

Alvaro Cunqueiro: Poética para un poeta narrador*

Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier

A Narrativa de Alvaro Cunqueiro (1911-1981) non recibiu aínda a suficiente atención por parte da crítica, e o máis lamentable é que adoitaron impoñerse como lugares comúns as apreciacións máis erróneas e precipitadas, mestura de mención máis ou menos descriptiva do evidente (beleza formal, humor, imaxinación desbordada) e de inmediata catalogación ideolóxica (escapismo, anacronismo, reaccionarismo, intranscendencia). Así as cosas, urxe ante todo buscar o *meollo* significativo dos seus textos, o que podería denominarse a súa *poética* ou en termos de Julia Kristeva, o *ideoloxema*¹. No que segue expoñeremos as que ó noso xuízo son as claves da arte de Cunqueiro, claves que estudiamos na súa novela² pero que son extensivas ó resto da súa produción³.

Tres son os eixos que determinan a cosmovisión cunqueiriana:

- 1) a Galicia tradicional, unha sociedade rural preindustrial cunha mentalidade ou ontoloxía de tipo máxico arcaico, en termos de Mircea Eliade⁴;
- 2) un cristianismo de tipo cósmico que se corresponde co galego e que se relaciona dialecticamente cun escepticismo racionalista e un pesimismo de tipo ciclótico;

*Tradución do orixinal castelán de Blanca-Ana Roig-Rechou

1. Cf. Julia Kristeva, *El texto de la novela* (1970), Barcelona: Lumen, 1981.

2. *Merlín e familia* (1955 en galego; 1957 en castelán); *As crónicas do sochantre* (1956 en galego; 1959 en castelán); *Las mocedades de Ulises* (1960); *Si o vello Sinbad volva ás illas* (1961 en galego; 1962 en castelán); *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969); *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972); e *El año del cometa* (1974). Citamos abreviando os títulos as edicións do *Merlín* (Barcelona: Destino, 1982), *Sochantre* (Barcelona: Destino, 1982), *Ulises* (Madrid: Espasa-Calpe, 1985), *Sinbad* (Barcelona: Destino, 1962), *Orestes* (Barcelona: Destino, 1969), *Fanto* (Barcelona: Destino, 1983) e *Cometa* (Barcelona: Destino, 1974).

3. O presente artigo é un resumo do que consideramos o máis granado da nosa monografía *Las siete vidas de Alvaro Cunqueiro (Cosmovisión, codificación y significado en la novela)*, Cádiz: Universidad, 1991. A nosa análise narratolóxica baséase nas ideas de Algirdas J. Greimas (*Semántica estructural* (1966), Madrid: Gredos, 1973), Gérard Genette (*Figures II*, París: Seuil, 1969; *Figures III*, París: Seuil, 1972), Mieke Bal (*Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra, 1985) e María del Carmen Bobes Naves (*Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987).

4. Cf. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno* (1949), Madrid: Alianza/Emecé, 1984.

3) e unha concepción trascendente da imaxinación que á súa vez é unha indagación reflexiva nas harmónicas imaxinativas.

Estas tres dimensións atópanse inextricablemente relacionadas entre si e apuntan a dous contextos ideolóxicos igualmente relacionados: dun lado á mentalidade máxica arcaica da Galicia tradicional e doutro ás coordenadas sucesivas do Romanticismo alemán, do Simbolismo francés, do Modernismo hispánico e do Surrealismo de tipo metafísico. Todas elas conflúen durante os anos da IIª República na Galicia intelectual herdeira da empresa romántica e tamén inmersa nas vangardas de dobre signo, innovador e tradicionalista. Cunqueiro empeza sendo poeta en galego por un lado cubista e surrealista e por outro neotrobador, e trala guerra civil converteuse esencialmente en narrador en galego e castelán. O tempo que vai da IIª República a mediados dos cincuenta fragua nel o que poderíamos denominar a súa rebelión metafísica, nunha conxunción de defensa do ser de Galicia e do seu propio ser. No medio queda o trauma bélico, un corte que no caso de Cunqueiro no é de índole cultural. O seu universo narrativo non xorde da nada da guerra, senón que afunde as súas raíces no primeiro tercio do noso século e por iso virá coincidir co que en Hispanoamérica foi, con análogas raíces, o realismo máxico.

Galicia é alfa e omega da narrativa cunqueiriana: é a súa lingua, pura ou bilingüemente hibridada; é o seu espacio explícito ou implícito, a súa concepción temporal intrahistórica e o seu deseño social tradicional. Galegas son as técnicas narrativas básicas (o contar “claro y seguido”, a importancia do conto, o engarce, a digresión, a dinámica lírico-humorística, traxicómica, o histrionismo do narrador ritual, a tendencia á familiarización do relato). Galega é a ideosincrasia máxica dos personaxes e esa ideosincrasia feita argumento, como observa Cunqueiro a propósito de *El bosque animado* nunha pasaxe que define a súa propia narrativa:

Una de las formas muy gallegas de la filosofía de Wenceslao Fernández Flórez (...) es la aceptación que sus personajes hacen claramente de la desilusión que si por un lado ha sido muy grande, porque son los más transeúntes soñadores, por otro lado se transforma en una realidad en la que el espíritu se serena y tranquiliza. Esas grandes diferencias entre lo real y lo soñado, y es por esto último que realmente se sufre, son las que ponen en nuestros labios una sonrisa... La verdad es que se fracasa por los sueños (...) La filosofía de Wenceslao consiste en la aceptación de lo soñado como la vida más vivida y el tropezón del soñador en la realidad es el núcleo del argumento ⁵.

Con Galicia tivo Cunqueiro o seu compromiso máis sólido, como reflecte o epitafio que se escribiu: “Aquí xaz alguén que coa súa obra fixo que Galicia durase mil primaveiras mais”⁶.

5. Alvaro Cunqueiro, “Wenceslao Fernández Flórez, gallego universal”, *La estafeta Literaria*, nº 294, 1964, p. 4.

6. Alvaro Cunqueiro, discurso pronunciado na Homenaxe que lle tributou Vigo no 1980, publicado en *Encrucillada*, nº 22, 1981, p. 127.

Galicia, a condición relixiosa e a imaxinación trascendente converxen no meollo da narrativa cunqueiriana. No é a súa, evidentemente, unha novela católica ó estilo da francesa, a inglesa ou a española defendida por Manuel García Viñó, pero si reflicte que el era “un gran creador”⁷:

-Un mundo mágico es el haz del mundo que nosotros, los pobres mortales, estamos contemplando por el envés. Mago es quien sabe leer el anverso por el reverso. En este sentido los gallegos intentamos todos ser un poco magos. Y las más de lo que se llaman entre nosotros supersticiones, son ritos de apropiación del mundo y de su revelación a una luz más pura⁸.

Un creador por vontade e instinto imaxinativo:

-El hombre lo es todo. No hay más sueños que los del hombre. No hay más vendimias ni más palabras. Las cosas existen porque está el hombre y su memoria⁹.

