habría además que añadir, puesto que no se trata solamente de un catálogo muerto de obras, que los Libros de Caballerías —poblados de elementos fantásticos—, gozaron de una gran difusión durante mucho tiempo en nuestra literatura.

Pueden incluirse también aquellos escritos que en nuestro país sustituyen al género durante un tiempo, como fue la abundante «literatura de santos» (relatos de milagros al gusto popular, falsos místicos, etc.), donde la religiosidad se mezclaba con elementos supersticiosos. De la importancia de todas estas leyendas, que constituyen un remanente aún vivo en el siglo XVIII, nos habla el

afán de FEIJOO por erradicarlas de nuestro suelo, en base al racionalismo naciente que representaba —nadie sabía entonces hasta qué triste punto— el surgimiento de los tiempos modernos.

Por otra parte, es evidente la importancia del género fantástico en nuestra época romántica. Aunque el romanticismo no gozara en España de los caracteres de libertad e imaginación que lo definieron en otros países europeos, evidentemente los pasajes de autores citados (ESPRONCEDA: en *El estudiante de Salamanca; ZORRILLA;* o las melifluas *Leyendas* de Bécquer), corresponden a esta modalidad literaria.

Pero además, habría que mencionar los elementos fantásticos que se dan en obras ajenas a esta línea literaria. Por ejemplo, en el teatro de nuestro siglo de Oro (TIRSO, MIRA DE AMEZCUA...); aparte de la escenografía que durante el XVII y XVIII especialmente, incluía gran número de efectos y ambientación nada realistas.

En cualquier caso, sólo trato de señalar que existe una tradición de lo fantástico en nuestra literatura, hasta ahora olvidada por los historiadores.

A esta tradición postergada por la crítica, habría que añadir todavía una serie de escritos que enlazan con el ocultismo, los alquimistas, la Kabala, etc., en todas sus sucesivas ramificaciones —incluyendo su importancia fundamental en el siglo XIX—.

Y aún hay más. Admitamos si se quiere que en el carácter castellano predomina la rígida y escueta arquitectura mental de El Escorial, los moldes de pensamiento impuestos por Felipe II, que ahogaron la imaginación universalista del emperador Carlos —sin olvidar tampoco sus arreba-

tos inquisitoriales y antierasmistas—. España no es solamente Castilla. Hay también otras regiones con tradiciones distintas —Galicia, Andalucía con sus relatos y leyendas moriscos...—

También está el contacto con las Indias, en la época del descubrimiento. ¿Para qué se precisaba más literatura fantástica, después de las crónicas de los historiadores de estos dominios exóticos?

Por tanto, lo fantástico aparece asimilado a la literatura religiosa, o a formas populares evasivas como el teatro del XVI y XVII.

Pero en forma paralela creo tampoco puede negarse que existiera además una expresión popular de lo fantástico. Precisamente explotando estas leyendas surgirían en el XIX las narraciones románticas. Tal vez la pervivencia de estos relatos guarde alguna semejanza con la transmisión oral de los romances.

De la existencia de una serie de elementos mágicos, relacionados con la hechicería y creencias heterodoxas, nos hablan, por ejemplo, J. CARO BAROJA [1967], y F. SANCHEZ DRAGO [1979]. Es innegable que junto a una forma de vida hay una forma de expresión literaria; no es mucho suponer, por tanto, la existencia de una abundante tradición fantástica, en el folklore, cuentos y leyendas populares, en parte perdidas. Escritores de diversas épocas, dan fe con sus escritos de este hecho, asimilándolo a su obra [1].

Y además, y con ello entro ya en el tema de este estudio, existen áreas más propicias a lo fantástico. Lo castellano no es lo español. El realismo castellano, por ejemplo, está muy lejos de la

---

(1) Cfr. la colección «Biblioteca de Visionarios, heterodoxos y marginados» de la Editora Nacional, por ejemplo.

literatura gallega. No me cabe duda de la existencia de una antigua tradición oral gallega poblada de elementos fantásticos.

Por tanto, cualquier investigación acerca de este género tan soslayado en nuestro país, debería comenzar por una indagación de los factores de transmisión y contenidos de las leyendas galaicas.

La prosa de ese gran maestro del idioma castellano, pero de espíritu gallego, que fue VALLE INCLAN —uno de nuestros escritores más valiosos y personales—, está recorrida de este hálito de misterio que roza lo fantástico, como puede verse por ejemplo en la aparición constante de personajes de rasgos brujeriles —las viejas de VALLE—, y en la insistencia reiterada del tema de la muerte tocado con una recreación morbosa. No es el respeto cristiano hacia la muerte el que existe en VALLE. Es la impresión de nocturnidad límite, de acontecimiento extraño y supremo que bordea siempre el misterio. Incluso en las burlas grotescas y magníficas de los esperpentos, los rasgos de humor negro respecto al tema de la muerte, contienen un elemento de recreación salvaje. La constante aparición de un elemento mágico y misterioso —incluso en la burla sarcástica del esperpento—, tienen una relación constante con el gusto del temperamento gallego por recordar a la muerte, los entierros; porque asociados a esta escenografía hay toda una tradición de «meigas», encantamientos, y desfiles nocturnos de fantasmas [2].

Precisamente en VALLE, se ilustra esta doble vertiente que creo posee la literatura fantástica

---

(2) Cfr. el libro de SPERATTI-PIÑERO, *El ocultismo en Valle Inclán.* Tamesis Books Limited, London, 1974.

en España. Por una parte, el elemento popular que el escritor recoge del ambiente, y de la exteriorización de su espíritu gallego. Por otra parte, el elemento cultural: G. DIAZ PLAJA [1972:95ss] señaló en *Las estéticas de Valle-Inclán,* aunque simplemente a manera de apunte un poco superficial, la importancia de *La lámpara maravillosa* respecto a los factores determinantes de la estética de VALLE; y, a continuación indicaba —muy someramente, insisto, pues profundizar en este tema requiriría una amplia investigación y un gran bagaje de conocimientos al respecto— una serie de influencias en esta obra, que derivaban de la Kábala, y de ciertos autores como PELADAN, etc.

En este segundo factor cultural, recogemos toda una línea de influencia que hunde sus raíces en un pasado arcano, y que tiene relación directa con toda la tradición hermética, con el judaísmo... Esta es la línea de investigación que, me permito insistir, debería seguir un estudio histórico acerca de lo fantástico en nuestra literatura. Y, en este factor cultural, es evidente la espiritualidad marginal, heterodoxa. Todo ello viene a corroborar las ideas que expuse al comienzo de estas breves anotaciones acerca de lo fantástico.

En cualquier caso creo queda patente la necesidad de delimitar el alcance histórico de la afirmación tópica acerca de nuestro realismo literario constitutivo. Máxime cuando quizás bajo él haya un encubrimiento, ignorancia o descuido respecto a un rasgo literario relegado hasta ahora a un segundo plano.

Por otra parte, la atención hacia lo fantástico crece notablemente en la narrativa española contemporánea.

F. YNDURAIN [Sd:275] considera este géne-

ro como el intento actualmente más interesante de romper con la narrativa tradicional. Aunque añade que la literatura de SANCHEZ FERLOSIO, ROJAS y CUNQUEIRO constituye un género raro en nuestras letras, recientemente conectado con la narrativa sudamericana:

> «El gran enriquecimiento de la novela y de la narrativa modernas deriva de la exploración en profundidad, esto es, de las zonas menos claras de la conciencia, de los límites de lo subliminar».
>
> (p. 271)

Encontramos el tratamiento de lo fantástico en AZORIN, BAROJA y GOMEZ DE LA SERNA. De este último autor se recogen dos relatos en la citada *Antología* de BORGES, OCAMPO y BIOY CASARES: *Peor que el infierno* y *La sangre en el jardín.*

Debe recordarse especialmente *El bosque animado,* de W. FERNANDEZ FLOREZ —obra a la que Cunqueiro dedicó un ensayo, como puede verse en la bibliografía, y que tiene directa relación con algunos aspectos de su narrativa—.

Ejemplos más recientes de narrativa fantástica se encuentran en SENDER *(La esfera,* 1947; *El verdugo afable,* 1952; *Zu el ángel anfibio,* 1970; *Cronus y la señora con rabo,* 1974). Puede mencionarse la deliciosa narración de SANCHEZ FERLOSIO, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), y la obra de CELA *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953). También la novela de ANTONIO PRIETO, *Vuelve atrás Lázaro* (1958). Y diversas novelas de CARLOS ROJAS y M. GARCIA VIÑO. Finalmente, habría que destacar —incluso por su calidad literaria— algunas narraciones de JUAN BENET.

Esta somera relación, nada sistemática, discu-

tible y meramente ilustrativa, indica un reciente interés por el género. Otro trabajo de comparación, consistiría en situar paralelamente títulos y fechas de publicación de obras de la narrativa hispanoamericana, para señalar relaciones e influencias.

Entre las últimas obras publicadas, podría mencionarse *Agata ojo de gato* de CABALLERO BONALD.

La influencia de la narrativa hispanoamericana, parece haber aproximado mucho los estilos narrativos. Y la residencia en España de escritores como VARGAS LLOSA y JOSE DONOSO, acentúa este factor de semejanza.

Pero no obstante también parece evidente que hoy —al terminar los años 70—, el interés por la narrativa fantástica al modo latinoamericano, parece haber decrecido.

A este respecto, un autor independiente de esta tendencia ha sido siempre ALVARO CUNQUEIRO. Otro hecho distinto es que la difusión y propagación de su narrativa se haya beneficiado del «boom» publicitario de lo hispanoamericano. Pero este autor manifiesta una serie de rasgos personales y constantes, que confieren a su obra una marca característica, sin relación posible —con excepción, quizás de algunas páginas y sólo algunas, de *El año del cometa*— con los autores del «boom».

La narrativa de CUNQUEIRO constituye una digna excepción en nuestra literatura y, por tanto, un síntoma importante.

La tercera y última cuestión que me comprometí a abordar, se refiere al problema de base,

bastante delicado por otra parte, lo que justifica haya sido retenido hasta el final. Se trata de delimitar o definir el término «fantástico» aplicado a literatura.

En relación a la afirmación que he tratado de discutir aquí, acerca del carácter realista de nuestra literatura, debo precisar que la dificultad de una definición de categorías interpretativas, se extiende, y tal vez en mayor grado, al término «realismo».

En efecto, si nos remontamos únicamente al siglo XIX, que es cuando aparece sistemáticamente usado este vocablo, sobre todo en contraposición a la literatura romántica precedente contra la que reacciona (en el doble sentido de la palabra, por cierto), suelen distinguirse dos generaciones de escritores realistas y el puente de unión que representa GALDOS.

La primera generación realista, ALARCON, VALERA y PEREDA, practican lo que yo llamaría una especie de *«realismo ficticio»*, o realismo en la ficción. Esto es, su narrativa es realista en cuanto describen «literariamente» una serie de detalles de observación real, pero siempre dentro de un universo literario que constituye una «realidad en apariencia», por así decirlo: el realismo de los decorados de un escenario teatral. Se hace una «pintura» realista de la realidad, pero aún se está bastante lejano del modelo, pues su representación está literariamente embellecida y tamizada ideológicamente.

Un paso más adelante encontramos tanto a GALDOS, como a la generación más influida por el naturalismo francés (CLARIN, PARDO BAZAN y BLASCO IBAÑEZ). Aunque la «adaptación» del naturalismo de ZOLA se hace de forma tímida y pre-

juiciada, no cabe duda que se está mucho más cerca de la verdadera realidad, de la sociedad de la época. Baste recordar las páginas de *La Regenta*, con su fina ironía implacable.

Pero hay otras formas de realismo. Está el «realismo social» de la pre-guerra (CARRANQUE DE LOS RIOS, CESAR ARCONADA, ZUGAZAGOITIA, etc.). Y está el «realismo social» de post-guerra, la llamada despectiva o irónicamente «generación de la berza».

¿Qué es entonces propiamente realismo? ([3]). Mucho me temo que si alguien quisiera definir esta categoría interpretativa, se encontraría en un aprieto. Tendría, o bien que limitarse a una serie de tópicos ambiguos al respecto, o bien tener que claudicar a una consideración del término como concepto convencionalmente aceptado en cada época, cuyo significado deriva históricamente en formas distintas de literatura.

En todo caso, este problema puede fácilmente intelectualizarse, y, más o menos, resolverse según una serie de interpretaciones racionales.

Con la literatura fantástica no ocurre esto.

Por una parte, se trata de un término de significado ambiguo —de límites imprecisos—, e intuitivo —aceptado por la sensibilidad del lector, sin necesidad de definición previa—, y esto reduce considerablemente la posibilidad y la necesidad de su definición.

El mencionado estudio de TODOROV [1970: 28ss], dedica varias páginas a un intento racional de definición de este «género». Se trata de la duda experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, cara a un acontecimiento

(3) Cfr. UNAMUNO [1920], luego cit.

aparentemente sobrenatural (cfr. p. 29, y p. 97). Destaca, en cita que traigo aquí pese a su longitud, la impresión de ambigüedad, consecuencia de extremar los límites entre realidad e irrealidad:

> «...par l'hésitation qu'elle fait vivre, la littérature fantastique met précisément en question l'existence d'une opposition irréductible entre réel et irréel. Mais, pour nier una opposition, il faut d'abord en reconnaître les termes; pour accomplir un sacrifice, il faut savoir quoi sacrifier. Ainsi s'explique l'impression ambigüe que laisse la littérature fantastique: d'un côté elle représente la quintéssence de la littérature, dans la mesure où la mise en question de la limite entre réel et irréel, propre à toute littérature, en est le centre explicite. D'un autre côté cependant, elle n'est qu'une propédeutique à la littérature: en combatant la métaphysique du langage quotidien, elle lui donne vie; elle doit partir du langage, même si c'est pour le refuser... (...) La littérature fantastique nous laisse entre les mains deux notions, celle de la réalité et celle de la littérature, ainsi insatisfaisantes l'une que l'autre».
>
> (p. 176)

La primera definición de TODOROV es una definición negativa. Lo fantástico se define por oposición a lo real. En este mismo sentido se manifiestan también autores como LUIS VAX [1970:5], y R. CAILLOIS [1965:161].

Pero en la larga cita aquí incluida aparece con clarividencia paradójica, y en toda su profundidad, la expresión de un tema que enlaza directamente con la actual preocupación —o al menos, inmediatamente pasada— de la literatura sobre lo fantástico. Efectivamente, creo que el interés de la literatura moderna hacia lo fantástico se asocia al juego que el arte actual gusta de ejercer sobre aquellos materiales sobre los que se constituye.

La literatura fantástica no es sólo una transgresión de los límites establecidos por la censura social, sino también de los límites mismos que rigen la relación entre ficción y realidad. Y es aquí donde, por cierto, debe buscarse el interés de la narrativa de Alvaro Cunqueiro.

Será preciso ampliar esta idea con más detenimiento. Hasta aquí, se ha enmarcado el problema de la literatura fantástica en el ámbito de nuestra literatura. Una vez respondidas las tres cuestiones planteadas —la última aún en suspenso—, puede pasarse a una relación del tema con el campo específico de nuestro estudio.

> «Mais l'autre espèce de rêve! Le rêve absurde, imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie, et les passions du dormeur! Ce rêve que j'appelerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie, et c'est l'absurde que les anciens l'ont cru divin».
>
> CH. BAUDELAIRE

y 2) CUNQUEIRO Y LO FANTASTICO

Para terminar con esta serie de previas anotaciones teóricas, es preciso subrayar una dificultad que nos asalta cuando intentamos aplicar cualquiera de las consideraciones metodológicas relevantes hasta el momento, a la narrativa de Alvaro Cunqueiro.

Será conveniente entonces señalar los puntos de inadecuación o de falta de concordancia y ajus-

te entre las teorías generales acerca de lo fantástico, y el caso especial de narrativa —que indiscutiblemente se mueve en el ámbito de la fantasía imaginativa— que estudiaré en la obra del citado autor.

Retomando el hilo en la definición de lo fantástico, nos encontramos con la aludida cita de TODOROV [1970:29]:

> «Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel».

Puede añadirse la definición de CAILLOIS [1965:161] —cit. por TODOROV [1970:31]:

> «Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmisible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne».

Para TODOROV, deben cumplirse tres condiciones (p. 37), exigibles en lo fantástico: que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personajes vivos, y a dudar entre una explicación natural y sobrenatural de los sucesos evocados; que esta duda sea del mismo modo sentida por el personaje, pues el papel del lector es por así decirlo confiado a un personaje, y al mismo tiempo la duda se encuentra representada, deviene uno de los temas de la obra; que el lector adopte una cierta actitud con respecto al texto: rehusará tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética».

Para TODOROV, estas tres exigencias no tienen un valor igual: la primera y la tercera constituyen verdaderamente el género, y la segunda puede no ser satisfecha.

El problema que nos encontramos al trasladar estas consideraciones a la prosa de Cunqueiro, es que no se adapta a estas normas. El esquema aquí, no encaja.

Respecto a la primera exigencia, TODOROV insiste en que lo fantástico ocupa el tiempo de una incertidumbre, en la que los límites entre realidad/irrealidad no se perciben claramente, o se perciben en forma de duda.

Sin embargo, esta vacilación entre lo real y lo imaginario que parece debe ser consustancial y definitoria de lo fantástico, no aparecen en la narrativa de Cunqueiro. Como se verá al tratar el tema del «sueño». (I. *El universo mágico. La navegación del sueño),* la fusión entre realidad e irrealidad es casi absoluta, pero establecida en forma muy distinta de la que el autor francés prescribe.

Esta narrativa, nos sumerge en un mundo completamente peculiar y propio. Pero nunca trata de crear ilusión de realidad o verismo. Por el contrario, el autor parece hacer ostentación del carácter de artificio y ficción en su relato. No se intenta sumergir al lector por ósmosis ambiental en el mundo de lo fantástico, hasta llegar a dudar de si lo que se relata es o no posible o real.

Nadie puede dudar de que el mundo que se nos describe en sus novelas es un cosmos fantástico, surgido de las voces consecutivas que se entreveran en la narración. Pura creación imaginativa. Precisamente por esto nunca se da el «llegué a pensarlo» que para TODOROV resume el espíritu de lo fantástico.

Aquí se parte de la absoluta y libre capacidad imaginativa, que declara su abierta desconexión e indiferencia por todo aquello que no sea sueño

(mito, leyenda, relato). De este modo el lector se encuentra sumido conscientemente en un mundo fantástico, cuyo carácter de ficción le es recordado continuamente por el narrador.

TODOROV destaca además que el miedo define a menudo a lo fantástico, aunque no es necesario elemento. Sí lo es en cambio para LOVECRAFT, CAILLOIS y PENZOLDT. Y sin embargo, el fin que persigue la narrativa de Cunqueiro nunca es el horror o el miedo, sino el *deleite*, puro y simple —conseguido en fina gama de matices que trataré de precisar en este trabajo—.

Este creo es el punto nuclear de la discordancia, y de la imposibilidad de aplicación de las teorías del estructuralista francés —y de otros estudios que mencionaré— a nuestro autor.

Que duda cabe que la narrativa de Cunqueiro constituye un relato fantástico. Pero debe añadirse el carácter *lúdico* fundamental sobre el que se eleva. Sin destacar este rasgo, no es posible entenderla en su justa dimensión.

Por tanto, con respecto a la primera condición necesaria exigida por TODOROV, se ve claramente inadecuado buscar cualquier tipo de «explicación», sea natural o sobrenatural de los sucesos evocados. Nos encontramos simplemente ante un relato maravilloso y bromista, que ejercita un sano ludismo malabar sobre la cultura, y despoja a lo fantástico de su habitual seriedad.

Con respeto a la segunda exigencia señalada, no existe tampoco en absoluto identificación posible del lector con el personaje. Más adelante señalaré los rasgos peculiares de los personajes cunqueirianos (Cfr. *La navegación del sueño* y *El discurso intermitente*, en ap. I, y III, respect.). Pero el lector nunca se identifica con ellos, pues

aparte de las características que lo imposibilitan por su constitución dentro de la historia, están constantemente recordando su condición de seres surgidos como Minerva de la cabeza del autor.

Y, *finalmente, con respecto al tercer punto,* si bien es cierto que no caben interpretaciones alegóricas de su narrativa, debido a su deliberada falta de complejidad, sí cabe una lectura poética de sus páginas.

Cuando TODOROV [1970:63] estudia la relación y diferencias entre lo fantástico y los géneros vecinos de la alegoría y la poesía, insiste en que la poesía no puede ser fantástica, puesto que lo fantástico implica ficción. La lectura poética representa un obstáculo para lo fantástico (parafraseo y resumo, p. 65), pues si leyendo un texto se rehusa toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, no puede aparecer lo fantástico, que precisa reacciones ante los sucesos tal y como se producen en el mundo evocado.

Sin embargo, como se verá (cfr. *Localización de lo lírico,* en ap. II) en esta narrativa aparecen con frecuencia elementos susceptibles de valoración lírica. En algunos casos la recreación en las leyendas constituye imágenes poéticas —incluso con recursos de irracionalidad típicos—, y esto al parecer, no tiene cabida en lo fantástico.

Pero prosigamos con el estudio de TODOROV, para precisar más la diferencia comparativa con lo fantástico en Cunqueiro. Así, más adelante se lee: «...le fantastique se définit comme une perception particulière d'événements étranges» (p. 97). Al tratar de concretar, en el capítulo 5 *(«El discurso fantástico»),* señala tres rasgos en lo fantástico:

— un determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente. Y distingue formas de relación en las figuras retóricas: lo hiperbólico (la exageración lleva a lo sobrenatural); volver efectivo el sentido propio de una expresión figurada; relación sincrónica entre la figura y lo sobrenatural, aparición de lo fantástico precedida de expresiones de lenguaje o comparaciones, etc.

— el narrador: por lo general en primera persona.

  Las excepciones son textos que desde varios puntos de vista se alejan de lo fantástico. Frases en forma aseverativa, aunque no son verdaderas aseveraciones, pues no satisfacen la condición esencial de prueba de la verdad. El narrador representado, conviene perfectamente a lo fantástico. Grados de confianza, según el narrador sea exterior a la historia o agente principal.

— aspecto sintáctico: composición. Para PENZOLDT la estructura de la historia de fantasmas ideal puede ser representada por una línea ascendente que lleva al punto culminante, que es la aparición del espectro. Gradación. Tiempo irreversible de lectura, (convención ésta mucho más acusada en este género).

Al principio del capítulo siguiente (cap. 6. *Los temas de lo fantástico: introducción),* TODOROV distingue además tres funciones —y sólo tres— que lo fantástico puede desempeñar en la obra:

efecto particular sobre el lector —miedo, horror, curiosidad—, que no suscitan los otros géneros; sirve a la narración manteniendo el suspenso, intriga; y, función tautológica, describe un universo que no tiene realidad exterior al lenguaje.

Pues bien, de todas estas notas acerca de lo fantástico, pocas pueden aplicarse a la narrativa de Cunqueiro.

Respecto al primer rasgo, solamente conviene lo referente a la exageración hiperbólica —de la que sí se encuentran ejemplos numerosos en su obra—.

Respecto al segundo, el narrador suele ser efectivamente una voz —que son varias— en primera persona. Pero, nunca se busca la identificación, ni se trata de suplantar esta prueba de verdad que lo fantástico evita tradicionalmente mediante recursos de confianza en el lector. Por esto precisamente los narradores representados —como se verá oportunamente— son múltiples. Pero no relatan una experiencia vital o biográfica tratando de convencer o persuadir de su certidumbre, sino simplemente cuentan una breve historia, un cuento. Y destacan el carácter de «cuento» que posee su ficción.

Y, con respecto al tercer punto, no existe en absoluto gradación intensiva en su narrativa. Esta es también otra característica peculiar de su estructura novelística. No hay línea ascendente, con clímax supremo en punto límite, sino —también se verá— diversas líneas que se entrecruzan retozonas y zigzagueantes, multiplicando la historia, y disolviendo en dispersión lúdica el carácter unitario de la novela.

Tampoco concuerda su obra con las tres funciones que TODOROV distingue. Cunqueiro no bus-

ca nunca el efecto de miedo, horror o curiosidad, sino —repito— el deleite. No mantiene suspenso o intriga, si exceptuamos *Un hombre que se parecía a Orestes* y *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas,* y aún así en estas obras —cfr. más adelante— de una manera peculiar. Pero sin embargo, sí se da la función tautológica, pues el universo de Cunqueiro constituye un todo cerrado, aislado, enclavado en el sueño y la fantasía de un país imaginario y libre donde se entremezclan todos los mitos, leyendas y referencias culturales que le son queridos —cfr. I. *El universo mágico,* más adelante tb.— ([4]).

Por tanto, y como creo poder demostrar más ampliamente enseguida, el tratamiento que TODOROV hace de lo fantástico sólo puede ser aplicado en forma muy exigua a la narrativa del autor que aquí nos ocupa ([5]).

La conclusión a que todo esto nos lleva es que su narrativa se establece fuera de las normas de clasificación de TODOROV, y de los autores por éste citados (CAILLOIS, VAX, LOVECRAFT, PENZOLDT, etc.).

---

(4) Lamento tener que aludir frecuentemente, aquí y en algún otro capítulo, a ideas que se exponen más adelante. Esto viene a indicar en todo caso, que los diversos puntos de mi hipótesis interpretativa de la obra de Cunqueiro, confluyen en su base en un centro único.

Por otra parte, estas referencias alusivas de avance, son necesarias, puesto que diversos puntos de mi interpretación, se han constituido por contraste respecto a las vigentes opiniones sobre lo fantástico o sobre la obra de Cunqueiro.

(5) La distinción que TODOROV hace más adelante entre «temas del yo» y «temas del tú», tampoco me parece aplicable, en sus diversas implicaciones a la narrativa de Cunqueiro.

Quizás merecería la pena recordar muy brevemente la opinión de BIOY CASARES [1977:8], en su prólogo de 1940:

> «Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento».

En el caso de Cunqueiro, qué duda cabe, nos encontramos ante un tipo de cuento muy especial, y no es posible enmarcarlo dentro de las coordenadas del estructuralista francés. Tal vez sin embargo, las aseveraciones que éste hace a propósito de *Las mil y una noches*, podrían extenderse en parte a nuestro autor, además de las precisiones antes anotadas. Pero solamente.

Un estudio posterior sobre lo fantástico, de indudable interés, es el de I. BESSIERE [1974:4], y que constituye un universo teórico mucho más abierto y flexible que las clasificaciones estructurales —cuyo valor es también indudable, para otra suerte de textos— de TODOROV. Para esta autora, lo fantástico no constituye un género sino una «lógica narrativa» que no nace del inventario puro y simple de los textos fantásticos, sino por una suerte de organización de lo imaginario ([6]).

Un estudio muy breve dedicado al tema es la *Teoría de lo fantástico* de BELEVAN [1976), que contiene un largo resumen de las diversas teorías al respecto ([7]).

---

(6) Cfr. tb. crítica y resumen en BELEVAN [1976:53].

(7) En realidad, de las 123 pgs. de que consta este libro, el autor sólo comienza a realizar aportaciones personales desde la pg. 95. Aunque debe reconocerse que en

BELEVAN, en este breve estudio —más breve aún de lo que sus páginas indican—, plantea bien las cuestiones y atina el problema, aunque posiblemente sin resolverlo.

Declara en su trabajo, que no intenta investigar los modos o formas de expresión de lo fantástico, sino el epistema fantástico (p. 108). No una morfología de lo fantástico, sino lo irreductible de éste, propio y exclusivo. (Lástima que para tan importante tema sólo se dediquen pgs. 113-116).

Su conclusión, envuelta en una cierta confusión de citas y exhibición de racionalismos al día —que abocan a lo inefable, curiosamente, en pg. 121—, parte de una serie de consideraciones interesantes respecto a las categorías aparentemente contradictorias de Realidad e imaginación (p. 96), y lleva a una afirmación sugerente:

> «...la realidad requiere de vectores para transmitirse; uno de ellos es la imaginación. Esta, a su vez, es transmisión de lo fantástico, entendido ahora como objeto de intuición y *no como género* pues, como percepción en sentido fenomenológico, lo fantástico es inasible, léase no codificable o categorizable; (recordemos al respecto cómo lo fantástico se presenta únicamente como *basculación*). Dicho esto, ahora conocemos también la forma de basculación que opera en lo fantástico: decimos pues, que éste es una situación-bisagra entre la *realidad* —tal como venimos de aproximarla— y una *desrealidad,* que aparece como la gramática de la propuesta de Bleuler llamada por Freud *dereistisch.* Así, lo fantástico es una suerte de locución verbal de la imaginación, un equilibrio o dubitación intuitiva entre sus componentes (del tipo *unheimliche,* hemos visto, es decir: texto-concepto), pero sin cuerpo propio».
>
> (p. 100)

---

estas páginas finales existen intuiciones críticas de interés, apenas desarrolladas.

En conclusión por tanto, todas las anotaciones aquí apuntadas parecen indicar dos hechos.

El primero se refiere a una carencia. (Paralela a la necesidad de un estudio de la historia literaria de lo fantástico, especialmente en España, que acabe con el tópico inveterado de su «realismo» esencial). Falta una teoría de lo fantástico que sea suficientemente explicativa de la narrativa fantástica más reciente.

No *solamente* es el *caso* de *Cunqueiro*. El problema puede extenderse más ampliamente. Ninguna de las teorías actualmente existentes, consigue elucidar suficientemente, en mi opinión, el tratamiento de lo fantástico en la narrativa actual.

Se precisa una teoría de lo fantástico que explique la narrativa hispanoamericana, por ejemplo. Que dé cuenta de la actual derivación de nuestra literatura hacia aspectos que no tienen relación con el *horror*, el *miedo*, la *curiosidad*, etc., tanto como con la *alucinación* o con la *dislocación* lógica —bien sea producida por factores externos como la droga, o, como en el caso de nuestro autor, por el simple vuelo del sueño y la imaginación—.

