LA FANTASIA LUDICA DE ALVARO CUNQUEIRO

«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)

A pesar de la insuficiente atención que la crítica literaria le ha dedicado hasta el momento, creo que la narrativa de Alvaro Cunqueiro constituye una digna excepción en nuestra literatura y, por tanto, un síntoma importante.

Si la crítica literaria quiere ahondar en las raíces de la cultura, ha de abordar con preferencia lo sintomático, y el escaso desarrollo del género fantástico es indiscutiblemente uno de los rasgos peculiares de nuestras letras.

En su excelente estudio sobre el tema de la literatura fantástica, T. Todorov destaca cómo este «género» (así lo califica) permite franquear una serie de límites [1] (pág. 116) que provienen no sólo de la censura institucionalizada, sino de otra más sutil—consiguiente—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 [1] (pág. 174).

Hablar de la proclividad de nuestra literatura hacia el realismo constituye un tópico reiterado. Sería preciso también analizar los condicionamientos que determinaron este alejamiento de lo fantástico. Evidentemente, el tema está necesitado de un estudio amplio, que explique esta característica de la literatura española.

Existe, no obstante, una antigua tradición—postergada por la crítica—que enlaza con las leyes ocultistas, los alquimistas, la Kábala, los libros de caballerías, Cristóbal de Villalón, Antonio Torquemada, Cervantes, y las leyendas románticas; y, desde luego, una antigua tradición oral gallega [2].

Quizá podríamos incluir dentro del tema aquellos escritos que en nuestro país sustituyeron el género: diversos pasajes de la abundante

«literatura de santos» (relatos de milagros al gusto popular, falsos místicos, etc.).

Sin embargo, la narrativa española contemporánea manifiesta una mayor atención hacia lo fantástico. Francisco Yndurain considera éste como el intento actual más interesante de romper con la narrativa tradicional; aunque añade que la literatura de Sánchez Ferlosio, Rojas y Cunqueiro [3] (págs. 275 ss.) constituye un género raro en nuestras letras y recientemente conectado con la novela sudamericana.

Pedro, además, como se verá, creo que Cunqueiro es un caso raro dentro de un género raro en nuestro país. Por ejemplo, en relación a los dos rasgos antes señalados, a propósito de la literatura fantástica: por una parte, su tratamiento superlativamente fantasioso de los temas deja siempre un margen importante a la ironía y el realismo; por otra, la transgresión de normas propia de lo fantástico únicamente puede aplicarse, en su caso, a las características formales y estructurales de lo narrativo.

Confío que todo ello quedará patente en estas páginas.

* * *

> «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'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côte surnaturel de la vie, et c'est justemet parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin.»
>
> CH. BAUDELAIRE

I. LA FUGA DE LA FANTASÍA

T. Todorov define lo fantástico como la duda experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, cara a un acontecimiento aparentemente sobrenatural [1] (pág. 29; pág. 97) (cfr. tb. [5] y [6]), y destaca, en cita que traigo aquí pese a la 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 précisement en question l'existence d'une opposition irréductible entre réel et irréel. Mais, pour nier une opposition, il faut d'abbord 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 côte elle répresente la quintessence 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 realité et celle de la littérature, ainsi insatisfaisantes l'une que l'autre.»

[1] (pág. 176.)

La cuestión está expresada aquí, con clarividencia paradójica, en toda su profundidad. Porque, efectivamente, el interés de la literatura moderna hacia el género 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, entonces, sino también de los límites mismos que rigen la relación entre ficción y realidad. Y es aquí donde debe buscarse el interés—sintomático, insisto—de la narrativa de Cunqueiro.

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. Y 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.*

«—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.)

Navegación del sueño

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. Para Cunqueiro, el sueño es omnipotente.

Pero José Luis Varela hace una precisión interesante, cuando afirma: «Cunqueiro defiende la realidad de lo soñado con el testimonio de la imaginación campesina» [8] (pág. 197).

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 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 trasfondo 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. 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 nuestro autor el tono de lo humano. El mito se ambienta en la cotidianidad. Precisamente sus héroes míticos disparan su imaginación con más belleza cuando relatan historias en las 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 (cfr. García Viño [9] (pág. 95) e Iglesias Laguna [12] (pág. 306).