A súa postura recórdanos, como indica Diego Martínez Torrón, á de Unamuno, non casualmente tan admirado por Cunqueiro:

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 realidad, porque es la vida. Creer es crear¹⁰.

Crer é crear. Aquí entramos xa no terceiro eixo cosmovisional de Cunqueiro: a imaxinación trascendente.

Na dinámica mental de Cunqueiro perflase unha dialéctica constante entre tres actitudes:

1) O recoñecemento dunha realidade na que é imposible a realización da Idade Dourada, dos máis caros e fermosos soños, dos múltiples desexos e identidades do home. Éis parte do realismo pesimista do que falan os que o coñeceron¹¹.

2) O apego, dentro da realidade, ó mundo natural, á natureza e ás formas de vida tradicionais do home integrado na natureza. É o mundo “sacralizado”, a outra cara, a positiva e pracenteira, do seu realismo.

7. María Luisa Brey, “Entrevista con Alvaro Cunqueiro”, en *Vida Nueva*, nº 1256, 13 de decembro do 1980, p. 27.

8. Apud Rafael Conte, “Haz y envés de Alvaro Cunqueiro”, en *Informaciones*, 13 de marzo do 1969, p. 40.

9. María Dolores Serrano, “La magia cotidiana de Alvaro Cunqueiro” (entrevista a A.C.), en *La Gaceta Ilustrada*, nº 640, 12 de xaneiro do 1969, p. 40.

10. Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920).

11. César Cunqueiro, “Memorias do pai”, en *A Nosa terra*, Extra nº 2, “Homenaxe a Alvaro Cunqueiro”, 1984 p. 9.

3) A vontade de trascender o limitado e insatisfactorio da realidade, de aspirar ó soño, ó ideal, de inventar e descubrir coa imaxinación propia e allea o envés das cousas, de concederse o privilexio de soñar e de soñarse (moi ó quixotesco modo), e de acadar así, en palabras de lord Dunsany, “la paz en la imaginación”:

-pienso que tanta importancia como la vida cotidiana del hombre, la tienen sus sueños, aunque no suelen coincidir (...) Reivindico el derecho del hombre a soñar e inventarse sus propias peripecias¹².

É o idealismo cunqueiriano: a vontade imaxinativa, a “acción axiolóxica” que se traduce nos seus textos, e á fin e ó cabo o exercicio dun don, o da imaxinación, que é para Cunqueiro un tesouro do que forman parte os mitos.

O recoñecemento da limitación humana, a dolor pola continxencia do home e o seu mundo, a concepción dunha realidade sacralizada e a busca dunha dimensión máxica na que todo é posible e na que se reflicte modelicamente a Idade de Ouro, todo iso correspóndese punto por punto coa mentalidade máxica arcaica tal e como a describe M. Eliade. Non andamos descamiñados ó respecto porque xa Vicente Risco e Francisco Fernández del Riego¹³ advertiron que Cunqueiro entrou de cheo nunha corrente do pensamento europeo contemporáneo que valora as doutrinas arcaicas e orientais, corrente na que destacan figuras como R. Guenon, M. Eliade, M. Schneider, R. de Renneville e A. Breton.

Os tres eixos sinalados no só se corresponden cun comportamento arcaico senón que nos levan a outras concretizacións históricas do pensamento simbólico: as do Romanticismo alemán e o surrealismo metafísico, cunha novidade en relación co comportamento arcaico que estriba na actitude individualista e no caudal de reflexión metaimaxinativa, de racionalización. É precisamente recorrendo ó magnífico estudio de Albert Béguin sobre *El alma romántica y el sueño*¹⁴ como se nos revelan as claves da narrativa cunqueiriana. Contra a angustia do hombre sumido na continxencia do devir histórico, os románticos, os surrealistas e ó final desta cadea, para nós, Cunqueiro, descubren, redescubren e anovan tres mitos esenciais: o mito da ALMA divina exiliada neste mundo; o mito do INCONSCIENTE ou do SOÑO, revelación da esencia profunda da alma; e o mito da POESIA: o poeta é un visionario, a poesía é a realidade absoluta. Estes tres mitos son a base do ideoloxema cunqueiriano, cun núcleo que podemos definir como o mito da imaxinación transcendente e a palabra máxica dentro do mito da vida humana como viaxe heroica na busca dun centro. A imaxinación, neste contexto, é *intellectus sanctus*:

-Hai, no abrirse dos momentos imaxinadores, coma un poder de centro, que é a posibilidade da comunicación total e chea do imaxinado. Ise poder de centro no que se conta -*mythos* siñifica conto-, ise poder de centro no mito, non é diferente de iso que os grandes mitógrafos, Eliade ou Risco, chamaban “mito do centro”(…). As máis das veces, ise mito do centro, isa

12. Maribel Outeriño, “Alvaro Cunqueiro” (entrevista), en *La Región*, 8 de xullo do 1979, p. 13.

13. Francisco Fernández del Riego, “A vida e a obra dun gran fabulador”, en *Grial*, nº72, 1981, p. 154.

14. Albert Béguin, *L'ame romantique et le Rêve* (1939), París: Librairie José Corti, 1984.

imaxinación de comunicación sobrenatural, nasceu dun soño. Dun soño grande e repetido moitas veces, obtida a repetición por medios rituales, pola sua propia perfeición infalible.

(...) toda realidade pode ser vulnerada, ferida nos mesmos rís, pola imaxinación creadora, que si o é verdadeiramente, é máxica, i entón sinala que aquela realidade é cambiante, amosa mil caras, está feita de cen séculos e lugares, convoca o sol e máila lúa a un tempo, e sigue sendo unha realidade que o home habita. É decir, o mundo real no que nace, vive e morre o home esencial. (...) Doado é recoñecer que a vida é triste, (...), pro hai sempre os herois (...). Polo pronto, a imaxinación sabe que houbo unha Idade de Ouro i un Paradiso Perdido¹⁵.

Aquí está a clave do pensamento e da obra de Cunqueiro. O Soño é un relato, un conto, un mito que se repite ritualmente por medio da palabra; é máxico porque transforma a realidade pero non por isto deixa de ser esencialmente humano. O soñador-fabulador é una heroe: a súa xesta imaxinativa é exemplar e cumpre unha función benéfica, taumatúrxica. Claro que o acto de soñar-imaginar-fabular é un centro, pero a natureza do *centro* é simbólica:

-Mansikka sinalou que no complexo do mito de centro hai a concencia chea de quen o recibe, adora o sirve, de que se trata dunha relación imaxinada e que pra nada ten que ver cos Xénesis i as Cosmoloxías dos pobos nos que trunfa¹⁶.