Indudablemente, el *estudio* de TODOROV, que constituye una reflexión personal y profunda sobre el tema, constituyó un hito importante. Y destacó cómo lo fantástico cuestiona directamente la relación entre realidad e imaginación, en el *universo* del *lenguaje literario* (cfr. cita supra). Por otra parte, creo que lo fantástico presenta el interés suplementario de poner a prueba, más que ninguna otra forma literaria, todo el aparato de *análisis* estructuralista; se *trataría* de *intentar un análisis* lógico de lo ilógico puro.

Pero hasta el momento —y esto lo ha visto también BELEVAN, sugiriendo la objeción— el plan-

teamiento de la problemática está excesivamente centrado en el punto de vista del «horror a lo sobrenatural», o en base al Miedo o al terror que se produce sobre el lector.

En mi opinión, el punto de partida de esta nueva teoría de lo fantástico debe ser la Imaginación —bien sea la imaginación alucinada o la locura en desvarío—. Y ello supone el tratamiento en profundidad de una gran cantidad de temas que se encuentran en los pilares mismos de la estética literaria; poner a prueba, como bien apuntaba TODOROV [1970:176] los límites entre lo real y lo irreal.

Por tanto, el primer hecho a destacar es la carencia de este estudio, cuya necesidad deriva de la ineficacia e imposibilidad de aplicación de los trabajos actualmente existentes acerca de lo fantástico, a la narrativa más reciente.

El segundo hecho, se refiere específicamente a Cunqueiro, que pertenece a esta narrativa. Como se ha visto, su obra escapa a las usuales consideraciones acerca de lo fantástico.

Lo que trato de señalar de entrada es que la narrativa de Cunqueiro, indudablemente fantástica, no tiene cabida en los estudios sobre este modo literario. Su caso no es el único, pero de momento nos circunscribimos a él ([8]).

---

(8) Alvaro Cunqueiro Mora, nació en Mondoñedo, provincia de Lugo, en 1911. Hijo del boticario del lugar, estudió bachillerato en Lugo, Filosofía y Letras en Santiago, Periodismo en Vigo, San Sebastián, Madrid y Vigo de nuevo.

Comenzó publicando poemas en gallego: *Mar ao Norde* (1932), *Poemas de sí e de non* (1933), de tendencia surrealista. Luego, *Cantiga nova que se chama Ribeira* (1934), en la línea del trovadorismo medievalizante que cultivaron también CELSO EMILIO FERREIRO, MANUEL MARIA, y so-

La imaginación de Cunqueiro, de aquí su fundamental —pacífica— disidencia, no tiene que ver con la literatura de terror, sino con una visión onírica del mundo. Una especie de CHAGALL, diría yo, caído en el mundo gallego. Mundo benévolo, irónico, de un característico juego lírico, que combina el mundo imaginario y humano en la forma que veremos enseguida.

La aportación de Cunqueiro a la narrativa, y el matiz peculiar que introduce en la fuga de lo fantástico, viene dado por el carácter lúdico de su ficción. Su fantasía no transgrede sino las normas habituales de la narrativa y de la lógica, pero se trata de una transgresión encantadora, capaz de convertir a la literatura y a la realidad en piezas de un mismo juego.

En base a esta consideración, el presente estudio constará de tres miembros: I) la *delimitación del universo mítico y onírico* del autor gallego; II) la *función* —importante— *de su peculiar ironía;* III) la multiplicidad de planos y el juego autorreflexivo en la *estructura de su narrativa.*

---

bre todo DIAZ JACÔME y XOSE MARIA ALVAREZ BLAZQUEZ.

En 1939 publica en la revista *Vértice* su primera narración. *La historia del caballero Rafael,* novela incompleta bizantina de carácter barroquista. Obtiene en 1968 el Premio Nadal con *Un hombre que se parecía a Orestes.* Director del periódico *Faro de Vigo* y colaborador asiduo de numerosas revistas nacionales. Miembro de la Real Academia Gallega de la Lengua.

Este trabajo ha sido elaborado en base a los siguientes textos de Cunqueiro: *Merlín y familia, Las crónicas del Sochantre, Las mocedades de Ulises, Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, Un hombre que se parecía a Orestes, El año del cometa, Vida y fugas de Fanto Fantini.*

Menos interés para el propósito de este trabajo revisten: *La otra gente* y *Tertulia de boticas.*

«—Poliades, ¿qué es lo que es mentira?
Poliades hacía girar el sombrero entre sus manos.
—Quizá todo lo que no se sueña, príncipe».

(UL, 76)

I. EL UNIVERSO MAGICO

LA NAVEGACION DEL SUEÑO

El tema de lo fantástico ha quedado esbozado en toda la complejidad de su problemática, y creo ha quedado patente no existe todavía una teoría literaria que dé cuenta y explicación de este tema en toda su profundidad.

Puede acudirse a una relación simple e intuitiva —a veces las más certeras—. La relación entre fantasía e imaginación.

En su estudio sobre *La novela de ciencia ficción*, J. I. FERRERAS [1972:53ss], se refiere a las diferencias y semejanzas entre esta modalidad narrativa y la novela fantástica —en la que incluye los temas tradicionales, hadas, gnomos, etc.—. Señala cómo fantasía ha venido significando hasta ahora imaginación. Y concluye:

> «Lo fantástico sería así lo opuesto a lo real, ya que lo que se cuenta en una obra fantástica no tiene ninguna probabilidad de ocurrir en nuestro mundo de todos los días».

Pero este antagonismo entre fantasía y realidad, no es tan evidente en muchas ocasiones.

Un escritor de características realistas —personales— y también cultivador de esta modalidad narrativa, el gran BAROJA [1925,] en su famoso prólogo a *La nave de los locos*, escribe:

> «Para mí, en la novela y en todo el arte literario, lo difícil es inventar; más que nada, inventar personajes que tengan vida y que nos sean necesarios, sentimentalmente por algo. La imaginación, la fantasía, en la mayoría de los hombres, constituye un filón tan pobre que cuando se encuentra una veta abundante, produce asombro y deja maravillado (...)».

Pero enseguida, unas líneas más adelante, añadía:

> «(...) El escritor puede imaginar, naturalmente, tipos e intrigas que no ha visto; pero necesita siempre el trampolín de la realidad para dar saltos maravillosos en el aire. Sin ese trampolín, aún teniendo imaginación, son imposibles los saltos mortales.
>
> Sin base de la realidad se va al cuento fantástico de *Las Mil y Una Noches*, bueno para los chicos, pero que aburre a los mayores. A los hombres nos gusta la aventura, nos parece bien ir en barco a lo desconocido; pero nos gusta también comprobar de cuando en cuando con la sonda que hay bajo de las aguas oscuras un fondo de roca, es decir, de realidad».

Existe por tanto una dialéctica entre la fantasía y la realidad, que cada escritor resuelve según su propio estilo y concepción.

Pero, si vamos más allá en el problema, podemos encontrarnos con la conocida aseveración de UNAMUNO [1920]:

> «Nada hay más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario. Porque ¿qué realidad es la de ese realismo?

Verdad es que el llamado realismo, cosa puramente externa, apariencial, cortical y anecdótica, se refiere al arte literario y no al poético o creativo. En un poema —y las mejores novelas son poemas— en una creación, la realidad no es la del que llaman las críticas realismo. En una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad. Un poeta nos saca sus criaturas —criaturas vivas— por los modos del llamado realismo. Las figuras de los realistas suelen ser maniquíes vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera. ¿Cuál es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre? Sea hombre de carne y hueso o sea de los que llamamos de ficción, que es igual. Porque D. Quijote es tan real como Cervantes; Hamlet o Macbeth tanto como Shakespeare, y mi Augusto Pérez tenía acaso sus razones para decirme como me dijo —véase mi novela (¡y tan novela!) *Niebla*, que tal vez no fuese yo sino un pretexto para que su historia y la de otros, incluso la mía misma, lleguen al mundo».

Esta dialéctica entre fantasía y realidad, entre realidad y sueño, lleva como vemos —en las dos citas elegidas— a posturas muy distintas. Por ejemplo, estos dos escritores del 98, explicitan en estos textos dos posturas personales y diferentes respecto al problema, pero que pueden aportar alguna consideración.

En el caso de BAROJA, hay un canto a la imaginación, a la capacidad de invención. Pero es preciso también tocar fondo, realidad. Veremos enseguida si nuestro autor toca este fondo real, y en qué manera. Pero señala la imposibilidad de una fantasía que no posea el trampolín de lo real.

Y sin embargo, por otra parte, ¿qué es lo real? El texto de UNAMUNO se nos presenta con su pe-

culiar capacidad disolvente, siempre desde el punto de vista de la verdad personal, de la realidad íntima a la que es preciso ser fiel. En estas líneas se contiene una burla descarada hacia el realismo —recuérdese que hace tan sólo unas páginas estábamos cuestionando el término de «realismo», de aspecto tan evidente—. Y, en cualquier caso, acaba concluyendo —aunque desde el punto de vista peculiar de su propia teoría de la novela—, que la realidad del sueño es tan real como la realidad misma:

> «(...) Comparad a Segismundo con D. Quijote, dos soñadores de la vida. La realidad en la vida de D. Quijote no fueron los molinos de viento, sino los gigantes. Los molinos eran fenoménicos, apariencia-les; los gigantes eran numénicos, sustanciales. El sueño es el que es vida, realidad, creación. La fe misma no es, según San Pablo, sino la sustancia de las cosas que se esperan, y lo que se espera es el sueño. Y la fe es fuente de la realidad, porque es la vida. Creer es crear».

Precisamente la fantasía de Cunqueiro parece nacer de esta fe en los propios sueños, de esta firme creencia en la existencia de aquello que se está relatando. Se trata de una realidad que surge de la propia mente. Realidad que se confiere a la irrealidad.

Un autor tan próximo a la sensibilidad de la imaginación romántica y el sueño como ALBERT BEGUIN [1954:482] apunta sin embargo el riesgo de quedar encerrado en la «prisión del sueño», en «el laberinto interior». Pero indica también la necesidad del sueño, su relación con la poesía (p. 486), pues el mundo de libertad de sus imágenes la mirada humana recobra el asombro que se experimenta cuando las cosas recuperan por

un instante su novedad primera: «el asombro restituye al mundo su maravillosa apariencia mágica».

Si proseguimos por este camino, además de patentizarse el peligro del sueño —ensimismado, envuelto sobre sí mismo, ajeno a lo real—, se nos manifiesta otra relación más inquietante. BEGUIN, como todos los metafísicos de ascendencia romántica —su romanticismo le viene por herencia adquirida en sus estudios—. nos enseña la relación copulativa entre el sueño y el cosmos.

Puede recurrirse aquí a los textos de otro gran soñador sobre la literatura: GASTON BACHELARD. *La poétique de la revêrie* [1960] lo afirma taxativamente desde las primeras páginas:

> «La revêrie poétique nous donne le monde des mondes. La revêrie poétique est une revêrie cosmique (...) (...) Nous croyons donc pouvoir montrer que les images cosmiques apartiennent à l'âme, à l'âme solitaire, à l'âme principe de toute solitude».
>
> (pp. 12-13)

BACHELARD deriva hacia una fenomenología de las imágenes fijadas sólidamente en su memoria. El papel de la memoria ensoñadora, es fundamental en toda su obra. Y distingue entre «rêverie» y «rêve»: la primera, de esencia femenina, y el segundo marcado por los duros acentos de lo masculino. Su propuesta es abandonarse a estos «estados femeninos del alma», para encontrar en el fondo del sueño, la gran tranquilidad del ser femenino, íntimo:

> «Il retorunera à ce gynécée des souvenances qu'est toute mémoire, trés ancienne mémoire».
>
> (p. 17)

Por tanto, la temática del sueño conduce a imprecisas derivaciones en muy diversos autores.

Las citas aquí traídas de estos dos ensayistas franceses, ilustran dos aspectos importantes del sueño de Cunqueiro. Su mundo está constituido de sueños, y sobre ellos parece asentarse todo el universo. Los sueños se dulcifican en la memoria, y se elevan en la fantasía. Memoria también de los orígenes, llamada imposible a una Edad de Oro.

Veamos cómo se desarrollan todos estos temas en Cunqueiro, cómo se resuelven en su narrativa.

La narrativa de Cunqueiro se construye sobre la base del sueño.

Para el autor gallego, el sueño —lo fantástico— tiene el carácter de realidad evidente. Y, el sueño es omnipotente.

Aquí debe hacerse una precisión sin embargo, con J. L. VARELA [1967:197] que afirma: «Cunqueiro defiende la realidad de lo soñado con el testimonio de la imaginación campesina».

Porque, no lo olvidemos, el carácter de Cunqueiro es el de un afortunado poeta provinciano, inmerso en la maravilla cotidiana y lírica de una Galicia embromante y fantasiosa.

En una conferencia pronunciada en la Fundación Juan March, Madrid, diciembre de 1975, el propio autor señalaba la relación de su obra con el carácter soñador del gallego, en contacto con los prodigios, con las creencias —el folklore oral—. Se declaraba amante del contar sencillo y «con pruebas», de provinciano alegre que manifiesta el amor a la vida. En Galicia, afirmaba, la realidad es sustituida por el sueño. Y se confesaba «viajero con la imaginación, sin salir de casa». La imaginación tiene más valor que la realidad: en las *Crónicas del Sochantre*, por ejemplo, el transfondo

es Bretaña —sobre la que escribió sin conocerla—, y, por tanto, aquello que describe es Bretaña; «y si se equivocó Bretaña, peor para ella».

Comentaba también que si sus protagonistas reflejan a veces el cansancio de la vida, la fatiga de vivir, ello se debe a la imposibilidad de la Edad de Oro. Pues las horas más felices son las del sueño, aunque luego se evidencia que esta Edad de Oro del sueño es imposible, y se desiste de la vida. La broma es entonces «una manera activa de consolarse».

En todo caso, para Alvaro Cunqueiro el sueño —lo fantástico— tiene el carácter de realidad evidente. El mundo de sus novelas es el de la ficción, sin referente externo.

Cunqueiro parece realizar en su obra, aquella idea de ORTEGA [1925:53]:

> «Esto es, a mi juicio, de máxima importancia para la novela. La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela. En una palabra, tiene que *apueblarlo* (...) Hacer de cada lector un «provinciano» transitorio es, a mi entender, el gran secreto del novelista (...)».

Esto supone gozar la novela desde su interior, rodeados de su mundo.

Para nuestro autor, lo soñado posee autoridad incontestable. El sueño, en su ficción, es la única verdad, lo que la constituye. Pero aún más: parece tener más realidad que la realidad misma, en cuanto que el hombre está constituido por sus sueños, y es la fantasía la que nos da la medida del espíritu del hombre.

Son los tiranos los que prohíben los sueños

(UL, 86). Porque la libertad del hombre se manifiesta en su capacidad fabuladora.

Lo humano es el sueño. Y así, Ulises y Bleonte se relatan sus sueños en la amistad del vino. Porque lo imaginativo toma siempre en su novela, el tono de lo humano. El mito se ambienta en la cotidianidad. Precisamente sus héroes míticos disparan su imaginación con más belleza cuando relatan escenas de taberna.

La obra de Cunqueiro es un deambular a través de sueños entremezclados, en una constelación privada, que funde sucesos y personajes míticos o literarios de diversas épocas en una impresión de actualidad y permanencia totalizadora ([1]).

Este mundo imaginario privado, permite que en sus páginas aparezcan personajes de invención propia, recorriendo la Corte del Rey Arturo, o asociados a los Tres Mosqueteros, David o Julio César. Personajes que provienen de constelaciones míticas muy distintas se entrecruzan en su obra en una deliciosa anacronía, donde se conjugan y barajan sus nombres (la magia evocadora de los nombres míticos...). En otro momento volveré sobre este tema del mito: baste aquí señalar una consecuencia de la constitución de un mundo peculiar, la fantasía de un cosmos privado.

En definitiva, es un sueño propio, que recrea todos los mitos de su antojo privado, de una manera personal. Es el mundo espiritual de un soñador bromista.

Su narración se constituye así en un navegar a través de historias. La novela se convierte en «la nave de las palabras» de que habla Ulises:

---

(1) Cfr. a este respecto, GARCIA VIÑO [1975:95], e IGLESIAS LAGUNA [1970:306].

«—¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?

—De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas y comienzas a hablar: «Navegaba, alegremente empujada mi nave por Bóreas, vivificador en demanda de la isla de los feacios felices, vestidos de púrpura desde que amanece hasta que anochece...». Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena».

(UL, 67)

La obra toda de Cunqueiro semeja este «navegar por sueños y memorias» de los pilotos del califa de Bagdag (SIN, 16). Precisamente, el viejo Sinbad se define por su capacidad de sueño. Añoranza del pasado desaparecido, la vejez del soñador nostálgico. Su aventura consiste precisamente en su sueño, en los relatos que acompañan la ilusión de recobrar el mando de un barco que nunca saldrá de puerto.

Los personajes de Cunqueiro son siempre ricos en sueños. Incluso llegan a tocarlos, de bulto (UL, 200). Y cuando el mismo Sinbad, un poco cuentista, espeta a un compañero diciendo: «Sari, tienes que creerme, ¿qué te cuesta, hombre?» (SIN, 13), parece que Cunqueiro se dirigiera a todos sus lectores, pidiéndoles se abandonen al flujo fantástico de sus historias, sin oponer resistencia racional ([2]).

Y posiblemente Sinbad sea entre todos los personajes soñadores del escritor gallego, el más hu-

---

(2) *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas,* fue publicada inicialmente como folletín en los primeros números de *El Español,* dirigido por Ignacio Agustí. (Cfr. LA ESTAFETA LITERARIA, 2 marzo 1963, n.° 260, p. 22 ss.).

mano. El viejo marinero representa a veces la tristeza del soñador que guarda sus fantasías para sí:

> «Y entonces Sinbad dejaba de ver, porque se le llenaban los ojos de lágrimas, unas lágrimas calientes y brillantes con las que pagaba, y bien amargamente, el derecho a guardar para él solo un tesoro de piedras fantásticas, todas ellas con una lucecita dentro, una lucecita perdida en una selva oscura».
>
> (SIN, 110)

A través de sus personajes, Cunqueiro sostiene que los sueños nos acompañan al Paraíso. («¿Para qué se nos dan, si no son vida?», (SIN, 10). Y proporcionan la eternidad al hombre, sin necesidad de visitar las islas de la eterna juventud o Floridas («no teniendo más que un solo sueño, y viviendo y durmiendo con él» (OR, 37).

Pero además, la narración está fundamentada y constituida únicamente por los sueños de los personajes. Estos se sueñan unos a otros en una infinita cadena de combinaciones, que no respeta espacio ni tiempo reales.

La narración refleja los sueños de los personajes, con la «realidad» que les confiere el carácter creador y constitutivo de su propio lenguaje. Como se ha dicho antes, el sueño crea una realidad. Es la realidad de la ficción, pero entre ambos polos existe una fusión que los hace indiscernibles.

Así, cada personaje tiene su propio sueño particular y privado, que constituye una historia. Los personajes se comunican entre sí a través de ellas:

> «El comisario preguntaba desde su balcón volador:
>
> —¿Hay explicación científica?
>
> —Hay una explicación poética, que es de grado superior. Supongamos, señoras, señores, que este hom-

bre pasó por los sueños de una mujer, y él mismo soñando. Una mujer que no sabe que este hombre está muerto, se pregunta por donde andará. Lo que véis, son las respuestas que la enamorada se da a sus preguntas y el hombre a sus sueños».

(COM, 23-24)

Abiertos a su propia fantasía, los protagonistas principales engendran multitud de historias, que dan vida a otros personajes y que a su vez aportan un nuevo relato. La narración se construye sobre la cadena de sueños particulares y privados de cada conversador.

El texto entero parece salir de la boca de los personajes, que llevan la acción por medio del coloquio, de sus conversaciones, que crean multitud de pequeños mundos o constelaciones fantásticas. El narrador desaparece detrás de los narradores-personajes.

Protagonistas sin interior, descritos a veces con breves rasgos, su interés para la historia se valora en función de lo que cuentan, los maravillosos sucesos que les ocurren o relatan en sus mentes. Porque la acción de los personajes en la ficción se confunde con la acción imaginativa que despliegan.

En *El año del cometa,* por ejemplo, Paulos, el personaje que da unidad a la ficción, se encuentra confundiendo progresivamente lo que vive y lo que sueña (COM, 81), hasta que al final, en el lenguaje de la ficción se confunde lo real y lo fantástico:

«Todavía ahora distinguía lo que vivía y lo que soñaba, pero me sorprendí a mí mismo descubriendo que también vivía lo que soñaba, que lo que vivía tomaba la forma de sus sueños. Bastaba a veces que

añadiese un adjetivo al pan o al agua, a una paloma o a la tela de su capa, para que se produjese una súbita mutación, y lo real pasaba a ser fantástico».

(COM, 81)

Por tanto, los propios protagonistas, mediante sus sueños, crean la ficción en la que se desenvuelven.

Aunque de momento sólo aludiré a ello, esto lleva a la autorreflexión de la conciencia narradora, sobre sí misma. Así, en mitad de un monólogo, Paulos se encuentra como espectador de sí mismo, y descubre que lo imaginado tiene una coherencia superior a lo real. (El, que a su vez es un personaje imaginario...):

«Paulos no tenía bastantes huesos en la mente y en el alma para sostener la realidad personal de Paulos, y era en la acción, en la situación imaginada, donde se encontraba a sí mismo, si era preciso heroico, amante, veraz, enamorado e incluso muerto. Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía...».

(COM, 83)

De todas estas anotaciones, podrían extraerse de seguido una serie de evidentes conclusiones con respecto a la estructura narrativa de Cunqueiro. Pero dejemos esto por el momento. Centremos la atención en el sueño que surge de la boca de los personajes.

Personajes, decía, sin interior. No poseen rasgos característicos, sino que son una mera excusa para verter una cadena de sueños sobre las páginas.

Y sin embargo, curioso, estos personajes sin

interior —porque constituyen el interior mismo, más recóndito, de cualquier personaje soñador—, transmiten la intimidad imaginativa más querida de Cunqueiro, y quedan grabados en la memoria en forma indeleble.

Se trata de personajes tan incorporados a las historias, que se consumen a sí mismos y se deshacen al final de las narraciones en una especie de autofagia.

Funcionales, pluriformes, intercambiables, en ósmosis con la historia o ambiente, desaparecen breves instantes antes de que termine su relato, que es su propio cuerpo.

Así, el sueño incide en la narrativa cunqueiriana, introduciéndonos también en una refracción infinita de espejos. Y a veces duplica sobre sí —es el narrador real quien interviene ahora— y descubre una vida «normal» (¿normal? ¡cielos!) y una vida «fantástica» cada vez más fácilmente confundibles. Espectador de sí mismo, el personaje central muestra que lo imaginado tiene una coherencia superior a lo real (COM, 83).

Es la ayuda del sueño, lo que Cunqueiro parece requerir de sus personajes. Necesita figuras vivas para que sueñen en conjunto el conglomerado de leyendas, poéticas y descabelladas a la vez, y acaben por constituir un grupo de espíritus asociados al mismo sueño, común.

A pesar del carácter absolutamente ficticio que tienen, por tanto, el autor parece tratar a sus personajes como si estuvieran vivos. Quizás porque son los portadores de sus propias fantasías, y porque son ellos quienes llevan la narración. Quizás por esto, a pesar de su desmesura, nos resultan tan próximos y humanos.

Por fantásticos que sean, el autor parece creer

profundamente en sus muñecos, en sus personajes. Y de esta fe básica, que los vivifica, surge la autorización para que sueñen, y libremente, sin freno, en absoluta libertad narrativa.

De aquí que su novela no constituya una estructura cerrada, pensada, sino que discurre por un río imaginativo, como una noche de fantasías y visiones, alucinaciones y bromas, que asocia y entremezcla lo descabellado y lo humano, lo cruel y lo tierno, lo grotesco y lo lírico.

Los personajes de Cunqueiro gozan de esa realidad de lo soñado, de esa fe en el sueño que se espera, a la que hice alusión antes a partir de una cita de UNAMUNO.

De aquí que, en pleno delirio fantástico, también en Cunqueiro —como en el autor de *Niebla*—, los personajes desdoblen la ficción y se dirijan al narrador... aunque aquí el narrador sea otro personaje.

Son momentos en que el autor sale del relato, desdobla la voz del personaje, y descubre el artificio de la ficción. Así, Mr. Grig se dirige repentinamente, desconcertantemente, a Paulos-narrador:

> «Ah, el poder de la imaginación, amigo Paulos, qué bien conozco el de la tuya, pues que me estás imaginando!».
>
> (COM, 227)

Si el sueño es arte de fabulación, edificación de lo fantástico a partir de las visiones caprichosas de los personajes, al final casi de la narración, del viaje mental, se desciende de la sonrisa con los mitos —David, Arturo, Julio César...— a la ternura de la relación «real» (otro plano de fic-

ción), con su amada María. En cierto modo, nunca se olvida el trampolín de la realidad a que aludía BAROJA en la cita mencionada al principio.

Sólo que en Cunqueiro, realidad e irrealidad se funden.

Es así cómo María (la novia que pudo haber pintado Chagall), cura a Paulos las heridas que le hicieron en el sueño, pintándole luego un pájaro con las alas abiertas en vuelo. Paulos sueña con batallas, desde el sillón casero; pero sueños tan vivos, que le producen arañazos reales. (COM, 230).

Y Paulos, al final, se viste unos pantalones rojos —para imaginar mejor— y resulta ser el personaje muerto que apareció al principio de la narración.

Pero, la principal razón de su muerte, «quizás la principal y primera fue que había dejado de soñar» (. 237). La novela y los sueños de Paulos, que constituyen la misma entidad, terminan así al unísono.

Es preciso insistir, finalmente, en algunas conclusiones *respecto a lo que hasta ahora se ha* afirmado sobre la narrativa de Cunqueiro.

A partir del tema del sueño, han aparecido una serie de cuestiones fundamentales para su narrativa, simplemente aludidas, que requieren un desarrollo más amplio, como se verá más adelante. Pero parece evidente que en este tema confluyen una importante serie de aspectos.

El tema del sueño es el tema de la fantasía. Y para una primera aproximación al tema, en la narrativa del autor gallego, introduje diversas ci-

tas de autores muy distintos, que permiten por contraste ponernos sobre la pista del significado y consideración de lo fantástico y lo soñado, en la obra de Cunqueiro.

Con respecto a la opinión de BAROJA, parece evidente —volveré luego sobre el tema—, que la narrativa de Cunqueiro toca fondo en la realidad, como lo demuestra la humanidad peculiar de sus personajes más fantásticos. Y ello, sin perder el estilo de narración —tan delicioso— de *Las mil y una noches.*

Pero la relación entre realidad e irrealidad, es de fusión, de coincidencia absoluta en el terreno de lo imaginario. Y en este sentido, al igual que para UNAMUNO —salvando el abismo que media entre la característica de sus obras, remitiéndome sólo a la cita mencionada, básica en su teoría de la novela—, se parte de una fe esencial en la verdad de los personajes. La realidad del sueño. Cunqueiro, como D. Quijote, ve gigantes en los molinos de viento; tal vez porque así éstos tienen más gracia y belleza.

Finalmente, respecto a las nociones de BEGUIN y BACHELARD, puramente ilustrativas, lo que he tratado de poner de manifiesto es que la narrativa de Cunqueiro parte de la fe esencial en lo soñado. Pero que el sueño no conlleva para él toda una serie de imbricaciones en lo cósmico.

La visión de Cunqueiro es más humilde, menos metafísica, y también, más divertida.

El único cosmos que le interesa es el de sus protagonistas. Y, por otra parte, como se verá, este universo —en apariencia tan ensimismado, tan cerrado—, tiene demasiadas analogías con la poesía de lo cotidiano.

En otras palabras, sus gigantes tienen *además* un cierto parecido con los molinos de viento.

Trataré de resumir brevemente las conclusiones provisionales a que conduce este primer paso dentro de su mundo narrativo:

1) La relación entre sueño y realidad es de fusión en los distintos planos de la narración, sustentada por los personajes. Sueño, como arte de fabulación. Edificación de lo fantástico a partir de visiones caprichosas de los personajes.

   La ficción alberga dos planos: plano en el que se mueven los personajes ficticios, que constituye el «hábitat-básico» por así llamarlo, y plano en el que despegan —en direcciones múltiples y varias— sus invenciones.

   La narración se constituye en sueño dentro de un sueño. Sueño y realidad fluidificadas en un mismo plano que se refracta luego en varios, contemplados desde el prisma óptico de los personajes (en aparente independencia del punto de vista del narrador).

   Y los personajes dominan el relato por medio de sus sueños. No hay realidad o ficción más allá de estos. La novela cunqueiriana sólo recoge lo que alberga la cavidad sorprendentemente imaginativa de cada personaje. Ellos dan entidad al relato, pues al nombrar crean un nuevo eslabón en la cadena de apariciones; al ha-

blar hacen suceder una historia nueva que se está realizando —al tomar realidad ficticia o cuerpo narrativo— al mismo tiempo que la cuentan. Espejos de feria; broma narrativa con la narración; humanidad y chiste. Fantasía: libertad indeterminada.

(Aquí era preciso sólo señalar este hecho. Después volveremos sobre él, al tratar sus consecuencias en la estructura narrativa.)

2) La narración constituye así un simple navegar al pairo, sin rumbo o dirección aparente, salvo antojo de los personajes. Saltar de un mito a otro. La obra de Cunqueiro es un rompecabezas encantado de historias, liberadas de toda lógica, desinfectadas de razón y orden, encadenadas por el capricho coloquial en un rumbo dialogado itinerante. Y, sin embargo, la serie de historias conserva la sombra de una voz interna que les da unidad y aglutina.

3) Esta navegación constituye un viaje mental o estático, que surge en el coloquio de protagonistas. Notable estatismo, a pesar del gran movimiento de historias que zarandean la imaginación del lector de uno a otro lado. La novela de Cunqueiro se caracteriza por una hipertrofia de acción, pero de «acción mental». Al final de cada libro podría escribirse entre paréntesis: «soñado desde un sillón». Al calor del hogar, entre los signos del lenguaje, y siguiendo un mapa propio confeccionado con

referencias culturales tratadas con poco o ningún respeto —pero gran ternura—, Cunqueiro realiza magníficos viajes sin moverse de casa.

«The roads of excess leads to the palace of wisdom».

W. BLAKE

«...nous mangerons la fièvre avec nos légumes aqueux».

A. RIMBAUD

LA LOGICA DEL DELIRIO

Un paso más para determinar la forma peculiar que manifiesta la literatura de Cunqueiro.

La validez absoluta de la fantasía sin freno le lleva a veces a un auténtico delirio narrativo. Es el gusto —esporádico en sus páginas, pero frecuente a veces— por el absurdo encadenado que, como una especie de «boutade» recorre en ocasiones la narración con su vendaval de ironías.

Su narrativa posee una lógica propia, que viene dictada únicamente —como se ha visto— por el capricho de cada personaje en el entretejerse de las historias. Pero en ocasiones esto parece un esfuerzo por superarse, por llegar a un punto cada vez más absurdo y más lírico, situar el punto límite cada vez más alto, en los diversos cuentos que se entrecruzan en cada narración.

Si lo fantástico se sitúa en una perspectiva que supera la lógica de lo cotidiano, la exageración misma de este rasgo conduce al delirio como resultado irónico de la narración.

Mencioné antes a TODOROV, para quien la exageración se encuentra en la base de lo fantástico. Pero aquí —rasgo curioso— el efecto que produce en el lector no es el de terror o miedo, sino absolutamente irónico. Se trata de un juego con el absurdo, a partir de la ampliación de determinados detalles, en la lente de la narración.

Así, el lector se encuentra a veces sumido en un maremágnum confuso y regocijado de referencias fantásticas que aportan cada vez un elemento nuevo, a cual más sorprendente.

Por ejemplo, en *Merlín* la ilógica es consustancial a la charla de los magos. Merlín refleja la locura, el delirio, la cura —por medio de la fantasía— de todos los males que aquejan a la realidad de los mitos. Todas las historias que le son presentadas, todos lo juegos míticos. e irónicos que se permite, con sirenas, princesas, muñecas, demonios... son relatados de manera ingenua y divertida por el paje de Merlín, narrador en primera persona, que refleja burlonamente el asombro infantil ante los hechos fantásticos que entre bromas suceden en Miranda.

La ilógica, reina en todos los relatos de Cunqueiro, rompiendo incluso el molde estructural mínimo capaz de dar unidad a un relato. La fantasía del autor, representada a través de sus diversos pequeños gnomos o personajes, es la única carta de validez.

En ocasiones se pierden incluso las mínimas riendas de la lógica de lo fantástico, y se aboca al *absurdo encadenado.* La lógica interna de lo

fantástico se deshace, y la narración se dispara. Es el momento del *delirio narrativo,* de la alucinación. La narrativa de Cunqueiro se aproxima aquí al «Disparate» goyesco.

En *Merlín y familia* hay muchos ejemplos de este absurdo encadenado:

> «Yo, mi señor Leonís, os prestaría el camino, pero por estar el canuto de hierro en el desván, se orinó, y ahora no suelta más de cuatro o cinco leguas, y quedó tan estrecho, a causa de que se mojó pasando por él de Galicia a Avalón, cuando fui a las bodas del nieto de don Amadís, y encogió tanto como el paño de buro, que sólo de uno en uno se camina por él . Esta medicina, pues, no sirve, pero voy a daros un hilo que habéis de atarlo al limonero que hay en Alepo junto a la iglesia de la Santísima Trinidad, y tiráis el ovillo al suelo, gritándole: «¡Adelante, adelante!», y lo seguís, y llegáis junto a los vuestros en dos días».
>
> (MER, 36)

Los efectos irónicos, rozan a veces lo grotesco. Son auténticos disparates. Pequeñas explosiones intercaladas de humor:

> «Estos enanos, echados en una colada, tiñen de negro toda la ropa que se moje con ellos; estos enanos van aclarando poco a poco, pero se trae otro negro y se cuece con ellos, y toman de nuevo la tinta».
>
> (SIN, 134)

> «Los perros, que allá no tienen ladrido, de oír gritar a sus amos de tal manera, se volvían locos, y se subían a los techos de paja hueca de las cabañas, poniéndose a mear todos a una, creyendo que había fuego en la aldea...».
>
> (SIN, 97)

«El rey —y ahora tengo que ir cortando para ponerle fin a la novela— tenía una hija que le saliera negra, y siendo tan blanco y rubio Pablo, pensó de juntarlos, por si aumentaba la fama de la familia teniendo entre ambos un niño a listas blancas y negras, y en las historias estaba que tuviese el rey un abuelo colorado».

(MER, 162)

Los ejemplos podrían ser innumerables. Es la imaginación desbocada, que se manifiesta a veces en la invención de monstruos: el caso del niño al que crecieron las orejas, y le caían como dos alas negras que debían ser atadas con varas que salían de un artilugio de madera. (UL, 109).

En ocasiones, este delirio descabellado, tiene lugar al final de la narración, y sirve para deshacer el recorrido de la ficción en toda la parte anterior del libro. (UL, 191).

También puede suponer una auténtica alucinación o pesadilla. Así, las razones con las que Egisto explica el encierro de Ifigenia (UL, 219), que arrancaba la mano derecha de su hermana, con unas uñas enormes, y se la llevaba para llamador de puerta. Ifigenia, que no comía ni bebía, paseando las polvorientas salas del palacio:

«Filón el Mozo le explicó a Eumón el tracio que Ifigenia solamente se alimentaba de aire y de sueño, y que los espejos, viéndole perecer en la penumbra de la sala, vampiros al fin, acordaron devorar a la infanta, que ya no era más que una sonrisa como un rayo de luz. Pero no podían devorarla mientras Orestes viviese, porque Ifigenia tenía que estar encendiendo las luces de la venganza, ella, la más bella de las luces. Pero aprovechándose los espejos de un rumor que corrió del naufragio de la nave en que viajaba Orestes, y por ende de la muerte de éste, se hicieron con el cuerpo de la niña un velo que sólo ondeaba de

aquí para allá, y sorbieron aquella que iba a ser para ellos una suave claridad matinal, y la resurrección. Pero la torre se llenó toda de ratas, y eso fue todo, ratas, ratas, ratas, lo que los espejos contemplaron hasta que las telas de arañas los cubrieron, y su azogue se pudrió, como si después de muerta Ifigenia, se hubiese convertido en carne humana...».

(UL, 220-221)

Este es el momento en que al narrador parece haberle acometido un mal sueño de repente.

En este último texto que he recogido, se ponen de manifiesto algunos rasgos interesantes, que ayudan a ir fijando las características de lo fantástico en nuestro autor:

Nótese el carácter lírico inicial del párrafo. Luego, un tono truculento, no frecuente. El personaje además, parece exhibir su papel en la representación, como si se estuviera representando una obra de teatro dentro del escenario verdadero de la narración; se insiste en poner de relieve el carácter de ficción de la narrativa. Pero enseguida, esta conjunción de lo truculento y lo lírico (vampiros, devorar, ratas, azogue, arañas, pudrir + sonrisa, rayo de luz, velo, claridad matinal...), produce un efecto irónico en el contraste, cuando además las imágenes se presentan unidas en forma absurda, en carrera escueta de sucesos.

En todo caso, esta manera narrativa de cuentos descabellados, suponen: por una parte, una exageración de rasgos. Pero, por otra, una aceleración del ritmo narrativo. El río de cuentos se ha convertido en río de imágenes, que corren ahora más revolucionadas.

Así, la lógica peculiar de la fantasía de nuestro autor, puede adoptar la forma de destello irónico,

grotesco, exagerado o sorprendente (pero destello o detalle). O puede constituir un delirio encadenado y fluido de ocurrencias descabelladas que enlazan unas con otras.

Pueden citarse los títulos absurdos que busca para las obras de teatro que incluye a veces. (SIN, 139). Ilógica asociada a efectos grotescos (SIN, 123), o irónicos (SIN, 134, 137). Los elementos ficticios, suelen convertirse en activos e inusuales constructores de la misma realidad ficticia, como cuando el espejo comienza a inventar su futuro (MER, 86). En todos los casos, se trata de ir más allá del límite de lo ilógico permitido por nuestro sentido común; y en esta exageración ilógica, se pone al descubierto que todo arte nace de una ilusión: si arte es ficción, llevémosla hasta el final de lo admisible, y sonríamos un poco de vez en cuando.

Así, la imaginación se dispara hacia lo burlesco y maravilloso (UL, 149; SIN, 30), en formas de exageración infantil de un narrador de fábulas que perdiera momentáneamente el tino para hacer reir a un niño, o para demostrar que la historia es un vidrio al rojo, que puede adoptar formas tan caprichosas y divertidas como se quiera. Lo fantástico se dispara también hacia el plano de la alucinación (COM, 161).

Pero no se trata de contar historias increíbles tratando de hacerlas creíbles, sino más bien de todo lo contrario. Se trata de contar lo increíble, mostrando la maravilla de lo que no tiene pies ni cabeza, exhibiendo con orgullo su carácter de irrealidad absoluta, naciendo del surtidor fresco de la imaginación. Es por esto que se evidencian a propósito los recursos ficticios de la ficción.

Así por ejemplo, en *Vida y fugas de Fanto,*

acorde con el sentimiento renacentista, la fantasía adopta a veces una simbología más geométrica. Y el personaje se encuentra viajando, prisionero, atravesando las capas de aire caliente en el interior de un gran hexágono. Los personajes viven una geometría pura, como la imaginación renacentista. Y evidencia el carácter de ficción de esta simbología geométrica que le tiene apresado:

> «Habían llegado el día y la hora. Fanto Fantini della Gherardesca, desnudo, tumbado en el suelo de su celda, era pura geometría, una línea sinuosa cortada por una recta, inscrita en un hexágono, a su vez inscrito en una circunferencia. El conjunto se desprendía del suelo y se incorporaba, deslizándose hacia el espacio vacío entre las esferas (...) p. 80.
>
> (...) Fanto recorrió, como una mano que acariciase el asta de una lanza, los seis lados del polígono en que viajaba, polígono que por otra parte solamente existía en su mente (...).
>
> (...) entraba en el instante final de su viaje. El Gran Rector no se había movido consciente, quizá, de la inutilidad de cualquier intervención suya...».
>
> (FAN, 82)

En todo caso, lo que no cabe duda es que esta exageración o descabellamiento narrativo, que nos introduce ya en el ludismo con la estructura narrativa —al que me referiré luego más ampliamente—, nos saca incluso de la rutina que supone la lectura del género fantástico.

Se constituyen así pequeños cuentos descabellados, basados casi siempre en la exageración o en la aceleración de la técnica fantástica narrativa. El río de cuentos se ha convertido en un río de imágenes en el interior de cada cuento, y corren ahora más revolucionadas.

Se ha perdido el tino en pleno delirio. A veces parecen cuentos relatados por una imaginación infantil desmesurada. Como la breve historia de la infanta Berita, que consiguió la muerte de su hermano porque le destripaba sus muñecas nuevas (COM, 42-43).

El encanto de esta falta de lógica, y de este tono de imaginación delirante, reside además en la diferencia de ritmo que introduce en la narración, y en el efecto de sorpresa, a veces chocantemente irónico o burlesco.

Cunqueiro consigue así, además de un aspecto superlativo y original en lo fantástico —de gran atrevimiento narrativo—, un «tempo» de narración más revolucionada, girando a veces a velocidad vertiginosa, casi enloquecida.

«Le temps dont on s'éprenne...»

A. RIMBAUD

TIEMPO Y MITO

Otro aspecto fundamental de la narrativa de Cunqueiro es su relación con los diversos motivos míticos.

En un comentario de textos breve, pero de una lúcida exactitud, llena de sugerencias, que PILAR PALOMO [1977] dedicó a una frase de *Vida y fugas de Fanto Fantini,* aparecen una serie de interesantes consideraciones que pueden ayudarnos

a retomar el hilo de esta breve aproximación al novelista gallego:

> «*Sueño* es la palabra clave en la novela. Pero sólo en dos ocasiones se utiliza con su valor específico de imaginación del subconsciente, es decir, de una consecuencia del acto de dormir. Frente a esta parquedad en su uso denotativo, *sueño* aparece incesante en su utilización metafórica de *deseos* e *ideales* que, una vez que las circunstancias han imposibilitado su cumplimiento, se cubren de nostalgia (...).
>
> Pero un *sueño* vivido puede llegar a ser sinónimo de vida, de sí mismo, de la propia personalidad. El héroe *representando* a Lanzarote, al Duque de Provenza, al sobrino del Emperador, *vive los sueños* de los tres personajes hasta sentirse atenazado, prisionero de fantasías ajenas, y siente como «viva necesidad de libertad», la de poder «soñar los sueños de Fanto», la de vivir su propio sueño vital. (Del que una parte será el Amor).
>
> Incluso, de la misma realidad objetiva podríamos decir que es una «cossa mentale». Porque las cosas que portaba dama Diana (que no existe), «quizás existían porque ella las soñaba», siguiendo las teorías de Pico della Mirandola sobre «la realidad de la irrealidad». El sueño se identifica a pensamiento y el pensamiento, las Ideas platónicas, son la verdadera esencia de las cosas (...).
>
> (p. 234-5)

Aunque estas nociones van ajustadamente referidas a un texto concreto de *Fanto*, no cabe duda que vienen a ilustrar —y coincidir, desde otro punto de vista— las ideas anteriormente expuestas acerca del mundo literario de Cunqueiro.

Pero estos sueños o ideales o deseos —entendidos aquí como sueño vital, se expresan sobre todo en forma de mitos. Y en este punto, entramos en una problemática amplia de nuestro autor.

Al final de su comentario semiológico del textos de *Fanto* —centrado en las connotaciones ambientales de los *nombres* que figuran en el fragmento elegido—, PALOMO hace una precisión bastante sugerente:

> «Y una breve aclaración final. No he intentado, en modo alguno, en las páginas que anteceden, señalar una *fuente*, en su sentido historicista de inspiración directa. Pero sí indicar que el mundo de *Fanto Fantini* (¿de todo Cunqueiro?) es una síntesis de evocaciones culturales recreadas y casi siempre conscientes. Que el receptor de ese mundo ha de integrarse en ese código interpretativo, si quiere captar el sutil significado de su prosa, más allá de un análisis formal de la misma. Y que el fragmento elegido, puede ser un buen pórtico desde el que comenzar a caminar por esas rutas interpretativas. El texto está ahí, pero su clave remite a la totalidad de la obra y a un código metalingüístico. Superpuestas evocaciones que Cunqueiro recrea en síntesis de apretada (y polisémica) significación. Después es cuando podemos pasar a estudiar la magia irresistible de su estilo».
>
> (Ibíd. p. 242)

El camino de análisis elegido por tanto aquí por esta autora, se refiere a las connotaciones culturales que surgen detrás de los nombres míticos.

Por tanto, creo es evidente que la problemática del mito —y las referencias nominales— en nuestro autor, inciden fundamentalmente en el núcleo de su mundo narrativo.

Sin embargo, analizar desde esta perspectiva la narrativa de Cunqueiro obligaría a un estudio detenido del ambiente cultural y literario que rodea a cada una de sus principales obras. Y he preferido elegir una orientación más global y generalizada para mi trabajo. He preferido centrar-

me en los *aspectos funcionales de cada elemento narrativo* que aparece en la obra del autor. Por tanto, no trataré de indagar en las formas concretas de los mitos cunqueirianos, sino la función y maneras con que se desenvuelven los diversos elementos narrativos en su obra. Aunque debe reconocerse que la sugerencia de investigación que se patentiza en las frases anteriormente citadas, pueden ser de un interés indudable para un trabajo enfocado desde otro punto de vista.

Por otra parte, el estudio de los mitos en la literatura posee ya una amplia bibliografía ([3]).

---

(3) Cfr. por ej., para el Renacimiento el bellísimo estudio de E. WIND, *Los mitos paganos del Renacimiento,* Ed. Barral, Barcelona, 1972.

El trabajo de F. JESI, *Literatura y mito,* Ed. Barral, Barcelona, 1972. Desde un punto de vista más general, de interés ya clásico para el tema mítico: CAMPBELL, *El héroe de las mil caras,* F. C. E., México 1959; M. ELIADE, *El mito del eterno retorno,* Alianza Ed. Madrid, 1972; ibíd., *Mito y realidad* (tit. orig. *Aspects du Mythe.* Gallimard. París. 1963), con un apéndice sobre «Los mitos y los cuentos de hadas» (pp. 221-222).

Cfr. tb.: E. J. GIQUEAUX, *Hacia una definición esencial del mito.* Juárez. B. Aires, 1971; L. PARAMIO, *Mito e ideología,* Comunicación, 1971; CENCILLO: *Mito. Semántica y realidad.* B. A. C. 1970; (varios) *Estructuralismo, mito y totemismo.* Nueva Visión. B. Aires 1970.

Para distintos aspectos del mito en la literatura universal contemporánea, además del citado estudio de JESI (sobre Nerval, Rilke, Pavese, etc.), cfr. H. CIOCCHINI, *El sendero, los días.* E. Del Sur. 1973. (sobre Saint-Exupery, René Char, etc.).

Cfr. tb.: L. DIEZ DEL CORRAL, *La función del mito clásico en la lit. cont.* Gredos, M., 1957; J. SEZNEC, *The survival of the pagan gods.* Harper N. York, 1961; C. G. JUNG, *Símbolos de transformación.* Paidós, B. A., 1962; ib. *Man and his symbols,* Dell Publishing C. N. York; Th. A. SEBEOK (Ed.), *Myth, a simposium.* Indiana Univ. Press, 1958; N. FRYE, *Myht and symbol,* Univ. of Nebraska Press, 1963; M. C. PEÑUELAS. *Mito, lit. y realidad.* Gredos, M., 1965.

Sin embargo, muchas de las corrientes consideraciones acerca del mito, no tienen una relación directa con la narrativa de Cunqueiro. Por ejemplo, M. ELIADE [1973:222], considera que los cuentos maravillosos pueden considerarse actualmente un «doblete fácil» que desempeña el papel del mito y del rito iniciático. ELIADE [1973:18], define el mito como una historia sagrada, y verdadera, relato de una creación, de un acontecimiento fabuloso que ha tenido lugar en «los comienzos».

Pero el mito, tal como es utilizado en la narrativa de Cunqueiro, no posee este carácter de seriedad, de credibilidad. Enseguida precisaré en qué se caracteriza y por qué, el empleo que nuestro autor hace del mito.

Antes de entrar en este análisis, es preciso mencionar la alusión explícita que A. PRIETO [1977:145] hace a Cunqueiro, en cuanto explota las posibilidades técnicas de lo que él llama «fusión mítica» (cfr. p 141 ss), pues destaca en el mito la capacidad de ser portador de una intimidad, «vehículo de una palabra conjugada en dos tiempos» (p. 142). «La mediatez temporal y concreta es así recordada por la atemporalidad».

Esta fusión entre el autor y su personaje, le ocurrió a LEOPARDI con el mito de Safo, a LARRA con Macías, a RODRIGUEZ DEL PADRON también con el trovador Macías. (A este respecto, PRIETO dedica unas bellas páginas de recreación de esta relación de fusión entre LEOPARDI y Safo). También puede seguirse esta forma de fusión mítica en CERNUDA (cfr. op. cit. p. 162), MANZONI (p. 161), y JAMES JOYCE (op. cit. p. 165 ss), o GARCILASO (p. 175 ss.), entre otros autores que cita y estudia.

En otro sitio, A. PRIETO [1975:168 ss] ha estudiado de forma más general este tema del mito en la literatura. Reitera estas consideraciones respecto a la fusión entre autor y personaje (personaje-tipo y personaje-símbolo o de formación mítica) (op. cit. p. 46 ss). (Cfr. espec. pp. 168-177).

El narrador trataría de fundir su tiempo, con aquel tiempo del mito, dándolos en hoy (p. 168). Estudia aquí los «mitemas» o unidades míticas, en el ámbito de la semiología (p. 169), enunciados de una relación, con valor de síntesis asociativa y reiteración inherente mediante la que se establece una coordinación significativa de la obra narrativa. El mito es una respuesta que fue dada, en el pasado, a una realidad (p. 170, parafraseo y resumo), y posteriormente fue aceptada colectivamente como mito. De aquí su incorporación narrativa en la que el origen mítico pervive como signo de una aspirada atemporalidad (p. 171), pues se hace leyenda y voz sucesiva heredada en generaciones por su afinidad con los sucesivos receptores que lo mantienen (p. 172). (Cfr. tb. pp. 173-185, op. cit.).

PRIETO ha destacado por tanto un carácter colectivo del mito, y una capacidad de reflejo (p. 173), de la vida privada del autor, o del espíritu que lo incorpora o crea.

Además, debe destacarse la amplia energía connotativa —semejante al símbolo (cfr.op.cit.p.149)—, enraizada en el ámbito sociocultural del emisor.

Tenemos por tanto planteado, a partir de estas afirmaciones que he recogido de PRIETO, un segundo problema que queda en el aire, por resolver, respecto a la narrativa de Cunqueiro: el tema de la relación de fusión mítica, la proyección del au-

tor en los personajes míticos, y las connotaciones del ámbito socio-cultural.

Al igual que ocurrió con el tema de lo fantástico, y del sueño, creo que el peculiar tratamiento de Cunqueiro a todas estas cuestiones, puede fácilmente hacerse patente por contraste con el planteamiento inicial del problema en palabras de otros autores.

Por tanto, para acabar con este primer momento introductorio, donde recojo con citas ajenas la problemática que es preciso responder o revelar, debo apuntar algunas otras consideraciones críticas, más específicamente centradas ya en el tratamiento del tema mítico por Cunqueiro, y que pueden darnos una primera pista o aproximación a las respuestas que luego trataré de esbozar.

Diversos autores —en la escasa bibliografía sobre el narrador gallego—, han hecho alusión certera a diversos rasgos de esta forma de novelar, en relación al mito.

Así por ejemplo, JOSE LUIS VARELA [1967:196] escribe:

> «(Cunqueiro) ...une la inocencia lírica de un primitivo a las más divertidas malicias rabelaisianas, la cultura más exótica a la más jugosa y auroral visión directa del paisaje. Generalmente, su visión adopta la perspectiva de abajo arriba, propio de la vieja picaresca, observando el mundo de los grandes señores de un tiempo ido o del otro mundo con tirones escatológicos y hedonísticos que lo retengan en un más acá equidistante del idealismo (su literatura es la de un gran sensual imaginativo) y del realismo; con que Cunqueiro, al igual que los primitivos, tiende a antropomorfizar lo extraordinario, siguiendo para ello el magisterio de la Etnología».

En un escrito posterior de VARELA [1976:142], se precisa esta idea en el siguiente sentido:

«En realidad, Cunqueiro, y en particular *Merlín y familia*, depende de la etnología y configura sus relatos, que son sucesión de estampas o miniaturas de gusto arcaizante, con fe en el valor cognoscitivo de los mitos (...) ...A esta lección une Cunqueiro su afición a la picaresca, por la que adquiere una perspectiva inferior que le permite una consideración deliberadamente trivial o cotidiana del mundo del prodigio y unos calculados «tirones» estilísticos hacia una actualidad popular. Cunqueiro no es, ciertamente, un idealista, a pesar del primor estilístico y de su cultivo de la belleza, sino un sensual y un erudito de misceláneos y exóticos dominios, interesados por personas y cosas en la medida en que transmutan cultura popular o libresca».

Es CARBALLO CALERO [1975-60], finalmente, quien nos proporciona otra nueva pista para atinar con el posible sentido o interpretación del tratamiento mítico en la novela cunqueiriana:

«Es, pues, la de Cunqueiro una narrativa eminentemente culta, extremadamente culta, como alejandrina o bizantina. Porque maneja mitos que han perdido ya su virtualidad, que no son operantes como fuerzas sociales. El delicado poeta que es Cunqueiro capta la belleza ingenua o exótica de las formas artísticas que el mito reviste, y las ama. Pero percibe claramente su inoperancia actual, y está lejos de asumirlos como Don Quijote la mística caballeresca. Así, al lado de la adhesión, de la comprensión estética, del acercamiento poético, que determina una fluencia del lirismo, tenemos un alejamiento pragmático que origina un enfoque irónico. La literatura de Cunqueiro es así paródica a la vez que nostálgica. Ello determina una falsa ingenuidad que acentúa el anacronismo y el sincretismo cultural».

En estas citas últimas, se insiste en una recreación cultural de Cunqueiro respecto al mito.

VARELA aporta además unas sugerencias de relación histórica. Se habla además aquí de una especie de contrapunto o equidistancia entre realismo-idealismo, y de una trivialización del prodigio. Trataré más adelante de desarrollar esta indicación, partiendo de la interpretación —si así puede hablarse— que propongo para la narrativa de Cunqueiro. Aquí hago constar únicamente el interés de esta anotación o alusión, que luego intentaré explicitar.

La cita de CARBALLO nos remite a otro tema. Se habla de una recreación erudita del mito, pero inoperantes, inactuales; y de una forma paródica y nostálgica. Aquí creo está señalado un hecho, pero interpretado en forma no del todo adecuada —al menos, respecto a la consideración que luego propondré—.

Antes de exponer una posible vía de interpretación a estas cuestiones, debo acudir de nuevo al estudio de PRIETO [1975:173], que creo puede ofrecernos una primera aclaración, desde la semiología, al tema de la recreación cultural del mito. Para este autor, el mito, o personaje mítico —que es mitema—, «es un signo donde se funden emotividad y pensamiento». Se requiere la erudición del autor, por ejemplo, para recrear el tema de Macías, y ser capaz de darle actualidad. De aquí que «entre mitema y desarrollo mítico en la narración hay una relación no redundante en la cual se da una reiteración, en cuanto experiencia intelectual, y una renovación en cuanto experiencia emotiva» (p. 175). De aquí el doble valor de atemporal —por mitema— y concreto —por la historicidad que habitó— (cfr. tb. [1977:143]) ([4]).

---

(4) Puede consultarse, para el tratamiento literario del

De esta forma es como la fusión mítica ofrece al narrador la posibilidad técnica en su narrativa de «protegerse en un tiempo ajeno, ya sancionado y salvado, y convertir ese tiempo lejano en actualidad». (Cfr. PRIETO [1977:143]).

Por tanto, no creo que haya que plantear el tema en términos de asumir o no el mito, o de operancia o inoperancia actual, como hace CARBALLO.

Creo que el enfoque de la cuestión mito/literatura, y de la actualización del mito, está planteado en toda su amplitud, con evidente acierto, por el trabajo de PRIETO [1975:168]:

> «El código cinésico, como la palabra, le sirven al receptor (como crítico) para medir la actualización del mito en determinadas obras narrativas. Incorporar a un tiempo actual personajes míticos como Odiseo, Nausicaa, Eneas, Tiresias o Ganimedes, no es escribirlos y describirlos en la lengua y gestos que los caracterizaron. Es fundir el tiempo del narrador (su lengua y gestos en actualidad) con aquel tiempo que tuvo el mito, dándolos en hoy (en sus constantes)».

Parece por tanto que un planteamiento semiológico desde esta perspectiva, puede ofrecer resultados interesantes, y permite tratar el tema con la suficiente amplitud y profundidad.

Pero es preciso ahora volver a la cita inicial, y cerrar el círculo.

Quiero insistir en el interés de la sugerencia

---

mito, *La estructura mítica del héroe* de VILLEGAS [1973], basada en los estudios de CAMPBELL en antropología, y teorías del arquetipo. Sin embargo creo que aplica un esquema (viaje del héroe con partida y regreso) antropológico excesivamente simplista para literatura, como se observa en los resultados de su análisis respecto a BAROJA, C. LAFORET y MARTIN-SANTOS.

de PILAR PALOMO [1977:242] ya mencionada. Sin embargo, el objeto de este trabajo no será tratar de determinar este código metalingüístico de evocaciones culturales.

En las breves anotaciones subsiguientes, no descenderé a las referencias culturales en concreto de cada motivo mítico. Preferiré tratar de delimitar las diversas funciones que cumple lo mítico en la narrativa de Cunqueiro, y los modos en que se presenta.

La nota fundamental que creo destacable en el universo mítico que crea Cunqueiro reside en la visión humanizada que nos presenta de todas las leyendas. Constituye un pequeño universo hogareño, de manera privada, del andar por casa de su imaginación.

Del mito entonces, se toma su poder alusivo, la capacidad evocadora que tiene el nombre. En la mente del lector, hay una rica posibilidad de sugerencias imaginativas, que se despiertan simplemente al oír pronunciar el nombre de Orestes, o de Amadís, o del rey Arturo, por ejemplo.

Los mitos que menciona Cunqueiro no suponen un conocimiento profundo de la mitología, sino que van referidos a aquellos personajes más conocidos, de largo abolengo cultural.

Por este motivo precisamente, he evitado un estudio de los códigos de la mitología cunqueiriana.

Lo que nuestro autor trata de hacer es un puro juego de referencias nominales. El punto de partida, es la aceptación general, la conocida resonan-

cia cultural del mito elegido. A partir de aquí, comienza su peculiar elaboración.

La operación que se realiza sobre el mito es una operación de vaciado de significado, a continuación. Sacados de su contexto de legendaria grandiosidad, son introducidos, por sorpresa, en la pequeña aldea imaginaria —superpoblada— que es el relato —pluriforme— del autor gallego.

Al vaciarlos de su sentido épico, lo que se busca es aproximar estos seres inasequibles, lejanos en su grandiosidad, al pequeño mundo, simpático, ordinario y consuetudinario de los mortales corrientes. Porque los fantásticos seres de Cunqueiro tienen siempre —con toda su fantasía imaginativa y sus delirios descabellados y sorpresivos— un innegable aspecto bellamente pueblerino. Por así decirlo, se consigue la «provincianización del mito». Pero incluido en una provincia no menos fantástica. Me explicaré.