No centro non hai límites de espacio, de tempo, de identidade; non hai oposición senón reconciliación cósmica do todo. Os modelos da Idade Dourada son, segundo A. Béguin¹⁷, tres: a Idade de Ouro da infancia, a Idade de Ouro das épocas primitivas e a Idade de Ouro dos mitos. E non é casual esta enumeración: o mundo cunqueiriano é un mundo de ensoñacións de nenos e de vellos no que se trasparenta a infancia ensoñada do autor; é un mundo idealmente arcaico, trasunto de Galicia no que esta ten de primitivismo; é un mundo transido de ecos de mitos diversos. Os centros espaciais cunqueirianos corresponden á “xeografía sagrada” do autor¹⁸: son galegos o están galeguizados. A Idade de Ouro é a poesía, síntese de alma, soño, mito, rito, maxia, palabra, centro:

-Un tempo virá en que a poesía establezca o seu reinado sober da terra. Un sono, sin dúbida, pro do que a infancia conserva o segredo. Reatopálo-reatopar ista inocencia-, é reatopar o senso da natureza, i é entrar entón tamén sí no mundo encantado dos elfos, dos trasnos, das ninfas, da Raiña Mab, “a paridora das fadas”, de Oberón e de Titania. Equivale ó Edén. Así, no pensamento do grande alquimista (Shakespeare), a poesía é a pedra filosofal¹⁹.

15. Alvaro Cunqueiro, “Imaxinación e creación. (Notas pra unha conferencia)”, en *Grial*, vol. I, 1963, pp. 179, 183-184.

16. Idem, p. 179

17. Albert Béguin, op cit., p. 398

18. Mircea Eliade, *La prueba del laberinto* (1979), Madrid: Cristiandad, 1980, pp. 36-128.

19. Alvaro Cunqueiro, “As mil caras de Shaskespeare”, en *Grial*, vol. II, 1964, pp. 436.

O argumento dos relatos cunqueirianos basease sempre na dialéctica “soño versus realidade”, partindo implícita ou explicitamente da imposibilidade fáctica da Idade de Ouro:

-Siempre me ha apetecido construir mis narraciones como viajes, o como una confluencia de viajeros en un lugar dado -un centro, como Merlín en su casa de Miranda- para llegar a la conclusión de la inutilidad de tal viaje: Orestés no llega, Sinbad no vuelve al mar (...), 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 ensueños²⁰.

A vida do home é unha viaxe que ten sentido na busca e reintegración da Idade Dourada ó mundo por medio do ritual da palabra fabuladora, da fabulación mitopoética. Pero esta Idade de Ouro non existe máis que no home, e o home acaba: “La vida del hombre es como una mañana de pájaros” (*Fanto*, p. 114). A reconciliación sobrevén a través do mito da viaxe modélica do heroe exemplar. Viaxe dobre, a dos heroes cunqueirianos: polo espacio real e polo espacio dos soños, viaxe física e espiritual, como sinala Cristina de la Torre²¹ e como aprende o mozo Ulises:

-¿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: (...) Pero para regresar, Ulises la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena” (*Ulises*, p. 109).

“Poliades, ¿qué es lo que es mentira?(...)”

-Quizá todo lo que no se sueña, príncipe (*Ulises*, p. 116).

O heroe cunqueiriano é por antonomasia o soñador. Un soñador cunha pauta heroica que ten moito que ver coa figura do chamán tal como a define M. Eliade²²: unha ponte ou vía de retorno a, e de actualización da Idade Dourada, unha ponte real, a diferencia do carácter simbólico do rito. O chamán posúe un destacado rango social e sobrenatural e pode ser simultaneamente mago, *medicine-man*, sacerdote, mestre de cerimonias, intermediario entre os homes e as Potencias, psicopompo, adiviño inspirado e poeta²³. O chamanismo é, ademais, un fenómeno que se relaciona coa literatura de varias maneiras: coa épica porque os chamáns relataban as súas aventuras estáticas noutros mundos²⁴; coa lírica porque o recitado de mitos non necesariamente estaba estereotipado e ás veces escollíase ó recitador

20. Prólogo de Alvaro Cunqueiro a la monografía de Diego Martínez Torrón, *La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1980, pp. 5-6.

21. Cristina de la Torre, *La narrativa de Alvaro Cunqueiro*, Madrid: Pliegos, 1988, p. 124.

22. Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, (1951), México: FCE, 1960.

23. Pierre Riffard, *Diccionario del esoterismo* (1983), Madrid: Alianza, 1987, p. 115.

24. Mircea Eliade, *El chamanismo ...*, pp. 388-389.

pola súa imaxinación e talento literario; co teatro porque a sesión chamancia ten un indiscutible carácter dramático, é un espectáculo que revela “otro mundo, el mundo fabuloso de los dioses y los magos, el mundo donde todo parece posible, (...) donde las *leyes de la naturaleza* son abolidas y donde una cierta “libertad” sobrehumana es ilustrada y hecha presente de manera explosiva”²⁵. Por outra parte, a narración ritual de mitos chega a usarse con fins curativas. No contexto galego atopámanos cunha figura moi próxima a do chamán, o curandeiro, ó que Cunqueiro dedicou un libro específico (*Escola de menciñeiros*, 1960) onde mesmo aparece un que cura mediante historias (“Perrón da Braña”). Épica, lírica, espectacularidade e taumaturxia converxen nas novelas de Cunqueiro, bardo *sui generis*, fondo, delicado e zumbón.

O voo estático do chamán primitivo é substituído no contexto da narrativa cunqueiriana polo “voo da imaxinación”, que se nos describe moi axustadamente en *Cometa*:

-Otra de las razones (de la muerte de Paulos), y quizá la principal y primera, fue que había dejado de soñar. Que ya no soñaba, y entonces ya no era Paulos capaz de volar en el espacio en busca de tiempos y rostros idos o futuros, Paulos el soñador, sino un joven rico y ocioso, como cualquier otro, en una ciudad provinciana- (*Cometa*, p.83).

É un voo á Idade de Ouro, á beleza e á poesía:

(Paulos) Mentía fácilmente, pero si en un instante se pudiesen recoger todas sus mentiras, las dichas a lo largo de la jornada, nos encontraríamos con un mundo más hermoso y variado, regido por leyes poéticas y exaltadoras de un ritmo más vivaz, andante, los grandes secretos desvelados, el prodigio pronto, transmutadas las edades- (*Cometa*, p 83).

E é un voo cara á música: “mis maestros me han puesto en el corazón el eco de los cantos antiguos. Alción, no hay tiempo ni lugar, solamente hay musica” (*Ulises*, p. 161).