No se trata simplemente de aproximar el mito al realismo cotidiano, sino de incluirlos en el mundo propio del autor. Y este mundo no se caracteriza precisamente por su realismo. En él suceden las cosas más hermosas o las más descabelladas. Es un mundo de fantasía pura, donde todo lo maravilloso se da cita en la lluvia ingobernable de relatos que caen sin cesar sobre la página.

Lo que ocurre es que el fantástico mundo de Cunqueiro, posee unos rasgos simpáticos de humanidad, que acercan este universo propio —que podría resultar absolutamente descabalado—, y despojan a los grandes personajes de su frío aire de lejanía.

Es en este sentido en el que creo deben precisarse las anotaciones que antes recogía acerca de este mundo narrativo.

No es propiamente realismo, pues nada más opuesto al realismo que el deambular imaginario peculiar de Cunqueiro. Se trata más bien de una cierta connivencia, de una proximidad con los héroes.

Tampoco creo pueda hablarse de una falsa ingenuidad, o de una posible «doble lectura» en la narración, más allá de la apariencia primera. El mundo de Cunqueiro parece extremadamente sencillo. Lo que ocurre es que está constantemente recorrido por la ironía, que es un profundo disolvente actuando sobre la cultura. Es esa especie de malicia inocente de hombre de pueblo —en el más digno sentido de la palabra—, que cuenta con una chispa de guasa y de ternura, acerca de personajes inasequibles. De esta actitud que adopta el narrador —actitud humana, en la que más adelante me detendré a señalar consecuencias—, deriva todo el peculiar relieve de su relato.

Humanización del mito, por tanto. El mito se viste de ambiente popular. Lo cotidiano coexiste con lo mítico —en simples rasgos ambientales—, o mejor, lo mítico se viste con el ropaje de lo cotidiano. Los héroes griegos se emborrachan en la taberna, Sinbad es un viejo cuentista que encandila con sus historias a los marineros.

Lo que hay por tanto, es una visión personal de cada mito, entre divertida, irónica y humana. El efecto de belleza no se busca en la grandeza, sino en la sencillez.

El mundo de sus relatos sigue siendo absolutamente el mundo de los sueños; nada que ver con el mundo moderno, nada que ver con la mecanización. Es un mundo de cuentos, de fantasía, pero aderezado de manera peculiar. Intentaré precisar un poco más.

Al comenzar este epígrafe, me refería a través de diversas citas al tema de la fusión mítica. ¿Debe deducirse de lo anteriormente indicado, que Cunqueiro practica la desmitificación, y que la fusión con los personajes nunca se da?

En absoluto. Cunqueiro se funde con sus muñecos —como llamaba BAROJA a sus protagonistas—. A través del paje de Merlín, cuenta sus historias; o se identifica con Paulos enamorado de María, o con el espíritu renacentista de Fanto Fantini...

La cuestión no reside en la inoperancia de sus mitos, sino en la manera peculiar como los recrea, la forma en que los actualiza. En ella, el mito pervive, con todas sus resonancias y evocaciones, con toda su capacidad evocativa. Pero esta capacidad de connotación se aprovecha para darle un tono de humanidad entre simpática y divertida, que juega cualquier papel posible en la sorpresa continua que es la narración.

La operación de vaciado se realiza con todos aquellos aspectos del mito que le dan una dignidad hueca, una prestancia cultural, libresca. No niego la capacidad cultural del autor, sino que afirmo su sonrisa continua sobre todos aquellos elementos que toma de las leyendas.

No nos encontramos con un erudito, sino con un escritor que sabe sacar partido de su fantasía, modificando las circunstancias del mito, y trasladándolo al universo intemporal de su imaginaria provincia mental —que tiene mucho de la graciosa percepción del gallego—.

Cunqueiro da la espalda a la exactitud de cada leyenda, y olvida lo libresco. Despoja al mito de todo aquello que no sirve al interés caprichoso y

risueño de su relato. Es él quien proporciona el contenido a los antiguos mitos con veleidosa ironía.

A veces esto le lleva a aspectos divertidos. Como el entrecruzamiento de temas entre el héroe griego y los santos cristianos, en *Las mocedades de Ulises* (UL, 17; UL, 31), la unión de la figura del Ulises épico con un San Ulises «que tiene ermita en el muelle». Y cuando narra cómo nació el Ulises de su relato, le aplica las virtudes de los dos anteriores, el griego y el cristiano, y así lo llama —de forma casi desapercibida, con fino humor— «precoz en santidad... y en astucia» (p. 31). Por así decirlo hay una cierta «españolización» del mito.

En *Merlín y familia,* la novela se inicia con la descripción de la casa del mago. Y hay una sensación de cierta buya —comprensiva, cariñosa— para con los signos aristocráticos o de grandeza épica con que suele revestirse la leyenda artúrica. Merlín, aparece situado en el contexto de lo popular, y en el entierro de la señora de Miranda lo vemos detrás del cura, vestido de negro pero con una bufanda colorada... (MER, 17).

El contraste es frecuente en diversas novelas: lo épico se presenta con las ropas de lo popular. Porque en lo popular, no lo olvidemos, siempre se da lo maravilloso abrazado a lo cotidiano. (Piénsese en las representaciones románicas de los milagros, por ejemplo).

De esta forma, en *Ulises,* Laertes aparece trabajando de carbonero, griego pero con cierto aspecto gallego, habitando Itaca (que bien podría ser Arosa, o las Cíes).

Al aproximar los mitos, parece traerlos en muchas ocasiones al suelo español. Y en *Sinbad,* el viejo héroe aparece besando una reja con mace-

tas de claveles, como uniendo lo arábigo y lo andaluz (SIN, 104).

Hay referencias a nuestro pasado literario. Desde el título de *Las mocedades de Ulises* —que recuerda la obra de GUILLEN DE CASTRO—. Puede citarse el breve homenaje a LOPE DE VEGA (OR, 52), cuando se presenta el Caballero de Olmedo en el lugar; también en ciertos enredos de comedia lopesca (UL, 157; OR, 35).

La forma picaresca aparece en alusiones llenas de gracia. (UL, 39; MER, 54), que recuerdan la manera arcaica de narrar. (Cfr.. tb. SOCH, 77-79). También en las conjunciones («y...y...y...») que unen descabelladas historias de su imaginación, puede apuntarse una relación con la manera narrativa de los relatos de *Calila e Dimna,* o los Libros de Caballerías.

La mezcla de lo pagano y lo cristiano, el recuerdo del villancico popular, entrecruzado al mito:

> «Peces jugaban alrededor de su boca, oyendo acaso las palabras que el Angel dijo a María. Pero también las oía una sirena de la mar».

Juegos con la anacronía, como cuando en *Orestes* se llega a la simpática situación en que se pregunta al personaje León, que responde lacónicamente:

> «—¿Religión?
> —El alma es inmortal». (OR. 71)

Juego por tanto con los mitos, entremezclando alusiones, tiempos y personajes. David puede ha-

blar con Julio César, y visitar al rey Arturo —que padece de almorranas—.

El resultado evidente de esta manera de tratar al mito es, precisamente la desmitificación. Pero quitemos a este término el sentido peyorativo que posee hoy. En su narración se conserva siempre el difícil equilibrio de la poesía nostálgica de las viejas leyendas (lirismo), en la cercanía de lo cotidiano (humanidad, ternura)...

Lo sorprendente, es que consigue aproximar personajes radicalmente —desquiciadamente a veces— fantásticos, a la realidad humana; dar aspecto de verosimilitud a protagonistas sin interior, sin psicología...: verosimilitud, en una forma de narración tan exageradamente fantástica. (!).

En definitiva, creo que lo que caracteriza el modo peculiar del tratamiento de temas míticos en la narrativa de Cunqueiro, no es tanto su posibilidad de actualización o revitalización en el tiempo actual, como el carácter lúdico que cobra en su ficción.

Cunqueiro nos trae los mitos al mundo actual. El mundo moderno, además, no existe en su paisaje narrativo —más bien procura, conscientemente, evadirlo.

De esta forma, puede aplicarse a su tratamiento del mito lo que antes se ha señalado como característico de sus personajes. Estos eran una especie de coartada para unir historias, no poseen interior, sino que se constituyen en el relato, mediante las palabras que salen de su boca —que a su vez conforman la narración, sustancialmente—.

Con los temas míticos, sucede lo mismo —evidentemente, debían coincidir, pues un gran número de personajes poseen resonancia mítica—.

Los mitos son también una especie de excusa, a causa de su resonancia nominal, de su capacidad evocadora, para sumergir al lector en un mundo fantástico que el autor apenas si tiene que describir. Excusa para un juego de referencias culturales, donde se encuentran seres míticos, legendarios, personajes de ficción conocidos, y seres creados por Cunqueiro.

Y también, al igual que los personajes, tampoco poseen interior. Están, decía antes, vaciados de contenido. Lo que cuenta en ellos es su fuerza de evocación. Bastará con mencionar la corte del rey Arturo, para que ésta aparezca vívida en la imaginación del lector. Luego, se irán introduciendo modificaciones sobre este escenario, naturalmente, jugando con los diversos aspectos que nos evoca este ambiente legendario.

Vaciados de su interior, los mitos —en sentido amplio, las leyendas, y todo el helenco cultural de personajes de ficción— son una pura referencia cultural. De ellos queda tan solo el carácter de sortilegio mágico en la rememoración del nombre. A su sonido, se alude a todo un mundo imaginario —que se da por hecho—, sobre el cual trabajará la fantasía narrativa del autor.

Entonces, Cunqueiro juega con los hitos de nuestra cultura. Y es preciso destacar este aspecto fundamental de su narrativa, para poder centrar básicamente cualquier consideración al respecto.

Lo que intenta siempre destacar, en su recorrido por mitos y leyendas, es el carácter lúdico del mito y la cultura.

Y, en este ludismo de poeta bromista, incorregible, un elemento fundamental es el tiempo, factor de gran relevancia en su narrativa.

La concepción que Cunqueiro parece tener del tiempo, incide en su narrativa de dos formas distintas.

Por una parte, respecto a la estructura de la narración —aspecto del que me ocuparé más adelante, y que aquí menciono solamente como una consecuencia—. Se trata de un tiempo discontinuo, que corta la narración en planos muy distintos entre sí, a veces mediante elipsis que se destacan intercalando textos en cursiva al principio de cada nueva etapa del relato.

Por otra parte, con respecto al contenido de la narración. Este juego con el tiempo se manifiesta en las frecuentes mezclas y anacronías a que antes me he referido. El relato es recorrido por diversos personajes que parecen sacados de novelas muy distintas. La novela es una especie de salón de paso, donde coinciden actores que provienen de obras absolutamente diferentes, y que tienen un contacto doblemente irreal. No importa que evidencien el carácter de ficción, y pongan al descubierto la tramoya; precisamente esto es lo que se pretende.

Pero este poner al descubierto los artificios de la fantasía —que constituye una nota muy peculiar de nuestro autor, cuyas consecuencias estudiaré más adelante—, no debe confundirse con malicia o falsa ingenuidad. Cunqueiro exhibe su fantasía, presumiendo de su carácter de irrealidad, y jugando también con la noción misma de realidad que puede conseguirse en la ficción. Todo esto conduce a una serie de rasgos estructurales que no es el momento de detallar. Pero hay también que aludir a ello ahora, incluso para mostrar el cuerpo unitario que forman los diversos ele-

mentos que trato de distinguir, ordenadamente en su narrativa.

Por tanto, todo hace pensar que el tiempo propio de su narrativa fuera el tiempo mágico de la memoria. Una memoria mítica en la que aparecieran, como en el aforo de un viejo teatro, innúmeros personajes mostrando la película parcial de los sueños que albergan en su mente y sus historias. Memoria informal, ingenua e irónica a la vez —inteligente—, que nada respeta —tampoco, claro está, la cultura—. Memoria lúdica, caprichosa, nada consistente, nada seria por otra parte. Fascinación de la memoria libre.

«Youth of delight come hither...»

W. BLAKE

LAS EDADES DEL HEROE

Además de ese elemento lúdico —todo parece serlo, en la novela de Cunqueiro—, el tiempo aparece también en su obra como un elemento fundamentalmente corrosivo y destructor.

Es así cómo sus personajes trazan en ocasiones —Ulises, Orestes y Egisto, Fanto Fantini, Merlín...— una curva de decadencia. Son irremisiblemente destruidos poco antes del final de la narración. Son rotos antes de desaparecer en el silencio de la última página. Y el elemento de fracción es el tiempo.

No se trata simplemente de que los héroes de la historia sigan un normal recorrido biográfico hacia su vejez y decadencia. Es algo más.

Por definición, el mito es intemporal. El tiempo del mito, como dice OCTAVIO PAZ, es el tiempo arquetípico, más allá del tiempo histórico concreto. Y al tratar de aproximarlo a la realidad ficticiamente «concreta» —ya he precisado qué tipo de «realidad» es la de su ficción—, al tratar de cotidianizar el mito, se produce como consecuencia necesaria su destrucción.

Los héroes de Cunqueiro recorren tres estadios temporales del hombre: infancia, mocedad, vejez.

Parece en cierto modo recrearse con esta especie de caducidad hacia la que caminan. El único personaje que muere antes de llegar a la vejez, asesinado —como se asesinó bíblicamente al soñador José (en intento), según menciona en el encabezado del libro —es Paulos, en *El año del cometa.*

La infancia es para Cunqueiro la época lírica, dorada:

> «...contemplando dos niños que jugaban en Damasco con una naranja, como los enamorados juegan con la luna, dijo que ojalá nunca saliesen de aquel día feliz y edad alegre».
>
> (MER, 122)

La infancia de Ulises, está recreada en un ambiente de poesía y encanto, y se describe como la hora de entre can y lobo:

> «Los dorados cabellos en la cabeza del niño Ulises se fueron oscureciendo, y cada día parecía más blanca la mano de la madre Euriclea deslizándose entre

ellos. El infante aprendió a oír, a hablar, a correr, a posar las febles manos sobre las cosas. Reconocía los pasos paternos en el patio antes de que llegase a ese rostro la caricia de la mano áspera del carbonero, perfumada con el acre olor de las humazas. Laertes sacudía la rojiza cuna de abedul y le gritaba al hijo: —¡es la hora de entre can y lobo! ¡Que los dioses te den sueños que te hagan sonreir durmiendo!».

(UL, 51)

Y el nacimiento de los héroes va siempre unido a expectaciones o presagios. Así, el esperado nacimiento de Ulises (p. 12-13). O la magnífica escena del nacimiento de Fanto: el rayo que lo arrebata de la madre, le corta el cordón umbilical, aterrorizando a los presentes, y le cambia el color del pelo; como un presagio de su posterior afición a las fugas.

Parece invocarse con la infancia, la inocencia primera, la edad de oro de los mitos y los paraísos y los sueños (cfr. COM, 173, en que mueren todos los habitantes de la isla excepto una pareja, mito de la pareja original...).

Muchas veces el narrador confiesa que escribe para renacer. Su relato es un viejo mendigo que suscita de nuevo la mocedad primera:

«...Este camino del que hoy cuento se me parece como un viejo mendigo, aunque cada pasajero que lo pise lo renueva, y suscite en la rota y polvorienta vía la mocedad primera».

(MER, 117)

Pero los héroes de Cunqueiro poseen rasgos de la mejor estirpe mítica. Así, la mocedad primera se describe así de magnífica, en su obra:

«La desabrochada camisa dejaba ver el pecho del laértida, en el que el sol y el mar desgarraban, encendiéndolo, la fina piel».

(UL, 109)

«David, en la edad antigua, era moreno, tostado por los soles que lo vieron pastorear, el cabello negro, los ojos oscuros, pero ahora, por la influencia de la pintura toscana y de Flandes, era gentil mancebo de ojos azules y blonda cabellera».

(COM, 171)

«Crecía Fanto robusto y alegre, amigo de escuchar historias, gracioso el fino rostro enmarcado por la rubia cabellera, hija del rayo de su natalicio».

(FAN, 20)

«la mocedad es fantástica, Basílides, y desdeña la memoria».

(UL, 123)

«Como príncipe soy autodidacta, pero heredados gérmenes viajan por mis sueños. Adolescente, ¿cómo ocultar la tempestad? ¿Acaso puede esconderse un incendio?».

(UL, 211)

Un personaje predilecto de Cunqueiro parece ser Fanto, que parece a veces representar la belleza celta (FAN, 52):

«Miraba a Fanto de arriba a abajo. Admiraba, se le veía, las piernas, la cintura, el pecho desnudo, la cabellera rubia (...).
(...) Fanto se inclinó, y la hermosa y ondulada cabellera rubia se vino hacia adelante, cubriéndole el rostro (...)».

(FAN, 92-93)

Naturalmente, el amor es un constante sentimiento que acompaña a sus héroes en esta etapa de la vida.

La mujer es la belleza delicada y encantadora que percibe el paje de Merlín, mujer de «grandes y amigos ojos verdes» (MER, 82), «y los ojos en ella, dos gotas de verde rocío» (MER, 100). «Y al decir esto pasó ambas manos por el dorado pelo, y fue como pasar el arco del violín por las cuatro cuerdas bien afinadas». (MER, 101).

El paje cuenta cómo se enamoró de una mujer preciosa, «solamente vestido de su rubor (MER, 128 ss.). «El amor las más de las veces está en un abrir y cerrar de ojos...»

La descripción de los amores de Lanzarote con doña Ginebra:

> «Lanzarote traía amores con doña Ginebra a excuso de su marido el rey, pero eran aquellos amores antiguos y corteses que no ponen deshonra, según dicen».
>
> (MER, 191)

Cuando toca el tema del amor, hay aspectos divertidos y poéticos a la vez. Así, la descripción que hace el mozo enamorado de la mujer barbuda (MER, 177), con barba de dos colores —verde y rojo—, y al verla en el balcón, un lado le parece un verde prado y del otro le parece que se había ruborizado...

La forma como Orestes mira a las mujeres, es dándoles vida con la mirada. (OR, 142).

El lector recuerda enseguida la deliciosa descripción de Euriclea hilando (UL, 52), o la escena de la casa de Leda, la madre de Helena (UL, 79).

Y la mujer se evoca también en la nostalgia sentida de su ausencia, pasando el peine por el cabello, por ver si dejó alguna hebra. (UL, 123).

Mujer, también en la madurez de los cuarenta años, conquistada por Ulises que se hace pasar por Dionís de Albania (UL, 205 ss.). O el encuentro con Penélope (UL, 229) cuyos ojos eran «dos aguas quietas» (cfr. UL, 229-247).

No es una visión almibarada del amor, aunque hay escenas de gran lirismo. Cunqueiro —lo veremos luego— gusta siempre del contraste. Así, en la siguiente frase, lo subrayado —por mí— da un tono poético, aunque enseguida se acopla la ironía suave y socarrona. Es la descripción del amor que se percibe en *Sinbad:*

> «Pero Zafir no quería boda, y en los descansos del ajedrez andaba leyendo en un libro curtubí que enseña que *el amor no es más que una mirada sorprendida y una palabra que no se sabe decir, no, añadiendo que amor siempre está lejos aunque lo tengas a tu lado, y que no es cosa de buscar,* sino palomo que cuando le apetece viene él a la mano, amargo o dulce, enemigo o amigo, veneno o caramelo de licor...».
>
> (SIN, 29)

Pero Zafir dejó a todas las mujeres del mundo por una veleta de papel. (SIN, 32).

La mujer recibe a veces tratamiento de una ternura conmovedora, como la sirena Venadita, con la que tuvo amores Sinbad (SIN, 98-101).

Los años del cometa cuentan una maravillosa relación de amor entre Paulos y María, con ficciones de un elevado tono poético. Paulos lleva la imagen de María a todas partes donde viaja, en un espejo encantado. Un día, al beber en una fuente, se le aparece su imagen sonriente, pero las per-

dices al beber se llevaron en sus picos la imagen de María.

Paulos y María, en una escena que pudo haber pintado Chagall, salen en un momento por la ventana... (COM, 108).

O la leyenda de la virgen y el unicornio (COM, 146 ss.), de Paulos y Melusina (COM, 151-157), escenas bellísimas de amor, en pleno relato fantástico. O la mujer que invitó a Paulos «con una mano blanca, que lucía en la noche como plata, lo invitó a que se acercase. La mujer olía a violeta». (COM, 186). O la historia de Luchino y Vanna, que era la niebla; allí se demuestra que el nombre de una mujer hermosa puede partir una torre en dos. (COM, 69).

En *Fanto,* símbolo de una espléndida juventud, la mujer aparece rodeada del halo neoplatónico renacentista ([5]).

Así, Fanto decide regalar su anillo a la primera mujer que se le ofrezca, e irse sin tocarla (FAN, 35).

Ambiente que roza la fascinación mágica. Fanto había leído a Platón —se dice— y conocía por tanto la realidad de la irrealidad. La dama Diana y el espejo. Fanto le recita sonetos de Cavalcanti (FAN, 55 ss.), y decide viajar de la mano de una muerta a través del espejo. Pero al final, las mujeres se convierten en ovillos, y pervive sólo el tono mágico y platónico del ambiente. (Cfr. pp. 55-60).

---

(5) Cfr. el análisis, ya mencionado de PILAR PALOMO [1977] sobre un fragmento de *Fanto.* A pesar de tratar un texto en comentario, y con extensión muy limitada, se recogen una serie de anotaciones acerca del ambiente renacentista de esta obra, a partir de un análisis semiológico de algunos vocablos significativos —relativos también al tema del amor—.

El carácter enigmático de las madonnas renacentistas, se recrea en Cósima Bruzzi («sombra de un alma desilusionada»), la mujer madura que le enamora. (FAN, 102 ss.). Y Fanto dice: «La única fuerza secreta mía mis señores, es que juego mi alma contra mi cuerpo». Y, luego, la soledad de Cósima mientras juega una partida de ajedrez, soñando que es cubierta por un caballo de oro que es el mismo Fanto. (FAN, 147-9).

Porque también en el amor se da —como en sus héroes— la decadencia, al final.

El amor, a veces, no resulta. (OR, 44). Y el lector recuerda el grotesco dibujo de Clitemnestra, mientras el narrador hace ironías respecto a la fidelidad de la mujer. (OR, 83).

En *Fanto,* cuando comienza a destruir a su héroe (FAN, 84), la mujer comienza a aparecer también en su vejez y cansancio. Está hecha de la misma materia negra de la isla que habita. (FAN, 86). Y aparece como elemento grotesco en la narración, la sirena vieja (FAN, 100), que ya no cautiva con su canto, sino que canta para pedir limosna.

Porque en la narrativa de Alvaro Cunqueiro, los héroes, hacia el final del relato, caminan siempre hacia su destrucción. Es el momento en que la historia se deshace.

El tema de la vejez del héroe es un leitmotiv repetido. Todos ellos alcanzan un punto supremo de fuerza y belleza, de mocedad viril, para mostrar en seguida la huella destructiva del tiempo. Porque el tiempo parece vengarse de los personajes, y ensañarse con los mitos.

Cunqueiro exhibe la destrucción de los mitos, la caducidad humana de todo lo que forma parte del prisma humano.

Ulises, después de sus viajes, estuvo a punto de alcanzar la felicidad en la unión con Penélope (UL, 229), pero se ve repentinamente obligado a huir, con su recuerdo acompañándole, dejando atrás la posibilidad de un final feliz («Dile a Penélope que llevo mordido el corazón». (UL, 262).). La escena está destacada por el narrador en letra cursiva. El final, nos representa a Ulises volviendo a su tierra, pero todo se halla envejecido. («Ulises, adulto fatigado, regresaba» p. 268). No encuentra el recuerdo de Penélope:

> «En la memoria de Ulises surgió Foción, mojándole el rostro.
>
> —¡Toma, prueba! ¡Es amarga! ¡Es el agua del mar!».
>
> (UL, 270)

Y la grandeza del personaje mítico, cede a la fuerza del tiempo.

Es Ulises viejo, imaginándose en el mar. (UL, 254). Es Sinbad —donde el tema se intensifica particularmente—, en el choque demoledor entre su ilusión de aventura y la decrépita ancianidad ([6]).

Porque hacia el final de sus narraciones, el autor parece transmitirnos una cierta sensación de desconsuelo. Es curioso que a pesar de tanta ironía, y de tanta sucesión descabellada de fantasías en delirio a veces trepidante, y a pesar de que algunos personajes rozan la caricatura o la reverencia paródica, hay una ternura humana en los protagonistas que les aproxima al lector. Y se

---

(6) En *Merlín y familia* (pp. 112-113), hay un tono nostálgico al referirse a la vejez sólo animada por los recuerdos de juventud (memorias, memorias, memorias...).

comparte con los héroes acabados esa fina tristeza que bordea el final de cada narración, cuando el autor deshace a sus muñecos, como tratando de demostrar la imposibilidad real del sueño.

En ocasiones, los finales de la narración intentan a veces creo mitigar esta sensación, añadiendo una serie de cuentos y apéndices, como intentando mostrar que todo no son sino cuentos, historias que deben acabar así porque es su destino inevitable, pero que la broma con la vida y con los sueños, debe proseguir.

Es más, en *Orestes,* llega un momento en que el lector comienza a sentirse burlado, intuyendo que se ha quedado sin final después de tantos ensayos de aparición de Orestes para cometer la venganza que nunca se comete. Se ha descompuesto el mito en diversos ensayos de actuación que podría tener lugar, pero que nunca se realiza efectivamente.

Llega aquí un momento en que se hace enloquecer a Electra (OR, 217). Clitemnestra aparece idiotizada. Egisto, envejecido. Y Orestes, cuando llega al final, se quita la boina y deja ver una cabellera blanca (p. 224).

Orestes mismo asiste al final de su novela, que consigue ver en una bola mágica. Precioso simbolismo, frecuente en Cunqueiro, de la bola del futuro:

> «...Orestes no lograba mover la mirada de aquella escena, que debía haber sido la gran hora de su vida, esperada por todas las gentes, por los propios dioses inmortales (...)».
>
> (OR, 226)

Y la narración parece terminar en una especie de foto-fija.

El paso del tiempo se siente aquí con un tono agrio. Orestes perdió su vida en vano, y ni siquiera llegó a tiempo para la venganza. Se le esperó en vano. Fue el destino —el tiempo— el que realmente se vengó de todos.

O vayamos al final, magnífico pero apresurado, de *El año del cometa*. En este final se evidencia una impresión que da la narrativa de Cunqueiro: como si de repente no supiera ya qué hacer con los personajes, con los que ya ha disfrutado bastante, o no fuera realmente capaz de matarlos o hacerlos desaparecer, y tiene que hacerlo de manera atropellada.

Así, Paulos comienza a tener recuerdos del olor a pan de doña Ginebra. («... se le metían entre las figuras cotidianas las antiguas y lejanas, o simplemente de ficción», p. 232) —algo semejante a lo que le sucede a Cunqueiro—. Y de repente, Paulos se pone los pantalones rojos, imitando a César («el joven astrólogo no podía imaginar si no tenía prendas de presente que le fijasen los linderos del despliegue de la fantasía». (ib), para imaginar mejor. Y, en seguida, María aparece muerta a la manera romántica junto a una fuente con un ramo de camelias. Y, a la página siguiente ya aparece muerto también Paulos.

No quiero referirme aquí a la estructura peculiar de esta novela. Simplemente diré que este final lleva a un detalle recurrente en la acción, que enlaza con el principio de forma circular. La narración podría aquí empezar de nuevo. Pero, aunque poco convincente, se trata de un final lírico, que salva la integridad del personaje.

Pero páginas antes, el autor se ha entretenido en demoler las figuras legendarias de la Corte del Rey Arturo y doña Ginebrina. (COM, 180-201).

El final de *Fanto,* consiste en apenas una frase. Es mucho más sugerente. Corresponde a la delicadeza y maestría de la historia —posiblemente su mejor novela—.

A Cunqueiro parece que le interesaba sólo el aspecto externo, exótico, imaginativo en la narración. Hasta que llega un punto en que parece incapaz de alargar más la historia, y le asalta un cierto cansancio, que coincide con la progresiva vejez del protagonista.

También en esta narración se intenta hacer pasar desapercibido el corte brusco de la desaparición del personaje, y se completa el relato con una serie de apéndices narrativos de los personajes secundarios. Tal vez como tratando de mostrar que el héroe carece de importancia absoluta, y que su vida es sólo una historia más en el río inacabable de historias.

Al final también, el mito es horadado por el tiempo. La decadencia consume al héroe.

Pero, la muerte de Fanto es de una belleza renacentista absoluta:

> «...quizás las palabras recuerdo del refrán de una canción provenzal:
>
> —La vida del hombre es como una mañana de pájaros.
>
> Y Fanto supo que iba a morir».
>
> (FAN, 114)

«Qu'est-ce que ce vertige? Ce le comique absolu».

CH. BAUDELAIRE

«Le rire est l'expression d'un sentiment double ou contradictoire».

CH. BAUDELAIRE

II. EL CONTRAPUNTO TEMATICO: BELLEZA E IRONIA

Hasta el momento lo que se ha intentado es explicitar la actitud y concepción de Cunqueiro, a partir de la cual surge todo su mundo narrativo. A través de los dos temas fundamentales tratados hasta ahora —la fantasía y el mito—, han quedado también fijadas —con el apoyo objetivo de textos— otros diversos puntos que inciden sobre la manera en que se desarrolla su obra, sobre la estructura de su narrativa. Así, se ha aludido al delirio onírico y encadenamiento del absurdo, y a la forma y evolución de los personajes.

He insistido en que lo que hasta ahora me interesa es fijar una actitud, una perspectiva personal desde la que se considera la novela. Lo que he tratado de determinar es el enfoque general desde el que parte el autor. Aunque, naturalmente, otros muchos aspectos hayan sido rozados inevi-

tablemente, pero sin descender nunca excesivamente a lo concreto salvo para encontrar algún ejemplo textual que confirmara mi afirmación o hipótesis previa.

Por tanto, un aspecto nada fácil de clasificar, que es el de *«lo»* fantástico en la fantástica narrativa de Cunqueiro, creo ha quedado suficientemente fijado.