Aquí, dentro do voo chamánico, podemos situar unha actitude inherente a Cunqueiro: o lirismo. A poesía é “el sentido de la naturaleza”. Non nos extraña entón que o lirismo cunqueiriano se verifique especialmente en pasaxes descritivas centradas na natureza²⁶. A natureza é marabillosa e marabillosa é a mirada porque “toda novedad y primavera penden del corazón del hombre” (*Ulises*, p. 61). Neste sentido, o heroe cunqueiriano é o que ten “los ojos abiertos ante el milagro”²⁷. O máis importante nos personaxes cunqueirianos, o que con máis matizacións e máis liricamente se describe, son os seus ollos e a súa voz. Trátase

25. Ibidem.

26. Cristina de la Torre, *op. cit.*, pp. 83-87.

27. “Los ojos abiertos ante el milagro” e expresión dilecta de Cunqueiro, quen parece que a tomou de *Mi hermana Antonia*, conto valleinclanesco que non casualmente transcorre en Santiago de Compostela.

sempre de descripcións breves, “poemáticas”. Como di Martínez Torrón²⁸, Cunqueiro escolle a frase escueta que condensa un sentimento poético; describe, máis que un escenario amplo, “un clima humano y lírico que se percibe a partir de detalles”, por medio de suxerencias, reticencias, elipses e pinceladas soltas que reforzan a impresión. Este predominio da atmosfera que emana da subxetividade do narrador é o que fai que as novelas cunqueirianas sexan eminentemente líricas²⁹. Do mesmo modo que a mirada poética se traduce en lirismo, e o lirismo opera unha pausa estética e estática na historia, a mirada infantil tradúcese nun estilo que tende ó primitivo, ó inxenuísta, ó popular, ó oral, ó medieval³⁰. Ricardo Carballo Calero observa que “otra inflexión típica de su prosa, sobre todo en sus diálogos, es el énfasis, usado sobre todo para la función apostrófica, a veces interiorizada en el monólogo lírico, y que es expresión de alabanza de un objeto que provoca el éxtasis en el hablante”: esta sería unha modulación estilística da mirada “estática” do soñador chamán. E, dentro da nosa tese, o uso sistemático do epifonema que sinala Carballo Calero como tipicamente cunqueiriano encaixa perfectamente na concepción do soño como fonte reveladora e sapiencial.

A través da ensoñación acádase un estado cósmico de unidade. Isto aplicarémolo á proxección do autor na súa obra, á súa obra mesma, á índole dos personaxes e os mundos ficticios. Cunqueiro proxectábase nos seus personaxes³¹, dos que escribe con pleno acerto D. Martínez Torrón³² que “constituyen el interior mismo (...) de cualquier personaje soñador”. Na base da narrativa cunqueiriana está a multiplicidade sentida como exercicio de liberdade paradisíaca, como di Cunqueiro a propósito de Shakespeare:

-¿Cómo un home soio puido dar acoubo no seu maxin e na súa mente a somellante diversidade? (...) O dramaturgo Daniel Meyrieux na peza de Marcel *O corazón dos outros*, ¿non dí aquilo de “chegar a ser non unha conciencia, senón un mundo”? (...) “Si hai mil verdades, vistámonos con elas”. E onde seña posibel, hai que destruír as limitacións. Alguén dixo que os herois de Shakespeare fascinan póla súa ambigüidade, i é verdá. Foi Eric Bentley en *Shakespeare trompé et trompeur* quen falou de si, no caso, non había quizabes o desexo de reganar a unidade primordial do Paraíso perdido³³.

Entendemos agora perfectamente o sentido da pluralidade nos universos ficticios cunqueirianos: pluralidade en canto a abundancia de personaxes, de perspectivas e de soños que emanan dos personaxes e que proceden do primeiro soñador: o narrador autorial na súa ensoñadora soidade: “Yo dispongo de los héroes

28. Diego Martínez Torrón, op. cit., pp. 107-110.

29. Cf. Ralph Freedman, *The lyrical novel*, Princeton: Paperbacks, 1966 (3 ed.). Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid: Cátedra, 1984.

30. Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, (1979), Vigo: Galaxia, 1981, pp. 765-766.

31. César Carlos Morán Fraga, “Entrevista con Alvaro Cunqueiro” (de 1980), en *Homenaxe a Alvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, 1982, p. 386.

32. Diego Martínez Torrón, op. cit., pp. 56-57, 147.

33. Alvaro Cunqueiro, “As mil caras de Shakespeare”, pp. 419-420.

compadecido porque el héroe, de alguna manera, soy yo mismo''³⁴. Pluralidade que é a condición do ser humano:

-porque yo he sido siempre muy dado al pirandellismo, he visto un poco a los personajes de mis libros como veía a los suyos Pirandello; son muchos hombres en uno, es el hombre variable, nunca se sabe quién decide, el que de pronto se va a encontrar uno, cada hombre es el heróe de las cien caras. Esto permite transformar la literatura en juego³⁵.

O xogo, como ben estudiou Johan Huizinga³⁶, é un rito de consagración ou un rito de rexouba e no caso de Cunqueiro as dúas cosas á vez. O xogo non ten por que significar desmitificación o intrascendencia. Nos personaxes e en tódolos obxectos do mundo narrativo cúmprese esa expansión vital, esa comunión cósmica do ensoño. Dicía Joé Bousquet que "Dans un monde qui nait de lui, l'homme peut tout devenir"³⁷. O heroe chamánico, como Taliesin, pode asumir tódalas identidades: selo todo e serse así enteiramente.

A estrutura básica da narrativa cunqueiriana é a do relato dentro do relato, combinación de enmarque global dentro do que se dá o engarce. O texto depende dun narrador de primeiro nivel encargado de vehicular a fábula primordial, un N1 que cede constantemente a súa palabra e/ou o seu punto de vista ós personaxes, dos que depende unha rica floración de fábulas enmarcadas. Lonxe de ser as novelas de Cunqueiro narracións "al pairo", no sentido de "faltas de estrutura", de unidade, a súa estrutura é absolutamente coherente.

En liñas xerais dentro de cada novela hai unha fábula primordial que podemos caracterizar resumidamente como "vida del personaje protagonista" de que se trate (ás veces, como no caso do *Orestes*, o protagonismo é múltiple). Dentro desta fábula primordial o que se tomou por digresións fantásticas no é senón un rito constantemente repetido, "infalible pola súa propia perfección", de acceso ó Grande tempo mítico. Non é defecto de novelista veleidoso incapaz de centrarse en "unha" historia, senón significado profundo da estrutura narrativa.

A novela cunqueiriana é un enorme rito especular. O autor adoita proxectarse na narración de xeito activo: a voz narrativa é un "eu" e un "eu" que a miúdo se disfrazan: disfrazase de vello barqueiro e de romanceador das historias do barqueiro no *Merlin*, do "Autor" que atopou as libretas coas crónicas do sochantre, do autor "aedo" do *Ulises*, do traductor da Escola de Toledo do *Sinbad*, do humanista filólogo do *Fanto*.

No cerco narrativo están representados o plano individual do tempo histórico do personaxe protagonista e o plano exemplar do tempo mítico. O tempo histórico correspóndese coa fábula primordial, que desenvolve a vida real dun protagonista

34. María Dolores Serrano, entrevista cit., p. 39.

35. Elena Quiroga, *Presencia y ausencia de Alvaro Cunqueiro* (discurso de ingreso na R.A.E.), Madrid: Publicaciones de la RAE, 1984, p. 75, o referido procede dunha gravación do 1971.

36. Johan Huizinga, *Homo ludens* (1954), Madrid: Alianza, 1972.

37. Apud Gaston Bachelard, *Poética de la ensoñación* (1960), México: FCE, 1986, p. 21.

no seu contorno, vida na que se distinguen unha serie de etapas básicas en relación coa plenitude a destrución do heroe a través dunha viaxe, a súa viaxe vital, definida espacialmente pola partida e regreso (ou non) ó espacio orixinario. Na fábula primordial adoita haber pouca "acción" (aunque hai excepcións): trátase dunha acción mínima, cotiá as máis das veces, intrahistórica. Os personaxes a penas fan outra cousa significativa máis que imaxinar, ensoñar, parolar, contarse contos e viaxar. O narrador do primeiro nivel adoita cedelles a voz narrativa, co que xorde un poderoso segundo nivel narrativo que depende de narradores e/ou focalizadores personaxes.

Os distintos niveis fabulísticos, o da fábula primordial e o ou os niveis das fábulas enmarcadas maravilosas, engráñanse a nivel de historia e texto na escena: unha escena de diálogo ou monólogo, escena cotiá que pertence á realidade histórica de fábula primordial. Na escena prodúcese o rito de apertura á sobre-realidade: á realidade interna, subxectiva, dos soñadores e á realidade mítica dos seus soños. A función das fábulas maravilosas é moi clara: enriquecen a vida cotiá dos personaxes, sobre todo dos protagonistas, con outra dimensión moito máis chea. Esta función ritual dáse no cerco narrativo e á vez é reflexo da relación que se establece a través do texto entre autor e lector implícitos e reais, inmersos no mesmo proceso ritual que se produce no seo do universo ficticio. O efecto derivado do proceso ritual de narración é o dunha palinxenesia da realidade, do sentido da realidade que teñen os participantes no rito:

En definitiva, la normalidad no existe. Existe lo cotidiano y lo eterno, y el hombre viaja de uno a otro polo intentando explicarse el Mundo, no aceptarlo tal y como es³⁸.

Trátase dun proceso de exultación, de xúbilo, de melloría da vida cotiá e de integración nela doutra realidade. Mediante o ritual no que os personaxes cunqueirianos relatan historias ateigadas de elementos míticos, ritual ó que imos denominar chamánico, os participantes acceden a unha sobre-realidade que trascende as humanas limitacións, que ilustra a reversibilidade máxica do cronolóxico (porque nega ou suspende o devir histórico do tempo) e do lóxico, tanto da lóxica aristotélica (e especialmente da relación irreversible de causalidade) coma da lóxica do "sentido común", das "leis da natureza" sancionadas pola experiencia común da colectividade cultural. Os relatos aspiran a revelar a esencial unidade do cosmos, a manifestación sobre o plano terreo de seres que pertencen a outras rexións cósmicas, seres sobrenaturais felices ou infelices que benefician ou prexudican a seres humanos, pero que en cualquera caso "maniféstanse".

A fábula primordial que engloba a unha multitude de fábulas enmarcadas diferénciase destas non só xerárquica e cuantitativamente senón en virtude dunha oposición que afecta ó seu carácter esencial: a fábula primordial pertence dentro do cerco narrativo á dimensión histórica da realidade e en consecuencia obedece total ou parcialmente á lóxica do histórico, verosímil e posible; nela o tempo é irreversible e conleva un proceso final de deterioro, o devir cara á morte, proceso que pode ou non consumarse no enunciado pero que está sempre simbolizado na

enunciación narrativa, xa que o texto, e con el o universo ficticio, forzosamente acábase.

As fábulas enmarcadas, en cambio, corresponden ó tempo e realidade míticos. Nelas desprégase un mundo de marabillas que pode afectar a diversos elementos: pode tratarse dun personaxe (unha serea, un demo ...), un obxecto (un tesouro, un espello encantado...), un espacio (unha cidade sumerxida, unha illa voadora, un laberinto máxico...), un tempo (un "illud tempus", a noite de San Xoán...) ou unha acción (un miragre, un suceso ilóxico). Todos estes tipos pódense combinar. As veces a marabilla non radica en algo cualitativamente distinto senón en algo cuantitativamente diferente do ordinario: é o caso das fábulas nas que a súa "gracia" reside na enorme cantidade de peripecias que suceden no breve espacio que dura a súa enunciación, e que se distinguen por iso dunha fábula primordial de acción moi escasa, case nula. En calquera caso as fábulas enmarcadas exceden cualitativa e/ou cuantitativamente todo límite lóxico e cronolóxico e todo límite de identidade: o soñador pode identificarse con calquera personaxe, tempo, espacio, obxecto e suceso, e normalmente os protagonistas imaxinan en moitos rexitros diferentes, ensoñan fábulas de moi diversa catadura. O mesmo feito de que as fábulas enmarcadas sexan moitas (ben diferentes, ben similares entre si), confírelles unha superioridade innegable: o mundo marabilloso é de frecuencia repetitiva, potencialmente eterno, mentres que o mundo histórico (a vida histórica do heroe) é de frecuencia singulativa, irreversible e finita. O final a realidade impone: "la alegría es siempre moza y fugitiva, y, al final permanece la muerte"³⁹.

A fábula marco non é inane: as fábulas enmarcadas xorden dela dun xeito "necesario" xa que ambos niveis fabulísticos forman parte dunha mesma estrutura actancial básica que funciona nas novelas, a saber: os personaxes da fábula primordial, singularmente os heroes, desexan transformarse e transformar o mundo en que viven a teor dos seus desexos e soños, e eles son os suxeitos da súa estrutura actancial; as fábulas enmarcadas que producen son os seus obxectos e, máis alá, son símbolos da Idade Dourada que o soñador quere acadar.

Así, Felipe de Amancia, no *Merlín*, consola a súa vellez cos recordos e invencións dunha Idade Dourada, a da infancia, que xa lle pasou, recordos ademais de tempos en que lle contaron moitísimas historias fabulosas que en parte presenciou no seu acontecer. O sochantre Charles accede a unha nova e fantástica vida, a anos luz da mediocre e rutinaria que levaba, gracias á irrupción da Hoste de defuntos, que quizabes sexa un soño, e ás historias que os mortos lle contaron. Ulises aprende a vivir a través do relatos que lle contaron os seus amigos e que el mesmo aprendeu a contar con inigualable maestría, e a súa dourada infancia e mocidade é o que constitúe este relato. Sinbad adoza os seus días de vellez coas historias magníficas dos viaxes que fixo, do que supostamente lle sucedeu e veu neles, e soña con volver a viaxar rumbo á marabilla. Os habitantes de Micenas e Egisto recrean infinitas veces a historia de Orestes e da súa relación co asunto Orestes, un asunto que lles proxecta á dimensión mítica, si, pero un asunto que a Egisto lle está a quitar a vida nunha espera inútil e que sumiu á cidade na tiranía. E Orestes, pola súa banda, sempre dubitativo, non consegue liberarse do peso da súa historia paradigmática nin se decide tampouco a cambiar o seu destino por outros modelos míticos que lle

39. María Luisa Brey, entrevista cit., p. 27.

van propoñendo e que se vai propoñendo, e que corresponden ós seus máis íntimos desexos. A vida de Fanto Fantini é unha continua fuxida: fuxida das historias e identidades maravillosas pero ficticias que lle impón o seu titor; fuxida despois do acoso do tempo histórico gracias á súa imaxinación; e fuxida da imaxinación e dos soños de outros sempre en busca da súa propia identidade, da súa liberdade, ata que a realidade da morte se lle impón. Por fin, Paulos, quen ten como oficio o de “milagrizar” a vida da súa cidade e o mundo coa maxia dos seus soños, tras un titánico combate consigo mesmo, coas súas dúbidas, coa súa ambigua identidade luminosa e tenebrosa, coa esterilización imaxinativa que lle vai mermando, morre asasinado xustamente cando deixara de soñar. Como pode apreciarse, a conexión entre os heroes e as súas fabulacións é esencial. As estruturas narrativas son ampliables, si, pero non estrictamente abertas: independentemente da súa ambigüidade significativa, sempre se ven pechadas por un feito decisivo: a morte implícita ou explícita do heroe.