Evité a propósito entrar en las constelaciones privadas de mitos del autor, y una —por así decirlo— hermenéutica de su mundo mítico. En este trabajo intento, en primer lugar elucidar los modos peculiares como se presenta lo fantástico en Cunqueiro; y en segundo lugar, a partir de esta primera aproximación —que acabo de realizar—, cómo se corresponde esa concepción de lo fantástico, en las diversas técnicas narrativas que caracterizan su novela.

Se trata ahora por tanto, de abordar este segundo punto. Aunque las precisiones respecto a la técnica narrativa se desprenderán como consecuencias casi evidentes, del planteamiento inicial.

Lo que se ha intentado determinar hasta ahora es una *actitud* de base (o concepción, o estética, o como quiera llamársele, contando con la imprecisión de estos términos). Lo que se tratará a continuación de delimitar son unos *modos narrativos.* Pero a su vez quiero distinguir aquí dos aspectos: respecto a la *temática,* y respecto a la *estructura narrativa.*

Fiel a mi propósito inicial, tampoco distinguiré en la temática asuntos concretos, sino la disposición que adoptan estos temas: disposición de contrapunto, que viene definida por la tensión entre

belleza e ironía. Trataré después de delimitar una serie de posibles variantes en el modo irónico.

Con esta personal aproximación a la narrativa de Cunqueiro, creo que evito —como TODOROV [1970:101ss], aunque sin intentar una tipología temática—, los problemas que plantea una crítica temática. Destaco la forma de contrapunto que adoptan dos *rasgos* semánticos clave (belleza/ironía), sin analizar temas concretos; y señalo sus modos de funcionamiento en el texto.

Finalmente, el último aspecto de esta segunda parte, estudiará algunas características de la estructura narrativa.

A través de todo este desideratum metodológico, creo quedará pronto elucidada la peculiar manera narrativa de Cunqueiro, que consigue realizar en su novela aquella aspiración que tenía su personaje, Ulises:

> «...dejar el modo heroico y levantado que traía y buscar en la imaginación un contar humano, libre de los temas y los tropos de las escuelas».
>
> (UL, 161)

Para ilustrar esta *disposición de contrapunto* que creo adopta la narrativa de Cunqueiro en sus diversos rasgos temáticos, puede sernos útil acudir a la etimología del término «ironía» —que es uno de los opuestos señalados—.

En sentido clásico «ironía» parece provenir del griego *eironeúma,* que significa «disimular», o, más precisamente, «disimular que se sabe algo»: es la ironía socrática. Pero existe un segundo significado del término, y es el sentido romántico en que fue empleado por F. SCHLEGEL, y K. F. SOL-

GER; porque creo que la ironía debió ser para los románticos el necesario contrapeso que les impedía perderse definitivamente en el «laberinto del sueño» de que antes nos hablaba A. BEGUIN [1954:482]. Y en este último sentido, que nos interesa, se define así:

> «El elemento común del concepto romántico de ironía es presentar a ésta como expresión de la unión de elementos antagónicos, tales como la Naturaleza y el Espíritu, lo objetivo y lo subjetivo, etc. Por la ironía no se reduce uno de los elementos al opuesto, pero tampoco se funden los dos completamente; la ironía deja traslucir «tensión» constante entre ellos».
>
> FERRATER MORA. **Diccionario de Filosofía.**

Creo que la peculiaridad de la narrativa fantástico de Alvaro Cunqueiro reside precisamente en la dualidad que introduce lo irónico.

Cunqueiro no cultiva el género fantástico a la manera tradicional, a pesar de que muchas veves recree estas formas tradicionales. Justamente por ello los análisis de TODOROV, etc., nos resultaban en su mayor parte inaplicables a su obra.

No trata, por ejemplo de sumergir al lector en un clímax imaginativo que siga una estructura fija y graduada en los acontecimientos. Su narrativa parece surgir del capricho, de un impulso entrecortado y múltiple. A la manera de los cuentos de BOCACCIO, o, mejor, de *Las mil y una noches.*

Tradicionalmente, lo fantástico tiende a producir efectos de horror o de sorpresa, como se señaló antes. Y sin embargo, en nuestro autor produce sobre el receptor un efecto agridulce entre lírico e irónico —en el modo que precisaré luego—.

Pero además del elemento *lírico,* hay un contrapunto *irónico* que introduce un matiz importante

en la forma en que se presentan los acontecimientos que se van relatando. Da la sensación de que Cunqueiro acabe riéndose de su propio relato, y de sus propios personajes. Utiliza para ello la *ironía* en forma reiterada, y extremadamente fina.

Así, apenas considera ha conseguido un efecto lírico, cuando añade en seguida un detalle cómico que hace al lector tomar conciencia de que aquello no es el cuento de hadas maravillosamente puro de las clasificaciones de TODOROV, sino pura invención, delicioso encadenamiento de sueños dispares en pulsión entrecortada, de viento racheado.

La ironía permite que elementos antagónicos se mantengan en la tensión de su contraste. Pero, al mismo tiempo, sirve ella de contraste, estableciendo el contrapunto —importantísimo a mi entender— de la narrativa de Cunqueiro, que se define en la doble «couple» temática en la que es elemento común: *Belleza/ironía, ternura/ironía.* (Esta segunda pareja, la estudiaré asimilada a las funciones de lo irónico).

Por tanto, la ironía es a la vez un elemento —importante— de contrapunto, y quien lo hace posible; un polo de la tensión, y también quien la provoca o motiva.

La ironía introduce el juego, sobre la base de lo lírico fantástico. Pero aporta una alteración que no modifica el paisaje, el fondo de ambientación sobre el que actúa, sino que mantiene y ostenta el contraste creado, de tal forma que enriquece la percepción del lector.

Más adelante estudiaré en qué forma incide este rasgo, interesante, sobre la estructura —autorreflexión, multiplicidad, etc.—.

Por otra parte, la ironía introduce también otra

cuña interpretativa en el campo receptivo del lector, creando el contrapunto que corresponde a la segunda «couple» señalada, y cuya consecuencia más interesante parece ser la aproximación del mito al hoy. Ya me referí antes a esta forma de humanización del mito, de actualización —como la llama A. PRIETO [1975:145] al estudiarla en la narrativa reciente—, que posee en nuestro autor, entre otras, la característica de lo embromante.

La ironía de Cunqueiro es por ello la del gallego popular, aunque aquejado de una alta fiebre de fantasía.

Más adelante me referiré despacio a las cinco funciones de contrapunto que he podido distinguir en la ironía de nuestro autor.

Aquí sólo quiero destacar cómo responde al mencionado sentido romántico del término: presenta la dualidad, el choque de opuestos; pero no los destruye o disuelve, sino que los muestra a ambos (puestos en solfa).

De aquí que Cunqueiro sea un autor francamente divertido.

> «La belleza lo revela todo, porque no expresa nada».
>
> O. WILDE

LOCALIZACION DE LO LIRICO

Antes de analizar el elemento de refracción, es preciso fijar el medio sobre el que se refracta. La ironía —de la que me ocuparé luego— se pre-

senta actuando sobre un fondo ambiental mítico, y sobre un paisaje lírico, cuyas características es preciso determinar.

La narrativa de Cunqueiro recrea siempre un ambiente, de manera personal, en una geografía imaginaria que entrecose datos culturales —recuerdos de lecturas— y rasgos de su tierra gallega.

Esta recreación mítica, constituye un fondo que se percibe entre líneas, un escenario de tono poético. Las referencias culturales no son materia libresca, muerta, ni exhibición erudita, sino excusa para edificar un mundo personal que presenta los vivos colores de un paisaje propio.

No se trata de un escenario ampliamente descrito, al que el autor preste una excesiva atención. Más bien es un «clima humano y lírico» que se percibe a partir de detalles, y se fija nítidamente en la mente del lector sin necesidad de estorbar el ágil —a veces descabalado— ritmo del relato.

Es un ambiente que se respira entre líneas, y se materializa en las sugerencias concretas de detalles muy breves. Porque el autor domina el arte de presentar bellamente un paisaje o un entorno a partir de frases escuetas, que condensan un sentimiento poético.

Mediante estas frases detallistas, que se intercalan brevemente en la narración, como islas oportunas de poesía, se introduce un cambio de ritmo en las sensaciones del lector, contrastando con un relato descabellado o suavizando un tono irónico.

Por esto, pienso que la novela de Cunqueiro es una literatura de matices.

Por ejemplo, en *Merlín,* cuando el narrador se identifica con el paje enamorado de doña Simona

y dice: «ya no tenía los anteojos puestos, y lucía en su cara el mirar del lobo de la noche» (MER, 48), o se refiere a «el resoñar de sus ojos azules» (MER, 51). Descripción también, mediante adjetivos, de estados de ánimo, en tono escueto, rotundo, lírico: «El rey me despidió amistoso y triste». (MER, 85).

La obra de Cunqueiro está repleta de ejemplos de este tono lírico breve, que proporciona una nota poética a veces de aproximación a lo popular. Como cuando describe a Manueliña de Carlos, «calientes los labios como la leche cuando acaban de ordeñar» (MER, 20).

Esta breve descripción puede a veces elevar el tono lírico al vuelo de lo fantástico, en los cuentos cortos por ejemplo de «El heredero de China» (MER, 54-56);o en la magistral descripción de artefactos maravillosos, como el reloj de arena de don Felices (Mer, 60); o la historia de la muñeca de plata hecha con huesos de cristal (MER, 70). En estos momentos, la fantasía se permite bromas, menudas y suaves, de manera intermitente (MER, 47).

Mejor que el autor abrevie las descripciones, pues a veces hay un tinte de barroquismo en el desenvolverse de las frases, que restan eficacia narrativa, como cuando describe la mirada de don Esmeraldino:

> «...con una mirada tan triste en los grandes y negros ojos, que parecía, dicen, que cuando demoradamente os miraba era como si una niebla de oscuras caricias saliese, para envolveros, por entre la aleteante seda de las largas pestañas...».
>
> (MER, 139)

Aunque enseguida se retoma la historia hacia

un desenlace divertido, y convierte al galán conquistador en gallo de corral (MER, 143).

Pero en otras ocasiones, la brevedad de la frase es redonda y acabada, con un efecto de afirmación rotunda, como en *Las crónicas del Sochantre:* «se llevan los mismos ojos al amor que a la guerra —sentenció el hidalgo». (SOCH, 118).

A veces, evita el efecto melífluo mediante pequeños cambios divertidos, afirmaciones que sorprenden como en un paréntesis, antes de proseguir la narración. Así, en la historia de «Pablo y Virginia», se añade que la condesita no quería contar esta historia por miedo a que con la memoria de aquellos dolores se le retirase la leche. (MER, 157).

Por lo general, Cunqueiro evita las descripciones. A veces las deja caer en la página, como la sensación de tumulto popular en la taberna de Poliades (UL, 41), pero como fondo ambiental rápidamente bosquejado, sobre el que en seguida puedan empezar los protagonistas a contar historias.

A partir de *Las mocedades de Ulises,* el efecto lírico de los destellos intercalados en su narración, se intensifica: «en la luna de septiembre, Itaca huele a membrillo», (UL, 22). El lector prosigue la sucesión de hechos que se le relatan en la historia, pero en su imaginación pervive durante todo el cuento el aroma sensual del membrillo apenas mencionado en un recodo de la historia.

De esta forma, el narrador consigue evitar —con las breves descripciones que salpican la novela— una excesiva prolijidad en la ambientación o las descripciones, que quedan así como apuntes sueltos, y no confieren un tono lento y

cansino al relato. No son frecuentes por esto en su narrativa largas descripciones. Basta la sugerencia. Luego, la reticencia, la elipsis, y volver líneas más adelante, con una nueva referencia poética breve, para que el lector no pierda de vista la situación ambiental en que se desenvuelve la narración. Y así ésta camina ágil, y la atención no se aparta de los sucesos que se están relatando.

Se trata de frases de acabada rotundidad metafórica (tenía la voz redonda y noble como un anillo de oro» (UL, 60); «las naves, como los corceles, tienen horas nerviosas». (UL, 63). Puede mencionarse la descripción breve de la navegación en el mar (UL, 64), o del rostro de Ulises según lo va descubriendo el tacto de Euriclea (UL, 68), o la despedida: «¡Adiós, Alción! ¡Te regalo el mar!» (UL, 104).

Frases escuetas que pueden presentar el contraste denso entre dos sensaciones: «cesó la risa y cayó la noche» (UL, 113), y en seguida se cambia a un tono más vivo de conversación entre marineros, entre los que hay un borracho que decía «merecía ser el viejo y ronco mar» (UL, 115).

Frases afortunadas que salpican la historia como metáforas de contenido lirismo: «andar con la amistad de grandes vientos» (SIN, 51), «los caballos solares piafan en el patio trasero» (UL, 79). Ulises, que navega a «la amistad de las velas» (UL, 122). Encuentra «muertos de sirena memorante» (UL, 144). Y va aprendiendo «lo arduo y hermoso de la libertad del hombre en el mar» (UL, 176).

Lirismo que envuelve, por ejemplo, a la citada imagen del membrillo, («¡Ah, como dormirías en el corazón del membrillo!, UL, 196), símbolo de la alegría de la edad de Ulises («membrillo glauco y

perfumado»), que con el tiempo en su zurrón, «había amarilleado suavemente» (UL, 183), y sus compañeros repiten entonces su nombre, «y lo mojaron con lágrimas».

Poética expresión de la alegría, («echarle al cuerpo golondrinas» (UL, 184); o aproximación de estados anímicos a los sentidos («te quemaba las manos de la memoria»). Metáforas que materializan la fantasía ante los ojos del lector («la novela asombraba a la señora Alicia, que la cogía con sus propios labios». (UL, 207). Incluso en juego poético de palabras, como cuando Ulises viajero dice: «Me despedía con versos antiguos de las estrellas siempre nuevas». (UL, 213).

Destellos líricos que unen a veces lo popular con lo lírico. Dignificados al mismo nivel, por ejemplo, aparecen los ajos y las rosas (COM, 73): unidos por la belleza y el color. Toda su obra, se diría también, une ajos y rosas: ironía y belleza.

Lirismo que roza a veces el modo surrealista de asociar metáforas, con símbolos a la vez de proximidad y calor popular:

> «El hinojo, cuando está destilado con miel y sumo de enebro, es turbador y somnífero como un pañuelo empapado en beleño. La noche crecía en la imaginación de mi madre, y se hacía profunda como un pozo a cuya agua tardase un siglo en llegar la piedra que el niño tira por juego...).
>
> (UL, 207)

Personificación poética y evocadora de los elementos vivos de la naturaleza, como cuando Jasón habla con el joven Ulises, que le pide relatos, y compara las historias a flores que salen de la boca del hombre:

«Estas son palabras rituales. Nacen de la boca de los hombres ya gastadas y oxidadas. El corazón ni se entera. La tierra cuando como ahora en ese desmonte nacen delicadas violetas, está atenta, tiene los labios suyos húmedos en las raíces de la planta, y sopla, somos el vidriador con su boca la ígnea pella, color y forma en el aire. Solamente una vez al año hay aquí violetas, Ulises. Los hombres están a veces diciendo flores, y tienen el sentir en otra parte».

(UL, 56)

Hay una peculiar forma de unir metáforas líricas en forma ilógica; metáforas de connotaciones poéticas, y de una curiosa peculiaridad: de un sensualismo táctil, próximo a los objetos populares, al mundo material del hombre sencillo.

Tal vez sea éste el contar gallego campesino, «con pruebas», de a bulto, a que Cunqueiro se refería en la conferencia (1975) a que aludí al principio de este trabajo.

Aún a costa de multiplicar las citas —insustituibles en este epígrafe del estudio—, quiero recrear brevemente, para situar la comprensión del lector en el mundo concreto de Cunqueiro, el relato, de gran belleza de Inés y el pianista (OR, 179-183).

La narración comienza con la confesión romántica del pianista:

«Soy músico, pianista. Querían que tocase en la plaza, para que bailasen los soldados con las mozas. Pero no podían bailar con mi música. Yo toco, por ejemplo, como se ve la luna en un charco, o como se echa a dormir el viento en un bosque, o como brillan sus pies en el mar, o como mira una mujer enamorada a través del fuego. ¿Quién bailaría eso?».

(OR, 179)

Se plantea ya de entrada el contraste entre el mundo de élite estética del pianista, y el fondo popular.

El músico relata ensimismado su historia, habla de la incomprensión de su arte, de su fracaso ante el pueblo. Quizás es el único personaje de Cunqueiro que habla solamente de sí mismo, sin contar la historia de otros; refleja en sí mismo el narcisismo de la belleza que persigue.

> «Yo escribo la música que interpreto. Sólo ella me gusta. Me siento al piano y voy abriendo las hojas del día o de la noche. Pongo en lo ancho del mundo agua que corre, pies descalzos de mujer, árboles, pájaros de colores, caminos alfombrados de rosas y pozos en los que se miran estrellas allá abajo, en el agua quieta (...)».

El músico es el personaje del soñador puro, que huyó de la muchedumbre. Inés va entrañando con él, y le pregunta:

> «—¿Por qué huiste? ¿Perdió la guerra tu canción?
> —Debería contestarte que huí porque mi corazón siempre sospechó de este refugio. La música y el amor se hacen con sorpresas muy semejantes. Como casi nunca salía de casa en mi ciudad, siempre fui muy dado a soñar con caminos: andaba y andaba, y en la noche más cerrada se encendía una luz, y yo podía posar mi fatigada cabeza en unas manos dulces y tibias, y dormir, escuchando una voz tierna cerca, muy cerca, casi en mi propia boca».
>
> (OR, 181)

El tono es inusual en la narrativa de Cunqueiro, que por otra parte, no suele elaborar poéticamente los temas, salvo en rasgos aislados, como

si rehuyera la confesión poética. El lirismo de su narrativa se da por contraste, o en breves párrafos, pero aquí hay un personaje que es un soñador puro, explayándose.

El músico relata así la alucinación que le atormentó: el público lo llevó a una plaza y lo sentó a hacer música gritándole que su canción pasó de moda, y quieren bailes nuevos. Aquí comienza la pesadilla a la manera de una alucinación nocturna, de un sueño persecutorio:

«—¡Queremos bailes nuevos!

Gritaban y gritaban. ¡La canción de los nuevos alborotados! La cantaban amontonándose encima de mí para que yo la aprendiese en seguida. Uno, montado, con la punta de la lanza me ayudaba llevando el ritmo, y golpeaba con el talón en las teclas. ¡Podía herirme, agujerear mi mano izquierda! Gritaban que yo era un músico de mierda. Dos mozas medio desnudas se subieron encima del piano y taconearon. Las lanzas, las espadas, las hoces estaban cerca de mis manos, las buscaban, y yo huía sin moverme, huía de aquel bosque de hierro homicida, interpretando una música loca, la música de mi terror, cada vez más de prisa, más de prisa. Comenzaron a dar vivas y a bailar. Pero las hoces no se iban, brillaban ante mis ojos, cada vez más cerca, más afiladas, más curvas. ¡No podía seguir tocando sin tropezar con ellas! De un momento a otro comenzaría a sangrar. Y corrí. Me metí por entre las patas de los caballos, corrí por no sé qué alcantarilla. Una hoz enorme venía detrás de mí en el aire, dispuesta a caer sobre mi cuello. Tardé en darme cuenta de que era la luna nueva, mi amiga la luna nueva. Me detenía a palpar una mano con la otra, pasaba ambas por la cara, los ojos, las metía en la boca. Sí, estaban vivas, como dos peces, como dos golondrinas (...)».

(OR, 182)

Un hombre que se parecía a Orestes represen-

ta perfectamente el momento de mayor cansancio de Cunqueiro respecto a sus pensonajes.

Cuando me refería a las «edades del héroe», al decurso biográfico de sus mitos, señalé que había un punto de decadencia en el cual el autor se entretenía en deshacer —hacia el final— todo el mundo de fantasía que había creado. Esta labor destructiva o corrosiva, que puede simbolizar la del tiempo sobre el mito o el sueño del hombre, está claramente simbolizada —en miniatura— en esta narración incluida en *Orestes*.

Así, de repente la historia, que ya ha derivado hacia la alucinación, cambia. El músico llora consolado por doña Inés, que le promete casarse con él y traerle un piano. Y cuando le va a suavizar las manos golpeándole suavemente con jazmín, el músico comienza a gritar: no me cortes las manos, quiero que vivan. Inés se queda sola, mientras dice:

> «—¡Pero si el jazmín no corta! ¡Pero si el jazmín ni siquiera araña!».
>
> (OR, 183)

En seguida, la narración se corta. El lenguaje cambia de tono, y vuelve a lo popular. Este es el apunte de un acto de teatro —justificación—, y Filón el Mozo cuenta que se trata de la historia de un pianista loco, obsesionado por sus manos, que anda por las polis buscando un lugar seguro donde guardarlas...

Pero la historia ha reflejado el tipo de lenguaje lírico que no abunda en Cunqueiro, pero que define su estilo —en los breves momentos en que aparece—. Y hemos visto cómo en seguida se introduce un elemento destructivo o disolvente de esta

simplicidad lírica, para dar relieve y contraste a la historia —por fantástica que sea—.

El autor ha dejado al personaje que cuente su historia, usando de los recursos poéticos de asociación ilógica de metáforas. Y luego, le aplica una fórmula disolvente para, de seguido, cambiar el tono del lenguaje a base de ironías.

En definitiva es un indicio de que Cunqueiro conoce sus limitaciones como escritor. Parece teter miedo a una dosis excesiva de poesía. O quizás considera que la poesía surge precisamente del contraste, y hacen falta elementos humanos para que exista verdaderamente. Por ello la ironía, por ello los diferentes tonos y registros de voz. (Y está muy bien así).

Esta peculiaridad narrativa, que evita los momentos descriptivos clásicos, se manifiesta también en la tensión lírica que condensa el relato de ciertos sueños alucinantes.

Tomemos el ejemplo de *El año del cometa*, el sueño que Paulos relata, de la virgen y el unicornio —de evidentes interpretaciones freudianas, que en absoluto me interesan aquí—:

> «Atendía yo a los cambios de luz, que podían ser significativos, cuando el ciervo salido de la oscuridad saltó la baranda del quiosco, y aterrizó ante la virgen. Era unicornio. Yo veía el erguido, luminoso cuerno blanco, rematado en una afilada punta marrón. Según los tratados debería hacer tres reverencias antes de tocar con el hocico la falda de la niña. ¡Las hizo! Y apoyando la cabeza en el regazo, cerró los ojos, y se durmió. La virgen cruzó los brazos sobre el cuello del cérvido, y se durmió a su vez. Como es sabido, ambos tienen el mismo sueño, con la diferencia de que la virgen se ve en él en figura de ciervo, y el unicornio se ven en la figura humana. Se encuentran bebiendo a un tiempo en el remanso de un río,

y las imágenes de ambos, reflejadas en el agua gracias a la luz propicia del menguante, se unen en una sola. En este momento, se acaba el sueño, y ambos despiertan a la vez. El unicornio se levantó de manos, ya pareció intentar herir con su cuerno la luna. Bramó, como el corzo en celo en el bosque, y saltó la baranda del quiosco, camino de la noche y su refugio secreto. La niña había perdido su esplendidez y su halo, y corría ahora hacia su casa. El perro lo hacía también tras el gato, despertaban los dormidos bajo los porches, se escuchaban voces, cantó un gallo que iría adelantado de horario... Cuando por fin llegué ante la casa de la virgen, ya la niña había entrado en ella y cerrado la puerta».

(COM, 146-7)

Se añade que la escena duró por la cronometría occidental un cuarto de hora, pero «por los relojes que transforman en tiempo la potencia cataclísmica, un año completo, bisiesto».

La cita es extensa, pero era preciso traerla así. En realidad es difícil recoger textos de Cunqueiro, pues poseen un carácter de resonancia múltiple por contrastes, que es difícil de trasladar aislándolo del contexto.

En este sueño recogido, aparecen una serie de factores interesantes. Dejemos de momento en breve alusión el carácter de refracción múltiple y juego de planos —sueños que se contienen unos a otros—, a que luego me referiré, con sus consiguientes repercusiones en la estructura narrativa.

Se trata de una visión, en un estilo mucho más elaborado, que el antes citado de *Orestes*. Hay una simbiosis de alusión a tratados mágicos, y actuación del unicornio en la visión, con una sencillez entre maravillosa e ingenua, ante los ojos del lector. La virgen dormida en el cuello del cérvido, es una transformación del mito en secuencia de sueño de fantasía infantil casi. Juego con las diversas

imágenes en reflejo mutuo. El unicornio hiriendo la luna, es una metáfora poética. La comparación con el corzo, y la vuelta a la «realidad» (la baranda del quiosco) que se expresa en detalles concretos —el «contar con pruebas»...—. El perro, el gato, los vecinos... La cotidianización del sueño o del mito, de nuevo.

Por tanto, el lirismo se constituye sobre el contraste, como se ha dicho. Lirismo escueto y contenido en cuanto a las expresiones (herir la luna con el cuerno, etc.) pero que recorre toda la historia completamente. Y descripción breve y detallista (baranda, quiosco, porches...), que ambientan la narración en sus diversos planos —sobre este mundo popular de los gatos, los gallos dormidos..., se levanta el vuelo imaginativo en un segundo escalón de la fantasía— mientras la fascinación se mantiene fija en la sucesión de hechos que se relatan, sin prestar apenas atención al fondo ambiental, que sin embargo acompaña en los detalles significativos (la reiteración de «baranda del quiosco» como una frontera que se cruza, entre los diversos escenarios, o decorados del plató fantástico), y que el lector no olvida (como el olor al membrillo de Ulises) durante el trayecto recorrido en la visión.

Conforme avanza cronológicamente la narrativa de Cunqueiro, gana en complejidad de recursos técnicos en la ficción. Las visiones de *El año del cometa* se reflejan y metamorfosean en un juego de espejos, que produce una impresión estética en la refracción onírica.

Este mismo motivo del sueño del unicornio por ejemplo, se transforma páginas más adelante. El sueño de Paulos con Melusina, presenta a Paulos metamorfoseado en el unicornio, pues el persona-

je acaba identificándose con la historia que cuenta o sueña. El trasfondo es de un lirismo mitológico recorrido por un sentimiento erótico, sublimado: las tres lenguas de baba que deja el unicornio en el traje nuevo de Melusina, y se corta en el punto culminante, a punto de consumar el acto del amor. (COM, 156).

En esta escena, Melusina y Paulos son mánticos interpretándose a sí mismos:

> «...Paulos escuchó a su vez la música aquella de cornetas y tambores, trompas de caza, vio en la roca la mujer de oro, le llegó la suave brisa de su abanico, y se durmió. Soñó que Melusina iba por un camino orillamar, y que él la seguía. La seguía el unicornio, no Paulos, pero el unicornio era Paulos...
> (...)
> ...Melusina se volvía de vez en cuando y le acariciaba el cuerno, se lo adornaba con hilos de colores. Melusina corría desnuda por el prado, y Paulos detrás, brincando, también desnudo. La desnudez de Melusina era la humana, pero la de Paulos era la desnudez animal, la desnudez de las bestias en los bosques y en las sábanas (...)».
>
> (COM, 153-4)

Este texto remite al mito de la inocencia original, pero tamizado por un sentimiento fantástico que se manifiesta en los sueños de ambos personajes.

Los apuntes de descripción lírica son breves acotaciones escénicas (trompas de caza, roca, orillamar (...) desnudez en el prado). Sólo las notas imprescindibles para transmitir una imagen.

El texto está lleno de referencias poéticas (la mujer de oro en la roca, suave brisa de su abanico, el unicornio (...) hilos de colores, (juego) brincando en el prado, desnudez de los animales...). In-

cluso hay un juego de oposiciones entre la desnudez animal/humana. Y se evocan bosques, prados, caminos orillamar...

Aquí se da la fusión entre los recursos de brevedad descriptiva lírica, y la fantasía poética del autor, a través de una imagen o visión que se coge en la narración como sueño de un protagonista —que a su vez remite a otro sueño, etc., en cadena de recurrencias que luego estudiaré—.

En esta etapa narrativa, hay ya una elaboración casi perfecta del recurso mencionado, que caracteriza la novela de Cunqueiro.

En la misma línea de belleza onírica puede también citarse el capítulo de Fanto (pp. 52-63) que se refiere a la dama Diana, como antes aludí. Se trata de otro episodio de carácter absolutamente fantástico, recorrido por la sensación del sueño y de la magia, en el misterioso ambiente renacentista.

De nuevo las breves acotaciones líricas: «Las miradas de dama Diana pasaban como cintas de terciopelo acariciando el rostro de Fanto...» (FAN, 50). Se sitúa la acción en tono lírico, amoroso, mediante metáforas intercaladas, y comparaciones poéticas.

Dama Diana propone a Fanto la acompañe a su refugio. Y Fanto, que había oído una lección de Pico della Mirándola, en Florencia, sobre la realidad de la irrealidad en Platón —juego con referencias culturales, pero sin exhibición erudita—, decide viajar con su criado Nito y de la mano de una muerta, a través del espejo que romperían con una palabra; de este modo podrían estar siempre uno al lado del otro. (FAN, 58).

Llegó la hora de partir, «el espejo abría su boca oscura, y al fondo comenzaban a verse los

abedules» (FAN, 59). —Alusiones poéticas al paisaje, en profundidad de cuadro renacentista de Leonardo, condensado además en el vocablo «abedules»—. Lirismo breve en la descripción escénica, lenta y majestuosa, en la expectación del misterio: «Fanto el Mozo aceptó aquella mano pálida y fría que se le ofrecía, y avanzó lentamente con dama Diana hacia el paisaje» (ib.).

De repente, la visión se altera. Transformación súbita de los personajes, mágica metamorfosis: las damas se convierten en ovillos de niebla rojiza —colorismo de descripción lírica—, justo en el momento en que Fanto y Nito escapaban, libres sus manos de las manos de las muertas que acababan de presentar el fuego a la nieve —breve alusión cultural a la fusión de opuestos del pensamiento hermético—.

Fanto y Nito esperan a que amanezca. De nuevo una breve anotación lírica: «Entra el alba por entre las ramas de los abedules, abriéndose paso con sus manos mojadas, Fanto y Nito se dirigieron hacia la fuente». (FAN, 61).

Aquí, se ha repetido el símbolo inicial de los abedules (como, en el sueño de Melusina, la baranda del quiosco), y se cierra el círculo del sueño, volviendo al punto de partida. Los personajes atraviesan de nuevo el espejo, y vuelven a «este lado» de la realidad.

Pero nótese además que ha bastado una alusión poética en dos palabras: «manos mojadas», para sugerir el rocío de la madrugada. Así, al final de esta fuga del espejo, tocada de magia renacentista, los sentidos del lector se impregnan inconscientemente de esta sensación de húmeda frescura en el amanecer.

El tono lírico que recorre la narrativa de Cunqueiro, puede por tanto caracterizarse en una serie de notas que se materializan en su obra:

— se contiene en descripciones de detalle, breves, e intercaladas. Supone cambio de ritmo, contraste, y agilidad en el relato.

— este contraste se produce por la unión de tonos y registros significativos muy diferentes, que se enlazan en el contexto.

— estas acotaciones líricas, sitúan la escena y ambientan el paisaje sobre el que se desenvuelve la historia. La atención del lector sólo repara en los sucesos de la narración, pero los detalles descriptivos le acompañan apenas perceptiblemente, en la lectura.

— estos detalles líricos poseen una gran expresividad poética, y una sensualidad clara.

— en ocasiones, emplea metáforas poéticas, y asociaciones ilógicas de valor poético, a la manera surrealista. El desarrollo delirante e ilógico de sucesos dispersos enlazados en la narración, se corresponde con estos elementos simbólicos y poéticos introducidos en el relato.

— las acotaciones líricas, que da un matiz peculiar importante a la fantasía de Cunqueiro, pueden producir un efecto onírico, o de belleza, por ejemplo en la manera de sublimar los temas eróticos.

— o también pueden aproximar lo fantástico a un plano supuestamente real, mezclando lo lírico en lo popular.

DELIMITACION Y FUNCIONES DE LA IRONIA

El *elemento que introduce una perturbación* agradable e importante en la narrativa de Cunqueiro es la ironía. Precisamente en ello reside gran parte de la originalidad de su estilo, dentro de la literatura fantástica.

Además, supone un contrapunto importante del lirismo. Una obra tan múltiple, fraccionada en pequeñas historias, resultaría en otro caso posiblemente cansina, *sin los geniales rasgos irónicos que* constantemente la recorren.

La ironía levanta el interés del relato. Ha de tenerse en cuenta que la novela de Cunqueiro no se basa en el clímax, o en una disposición unitaria que se gana el interés por una gradación de los recursos narrativos. En sus relatos, la atención del lector es continuamente ganada —más bien diría asaltada— *por medio de la sorpresa*. Y es la ironía lo que aporta elementos siempre sorprendentes a la narración. El lector recorre las páginas sin saber qué nueva chanza le va a ocurrir al personaje o con qué nuevo golpe le va a embromar el gallego.

La ironía, unida a la belleza —la estética húmeda y sencilla de Galicia—, presentan una balanza de opuestos, *el movimiento dialéctico, donde los* sentimientos del lector, en constante movimiento, son zarandeados de uno a otro lado, siempre con delicadeza, con viril suavidad, con tacto y ternura galaica.

Creo que los diferentes matices de su ironía podrían clasificarse en una corta serie de registros, que recogen las diferentes intencionalidades de su broma:

1. **Lo irónico ingenuo (arcaísmos, aspecto infantil, etc.).**
2. **Lo irónico lírico. Entremezcla concesiones a un tinte poético, evitando lo edulcorado.**
3. Lo irónico que deshace (la burla, lo grotesco, lo ridículo).
4. La irónica ternura: humanidad. Aproximación de la narración a la realidad humana, rasgos de humanidad en los personajes, carácter de desenfado cazurro y provinciano gallego, gusto por lo popular.
5. La autorreflexión irónica. Rompe —a propósito— el clímax de la ficción, en el espejo. Autodestrucción del texto.

1) Lo irónico ingenuo

Se manifiesta en diversos rasgos estilísticos. Puede haber arcaísmos del lenguaje que sólo lo sean aparentemente, pues se trata de usos gallegos del castellano.

Pero Cunqueiro domina el castellano a veces con un formalismo excesivo, y con un barroquismo que sirve de homenaje estilístico —a veces explícito, como se vió— a nuestro Siglo de Oro.

Un rasgo muy curioso, que presta gran ingenuidad al relato, y que considero arcaizante son las series de oraciones yuxtapuestas con «y», que confieren un tono infantil a la narración. Creo que con ello se trata de imitar, con intención paródica a las narraciones medievales (por ejemplo, los cuentos de *Calila e Dimna,* o las fantasías de los Libros de Caballerías que unen sucesos irreales

mediante la copulativa: «e...e...e...»), produciendo además un efecto de rapidez e ingenuidad ([1]).

Así, cuando los sucesos que relata son increíbles y sencillos, el narrador adopta el mismo tono de un niño que estuviera relatando historias descabelladas y encantadoras. (Por ejemplo, en *Merlín* p. 66). «Crf. tb. su versión de la historia prerromántica de Pablo y Virginia —original, como es sabido, de BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, (1788)—: los dos enamorados viven como «buenos salvajes» rousseaunianos, pero hacia el final comienzan a ocurrir una serie encadenada de sucesos descabellados, que aceleran el ritmo de la historia, aumentando las conjunciones en una lectura irrespirable y divertida. (MER, 157-164) ([2]).

En *Las crónicas del sochantre* (p. 54), acelera el desenlace con conjunciones, como si no tuviera tiempo de relatar despacio la historia, o se hubiera cansado de ella.

La parodia de los libros de caballerías —que copia también el estilo, según he señalado— es evidente en *Ulises* (UL, 165), donde la yuxtaposición recalca el tono bufo. El lenguaje adopta un talante de épica castellana, como corresponde a la casa de Gaula, de la que Ulises está hablando.

En *Sinbad,* hay una ingenuidad clara en la his-

---

(1) Estoy en desacuerdo con M. GARCIA VIÑO [1975:93], que en su breve artículo sobre Cunqueiro, niega el carácter arcaizante de su prosa, pues lo que se acusaría es lejanía por parte del lector respecto al mundo superior a que la obra alude. Esta ambigua explicación, se ve fácilmente en contradicho si se acude a los textos de nuestro autor.

(2) Para ilustrar estos recursos arcaizantes, cfr., P. PALOMO [1976:33-45], sobre los nexos de yuxtaposición en *Calila.* De la misma autora, cfr. tb. *La lit. clásica...* [1976: 132-140], sobre la picaresca como novela abierta.

toria del rey que ponía las leyes por adivinanza (p. 41 ss.), o en las alusiones como el intérprete que estaba deseando que Sinbad saliera de Madagascar para ser él campeón de chapa en raya... (SIN, 47).

2) Lo irónico lírico

Cunqueiro parece tener un cierto miedo viril a un sentimentalismo exagerado, o a caer en expresiones excesivamente melífluas —en algunas ocasiones las bordea, debido a su clásico concepto de lo poético—. Y la ironía, decía antes, es el contrapunto que le permite moverse con soltura; ironía que concede gracia y ligereza al fondo lírico, conmovedor, que siempre subyace en su obra, prestando encanto y magia a sus ambientes.

Esta ironía lírica, toma a veces motivos de exageración de un detalle minúsculo desde el que parte. Sus relatos producen aquí una sensación estética, pero a la vez una cierta sonrisa al lector, que presiente se hubiera cometido un exceso de imaginación: en la historia, por ejemplo, de los pájaros enanos de Catay y Kafirete (SIN, 19); o en la del delfín con orejas, al que le entró el antojo de que un marinero le meciese en su regazo, como el abuelo acuna a su nieto (SIN, 94-95); o detalles como el de Clitemnestra, que no quiere envejecer y exclama: «esperaremos la luna nueva, que es tan cosmética». (OR, 54).

Ironía poética, en el tratamiento que da al mar, como a un ser vivo:

> «Yo siempre llevo algún regalo al mar, ya sea una fruta, o una pamela de paja rizada, o la pechuga de un faisán, o un clavillo de plata con el nombre de mi na-

ve en la cabeza... Lo que no le gusta nada al mar es que lave en él sus pies el piloto. Le parece demasiada intimidad. En el mar siempre hay que estar como en visita».

(SIN, 137)

La descripción que hace de Sinbad, recoge una gama amplia de matices, en el claroscuro del texto:

«Sinbad es alto, robusto, y tiene andar de mucha gravedad, aunque tenga la pierna derecha un poco más corta que la izquierda; tiene barba blanca muy espesa, sin partir, y casi todos los jueves con la navaja a pulso le hace un redondeo, y para que se le vuelva en la punta, pone por las noches rizadores de palosanto. Gasta siempre turbante de dril tirando a marrón, y es cejijunto, y por debajo de la selva pilosa muestra el alma por la inocencia y el entusiasmo de su mirar, que los ojos suyos no callan nada, ni burlas ni veras, y se adelantan, cuando Sinbad habla, a las palabras suyas, alertando, sonriendo, entristando. A veces pudieran verse países de fiesta en sus ojos. Tiene un hablar muy súbito, y va diciendo seguido y rápido, y se detiene y mete un silencio que puede ser de un cuarto de hora».

(SIN, 20)

Esta descripción, que comienza con un tono de grandeza (robusto, gravedad, alto...), en seguida introduce el contraste de la ironía (la pierna más corta). Cuenta en detalles, significativos y cotidianos (el afeitarse de la barba), y detalles irónicos de lirismo popular (el rizador de palosanto). Para quedarse finalmente en la descripción anímica —una de las escasas muestras de cierta interioridad en el dibujo del personaje, pues como se ha dicho, los personajes de Cunqueiro se definen suficientemente por sus sueños—. Con sus defec-

tos (cejijunto) que le dan proximidad humana, se destaca su temple anímico (alma en los ojos —sinceridad—, inocencia y entusiasmo de la mirada, ojos que no callan nada, palabras alertando sonriendo entristando), como un ser extrovertido, sentimental, otro simpático soñador de la larga lista de personajes de Cunqueiro. Se describe hasta la manera de hablar. Y se mencionan sus silencios...

En esta magistral descripción que es un divertido dibujo anímico perfecto, hay también lugar para el lirismo: «a veces pudieran verse países de fiesta en sus ojos».

De esta forma, irónicamente se nos han descrito mediante rasgos, detalles metáforas, los estados afectivos que caracterizan a Sinbad, y sus rasgos físicos que le confieren un aspecto de grandeza cotidiana.

Pero este matiz de ironía lírica se presenta también con frecuencia imperceptible, en las diversas ocurrencias que el narrador ofrece de cuando en cuando. A veces, jugando con los planos de la ficción y la realidad. («y aquí corre el mar para arriba, y si uno se tira a él, y pone el ojo a nivel, se ve muy bien la cuesta que hace.» (SIN, 69).).

Todo ello lleva a la confluencia de ironía y lirismo, que no buscan nada profundo por otra parte. Muy al contrario, gustan de entretenerse en la superficialidad magnífica y agradable de lo provinciano, como en una tertulia aldeana de bromistas fantaseadores.

Los diversos matices de la ironía alcanzan a veces un tono lírico que hace sonreír ante una comparación entre ocurrente, hermosa y divertida. acorde con la atmósfera renacentista, *Vida y fugas de Fanto Fantini* aumenta las referencias poéticas. Allí, el amor se compara a una cabalgada:

«...Amor es como galopar, desnudo de cintura para arriba, en su yegua blanca «Artemisa», en la hora calma que viene después de una tormenta de verano cuando de las hojas de los árboles aún caen gotas de agua...».

(FAN, 25)

3) Lo irónico grotesco

Es quizás también el gusto de Cunqueiro hacia el lenguaje y los temas de nuestro Siglo de Oro, lo que le lleva al típico contraste de lo grotesco. Pero no se trata de elementos feos expresados de manera realista, sino precisamente de forma fantástica, a veces —también— por la exageración de detalles.

Este es el aspecto más agresivo de la ironía de Cunqueiro. En cierto modo, constituye un elemento perturbador e inquietante. El autor busca deshacer el propio mundo de la fantasía, encontrando defectos o descabellando su imaginación hasta extremos alucinantes o simplemente grotescos. La obra narrativa gana así un peldaño importante en cuanto elementos de contraste y complejidad.

Aunque a veces Cunqueiro cargue aquí excesivamente las tintas, sobre todo hacia el final de los relatos. Como si ya estuviera un poco harto de mantener una línea equilibrada y una cierta actuación coherente en sus personajes. Pero luego volveré a este punto.

Podría citarse, como ejemplo de esta ironía grotesca, «La novela de Mosiú Tabarie» (MER, 149), divertido apéndice a *Merlín*, la historia del demonio Cobillón.

A veces —como se dijo, y como señalaba VA-

RELA [1967:196]— adopta un tono que le acerca a la picaresca española. (Cfr. por ej. (SOCH, 75, 77, 79).).

En otras ocasiones se trata de historias rebuscadas, pero siempre producen un efecto chocante, de contraste y sorpresa. Como cuando Ulises se acerca al lecho de Elena:

> «Descansaba sobre una pequeña almohada. Era una hermosa cabeza de mujer, de pelo rubio, la frente redonda, la nariz breve, la boca larga y fina, el mentón graciosamente picudo. Helena sonrió a Ulises. Era la sonrisa de una mujer madura y soñadora. Por entre la sonrisa asomaba húmeda, la punta de la roja lengua. Del minúsculo cuerpecillo, tamaño una muñeca de Florencia, se levantó un bracito escuálido, infantil, que terminaba en una mano sin dedos (...)».
>
> (UL, 167)

En este texto, vuelve a jugar con el contraste, sólo que ahora como elemento destructor. Comienza la descripción alineando una serie de rasgos favorables (pequeña almohada, hermosa cabeza de mujer, pelo rubio, frente redonda, etc...) hasta llegar a la sonrisa... (de mujer madura y soñadora)... y entonces destruye todo el efecto anterior descubriendo una «roja lengua» —el adjetivo antepuesto destaca el hecho—. Luego insiste: el cuerpecillo es minúsculo como una muñeca de Florencia —rasgo lírico de comparación—, pero el brazo escuálido tiene... una mano sin dedos! Los detalles monstruosos de la lengua, y la mano, que se describen al final, constituyen lo grotesco —fantástico—, que hacen doblemente ridícula la apreciación inicial que pudo ser lírica.

Al aproximarse a efectos monstruosos, roza a veces el exceso —pero salvado siempre por la

distancia de lo fantástico y de la ironía, que lo torna caricatura—, parece burlarse del lector y de la escritura.

Cunqueiro gusta a veces de destruir a los personajes mitológicos. Así, representa a Clitemnestra perdiendo el seso con la mirada en el techo y la boca abierta, y acaba durmiendo —ridículamente— «con un trozo de maíz de regaliz que le hacía como de chupete». O el rey Arturo aparece aquejado de almorranas (*El año del cometa*)...

Pero los personajes de Cunqueiro manifiestan su garbo en su inconsistencia. Incluso en sus aspectos ridículos son humanos y simpáticos. Sin rasgos interiores, son encarnación de sueños. Seres pluriformes, intercambiables, funcionales. (León puede ser Orestes, Alicia puede ser Ofelia, Ulises San Ulises y Paulos el unicornio...). Se deshacen al final de las narraciones, en condiciones a veces no muy felices, y con frecuencia, un punto grotescas ([3]).

Este matiz de la ironía que he tratado de determinar, sirve a Cunqueiro, en definitiva, para plantear ante el lector el final desolador de lo idealizado.

4) La irónica ternura

Pero la ironía de Cunqueiro tiene también otro registro importante, y es la calidez, la aproximación humana de sus personajes —que sin embargo,

---

(3) Cfr. tb. (OR, 218), Electra loca y gorda; (SIN, 123); (OR, 110) —el centauro erecto...—; (OR, 87; (COM, 211); (MER, 108), Merlín, cuando parece que va a fracasar exclama: «De esta la cagamos!»... etc.

paradójico, nunca abandonan el terreno de lo fantástico—.

Lo curioso es que sus personajes, a pesar de desenvolverse en un mundo fantástico, de hechos completamente extraordinarios, nos parecen frecuentemente próximos y reales, como incrustados en un paisaje conocido. Quizá el ambiente gallego, que se ha vestido de colores griegos, árabes, bretones o renacentistas: pero siempre el mismo ambiente hogareño, humano. Es el carácter elegante, sencillamente provinciano, que conjunta todo lo que de maravilloso hay en lo popular, y la contigüidad del pulso humano.

Así, la ironía de Cunqueiro rara vez cae en lo despiadado, salvo el motivo colorista esporádico. La sonrisa melancólica o nostálgica que provoca siempre va teñida de un recuerdo humano. Esta es una de las más logradas bellezas de su narrativa.

Podrían citarse numerosos ejemplos. Muchas veces, los personajes fantásticos o míticos, presentan el aspecto de charla de amigotes. En *Las mocedades de Ulises,* por ejemplo, los héroes griegos están bebiendo ginebra en la taberna mientras espera Laertes la venida al mundo de su hijo. (UL, 22 ss.), y lanza parrafadas épicas, en borrachera grandiosa y épica, de tono chispeante. Uno de los cuñados interrumpe la narración, en lo más elevado del relato, «rebosándole queso por la boca» (UL, 38), extrayendo una conclusión lírica de un símbolo popular («un buen pandero es la posada de la voz»).

Y el vino. Personajes en la embriaguez humana, con frases de gusto báquico: «Este vino ligero hay que beberlo a buches espaciados, para que vaya conociendo la boca y asentándose en ella». (UL, 190). Sensualidad en la descripción del vino

griego: «pasó la lengua sorbiendo la espuma, y después bebió seguido, cerrando los ojos». (UL, 201).

Este motivo de la conversación de los héroes clásicos en una taberna se repite en *Orestes* (p. 45). El vino, símbolo de la comunicación humana y de la alegría popular, sirve para presentar a un héroe mítico, asociado a un entorno entrañablemente humano.

El mismo ambiente se respira en *Sinbad*, en la tertulia de marineros (SIN, 26). O cuando Sinbad, viajero de sueños, en la quietud confinada de la isla, decide llevar consigo —en hipotético viaje— al vigía ciego, Abdalá, en escena conmovedora y divertida. (SIN, 67).

También los personajes tullidos o lisiados son importantes para destacar este aspecto de Cunqueiro. Porque el tema recibe un tratamiento que siempre se caracteriza por su gran ternura.

Es la compañía que el ciego Abdalá proporcionará a Sinbad en su desgracia. O Micaela, la jorobadita que creyó estar preñada de Orestes (OR, 29-32), porque la tocó con su bengala de plata en el hombro, y se había enamorado de aquel príncipe que venía varias veces a la orilla del mar a ver si salía un caballo de las aguas.

Es la cojita que aparece en *Fanto* —su obra más poética, junto a *Los años del cometa*—. La niña que estaba jugando con un limón y se queda prendada de la belleza del héroe rubio, porque nunca había visto cabellos de aquel color. (FAN, 88). («La niña corrió, se detuvo junto a Fanto, le tocó la mano derecha el pelo, una brusca caricia de una mano que olía a limón, y volvió a correr, arrastrando la pierna esquelética e inútil» p. 89). Como

si estos seres le inspiraran una ternura poética ([4]). Y el querido personaje lisiado reaparece después con «Remo», el perro de Fanto, al que liberan. Fanto, se despide así de su amiga:

> «Te recordaré siempre. Te mandaré desde Venecia un traje de fiesta, que allá se hacen con muchos encajes, y sortijas, y dos agujas con perlas para el pelo. Y te puedo jurar que despertaré muchas veces muchas noches porque dos mariposas verdes acuden a posarse en mi corazón».
>
> (FAN, 97)

Así termina la escena de la despedida de Safo, la cojita de Samnos que liberó a Fanto con la ayuda de unos delfines:

> «Se arrodilló ante Safo y apoyó la frente en el vientre de la cojita. Esta le acariciaba el rubio pelo. Sonaron campanas lejanas y se impacientaron los delfines (...)».
>
> (FAN, 98)

Más tarde reaparecerá este personaje, que acabó consolándose con Nito —el escudero de Fanto—, a quien despertaban la virilidad las cojas (FAN, 120), y casan, y tienen nietos que salieron «con el pelo rojo mesto y las orejas puntiagudas». (FAN, 121).

---

(4) Nótese la finura de matices que existe en la obra de Cunqueiro. Aquí hay un defecto físico también, como en textos citados en epígrafe anterior, pero el efecto que produce es de ternura, no grotesco. Hay tan sólo un paso entre ambas consideraciones. Muchas veces, en nuestro autor, que parece divertirse manejando los diversos recursos de la finura y la sutileza en la alusión y en el contraste.

5) La autorreflexión irónica

La ironía de Cunqueiro posee además otra función importante. Rompe la posibilidad de identificación del lector con los personajes, y pone al descubierto el entramado interno de la ficción. De cuando en cuando se goza en descubrir a la conciencia del lector que aquello sólo es un rosario de cuentos bien entretejido.

Volveré sobre ello más adelante, por las consecuencias interesantes que trae sobre la estructura narrativa. Baste señalar ahora el curioso placer que el autor siente destruyendo los efectos de ficción acostumbrados, impidiendo toda fácil identificación posible con los personajes, que siempre escapan. (Cfr. por ej., frases intercaladas brevemente en (UL, 38) (UL, 211), etc.).

Se trata de frases breves que, de repente, sacan al lector del ambiente de la narración, haciéndole caer en cuenta de que todo es solamente un relato ficticio. Cosa que por otra parte era evidente. Pero Cunqueiro no sólo se explaya con historias inverosímiles, en las que la ficción se lleva al máximo, sino que además parece recrearse en añadir consideraciones que insisten en ello.

A veces, por medio de los personajes, se evidencia que todo es solamente ficción. Lo cual, paradójicamente, puede ser un recurso de verismo):

> «Fíjate en que todo está escrito. Todo lo que está escrito en un libro lo está al mismo tiempo, vive al mismo tiempo. Estás leyendo que Eumón sale de Tracia una mañana de lluvia, y lo ves cabalgar por aquel camino que va entre tojales, y pasas de repente veinte hojas, y ya está Eumón en una nave, y otras veinte, y Eumón pasea por Constantinopla con un quitasol, y otras cincuenta, y Eumón, anciano, en su lecho de

muerte, se despide de sus perros favoritos, al tiempo que vuelve a la página primera, recordando la dulce lluvia de su primer viaje. Pues bien, Orestes se sale de la página. Orestes está impaciente. No quiere estar en la página ciento cincuenta esperando a que llegue la hora de la venganza. Se va adelantar (...)».

(OR, 98)

En realidad, toda la novela *Un hombre que se parecía a Orestes* se construye en base a esta reflexión de la narración sobre sí misma. Pero además, en esta frase se destaca otro punto, al que ya aludí: el libro, la novela, crean un tiempo, crean un sueño, que tiene lugar, se «realiza» en la mente fílmica de los lectores, sumergidos en el sueño narrativo. Al leer, se habita un texto. La única realidad es la fantasía absoluta —sustentada en elementos convencionales— de este texto. Lo que se lee sucede conforme está escrito. Inmersión total. Unión, por la fantasía, de texto y vida.

Pero de repente, un personaje, o un destello en una frase intercalada, se rebelan contra esta inmersión o integración del lector en la historia. Evidentemente, un lector de relatos tan increíbles como el que se le propone en textos como esta narrativa, se integra en ese ambiente consciente de su carácter de fantasía, de irrealidad pura, de alejamiento de la realidad rugosa concreta. Sin embargo, cuando la voz de un personaje, o la del propio narrador, le saca de esta integración que es la comunicación ambiental en el decurso de la historia relatada, parece que ésta se hiciera más verídica: no los hechos que se nos relatan evidentemente increíbles y encantadores—, sino *el hecho de que se nos está narrando.* Participamos en el mismo momento presente del autor que escribe,

o del personaje que está hablando en el escenario de la ficción.

Así, el autor, el relato, y los personajes, con su ironía, ostentando con orgullo la ficción por la cual se comunican con el lector, unen por la fantasía texto y vida. Porque la vida misma se nos ha metido entre los resquicios de la sucesión imaginaria, en el corazón de la escritura con la que se respira.

«La lógica es el refugio de quienes carecen de imaginación».

O. WILDE

III. ESTRUCTURA Y LUDICA

Hace ya tiempo, a propósito de las entonces incipientes teorías sobre el vanguardismo deshumanizador del arte, ORTEGA Y GASSET [1925] escribía en sus *Ideas sobre la novela* (ed. cit. p. 383), señalando la «intrascendencia del arte» como una de las características de la estética de su época, lo que él llama «el arte joven»:

> «...Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia. Una vez escrita esta frase me espanto de ella, al advertir su innumerable irradiación de significados diferentes. Porque no se trata de que a cualquier hombre de hoy le parezca el arte cosa sin importancia o menos importante que al hombre de ayer, sino que el artista mismo ve su arte como una labor intrascendente. Pero aún esto no explica con rigor la verdadera situación. Porque el hecho no es que al artista le interesa poco su obra y oficio, sino que le interesa precisamente porque no tienen importancia grave y en la medida que carecen de ella (...)».

ORTEGA precisa más esta idea, una de sus intuiciones que la historia corroboraría, pues es en gran medida aplicable a mucho de lo que to-

davía hoy se escribe. Frente al concepto trascendente de arte heredado del pasado,

> «A un artista de hoy sospecho que le aterraría verse ungido con tal enorme misión y obligado, en consecuencia, a tratar en su obra materias capaces de tamañas repercusiones. Precisamente le empieza a saber algo a fruto artístico cuando empieza a notar que el aire pierde seriedad y las cosas comienzan a brincar livianamente, libres de toda formalidad. Ese pirueteo universal es para él el signo auténtico de que las musas existen. Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada pericia. Vuelve a ser símbolo del arte la flauta mágica de Pan, que hace danzar los chivos en la linde del bosque.
>
> Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo. Otros estilos obligaban a que se les pusiera en conexión con los dramáticos movimientos sociales y políticos o bien con las profundas corrientes filosóficas o religiosas. El nuevo estilo, por el contrario, solicita, desde luego, ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos. Son dos hechos hermanos, de la misma oriundez».
>
> (ed. cit., p. 383-4)

Lo que define fundamentalmente la narrativa de Cunqueiro dentro de la literatura fantástica es el *ludismo*. Ya he tratado de precisar las derivaciones de esta afirmación, y sus consecuencias respecto al estilo del autor. También he mencionado el factor fundamental de que se sirve para este ludismo narrativo —la ironía—, su forma de oposición, alternancia o contrapunto; y las diversas funciones o matices que introduce en la narración.

Este carácter lúdico, que parece informar toda la obra de Cunqueiro —como se ha visto también

en las referencias culturales, y en el tratamiento del mito—, incide también, como se verá en seguida, sobre la estructura de la narración.

CARBALLO CALERO [1975:67] destacó que Cunqueiro no puede considerarse un novelista, en el sentido moderno de la palabra, sino un «narrador de historietas» a la manera de BOCACCIO; sus novelas son «colecciones de novelas». Aún cuando esta afirmación me parece muy discutible —luego explicaré por qué—, el citado crítico acierta en destacar la importancia de la manera narrativa de los cuentos, en nuestro autor. Pero además, considera que una posible evolución del cuento a la novela, en Cunqueiro.

> «...está contrastada por la misma riqueza de imaginación fabuladora del autor, riqueza que tiende a irrumpir en la escritura en forma de erupción de pequeñas historias que no dejan sitio, por su vivacidad lujosa efímera, a una exposición de andadura más lenta y organización más unitaria».
>
> (ib. p. 68)

Creo sin embargo que aquí CARBALLO apunta un rasgo del autor —la importancia del cuento, que configura la estructura de su narrativa en sucesión de relatos—. Pero se equivoca al extraer como consecuencia que no es un novelista moderno, o que haga falta una organización más unitaria o ritmo más lento. Una cosa es señalar rasgos de estilo —o, si se quiere, defectos de éste—, y otra concluir que Cunqueiro es sólo un «narrador de historietas». La inexactitud de esta afirmación creo queda demostrada en las páginas que siguen, donde intento explicar estos rasgos de su narrativa.

Ya LEOPOLDO AZANCOT [1973], entendía —re-

señando *Fanto*— que la estructura narrativa que más conviene a Cunqueiro es la «caprichosa y sutilmente geométrica, que asegura la circulación poética de obras como *Las mil y una noches, Los cuentos de Caterbury,* o *Les filles du feu.*

Al referirse al mundo propio que su narrativa crea, IGLESIAS LAGUNA [1970:315] realiza también una comparación semejante:

> «...expresa bien esos dones de ubicuidad e intemporalidad característicos de sus creaciones. Cunqueiro no juega al anacronismo; situado fuera del tiempo y el espacio, lo vuelve lógico, inverosímil. Así como los cuentos de *Las mil y una noches* semejan referirse a una época específica y, sin embargo, abarcan períodos diversos y contienen anacronismos sólo advertibles por el orientalista, así también Cunqueiro logra, por yuxtaposición de datos dispares, crear una superrealidad que ya, en pura imaginación, no tiene más trasfondo real que su propia fantasía».

Ludismo por tanto, también con el ritmo de la narración y con los aspectos temporales ([1]). Se destaca el anacronismo y la yuxtaposición de datos dispares.

Como puede verse —aquí, y en otras citas que he traído antes—, la crítica ha puesto de relieve, en forma brevemente alusiva, diversos rasgos del autor. Pero creo estas alusiones cobran todo su sentido y significado más amplio, dentro de la situación que he tratado de conferirles en estas páginas. De esta forma, estas sugerencias alusivas —en algún caso, evidentes— son el aspecto epifenómenico de toda una consideración acerca

---

(1) Cfr. para este aspecto, BAQUERO GOYANES [1970:78], tb. en GULLON, A. [1974:231-243], respecto al tiempo en la narración.

de la narrativa cunqueiriana, desde el punto de vista que propongo.