A fábula primordial é vehiculada por un narrador externo de primeiro nivel (ne1) que á súa vez é focalizador do primeiro nivel (fe1). O focalizador primario pode actuar con omnisciencia total ou máis frecuentemente elixir a forma monoscópica e caledoscópica, centrándose no heroe e a súa cambiante conciencia. Este axente narrativo e focalizador de primeira instancia acolle no seu discurso os discursos en estilo directo dos personaxes narradores de segundo nivel, np2, que se corresponden á súa vez con suxeitos focalizadores de segundo nivel, fp2. Destes fp2 pode xurdir, á súa vez, un terceiro nivel de narradores personaxes (fp3). Agora ben, non sempre son os personaxes os narradores en estilo directo das fábulas enmarcadas, senón que pode ser o n1 quen as refira. Cando o n1 relata as fábulas enmarcadas pode facelo pola súa propia conta e risco, narrando e focalizando el só (n1-f1), ou ben pode facelo en estilo indirecto (libre ou non), refirindo fábulas que os personaxes se intercambian entre si ou que un personaxe “pensa” ou “soña” a soas. O debilitamento do segundo e terceiro nivel de narradores personaxes relaciónase sempre cun deterioro da fábula primordial: a descomposición da escena gregaria de fabulación ritual, a “soidade” do heroe, sempre é sintoma dun proceso fabulístico de destrución do protagonista.

As fábulas enmarcadas normalmente insértanse na primordial por medio da escena, que pode ser de diálogo entre personaxes, escena de tipo externo, intersubxectivo, ou pode ser de monólogo mental dun personaxe, escena de tipo interno, subxectivo. En ambos casos trátase de “pausas” que se abren no tempo da fábula marco coa conseguinte eclipse ou suspensión ou neutralización do tempo histórico, e que marcan o tránsito do cotián histórico a unha sobre realidade isócrona gracias ó máxico poder da palabra: a fábula enmarcada, maravillosa, é en canto que enunciado dunha dimensión diferente (temporal e/ou espacial) á do narrador e ó seu auditorio, pero en canto que enunciación pertence á súa mesma dimensión. De aí ese poder de “centro” que Cunqueiro atribuíu a palabra. A palabra pasa entón de signo a símbolo, e simboliza a vida enteira, o nó entre o visible e o invisible; o acto de enunciación simboliza o presente eterno da creación. A mestura de todo tipo de datos e referencias míticas, literarias e culturais é expoñente da índole mesma do “centro”, “feito de cen séculos e lugares”. A mixtificación intertextual non é desmitificadora: é a experiencia absolutamente subxectiva e persoal do soñador chamánico, que non se corresponde cun heroe previo senón cunha actualización persoal e intransferible dun arquetipo que si se

respecta. A cotidianización do mito tampouco é desmitificadora: o mito ten pretensións de realidade “vivida”⁴⁰; o mito auténtico é un modelo “próximo”, “propio”, cun heroe que se “encarna”, do mesmo modo que os narradores populares relatan “familiarizando” as súas historias⁴¹. O humor non é desmitificador, senón todo o contrario: hai un humor puramente mitolóxico⁴² que é expoñente da fruición da Idade Dourada, e hai un humor que é propiamente ironía romántica: melancólica constatación da imposibilidade da Idade de Ouro, distanciamento racional e proximidade afectiva con respecto o imposible desexo, tensión irresoluta en que conviven sen identificarse pero sen excluírse a realidade e o desexo.

A fábula enmarcada, dentro da escena, non é unha anacronía real, un salto verdadeiro no tempo da historia, senón unha anacronía subxectiva, un contido da conciencia do falante que se actualiza no discurso. O máis frecuente é que os narradores de segundo nivel en adiante sexan autodiexéticos ou homodiexéticos. Isto é o que Tzvetan Todorov⁴³ denomina técnica dos “homes-relato”, baseada no engarzamento: “si los personajes no cesan de contar historias es porque este acto ha recibido una consagración suprema: contar equivale a vivir”⁴⁴. O final a vida do heroe transcende a súa dimensión histórica ó entrar na dimensión mítica, exemplar. Operase así a reconciliación coa morte, característica do mito.

A narración chamánica é una mestura variable de dúas compoñentes heroicas: a sabedoría elocuente e a viaxe de busca. A palabra do narrador chamánico ten unha dobre natureza: por unha parte é palabra-relato e por outra é palabra-acción, distinción que establece T. Todorov⁴⁵ ó analizar o relato primitivo. A palabra-relato é arte do locutor e pracer dos oíntes, e a palabra do aedo; o seu modo é o constativo e a súa atención céntrase no discurso, nun proceso distinto ó da súa enunciación. A palabra-acción é máis ca mero enunciado: é risco para o que fala porque falar é ousar, asumir unha responsabilidade e un liderato, e por iso é a palabra do xefe da tribo; o seu modo é o performativo, a atención do cal céntrase no proceso de enunciación, que é factor esencial do enunciado. Un terceiro tipo de palabra é a que Todorov denomina “palabra-finxida” ou “palabra-embuste”, que reúne as características das anteriores e correspóndese coa palabra do heroe cunqueiriano, deliberadamente fermosa (rítmica, musical, aliterativa, trópica, deslumbrante de imaxes, na estela do modernismo e da poesía pura) e deliberadamente contrastiva (na estela do cometa Valle-Inclán): palabra cautivadora, órfica. Esta é a palabra do histrión, que nace no contexto da escena e é estratexia situacional da que personaxes e narrador son perfectamente conscientes: “El embustero tiene que tener halcones en la lengua” (*Ulises*, p.118). Os personaxes refiren os seus relatos como consumados histrións, cando non reflexionan abertamente sobre o histrionismo narrativo. Esta cualidade teatral

40. Julio Caro Baroja, *Ensayos sobre la cultura popular española*, Madrid: Dosbe, 1979, pp. 105-118, 157.

41. Carmelo Lisón Tolosana, *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia* (1979), Madrid: Akal, 1983, pp. 67-68.

42. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras* (1949), México: FCE, 1972, pp. 167, 245, 264.

43. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, París: Seuil, 1971, pp. 78-91.

44. Idem, pp. 86-87.

45. Idem, pp. 66-77.

do narrador de relatos é antes que nada unha cualidade da imaxinación cunqueiriana:

-reconstruyo en el recuerdo en forma de escenas teatrales, todo lo compongo para que la escena salga redonda. Y a veces varias escenas sobre lo mismo. ¡Es tan diversa la realidad!⁴⁶.

O histrionismo fabulador relaciónase cos propios hábitos sociais de Cunqueiro, co modo galego de fabulación tradicional e co teatro: “la verdadera conversación humana se aprende en la tragedia” (*Ulises*, p. 77). O teatro e a teatralidade é un elemento definitorio da narrativa cunqueiriana⁴⁷: nela fabúlase teatralmente, fálase do teatro e contéñense pezas teatrais (en xerme ou completas) na dobre condición de texto e representación⁴⁸. Non é casualidade que ós personaxes cunqueirianos lles gusten as roupas vistosas, peregrinas e chamativas: son os seus disfraces, hiperbolicamente teatrais e anacrónicos, “diferentes”; é a máscara ritual, tan propia do chamán, do teatro litúrgico, da traxedia clásica. O disfraz é tamén unha característica do narrador, como xa sinalamos, e do léxico do narrador: así cabe interpretar un discurso que se disfraza temporalmente con arcaísmos, espacialmente con estranxerismos, e no que concerne á identidade con citas e glosas máis ou menos evidentes. Noutro orde de cousas a esta mesma tendencia responde o gusto do autor polos pseudónimos. Tampouco é casualidade que as novelas de Cunqueiro transcorran case sempre en espazos colectivos, sociais, tanto se son os espazos libres e abertos da natureza ou das cidades coma se se trata de espazos interiores. O espectáculo inclúe ademais a maxia. Dentro da escena textual os personaxes fabulan sempre a partir de algo ou alguén presente nesa escena ou relacionado dalgunha maneira con ela. Se no teatro tódolos elementos presentes no escenario son significativos, nas narracións cunqueirianas hai unha evidente tendencia a facer do espazo en que transcorre a escena un escenario teatral, aproveitando o que aparece no plano do real en función da encarnación, case hierofánica, do imaxinario. Desta maneira sucede (e cunha gran economía de medios narrativos) que o real e o imaxinario conéctanse mesmo fisicamente na escena, de modo que a escena é non xa una bisagra entre dúas realidades, senón propiamente un “centro”, un espazo consagrado de manifestación do marabilloso. Estamos, sen lugar a dúbidas, no espectáculo chamánico. A función do narrador vate consiste en descubrir ou inventar esas relacións ocultas, esas baudelairianas *correspondencias*, e doárlas ó seu auditorio e a si mesmo para rexenerar a realidade cotiá des familiarizándoa. Así compréndese por que a perda da escena gregaria de fabulación ritual significa un deterioro para o heroe: porque a maxia precisa testemuñas, e un xesto social de dominio do mundo. Da relevante función dos obxectos na narración de historias é mostra unha reflexión do *Cometa*:

-muchas veces el joven astrólogo no podía imaginar si no tenía prendas de presente que le fijasen los linderos del despliegue de la fantasía (...) Cosas

46. Baltasar Porcel, “Cunqueiro, Moix y sus literaturas”, en *ABC* de Madrid, 27 de marzo do 1969, p. 24.

47. Para un estudio sobre a teatralidade na narrativa de Alvaro Cunqueiro, véxase o espléndido ensaio de Anxo Tarrío Varela, *Alvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia, 1989.

48. Así temos a “Función de Romeo y Julieta”, no *Sochantre*; a de Lear dentro do *Ulises*; a peza de teatro chinés no *Sinbad*; a peza sobre Orestes e a de doña Inés no *Orestes*; e a peza sobre Fanto e as funcións do cometa e do unicornio nas correspondentes novelas.

que, yendo contándose a sí mismo los mayores sucesos de su tiempo, y aún de los antiguos y los futuros días, le servían para probar que lo que se contaba era verdad, y las gentes tenían existencia real- (*Cometa*, pp 232-233).

Este modo de contar, popular e “con probas”, é a máxima aspiración do autor⁴⁹. A maxia aspira a suplantar convincentemente a realidade, non pode ser defectuosa, ten que ser máis real cá vida mesma porque á fin e ó cabo é “a vida máis vivida”, a que se constrúe e se elixe: de aí ese realismo de *coherencia* do que fala Anxo Tarrío no seu ensaio sobre *Alvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, ó que hai que sumar o realismo de *referencia*: de referencia a unha intrahistoria cotiá que é ou resulta como a galega, e de referencia a unha idiosincrasia productora dunha intrahistoria mítica: a idiosincrasia galega. Claro que aquí hai que ter en conta un feito decisivo: Galicia é o lugar onde o mundo se chama Galicia, os soños galegos son os soños humanos que transitan en cultura e paraxe galega. En termos de Eliade, o home capaz de chegar ó corazón da súa cultura é á vez tan da súa localidade coma universal.

Se o ensoño imaxinativo é como o voo chamánico, a fabulación ten unha función taumatúrxica. Con ela rexenérase o propio autor: “veciño da tristura e do medo/ (...) entón disimulando canto, e coas mentiras/ fágome unha sorriso de xardín en festas”⁵⁰. Logo o autor espera conseguir a mesma función benéfica no público:

Lo más propio mío es sumar noticias que muestren lo vario que es el mundo, y lo ricamente, y con cuántas sorpresas se puede almacenar la memoria humana. Yo, que no desconozco los grandes temas del siglo, y estoy atento a eso que llaman la coyuntura histórica, y acepto la gran patética de mi tiempo y quiero ayudar, en lo que me sea posible y aún bastante más, al hombre de estos días, tantas veces puesto en el filo de la navaja, no me dejo asustar por los profesionales de la angustia, y busco en la peripecia humana, tantas veces mágica aventura, tantas veces sueños espléndidos y mitos trágicos, la razón de continuar⁵¹.

Esta función benéfica no só queda no plano intencional do autor senón que se convirte no caso de moitos lectores reais e dos seus críticos máis agudos. E se a función taumatúrxica relaciona ó autor coa súa obra e a súa obra co lector, tamén se dá, e de xeito decisivo, dentro do texto, nas estruturas actanciais: o que os heroes cunqueirianos pretenden é “a milagrazación da cidade e do mundo”.

As estruturas actanciais das novelas cunqueirianas son eminentemente internas: o suxeito desexa a plenitude primordial da Idade Dourada, un obxecto que él mesmo pode producir auxiliado polos seus axudantes internos: a súa memoria e a súa imaxinación, síntese de presente, pasado e futuro. O destinador positivo que pode comunicarlle o obxecto é o seu propio destino en canto que dinámica ou impulso vital. A este impulso podémolo denominar eros. O primerio factor adverso ó heroe é a propia substancia temporal do home, un destinador negativo que podemos denominar cronos, unha dinámica cara á destrucción que opera

49. Elena Quiroga, op. cit., pp. 12-13.

50. Alvaro Cunqueiro, poema “Acolá están as illas”, de *Herba aquí ou acolá*, en *Obra en galego Completa*, vol.I (Poesía e Teatro), Vigo: Galaxia, 1980, p. 167.

51. Bernardo Fernández Pérez, “Una cierta realidad”, en *Los Cuadernos del Norte*, ano ii, nº 6, 1981.

debilitando os axudantes internos do heroe, a súa memoria e fantasía, e obstaculizando así a consecución do obxecto desexado. As idades máis positivamente valoradas nos universos cunqueirianos son a infancia primeira e a mocidade, mentres que o limiar da madurez nos introduce xa en mundos potencial ou realmente conflictivos. O destinador negativo cronos conduce sempre ó destinador negativo tanatos. Pero non só opera cronos como destinador negativo. A medida que avanza a produción de Cunqueiro a cuestión faise máis densa e conflictiva. O por que do deterioro estriba no deterioro das relacións do heroe coa realidade externa e consigo mesmo. As tres primeiras novelas mostran mundos de soñadores unánimes, harmoniosamente solidarios: Felipe, Merlín e os viaxeros, o sochantre e a hoste, Ulises e os seus parentes e amigos están, todos eles, conformes na dinámica e funcionalidade da fabulación marabillosa. En cambio, Sinbad, Orestes, Fanto e Paulos están ameazados por mundos destructivos, incrédulos e coercitivos. O heroe soñador vaise quedando só e chega a perder a fe na súa misión específica. Este proceso culmina en Paulos de *Cometa*, o último heroe cunqueiriano:

-ludum esse necessarium ad conservandam vitam. Sí, lo dijo Tomás de Aquino. Para la conservación de mi vida, al menos lo es. Por vez primera, también, se daba cuenta de que el juego de los sueños, con los sueños, lo apartaba de la comunidad humana. En realidad, nada le alegraba ni le dolía. Se preguntaba si amaba a alguien (*Cometa*, p. 168).

Se ata o *Sochantre* o eros se identificaba sempre co mito, a partir do *Ulises* imos ver que o mito conleva un eros e un tanatos: irrompe, dinamizando os mundos narrativos, a *hybris* heroica, un impulso non xa só cara á ensoñación pasiva de Felipe e de Charles, senón cara á acción; e o soño activado na realidade sempre fracasa. Noutros termos, ata o *Sochantre* predomina a índole pasiva dos heroes, un eros de anima, e a partir do *Ulises* entramos no ámbito do heroe masculino, activo, do eros de animus que conleva a *hybris* e que fai do desexo un escuro instinto de pracer e de morte⁵². O destinador negativo no é xa algo externo ó eros senón que está no eros mesmo. A imaxinación, a través dos seus produtos míticos, tanatízase e a última novela é unha reflexión sobre este feito: se crer é crear, crear é á vez destruír e negar. Paulos

-Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. Porque en el fondo, el más secreto impulso de Paulos era destruir. (...). Pero inmediatamente le aterraba la tierra yerma (*Cometa*, pp. 82-83).

Dende o *Sinbad* entramos no perigo de sucumbir no laberinto interno dos soños, no perigo da alienación, no risco chamánico de perder a alma na viaxe, unha experiencia que foi a do propio Cunqueiro⁵³. O perigo do chamán é fundamentalmente interno pero tamén se reflecte no mundo ficticio que o rodea: dende o *Sinbad* aparecen os mundos externos insolidarios, hostís. Vén entón a angustia da milagrazación baldía, do rito perdido porque o oficiante quedou sen participantes

52. Os conceptos da ánima pasiva e o ánimo activo extraímolos de Gastón Bachelard, *op. cit.*

53. Alvaro Cunqueiro, *La otra gente*, Barcelona: Destino, 1975, p. 10.

ou perdeu a fe, angustia que parece que asaltou a Cunqueiro ás veces ó final da súa vida, a un Cunqueiro que foi facéndose cada vez máis ensimesmado e melancólico⁵⁴.

Para concluír este apretadísimo resume, non queremos prescindir de dúas observacións. A primeira, a índole absolutamente contemporánea da narrativa cunqueiriana, unha reflexión en constante evolución sobre a linguaxe mesma, o tempo, a realidade, a irrealidade, a ficción, a ficcionalidade, o desexo⁵⁵. Unha reflexión artisticamente pura que se utiliza facendo da confidencialidade un proceso simbólico que camiña cara á total consciencia, e na consciencia atopa o seu termo: *Cometa* é a novela que trata unicamente sobre a novela; é, en palabras de Todorov, o límite da palabra, o canto da serea, o canto que só trata de si mesmo e que equivale ó acto máis violento: dar ou darse a morte. E a segundo observación, un parámetro de clasificación da narrativa cunqueiriana. Se atendemos á existencia ou non dun tempo máxico na fábula primordial, partindo da base de que sempre hai unha apertura ritual ó marabilloso, obtemos o seguinte:

Parámetro: +/- tempo máxico na fábula primordial

+ TEMPO MAXICO	- TEMPO MAXICO	+/- TEMPO MAXICO
<i>Merlín</i> <i>Sochantre</i>	<i>Ulises</i> <i>Sinbad</i> <i>Orestes</i>	<i>Fanto</i> <i>Cometa</i>
(anos 50)	(anos 60)	(anos 70)
MUNDO MARABILLOSO	MUNDO RITUAL	MUNDO FANTASTICO

Observamos a dialéctica perfectamente lóxica da narrativa cunqueiriana (tese-antítese-síntese) e, á vez, curiosamente, a velada correspondencia que se dá entre esta novelística singular e o contexto da novela española coetánea: anos cincuenta, mundo marabilloso que podemos relacionar con tremendismo; anos sesenta, mundo ritual que podemos relacionar co realismo; anos setenta, mundo fantástico que podemos relacionar co impacto do “boom” do realismo máxico hispanoamericano. Máis alá da primeira e evidente oposición da narrativa cunqueiriana ós variados realismos contemporáneos, advertimos uns eixos análogos que fan de ambas correntes un desenvolvemento complementario. Cunqueiro centrouse na problemática do ser humano na súa dimensión individual intrahistórica, e esta é a súa orixinal e valiosa aportación a unha novela que escolleu prioritariamente a problemática do ser humano na súa dimensión social histórica. A desigualdade de resultados é manifesta, pero esa é outra cuestión.

A fermosura, a fondura, a fresca e evocadora novidade, o humor e a melancolía de Alvaro Cunqueiro son cantares que so pode oír o que tras Cunqueiro vai. Todo o que o crítico pode facer é levantar mapa de illas invisibles, pero os cantos de serea non son para escoitados de segundas.

Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier
Universidade de Cádiz

54. Elena Quiroga, op. cit., p. 38.

55. Cf. Xoán González-Millán, *Alvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo: Galaxia, 1991.