Aunque creo que el mejor testimonio son las palabras del propio autor, que autodefine, en el prólogo de *Las mocedades de Ulises* su propia narrativa:

> «Este libro no es una novela. Es la posible parte de ensueños y asombros de un largo aprendizaje —el aprendizaje del oficio de hombre—, sin duda difícil. (...)
>
> Buscar el secreto profundo de la vida es el grande, nobilísimo ocio (...)
>
> (...)
>
> No busco nada con este libro. ni siquiera la veracidad última de un gesto, aun cuando conozco el poder de revelación de la imaginación. Cuento como a mí me parece que sería hermoso nacer, madurar y navegar, y digo las palabras que amo, aquellas con las que puedan fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas (...)».
>
> (UL, 7-8)

Toda la narrativa de Cunqueiro, por tanto —y este es uno de sus rasgos que me parecen más interesantes y atractivos— parece responder a una clara intención de no perseguir ninguna intención. Prosa lúdica, libremente despreocupada. Parece mostrar que nada hay más «profundo» (entrecomillado) que el libre y ocioso deambular de la imaginación y el sueño, en el calor humano de la sencillez. Nada más allá.

Además, a partir de las citas antes recogidas, se han aludido diversos aspectos que caracterizan también su narrativa. Aspectos que deben entenderse partiendo —como siempre he hecho en este trabajo— de una consideración previa, que nos si-

túe en la base del mundo del autor, de su punto de vista. En este caso concreto, ilustrado mediante la cita que acabo de transcribir.

Insisto por tanto en que solamente a partir del carácter lúdico de la narrativa de Cunqueiro, pueden entenderse en toda su amplitud y exactitud —posible— otras características apuntadas por diversos críticos.

Así, se ha indicado que la narrativa de Cunqueiro se caracteriza por la ausencia de una estructura fija o central, que dé sentido unitario a la trama, que carece además de un desarrollo en la gradación.

La narrativa de Cunqueiro, a cambio, creo que aporta siempre otra serie de rasgos, en los cuales deben integrarse las notas críticas antes citadas, y dentro de los cuales cobran todo su sentido —evitándose así conclusiones peyorativas apresuradas— ([2]).

Entre estos rasgos, hay que destacar, creo, la oposición de puntos de vista, y sobre todo, una multiplicidad de planos que no responde tanto a una organización racional como al caprichoso dictado del vaivén de sueños y ocurrencias que reflejan los personajes. No hay un planteamiento general lógico y sistemático de la acción: el relato parece escrito de un tirón, con todos los avatares afectivos que suceden al escritor mientras se va plasmando el ambiente o la idea.

Quiero destacar también que el antagonismo de elementos estructurales de su narrativa, va

---

(2) A la estructura narrativa de Cunqueiro, podrían aplicarse algunas afirmaciones de BAQUERO GOYANES [1970:72] respecto a la novela-mito, y también la novela poética o lírica (p. 68 ss.) Cfr. tb. AMOROS [1974:131].

acompañado de una consideración muy variable del lenguaje. Así, éste adopta muy diversos tonos o formas expresivas, según el protagonista o ambiente de la historia. Muchas veces es el lenguaje, a través de sus cambios, el que sitúa la acción del relato, y sugiere el escenario. Estos cambios de su escritura, es lo que llamaré «discurso intermitente».

Finalmente, la obra de Cunqueiro, a pesar de su estilo —de factura excesivamente clásica y formalista—, puede situarse dentro de las corrientes recientes de literatura, en cuanto que la ficción reflexiona sobre sí misma en una especie de «autoconsciencia de la ficción».

EL DISCURSO INTERMITENTE

El lenguaje de Cunqueiro es un camaleón de mil colores, capaz de adoptar tonos muy diversos.

Se trata de una prosa discontinua, que varía de uno a otro registro según sea la exigencia de la narración. Variedad que supone un juego de textos muy distintos, como montaje ensamblado de diversas historias de características dispares. Multiplicidad de planos. Versatilidad de tonos. Ritmo discontinuo —enriquecido— de la narración, que rompe la linealidad de la prosa clásica.

Cunqueiro emplea diversos recursos técnicos para conseguir este efecto narrativo —que muchos críticos apresurados han considerado un defecto—.

El tono afectivo de su lenguaje, por ejemplo, es extremadamente variable. El mundo de lo narrado, se nos presenta desde muy diversos puntos de

vista. Su consideración puede adoptar un aspecto de picaresca popular, para en seguida derivar a lo arcaico, a lo bufo y grotesco, a lo irónico y lírico, o verterse en delirantes secuencias imaginativas y desbocadas.

La narración toda de Cunqueiro parece estar constituida al dictado de los sueños y ocurrencias de los personajes. En todo caso, son los propios *protagonistas los que edifican toda la novela.* El texto entero parece salir de su boca.

Consecuencia de ello es la diversidad aludida en el lenguaje, y la multiplicación de los narradores a lo largo de los relatos. Cada historia parece deberse a un narrador diferente. El escritor, en suma, se oculta detrás de sus muñecos, y les deja que constituyan su propia historia, en libertad absoluta.

Me referí a los personajes en otro punto, indicando que no poseen interior. De hecho, el retrato de Sinbad ya citado es una excepción. El autor no se preocupa de describir a sus protagonistas, ni de señalar una línea coherente en su evolución —más bien parece disfrutar con las descabaladas piruetas que hacen en el relato—. Incluso el personaje principal de sus novelas, suele desaparecer en un torbellino de personajes secundarios que toman la palabra para relatar historias sin solución de continuidad.

Sin embargo, a pesar de que apenas el autor se para a describirlos, o a definir su interior, estos personajes poseen una importancia evidente en la novela. Por una parte son los que la narran. Por otra, la cimentan con su diálogo.

Creo fácilmente explicable este rasgo de los protagonistas. No poseen interior —decía antes— porque *son* interior mismo. Ellos mismos se defi-

nen al relatar sus sueños. Nada más íntimo de nadie que sus sueños, o incluso sus elucubraciones fantásticas u oníricas. Por ello, aunque sean personajes en caricatura, poseen un aspecto de verosimilitud, no en el desenvolverse en su mundo imaginario —evidentemente—, sino por la semejanza que existe entre muchos de sus actos, sueños y aspiraciones, y los de cualquier hombre que conserve algo de sencillez popular en su ánimo, o de la capacidad de fabulación del niño. Personajes además, que tienen detalles de verismo popular —como se ha visto—: seres míticos a los que el requesón se les derrama por la boca, por ejemplo. (Ya se habló de la cotidianización del mito; como puede verse, todos los aspectos analizados son unitarios, y remiten en su fundamento unos a otros).

Pero más aún. Los personajes no poseen interior anímico, o dibujo de caracteres, etc. (¿para qué pedírselo, por cierto?), porque lo importante es la *función* que desempeñan en la narración. Lo importante son las historias que relatan, sus cuentos. Lo importante es la fantasía de sus acciones. Y ello se expresa siempre a través del *diálogo.* Podría decirse que la narrativa de Cunqueiro se constituye en el diálogo de sus personajes: su novela no es sino esto.

Puede haber rasgos autobiográficos. Por ejemplo, cuando Paulos está leyendo *La Cartuja de Parma* en francés, ante el espejo (COM, 59), o quizás los soliloquios de Fanto (FAN, 34), o la expresión directa de sentimientos que muy de vez en cuando, en raras ocasiones, aparece (COM, 63-4) (SIN, 125). Vaya alguien a saber qué rasgos autobiográficos puede haber en las mil y una fantasías de Cunqueiro. Lo que quiero destacar es que no

es tan fundamental en nuestro autor la identificación, o la fusión mítica a la que nos referimos, ni la actualización del mito.

En otras palabras: Cunqueiro *no trata de expresar nada* a través de sus personajes y sus mitos (volvemos al ludismo puro), sino las historias de entretenimiento fantástico que relatan sus muñecos. No hay identificación o fusión posible con ellos (aunque sí, evidentemente un claro cariño de padre de sus criaturas), porque sus personajes no tratan de simbolizar nada, ni de representar a nadie, ni de volcar ningún tipo de sentimientos (fuera de su fantasía). Ni tienen interioridad, ni carácter humano, ni nada de nada.

Los personajes de Cunqueiro son simplemente *voz*. No buscan nada, ni van a ninguna parte, ni tienen ninguna intención de nada. Sólo el gratuito y delicioso ludismo de sus piruetas fantásticas (por volver a la cita de ORTEGA), los justifica.

Pero —y de aquí su importancia—, su voz constituye el texto. El texto, la narración, sale entera de su boca en los diálogos inconexos que mantienen.

Inconexión que consigue el mismo efecto que buscaba la ilógica de LAUTREAMONT:

> «...il faut, en outre, avec du son fluide magnétique, mettre (le lecteur) ingénieusement dans l'impossibilité sonnambulique de se mouvoir...».
>
> (op. cit. p. 358)

Y esta inconexión, la aportan los personajes, cruzando en una y otra dirección la narración, en diferentes vuelos.

Se entiende por tanto que los sentimientos de sus protagonistas sean puramente decorativos, y

van acompañando al decorado del sueño. Ulises expresa diversos sentimientos en sus viajes —con detalles líricos, ya destacados—, pero lo que interesan son sus viajes y las historias que se recogen a propósito de ellos. Por ello su configuración es convencional. Y pueden cambiar entre sí el puesto en la narración (León/Orestes, Alicia/Ofelia, Ulises/San Ulises...). Fanto, por ejemplo, es descrito en su belleza de canon renacentista, y sus pensamientos siempre están acordes con el ambiente; pero carece de relieve propio, y no tiene sentido buscar más allá del ambiente fantástico en que está circunscrito. Paulos, así, mantiene bellísimas conversaciones de amor con María, pero lo que realmente interesa no son sus sentimientos de amor, ni los matices o problemas (¿problemas?) de su afecto hacia su amada, sino sus sueños de amor, o sus visitas a otros reinos míticos.

Se entiende también ahora, que los personajes se deshagan al final de las narraciones, se vayan disipando como un sueño, o sean destruidos agresivamente por el autor, en condiciones además no muy felices. Parece como si realizaran consigo mismo la autofagia del clérigo —grotesco y divertido— que en *Fanto* (FAN, 126 ss.) acaba comiéndose a sí mismo. Porque si ellos son los que llevan la narración, parecen ellos mismos ir encaminándola, hacia el final, hacia su propia consunción, para desaparecer justo al doblar de la última página.

Por tanto, el lenguaje cambia en la narración, conforme cambia la voz de los protagonistas, porque la suma de sus voces constituye el cuerpo de la novela. Y la importancia de estos, sólo debe buscarse en cuanto que precisamente, son los

que edifican la narración a través de sus fantasías.

El diálogo —que constituye además toda la narración—, es por tanto el primer recurso destacable en esta técnica narrativa peculiar de Cunqueiro —que viene a actualizar la de *Las mil y una noches*, por ejemplo—, con las consiguientes repercusiones en sus tipos o personajes.

Otro recurso puede ser tipográfico. Me refiero aquí al uso esporádico de la cursiva, que indica cambios de tonalidad en el texto.

La cursiva implica —mediante caracteres visuales— cambio de texto. Hay un corte en el lenguaje, y en el estilo, que viene destacado tipográficamente, para introducir un texto distinto, con preocupaciones, acciones y avatares diferentes. (Cfr. (UL, 182).).

A veces supone un corte brusco, como el momento en que Ulises tiene que huir con el recuerdo de Penélope («dile a Penélope que llevo mordido el corazón») (Cfr. (UL, 261-263).

Se emplea con cierta frecuencia en las introducciones a la historia o al principio de cada parte, constituyendo un texto más alegórico y poético, que puede adoptar el tono popular ya señalado (SIN, 13). Se sitúa así de entrada a los personajes en un ambiente o trasfondo lírico, sobre el que poco a poco irá operando, erosivamente, el contrapunto simpático o destructivo de la ironía.

En otras ocasiones, la cursiva supone la vuelta a la voz del cronista, que le fue arrebatada por los personajes en sucesión. Se vuelve a buscar la voz del narrador, retrotrayendo el curso de las divagaciones fantásticas, y se sitúa el tema en un punto más lejano de la cotidianidad ficticia o imaginaria a que nos tiene acostumbrados. (SIN, 65).

Confiere así una especie de realismo lírico a la ficción narrativa.

Esta diversidad de la gama de tonalidades en el lenguaje tiene además como resultado la posibilidad de situar la acción en el ambiente más adecuado al relato. De esta forma el autor practica un doble juego: por una parte, con la historia que relata; por otra, con el lenguaje en que le va contando. Pero estas dos fuerzas paralelas son a veces dos vectores en dirección contraria uno del otro, llegando el contraste o la paradoja.

Es frecuente este contraste, producido por el choque entre el lenguaje que hablan lo personajes, y el momento o ambientación que les sirve de escenario.

Recordemos de nuevo la espera de Laertes, en la taberna, del inminente nacimiento de Ulises. Hay un divertido contraste entre el tono épico de los protagonistas y el momento en que usan este lenguaje —un tanto ebrios—. Aquí, el contraste no se da sólo entre dos textos de distinto tono enlazados sucesivamente —recurso que Cunqueiro también emplea con frecuencia—, sino entre el tono del texto y la situación-ambiente del momento («la verdadera conversación humana se aprende en la tarberna» (UL, 24). En definitiva, se trata de destacar lo humano, que siempre es pluriforme, y poco serio. Así, aparecen discursos intermitentes —que varían, rompiendo la acción— escritos conforme parecen venir a la mente del autor.

Pero aún diría más. En el ejemplo elegido en la taberna —que ilustra perfectamente este rasgo de la discontinuidad y choque de efectos—, los personajes hablan de grandes mitos del pasado, expresándose con la ebriedad —real y figurada— propia del tono épico —a la vez popular y glorio-

so; no lo olvidemos: popular— (Cfr. UL, 46 ss.). La grandeza de su lenguaje, se diría, se corresponde con la de su borrachera. Quizás —parece apuntar el autor— hay que estar muy ebrio —más de sentimientos que de otra cosa— para hablar en el tono de las grandes narraciones épicas.

Y el resultado de este contraste estilístico es —como se vio al principio— la aproximación de estos personajes —que hablan discontinuamente en tono cotidiano y tono épico— a un ambiente popular, que así se engrandece y exalta.

Se trata a veces de simples frases intercaladas, interrupciones que nos recuerda el escritor con guasa, que hay que bajar a lo cotidiano. (Por ej.: «(...) y come el rodaballo mientras está caliente, (...)», (UL, 65), intercalada en plena historia fantasiosa). Nos muestra así que hay dos planos: el del mundo popular o cotidiano donde se desenvuelven los personajes míticos, y el de las narraciones de éstos, que se disparan en fantasía.

Así ocurre también en el contraste entre las conversaciones de marineros, que se ponen a hablar de repente en tono épico (UL, 133). O cuando en *Merlín* (p. 30-31) se adopta un lenguaje noble, de castellano educado, como corresponde al tono de historias del pasado, para añadir en seguida un rasgo popular: «los pechicos como dos claudias reinas». O la preciosa escena de Viola en la ventana (UL, 23), despidiendo a Poliades, y el contraste: «hasta ahora nunca te tuve por romántico». O en *Sochantre,* cuando de repente se adopta un tono de batalla y marcialidad que rompe el carácter intrascendente anterior (SOCH, 67), pues el lenguaje es cambiante, adecuado a la situación.

Son, en definitiva, discordancias armónicas que interrumpen el texto. Introducción de fragmentos

en cursiva (UL, 84). O estructuración repentina de la narración en cuentos cortos (UL, 88). O sucesión de dos textos de voces distintas, como la dramática despedida de Ulises y su padre (UL, 96-97), para contrastar luego con la cursiva del cronista (UL, 98) (Cfr. tb. p. 101).

El lenguaje varía así en mutaciones sucesivas, que transcurren desde un tono de noble grandeza a otro apicarado más popular —«el modo más bajo, como corresponde a vidas más humildes», al que se refiere el paje de Merlín, imitando a la picaresca del XVI.

Efectivamente, no se trata de intelectualizar a Cunqueiro (sería lo más lejano de su temperamento narrativo), porque es cierto que muchos efectos de cambio de estilo en el lenguaje, responden a una intención paródica. Baste mencionar la burla sutil de Ulises, cuando habla a Alicia con citas literarias en lenguaje elevado, para deslumbrarla (UL, 203). Pero en cualquier caso, este lenguaje mudable consigue una serie de efectos que van más allá de la mera intención paródica o embromante.

El lenguaje, en estos cambios, adquiere una vivacidad y versatilidad muy peculiar. El texto está completamente en función del sentir —convencional, o de decorado, como se dijo— del actor al que toca hablar. Los protagonistas en sucesión representan su diálogo en el escenario de una mitología antropomorfizada o —más bien humanizada, y modifican así la novela en una multiplicidad de textos.

Esta multiplicidad impide una identificación fácil o lineal en el sector, al que saca de la narrativa usual con golpes de sorpresa. E introduce

una variedad de matices en el sentir, y en las alusiones irónicas.

Pero además, esta diferencia de textos y lenguajes de los diversos personajes consigue también una amplia multiplicidad de puntos de vista. Es así como en *Un hombre que se parecía a Orestes,* por ejemplo, puede recoger la escena de la muerte de Agamenón —ensayo repetido y continuo, como la llegada de Orestes, que nunca llega a realizarse más que en idea— desde todos los puntos de vista, según el enfoque de cada personaje.

LA CONSCIENCIA DE LA FICCION

Estos rasgos señalados, de la mutación del lenguaje, inciden —como se ha visto— en dos aspectos de la obra de Cunqueiro: en el estilo y en la estructura de la narración.

Creo han quedado determinadas las suficientes características de estilo en su lenguaje. La otra cuestión, atañe a la estructura narrativa, y a este respecto se ha señalado el papel fundamental y fundamentante del diálogo o la voz de los personajes-narradores, que son una excusa para presentar una narración múltiple.

Quiero ahora destacar el hecho de la constante y continua reflexión sobre sí misma que supone la narrativa de Cunqueiro.

La obra literaria se constituye así en espejo de sí misma. Es por ello que el autor gusta de sumergirnos en la ficción, para sacarnos sorpresivamente de ella, pero sin que nunca se rompa el encantamiento de la fantasía. (Cfr. por ej. (UL, 59-60).).

Los recursos que suele emplear el autor para conseguir este efecto son: la autorreflexión y la sorpresa.

La obra de Cunqueiro constituye, en muchas ocasiones, un auténtico metalenguaje de la ficción. Se desdobla en dos planos el hilo narrativo, para demostrarnos que todo no es más que una invención del autor que «está escribiendo» en *ese* momento, o del personaje que está hablando.

Así, retrotrae con frecuencia del plano fantástico del discurso del personaje al plano en que éste juega con la ficción, mediante el procedimiento de frases intercaladas (ejs.: «siguiendo con el cuento» (SIN, 43), «y antes de que el lector se diese cuenta» (COM, 78), «ya se ve que cuento después de haber leído a Stendhal» (FAN, 103), etc...).

Me referí antes en cierto modo a esta característica de su prosa, al hablar de la discontinuidad de su lenguaje. Pero aquí trato de destacar no el rasgo de estilo, sino su consecuencia en la estructura narrativa; no el lenguaje cambiante, sino el hecho de un doble plano de ficción —y el hecho aún más importante, de que un plano se constituye en reflexión sobre el otro, como se verá—.

Se juega también con elementos abstractos. Así, Fanto aparece encarcelado en la «idea» misma de prisión. Acorde con la geometría renacentista, la prisión es un hexágono perfecto y desmaterializado. Las «ideas» acaban entonces constituyéndose en elementos «materiales» de la narración: lo geométrico puede tener muros lineales y aprisionar al protagonista, porque en la ficción —como en los sueños— todo está permitido y todo puede ocurrir. (FAN, 75 ss.).

Son constantes los momentos en que el autor nos hace tomar conciencia de la ficción, remi-

tiéndonos al carácter de construcción artificial que tiene toda narración. Así, en la escena en que Paulos conversa con la estatua de Julio César, a la que revivifica —del mismo modo que el escritor gallego resucita los mitos, socarrón y simpático (COM, 215-220)— para romperla en seguida —como también hace con los mitos— cuando ésta, en su soledad, quiere acariciar a Paulos con la mirada (COM, 219). Paulos la rompe simplemente con recordarle que es estatua —igual que Cunqueiro rompe el relato recordándole que sólo es ficción—. Luego corta la narración con los comentarios del auditorio, pues a su vez este relato formaba parte de una serie de historias que Paulos refiere a los cónsules.

La broma de Cunqueiro se extiende a todos los recursos de la novela. Como la sorprendente solución que encuentra Mr. Grig para ganar una batalla (COM, 207-208): inventa una torre espiral, de tal forma que cuando el rey enemigo suba por ella a caballo no verá el tapiz que hay en lo alto —imitando un prado de Yorkshire—, y saltará al vacío.

Si toda narración es ficción, parece querer decir nuestro autor, llevemos ésta hasta el final.

También es frecuente que Cunqueiro considere el relato como una lámina que de repente cobrará vida. Es la recreación de las láminas de las infantas, (UL, 165). De la lámina del unicornio y la niña (COM, 136). O Sinbad, que compra un caballo a uno que lo traía en estampas. Y los caballos salen de las estampas estáticas para irrumpir en la acción narrativa, como personajes cuya historia en seguida se cuenta. De repente se ha mezclado la realidad —el ser— de la ficción con los contenidos ficticios que en ella se representan, en

veleidoso ludismo que nos muestra a la fantasía como creación pura —e irónica— de signos del lenguaje.

Todos los relatos de Cunqueiro semejan bellas láminas animadas de repente. Su narración bien puede ser como aquel caballo que salta desde la lámina estática para entablar diálogo. Sus historias son dibujos convencionales ([3]), cortes en diversos planos, colección sucesiva de fantásticos retratos —cuya animación fílmica puede ir a mayor o menor velocidad— coloreados de ironía. Y es el propio autor quien se esconde detrás de su tabanque, mientras los actores hacen la historia conforme la cuentan, y «animan» la sucesión de láminas con su coloquio.

Pero hay además una paradoja interesante en todo ello. Porque esta autorreflexión, que evidencia todo lo que de precario y caprichoso (convencional) hay en la ficción, constituye a la vez una técnica de verismo (¡verismo en lo fantástico! Aquí, la notable paradoja del arte de Cunqueiro). Porque la acción se nos aproxima al trasladarse a un momento presente —que es el del lector y el del suceso, simultáneamente—, y todo parece un sueño que estuviera teniendo lugar en el instante mismo conforme se va leyendo. Desnudar la narración constituye entonces una técnica participativa del lector en este sueño.

---

(3) «Convencionales» en cuanto tipos o caricaturas o dibujos, que pueden cambiar en forma aleatoria, por su carácter de «muñecos» flexibles, no absolutos o inmóviles. Y en cuanto convención o acuerdo tácito entre autor y lector. Pero no «convencional» en cuanto «acostumbrado» —porque los personajes de Cunqueiro son inusuales, aunque encarnen tipos o prototipos (perdón por el juego), convencionales—.

En definitiva, Cunqueiro sigue un procedimiento inverso al de la narrativa habitual. Esta trata de sumergir al lector en el clímax del relato hasta convencerle de que aquello que lee es más o menos cierto —aproximación por «sensaciones ficticias»—. Nuestro autor, por el contrario, al desnudar todos los artificios de la ficción nos está indicando que el género fantástico está mucho más allá de la narrativa acostumbrada, y que precisamente por esto —incluso evidenciando el convencionalismo de todo texto escrito, lo cual viene a ser una aproximación por «consciencia de ficción»— puede permitirse lanzar lejos la imaginación, sin apoyarse en ninguna técnica de verismo, salvo la propia ausencia de ésta.

Es decir, no hay verismo mayor que la verdad —valga la redundancia—. Y la verdad es que los cuentos fantásticos de Cunqueiro son solo esto, «cuentos»: sueños descabalados y mágicos de personajes hiperimaginarios, humanizados.

> «Les sentiments sont la forme de raisonnement la plus incomplète qui se puisse imaginer».
>
> LAUTREAMONT

LA DISPERSION

Rara vez la narrativa de Cunqueiro adopta una forma unitaria, o consigue la coherencia usual en el género novelesco.

Muchos críticos han aludido a este rasgo co-

mo un defecto grave. Precisaré al final, hasta qué punto puede considerarse como algo negativo.

IGLESIAS LAGUNA [1970:315] se ha referido a este rasgo, calificándolo de técnica cubista, que se manifiesta en retrovisión, anticipación, conjunción, encabalgamiento, etc. Como ya se ha hecho con otras alusiones críticas, será preciso integrarla dentro del margen más amplio desde el cual he tratado de definir los modos narrativos de Cunqueiro.

Efectivamente, sólo en raras ocasiones la fluencia narrativa alcanza en nuestro autor un clímax o interés gradual. Y en estos casos, el efecto fundamental mediante el que más o menos se consigue se debe a la incertidumbre. En *Sinbad* —única novela de cierto clímax unitario—, ante la duda de embarcar; en *Orestes,* ante la expectación por la llegada del vengador— cuyos ensayos teatrales son tan repetidos, en sus múltiples posibilidades de realización, que al final el tiempo evidencia lo ridículo e inútil de tal acto (OR, 68; OR, 101)—.

Me he referido antes a la multiplicidad. Y ahora destacaré un nuevo efecto narrativo de esta característica.

Esta multiplicidad informa incluso a las narraciones menos tocadas de esa dispersión disolvente, tan peculiar. Multiplicidad de lenguajes, de textos, de historias, de acciones, de personajes —a veces refractando todos ellos un mismo hecho, como en *Orestes*—. Pero en ocasiones puede seguirse con facilidad un hilo de acción principal.

Es el caso de *Sinbad.* Hay un hilo narrativo, marcado por la incertidumbre de su viaje, siempre inminente al parecer, y que despierta multitud de historias anejas. Sin embargo, la despreocupada dispersión del relato nunca nos hace perder la vi-

sión unitaria de la trama —si puede hablarse de trama, incluso aquí—.

Este hilo narrativo de la acción, puede seguirse en su divagar tenue y despreocupado, que se expresa coloquialmente a través de multitud de historias dispares. La narración gana en lirismo, respecto a otras novelas del autor. Refleja el ambiente cansino de un Sinbad viejo, que ha perdido su ansia aventurera. Sólo queda de sus aventuras la nostalgia evocadora del recuerdo, que continuamente se despierta excitada por la posibilidad de un nuevo próximo viaje que nunca se realizará.

Dudo que pueda encontrarse lo que suele denominarse «trama» en la narrativa de Cunqueiro. Incluso en esta novela, el interés viene dado —una vez más— por el caótico y divertido circular de historias y fantasías y ocurrencias, así como por los cambios continuos de la narración, que le confieren agilidad y diversidad de matices. Lo que nos capta la atención no es en realidad qué le va a ocurrir a Sinbad, sino los relatos descabellados de su fantasía, siempre abrazada a la vida cotidiana, en las tertulias de los marineros. (SIN, 35).

Por la estructura narrativa se sustenta aquí en un juego retrospectivo, a partir de la memoria de los personajes. Se trata de un recurso muy frecuente en Cunqueiro —los recuerdos de sus personajes viejos, que despiertan los tiempos de su juventud, etc.—. Se nos presenta entonces un río de historias que corre en visión, digamos, progresivamente retrospectiva, por la evolución nostálgica de la memoria de los personajes. Mientras, el tiempo de la narración avanza en dirección contraria. Fluir, entonces, de doble corriente. (Cfr. tb. la historia de Jasón (UL, 55).

En *Orestes*, la incertidumbre reside en la ex-

pectación de la llegada del héroe. Se repiten tanto los gestos de esta llegada, y de su venganza, que al final todo se deshace: los personajes y el escenario. La base es la incertidumbre de lo que pueda pasar con el conocido tema de Orestes. Se sustenta por tanto en una referencia cultural modificada.

La ironía introduce también, en medio del río de historias que se desarrolla con la excusa del tema mítico, otra nueva forma de incertidumbre: quizás el muerto no es Agamenón, (OR, 97). Incertidumbre que se acentúa por la diversidad de posibles desenlaces, unido a la diversidad de espacios y tiempos. La obra narrativa navega así incierta, abierta a todo cambio posible.

Pero, como allí se dice, un hombre que duda es libre. Y los sueños, siempre introducen un importante matiz de duda en la mente del que sueña:

> «El muerto puede ser Orestes o no serlo. Lo que importa es que tú tengas la seguridad o la esperanza, de que lo haya sido. Unos días estarás cierto de ello, y otros no. Pero, con las dudas, tu vida será diferente. Un hombre que duda es un hombre libre, y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas (...)».
>
> (OR, 101)

Por otra parte, este matiz de incertidumbre puede aportar también un aspecto de verismo. Porque los personajes de Cunqueiro, tan abiertos a cualquier racha de viento fantástico —navegando al pairo—, se sienten tan inermes, tan faltos de consistencia, que se acercan otro poquito más al mundo del lector.

También esta incertidumbre se refiere al deambular caprichoso, itinerante, de la acción y de los

personajes —sonámbulos simpáticos en su historia—. Pero la fantasía siempre es caprichosa, forma parte de su carácter lúdico. Y contribuye a restar seriedad (evitar de nuevo la pesadez) con sus piruetas.

En otras ocasiones, la narrativa de Cunqueiro podría compararse por su estructura a esos muñecos rusos que se albergan unos en el interior de otros.

En efecto, todos sus relatos parecen encajarse en esta manera. Las historias se ofrecen cobijo unas a otras, en una sucesión divertidamente incongruente. La forma más usual, es el cuento dentro del cuento, la historia dentro de la historia. Un personaje menciona en su historia a otro, que a su vez cuenta otra historia que remite a otro asunto, etc. (Estamos en *Las mil y una noches* de un gallego soñador y bromista) ([4]).

También puede encontrarse una pieza de teatro dentro de la ficción (ej.: (SOCH, 145), (OR, 54) etcétera).

Otra forma de este entrecruzamiento de historias y personajes —en lúdico anacronismo— puede ser la superposición de una historia encima de otra, de tal forma que se interrumpe la acción principal. Supone un cambio de plano, para volver a reencontrar (quizás, pues nunca se sabe) la acción principal. (Por ej., la superposición de ficciones que se encuentra en (SOCH, 147), «mezclándose lo argumentado con la vida»).

En este ensamblaje libre y fluido de relatos

---

(4) Cfr. por ej., (MER, 95); cuento dentro de otro cuento que se incluyen en cadena, en (UL, 161 ss.); confusión de historias en imaginación entremezclada (UL, 181) etcétera.

múltiples, hay un continuo remitir de uno a otro signo o referencias literarias. Los mitos deambulan, un poco enloquecidos, por los pasillos de la mente fantástica del narrador, orgullosos de su falta de coherencia. Como se lee en Merlín:

> «...verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de otras historias, ovillo a ovillo (...) ...en Merlín se juntaban, tal los hilos de un sastre invisible, todos los caminos del trasmundo. El, el maestro, hacía el mundo que le pedía (...)».
>
> (MER, 1-2)

Cunqueiro es un poco Merlín, en este sentido, tejiendo y entrelazando los hilos diferentes de historias de colorido muy dispar, que al final dan la impresión visual de una figura lo suficientemente unitaria para alimento de la fantasía ([5]).

Sin embargo, todo este ensamblaje libre y fluido de relatos múltiples que se remiten unos a otros, participando del mismo juego o danza sobre la cultura y la leyenda, es posible por la fuerza del planteamiento inicial. Incluso aunque éste se pierda un poco, entre el bosque de relatos, la situación

---

(5) Aunque obviamente referidas a otra manera narrativa, pueden consultarse las indicaciones de V. CHKLOVSKI [1973:107-145] («Comment est fait Don Quichotte»), donde se refiere a dos modos de implantación de historias en el Quijote: 1) el héroe de la intriga principal interrumpe la acción de la intriga secundaria; 2) los personajes de la historia incidente intervienen en la acción de la historia principal.

En Cunqueiro se dan también —naturalmente en otro marco muy distinto— ambas formas de implantación de historias.

o escenario inicial que constituyen el cuerpo básico de la novela, sostiene toda la multiplicidad de relatos urdidos en su torno. Pero esta situación de partida, que permite muchas acciones secundarias y cuentos incrustados, existe, y con la potencia suficiente para constituir una novela. Por ello creo están equivocados los autores citados antes, que confunden una manera de narrar —con sus defectos y virtudes posibles—, al aplicarle una serie de exigencias que no se avienen de forma homogénea con todas las formas de narración, y especialmente con la moderna. Y Cunqueiro, a pesar de la factura clásica de su castellano, puede considerarse un autor moderno ante todo por su despreocupado ludismo con el arte.

Por tanto, creo podría hablarse de dos planos narrativos en su obra:

1. Plano elegido como «mundo real»: el mito cotidianizado. Ficción cotidiano-maravillosa o «hábitat básico». Situación de base o hilo principal. (Todos estos términos designan el mismo plano).
2. Plano de los relatos de cada personaje, que a su vez se divide y fracciona en pluralidad de historias interiores más pequeñas. Ficción fantástico-mítica. Se constituye generalmente en el diálogo fantasioso de los relatos que cuentan los personajes. Historias secundarias, que duplican el grado de fantasía, y se caracterizan por la exageración —frente a los detalles humanos, que caracterizarían el plano anterior—.

Un ejemplo perfecto de esta duplicidad de

planos, podría tal vez encontrarse en la estructura narrativa toda de *El año del cometa.*

En esta obra pueden distinguirse varios cortes fundamentales:

1) Prólogo (muerte del hombre pantalones rojos): Carácter de presagio o símbolo. Plano de «realidad-base» de la historia. Punto de referencia.
2) Historia de Paulos/María.
3) Doble plano: a) pasado (plano de la ficción; ramificación o subdivisión en subhistorias);

   b) presente (plano del auditorio de cónsules).

   (Aquí confluyen múltiples historias).
4) Reiteración del símbolo inicial (muerte de María; y muerte de Paulos con pantalones rojos). Vuelta al punto inicial de referencia. Se cierra el círculo.

El año del cometa juega con el tiempo de la narración, y con la referencia simbólica inicial de la muerte de un hombre con pantalones rojos.

Como puede verse, hay una gran diversidad de planos narrativos en esta ficción —aunque luego resultan algunos ser equiparables, una vez recompuesta la historia, al final—. Simplificando, pueden sin embargo distinguirse: planos de la historia de Paulos/María (amor); plano de los sueños de Paulos. El resto, constituye un juego con los elementos temporales de la narración (pasado/presente), y con el lector —que desconoce cuando se trata de un hecho pasado o presente, hasta el fi-

nal—. En todo caso, aún cuando se acepte que la complejidad narrativa de esta obra es mayor —pues se introducen coordenadas temporales que refractan los planos—, no puede negarse que siempre hay una historia o hilo principal (Paulos/María), lo suficientemente fuerte para albergar todos los sueños y fantasías que tienen lugar en la mente de Paulos, y en la imaginaria ciudad de que se habla.

Y de cualquier manera, puede concluirse que la gradación o clímax de la narración, no es lo que lleva el orden de los sucesos, sino que esta progresión no existe en Cunqueiro. El hilo principal de la historia, se ve cruzado constantemente por múltiples acciones secundarias que interrumpen cualquier intento de gradación. El interés del lector no se gana mediante un progresivo desvelamiento o desarrollo de la historia, sino mediante la sorpresa y la ironía.

Por tanto, lo importante no es el desarrollo de esta historia principal, en su linealidad simple, sino la multiplicidad de puntos de vista que posee la narrativa de Cunqueiro, y el dinamismo que aporta la pluralidad de narradores-personajes.

Pero esto constituye un rasgo peculiar de estilo, o una forma de concebir la novela. Nunca puede achacársele al autor que esté escribiendo cuentos, pero no novelas, etc.

Veamos ahora, los efectos positivos y negativos que puede conseguir esta manera narrativa.

Efectivamente, esta cascada de historias encadenadas caprichosamente, conlleva defectos narrativos: se presta más atención a la fantasía de cada trama —que ahoga la principal, si la hubo—, y al formalismo del lenguaje, que a dibujar correctamente los personajes y encajarlos unitaria y co-

herentemente entre sí; o puede darse cierta dispersión o desinterés en el lector, perdido en múltiples relatos, y en dificultad para seguir el hilo principal o trama.

Estos defectos son más patentes en *Un hombre que se parecía a Orestes* (paradójicamente premiada), que no considero entre sus mejores obras, a pesar del Nadal. El final de la historia queda aquí un poco deslucido; los personajes se pierden y desdibujan, fueron sólo un intento, y acaban deambulando independientes en un racimo de historias separadas que son las de su desencuentro. Se perdió el propósito de la trama, como si el autor se hubiera cansado de las historias (p. 236 ss.) y aboca a una incongruencia excesiva (p. 187 ss.), donde su pensamiento itinerante y sin unidad hace perder al héroe principal, si lo hubo, en un torbellino vertiginoso de historias. Es así cómo sus personajes e historias se difuminan o autodestruyen antes de desaparecer en la última página. Dibujaron un rasgo de ficción y demostraron su pluralidad de fantásticas perspectivas, pero también una cierta incapacidad para seguir sosteniendo la trama.

Pero a cambio, las consecuencias o efectos positivos de esta manera narrativa tan peculiar, pueden resumirse en los siguientes:

1. El efecto sorpresa. El lector es traído y llevado hasta que renuncia a una coherencia lógica, pues sólo importa la maravilla inmediata y breve de historia, los destellos narrativos que percibe en cada momento y que deslumbran por uno y otro lado.
2. La sensación de que la realidad fantástica es una realidad en continua fluencia. Río

de historias. Como la vida. Sucesión de visiones. Delirio. Pues la coherencia sistemática falsea la realidad de la vida. El universo de Cunqueiro es una refracción casi infinita de espejos maravillosos en una ingenua feria de aldea.

3. La único que importa es dejarse llevar del coloquio. Dejarse enlazar en el diálogo de los personajes, que es lo que nos introduce en el viaje fantástico.

4. El juego se establece con todos los elementos narrativos: con el carácter unitario de la narración y del lenguaje —de la narrativa usual—, con las ideas —en literatura fantástica todo puede ocurrir—, con la diversidad de textos, de personajes y de historias. Y, finalmente, como se ha visto, con la función representativa del lenguaje (la estampa del caballo que da el «salto» a la realidad ficticia y en movimiento de la historia).

5. El hilo principal, la historia que fundamenta la narración, no puede ser algo lineal o cerrado, con un planteamiento-desarrollo (clímax)-desenlace. Nunca en la vida ordinaria sucede esto; tampoco puede suceder en el sueño, si se quiere dar un cierto verismo humano a lo fantástico. Lo único que interesa, en todo caso, es soñar con los personajes. Carácter lúdico de su arte, que no «pretende» nada: ni siquiera contar una historia.

6. Todo ello parte de una intuición raíz que creo mueve a Cunqueiro: la realidad es infinitamente rica, múltiple e inabarcable; y

su fantasía se aproxima a esta realidad, a punta de exageraciones y portentos.

Creo que tal vez todo esto explicaría los recursos narrativos —a veces mal comprendidos por la crítica— de la novelística de Cunqueiro.

FANTASIA Y LUDICA

En definitiva, el círculo se ha cerrado.

Comencé este estudio aludiendo a lo fantástico, para destacar enseguida la imposibilidad de encerrar la narrativa de Cunqueiro en los esquemas hoy vigentes sobre este modo literario.

Y, para concluir, es preciso ahora volver al principio.

Lo que he tratado de demostrar es que lo que caracteriza la narrativa fantástica de nuestro autor, es el ludismo. Fantasía lúdica, lo he llamado.

Ludismo que se entabla, como se ha visto, con el *sueño*. De aquí la fusión entre realidad e irrealidad, la indiferenciación de planos entre lo real y lo imaginario. Este juego, determina un universo mágico que procede al vaciado de los mitos, y se goza en la mezcolanza y el anacronismo, en una forma de peculiar desmitificación y de peculiar divertimento con las leyendas y la cultura. Juego que establecen los personajes con la narración, seres sin interior, pluralidad de voces, múltiples generadores de historias, que derivan hacia la autoconsunción final.

Ludismo, también, con la *estructura* de la narración, que se constituye con el pulso irregular de

la imaginación y el sentimiento. Y configura una novela nada usual, nada frecuente.

Narración que se conforma como cuento dentro de un cuento, en casi infinita sucesión de capas concéntricas de relatos que confluyen hacia la disipación final, ensartados uno dentro de otro según la tradición del relato oriental. Juego que separa un plano-base o mundo de partida, y la múltiple fracción de historias que a partir del diálogo constituyen a la narración en un ser pluriforme, de mil y una sensaciones invasoras.

De aquí la dispersión, la multiplicación de efectos y de voces que refracta la narración y evita la cohesión unitaria de la novela al uso. Pero lo que se ha tomado como defecto narrativo por algunos críticos, es motivo de ostentación exhibicionista para Cunqueiro, que insiste en poner al descubierto los artificios de la ficción, en una forma de autoconsciencia que define a la escritura autocrítica contemporánea. Y aquí se enriquece de nuevo este juego de interpenetración constante entre la realidad y la ficción, en que se configura su narrativa.

Metalenguaje de la ficción, autoconsciencia que vuelve sobre sí impidiendo un desarrollo lineal y fácil, y rompe el clima de una posible identificación del lector con la escritura. El autor goza enseñando la fantasía desnuda, poniendo de relieve el carácter de ficción pura y libre que la sostiene.

La fantasía de Cunqueiro posee la sonrisa de quien juega con las piezas de un tablero cultural que se supone conocido. Juego con la cultura, por tanto.

Ludismo en definitiva, que se establece con el sueño —como se ha visto en el apartado I.—, y con la estructura narrativa —apartado III—. El elemento ariete que hace de cuña, es la *ironía*

—apartado III—, que conduce al contrapunto, a dar una pincelada de cal y otra de arena, a introducir la diversidad en el lenguaje y la variedad de ritmos narrativos.

Juego cultural, irónico, que produce siempre una sensación de lejanía, e impide también la identificación del lector. Lejanía que se compensa con la aproximación de los personajes en sus rasgos de ternura humana y popular. Juego por tanto de tensiones múltiples que se desarrolla con sencillez y encanto.

Creo que alguna vez se destacará la ironía y su importancia capital en la narrativa contemporánea. Pero en el caso de Cunqueiro posee además un peculiar carácter galaico, que enriquece la narrativa con una pluralidad considerable de sensaciones y efectos sutiles cuya función he tratado de delimitar.

En definitiva, en todas estas páginas he intentado destacar los rasgos peculiares de la narrativa de Cunqueiro, con su cara y cruz de la moneda.

A partir de la serie de consideraciones básicas previamente fijadas, se han ido extrayendo, por contraste o por aproximación intuitiva, diferentes consecuencias que posiblemente explican parte de la amplia gama de matices que posee su obra.

En cualquier caso, así creo que es la narrativa de Alvaro Cunqueiro. Texto boscoso y simple, que mitiga con húmeda imaginación gallega el seco panorama de la pobre fantasía castellana.

Y más aún. Tal vez el síntoma de una pérdida. O de un olvido.

BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFIA DE ALVARO CUNQUEIRO
(facilitada por el autor)

A) *En gallego*

1. *Mar ao Norde.* Santiago, 1932. Ed. Nós.
2. *Poemas de sí e non.* Lugo, 1933. Ediciós Un.
3. *Cantiga nova que se chama riveira.* Santiago, 1933. Ediciòs Resol 3b-Id., 2.ª edición. Vigo, 1957. Ediciones Monterrey.
4. *Dona do corpo delgado.* Pontevedra, 1950. (Col. Benito Soto.)
5. *Merlín e familia e outras historias.* Vigo, 1955. Ed. Galaxia. Ag. 5b-Id. 2.ª edición. Vigo, 1968. Ed. Galaxia.
6. *As crónicas do sochantre.* Vigo, 1956. Ed. Galaxia. Ag.
7. *Don Hamlet* (1958). Vigo, 1959. Ed. Galaxia, Ag.
8. *Escola de menciñeiros.* Vigo, 1960. Ed. Galaxia. Ag. 8b-Id., 2.ª ed. Vigo, 1969. Ed. Galaxia.
9. *Si o vello Simbad volvese as illas.* Vigo, 1961, Ed. Galaxia. Ag.
10. *Tesouros novos e vellos.* Vigo, 1964. Ed. Galaxia. Ag.
11. *Xente de aquí e de acolá.* Vigo, 1971. Ed. Galaxia.
12. *A cociña galega.* Vigo, 1973. Ed. Galaxia. 12b-Id. Ed. especial para Caja de Ahorros de Vigo. Vigo.
13. *Don Hamlet e tres pezas mais.* Vigo, 1974. Ed. Galaxia.

B) *En castellano*

14. *Elegias y canciones.* Barcelona, 1940. Ed. Apolo.
15. (Con el seudónimo de Alvaro Labrada.) *San Gonzalo.* Madrid, 1945. Ed. Nacional.
16. *Balada de las damas del tiempo pasado.* Madrid, 1945. Ed. Alhambra.
17. *El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias.* Madrid, 1956. Ediciones El Grifón. (Col. Literaria El Grifón, 31).

18. *Merlín y familia.* Barcelona, 1957. Ed. A. H. R. 18b., 2.ª ed. Barcelona, noviembre 1969. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 332); 18c-Id., 3.ª ed. Barcelona, julio 1973 *(ibid.)* (citado en este trabajo por siglas MER).
19. *Teatro venatorio y coquinario gallego* (en colaboracion con J. M. Castroviejo). Vigo, 1958. Ed. Monterrey. 19b-Id. (con el título): *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia. Caza y cocina gallegas.* Madrid, 1962. Espasa-Calpe (Colección Austral, 1.318); 19c-Id., 2.ª ed. Madrid, 1969. Espasa-Calpe.
20. *Las crónicas del sochantre.* Barcelona, 1959. Ed. A. H R. 20b-Id., 2.ª ed. Barcelona, octubre 1966. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 277); 20c-Id., 3.ª edición, septiembre 1969 *(ibid.)* (citado aquí por SOCH); 20d-Id., 4.ª ed. Barcelona, 1970. Libros RTV (Bibl. Básica Salvat).
21. *Las mocedades de Ulises.* Barcelona, 1960. Ediciones Argos. 21-b-Id., 2.ª edición. Barcelona, agosto 1970. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 340) (citado aquí con siglas UL).
22. *Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas.* Barcelona, 1962. Ediciones Argos. 22b-Id., 2.ª ed. Barcelona, noviembre 1971. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 374) (citado aquí por siglas SIN).
23. *Rutas de España. Ruta núm. 12 (La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra, Santiago).* Madrid, 1962. Publicaciones Españolas.
24. *Itinerarios turístico-gastronómicos por la provincia de Pontevedra* (con otro trabajo de Gaspar Masso). Vigo, 1964. Imp. Faro de Vigo.
25. *El camino de Santiago.* Con fotografías en color de Francisco Javier Vázquez. Imp. Faro de Vigo.
26. *Lugo. Guía turística.* León, 1968. Ed. Everest (Guías turísticas Everest).
27. *Flores del año mil y pico de ave.* Barcelona, 1968. Ed. Taber.
28. *Un hombre que se parecía a Orestes.* Barcelona, 1969. Ed. Destino (enero) (Ancora y Delfín, 325). 28b-Id., 2.ª ed., febrero 1969; 28c-Id., 3.ª ed., marzo; 28d-Id., 4.ª ed., marzo; 28e-Id., 5.ª ed., abril 1969; 29f-Id., 6.ª ed., junio 1969 (edición citada aquí por siglas OR).
29. *La cocina cristiana accidental.* Barcelona, 1969. Ed. Taber.

30. *Pontevedra. Rías Bajas. Guía turística.* León, 1969. Ed. Everest.
31. *El envés.* Barcelona, 1969. Ed. Taber.
32. *Laberinto y Cía.* Barcelona, 1970. Ed. Taber.
33. *El descanso del camellero.* Barcelona, 1970. Ed. Taber.
34. *Vigo y su ría. Guía turística.* León, 1971. Ed. Everest.
35. *Viajes y fugas de Fanto Fantini.* Barcelona, 1973. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 408) (citado aquí por siglas FAN).
36. *El año del cometa.* Barcelona, 1974. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 444) (citado aquí por siglas COM).
37. *La otra gente.* Barcelona, 1975. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 470).
38. *Diccionario de ángeles.*

II. BIBLIOGRAFIA GENERAL

AMOROS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea.* Cátedra. Madrid. 1974.

A. U. (sic.) «(Reseña de) *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas».* En LA ESTAFETA LITERARIA, 2 marzo 1963, n.° 260, p. 22.

AZANCOT, Leopoldo. «(Reseña de) *Vida y fugas de Fanto Fantini».* En LA ESTAFETA LITERARIA, 15 marzo 1973, n.° 512, p. 1267.

BACHELARD, Gaston. *Poétique de la revêrie.* P. U. F. París. 1960 (1.ª ed.).

BAQUERO GOYANES, Mariano. *Estructuras de la novela actual.* Planeta. Barcelona. 1970.

BAROJA, Pío. Introducción a *La nave de los locos.* Caro Reggio. 1925.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes.* Gallimard. París. 1961. (Col. La Pléiade). (Las citas corresponden respectivamente a las pgs. 354, 990 y 984).

BEGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño.* F. C. E. México. 1954. 1.ª reimpr.

BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico.* Anagrama. Barcelona. 1976.

BENEYTO, A. (Antología) *Narraciones de lo real y fantástico.* Ed. Picazo. Barcelona. 1971.

BESSIERE, I. *Le récit fantastique.* Larousse. París. 1974.
BIOY CASARES, A. (cfr. BORGES).
BLAKE, William. *The Complete Poems.* Penguin Books. (ed. by Alicia Ostriker). Middlesex. England. 1977. 1.ª ed. (las citas corresponden a las pgs. 183 y 133, respectivamente).
BORGES, J. L.; OCAMPO, S.; BIOY CASARES, A. *Antología de la literatura fantástica.* EDAF. Madrid. 1977.
CAILLOIS, R. *Au coeur du fantastique.* Gallimard. París. 1965.
CARBALLO CALERO, R. «La novela gallega actual». En *La novela actual,* vol. I. REVISTA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, vol. XXIV, pp. 57-79.
CARNERO, Guillermo. «Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del siglo XX». INSULA, n.° 320, del V, 1973.
CARO BAROJA J., *Vidas mágicas e Inquisición.* Madrid. Taurus. 1967 (2 vols.).
CORRALES EGEA, José. *La novela española actual.* Edicusa. Madrid. 1971.
CUNQUEIRO, Alvaro. «W. F. Flórez, un gallego universal». LA ESTAFETA LITERARIA, 20 junio 1964, n.° 294.
CHLOVSKI, Victor. *Sur la théorie de la prose.* (Trad. du russe par Guy Verret) Editions l'Age d'Homme. Lausanne. 1973. (Col. «Slavica»).
DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán.* Gredos. Madrid. 1972. (reimpr.).
DOMINGO, José. *La novela española del siglo XX.* Ed. Labor. Barcelona. 1973. (Vol. 2, cfr. pp. 37-38).
DUCASSE, I. (C. de LAUTREAMONT). *Oeuvres completes.* (Texte établi par Maurice Saillet). Livre de Poche de la Librairie Génerale Française. Paris. 1968. (La cita corresponde a la pg. 387).
ELIADE. M. —*The Myth of Eternal Return.* London. 1955. (Trad. esp.: *El mito del eterno retorno.* Alianza/Emecé. Madrid. 1973).
—*Aspects du mythe.* Gallimard. Paris. 1963. (Trad. esp. de Luis Gil: *Mito y realidad.* Guadarrama. Madrid. (1973).
FERRATER MORA, J. *Diccionario de Filosofía.* Ed. Sudamericana. B. Aires. 1965.
FERRERAS, J. I. —*Tendencias de la novela española actual.* Ed. Hispanoamericanas. París. 1970.
—*La novela de ciencia ficción.* Siglo XXI. Madrid. 1972.
GARCIA-VIÑO, Manuel. *La novela española actual.* Madrid. 1975. 2.ª ed. aum. (pp. 91-102).

Cfr: resumen de este trabajo en *La novela española de* postguerra. Publicaciones Españolas, Madrid, 1971 (Col. Temas Españoles, 521), pp. 47-50.
Cfr. todavía el mismo trabajo, publicado originariamente con el título «Alvaro Cunqueiro, una excepción en la narrativa española actual». PUNTA EUROPA, XI, 1964, n.° 103, pp. 35-43.

GIL, Luis. *La transmisión mítica.* Ensayos/Planeta. Barcelona. 1975.

GOYTISOLO, Juan. *Disidencias.* Seix Barral. Barcelona. 1977.

GULLON, Agnes y Germán. *Teoría de la prosa.* Taurus. Madrid. 1974.

IGLESIAS LAGUNA, Antonio. *Treinta años de novela española.* Prensa Española. Madrid. 2.ª ed. 1970. Cfr. tb. «(Reseña de) *Un hombre que se parecía a Orestes»,* ESTAFETA LITERARIA, 15 mayo, 1969, n.° 420, p. 153. (Reproducido luego en op. cit. pp. 343-347).

JACQUEMINN, G. *Literature fantastique.* Ed. Fernand Nathen. París. 1974.

LAUTREAMONT. (Cfr. DUCASSE).

LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature.* Ben Abramson. N. York. 1945.

LLOPIS, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo.* Júcar. Madrid. 1974.

MARTINEZ CACHERO, J. M. *La novela española, 1939-75.* Castalia. Madrid. 1979.

MARTINEZ TORRON, Diego. —*Variables poéticas de Octavio Paz.* Hiperión. Madrid. 1979.
—«La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro». CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Mayo 1979, n.° 347, pp. 5-37.

MICHAUX, Henr. *Plume.* Gallimard. París. (La cita corresponde a la pg. 68).

MURCIANO, Carlos. «(Reseña de) *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas».* LA ESTAFETA LITERARIA. 15 marzo 1973, n.° 512, pp. 1.267.

NORA, Eugenio de. *La novela española contemporánea.* Gredos. Madrid. 1973. 3 vols. (Cfr. vol. III, pp. 330, 333, 350).

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* (1925). En *Obras completas,* vol. III, Revista de Occidente. Madrid. 1966, pp. 383 ss.

PALOMO, Pilar. —*La novela española en 1961-62.* C.S.I.C. (Cuadernos Bibliográficos, 13). Madrid 1964. (Aunque no llega a Cunqueiro).
—*La literatura clásica española.* Planeta/Ed. Nacional.

(Col. RTVE, 52). Madrid. 1976. (Cfr. pp. 132-140 espec., aquí cit.)
— *La novela cortesana (forma y estructura).* Ed. Planeta/Universidad de Málaga. Barcelona. 1976. (Cfr. espec. pp. 33-45, aquí cit.).
— «Alvaro Cunqueiro. *Vida y fugas de Fanto Fantini*». En *El comentario de textos,* Castalia, Madrid, 1977. Vol, 22, pp. 227-45.
PENZOLDT, Peter. *The Supernatural in Fiction.* Peter Nevill. London. 1952.
PRIETO, A. — *Morfología de la novela actual.* Planeta. Barcelona. 1975.
— *Ensayo semiológico de sistemas literarios.* Planeta. Barcelona. 1976. 3.ª ed. (La primera ed., es anterior a *Morfología...*).
RIMBAUD, A. *Oeuvres complètes.* Gallimard. (Bibl. de la Pléiade). París. 1963. (La cita corresponde a la pg. 240).
RIOS RUIZ, Manuel. «(Reseña de) *Las crónicas del Sochantre*». LA ESTAFETA LITERARIA, 28 enero 1967, n.° 362, p. 27.
—«(Reseña de) *Rutas de España (Galicia)*», LA ESTAFETA LITERARIA, 9 septiembre 1967, n.° 378, p. 25.
SANCHEZ DRAGO, Fernando. *Gargoris y Habidis, una historia mágica de España.* (Hiperión, n.° 28, 29, 30, 31). Munárriz Ed. Madrid. 1979.
SANZ VILLANUEVA, Santos. *Tendencias de la novela española actual.* Edicusa. Madrid. 1972.
SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita. «Notas sobre literatura fantástica». LA ESTAFETA LITERARIA, n.° 555, 1 enero 1975.
SOBEJANO, G. *Novela española de nuestro tiempo.* Prensa Española. (Col. El Soto) Madrid. 1975. 2.ª ed. (Aunque no se refiere nunca a Cunqueiro, extrañamente).
SOLLERS, Phillipe. *L'écriture et l'expérience des limites.* Ed. du Seuil. París. 1968.
SPERATTI-PIÑERO, E. M. *El ocultismo en Valle-Inclán.* Tamesis Books Limited. 1974.
TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique.* Ed du Seuil. Paris. 1970. (Existe trad. española: Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972).
UNAMUNO, Miguel. *Tres novelas ejemplares y un prólogo.* Calpe. Madrid. 1920. (La cita corresponde al prólogo). Cfr. tb. GULLON, A. y G., cit. supra.).
VARELA, J. L. — *La palabra y la llama.* Prensa Española. Madrid. 1967.

— «Introducción literaria». En *Galicia* (pp. 111-147). Publicaciones de la Fundación Juan March. Ed. Noguer. Madrid, Vitoria, Barcelona, 1976.

VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastique.* P.U.F. Paris. 1970.

VILLEGAS MORALES, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del Siglo XX.* Planeta. Barcelona. 1973.

YNDURAIN, Francisco. *De lector a lector. Scelicer.* Madrid. (s/d).

Castelao y otros
DISCURSOS PARLAMENTARIOS
412 páginas.

Etnografía, estudos de aspectos diversos da cultura galega.

Xosé Ramón e Fernández Oxea (Ben-Cho-Shey)
GALICIA NO CORAZON
240 páxinas.

Seminario de Estudos Galegos
TERRA DE MELIDE
740 páxinas.

Xosé Filgueira Valverde
ADRAL
412 páxinas.

Ecoloxía, Ciencias...

Luis Villaverde
MARISCOS DE GALICIA
294 páginas. Con 45 ilustraciones en color. Prólogo y notas de Valentín Paz-Andrade.

Rafael Dieste
TESTAMENTO GEOMETRICO
152 páxinas. Introducción a Euclides, Lobatchevski y Riemann. Los movimientos en Geometría. Tres demostraciones del V Postulado. Prólogo de D. García Sabell.

Socioloxía

María Xosé Queizán
A MULLER EN GALICIA
100 páxinas. Contén dous traballos: A muller na sociedade galega e A lingua galega e a muller (análise estructural de dous feitos represivos).

Ricardo Palmás
A EMIGRACION GALEGA NA ARXENTINA
52 páxinas. Con ilustracións en negro.

Diego Martínez Torrón es profesor adjunto de Literatura Española en la Facultad de Periodismo de Madrid. Fue colaborador de crítica literaria en los suplementos de EL PAIS e INFORMACIONES. En la actualidad lo es de INSULA, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, LA ESTAFETA, etcétera. Ha publicado numerosas críticas y ensayos, algunos de ellos en la REVISTA IBEROAMERICANA de la Universidad de Pittsburgh y en ESPIRAL de la Editorial Fundamentos. Recientemente ha publicado **Variables poéticas de Octavio Paz** (Ed. Hiperión) y tiene varias traducciones en prensa.

LA FANTASIA LUDICA DE ALVARO CUNQUEIRO es un interesante análisis en torno a la constante «mágica» que posee la obra del escritor mindoniense, y resulta un texto de indudable importancia como introductor a la lectura de nuestro singular escritor, del que Martínez Torrón revela tener un gran conocimiento.