En unas páginas pueden aparecer personajes de su invención propia, recorriendo la Corte del Rey Arturo o asociados 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...).

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:

> «—¿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 Alvaro 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 y deslavazado de sus historias, sin oponer resistencia racional.

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].)

El sueño crea la realidad y se confunde con la vida:

> «Todavía ahora distinguía lo que vivía y lo que soñaba, pero se sorprendía a sí 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.)

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

espacio ni tiempo reales. 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 sus sueños.

Y, sin embargo, estos personajes sin interior—porque constituyen el interior mismo—transmiten la intimidad imaginativa más querida de Cunqueiro, y quedan grabados en la memoria de forma indeleble, porque son encarnación de sueños.

Se trata de personajes tan incorporados a las historias, que se consumen a sí mismos y de 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 que termine su relato, que es su propio cuerpo.

Así, el sueño incide en la narrativa cunqueiriana, introduciéndonos 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, a la vez poéticas y descabelladas, y acaben por constituir un grupo de espíritus asociados al mismo sueño común.

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

Por fantásticos que sean, el autor parece creer profundamente en sus personajes. Y de esta fe básica, que los vivifica, surge la autorización para que sueñen, y sueñen 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, alucionaciones y bromas, que asocia y entremez-

cla lo descabellado y lo humano, lo cruel y lo tierno, lo grotesco y lo bello.

Es preciso entonces insistir en algunas conclusiones:

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 su «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 éstos. La novela cunqueiriana sólo recoge lo que alberga la cavidad sorprendentemente imaginativa de la mente de cada personaje. Ellos dan entidad al relato, pues al nombrar crean un nuevo eslabón en la cadena de apariciones; al hablar 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.

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 zarandea 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 respecto—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

EL DELIRIO NARRATIVO

La validez absoluta de la fantasía sin freno lleva a veces a Cunqueiro a un auténtico delirio narrativo. Es el gusto esporádico por el absurdo encadenado que, como una especie de *boutade,* recorre a veces la narración con su vendaval de ironías.

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

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.*)

> «... y 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 por 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 le 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).

A veces constituyen una auténtica alucinación o pesadilla. Como las «razones» con que Egisto explica el encierro de Ifigenia (UL, 219), que arrancó la mano derecha de su hermana con unas enormes uñas y se la llevó para llamador de puerta...

Son momentos en que el ritmo narrativo se dispara y se llega a la alucinación narrativa. Como si al autor le hubiera acometido un mal sueño de repente (más o menos benigno, según el momento de la historia o según su interés en deshacer el ambiente antes creado).

La conjunción de lo lírico y lo truculento, unidos en imágenes absurdas o deslavazadas, produce un efecto irónico en rasgos escuetos de gran expresividad.

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 que ahora corren 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), etc.

Este delirio narrativo, que a veces aproxima los cuadros de Cunqueiro a los *Disparates* goyescos, introduce un contraste interesante en el interior de la novela. Consigue una diferencia de ritmo en la narración, ahora un poco más revolucionada, a veces casi enloquecida.

«Le temps dont on s'éprenne...»

A. Rimbaud

Tiempo y mito

Cunqueiro constituye un pequeño universo hogareño de mitos, de manera privada, para andar por la casa de su imaginación. La característica principal reside en la visión humanizada que nos presenta de todas las leyendas.

En el juego de referencias nominales a otros mitos, del que ya hablé, lo que se hace es un vaciado del significado que estos protagonistas tienen en el contexto de sus historias para introducirlos en la pequeña aldea imaginaria—superpoblada—que es el relato—pluriforme—de Cunqueiro.

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

ALVARO CUNQUEIRO

los fantásticos seres de Cunqueiro tienen siempre—con toda su fantasía imaginativa y sus delirios descabellados y sorpresivos—un innegable aspecto bellamente pueblerino. Es, así, la «provincianización del mito» lo que se consigue. Humanización del mito.

Humanización del mito que se viste de ambiente popular. Lo cotidiano coexiste con lo mítico, o, mejor, lo mítico se viste con el ropaje de lo cotidiano.

José Luis Varela destaca intuitivamente, en una serie acertada de sugerencias, este rasgo del autor gallego:

> «(Cunqueiro...) ... une la inocencia lírica de un primitivismo 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; como que Cunqueiro, al igual que los primitivos, tiende a antropomorfizar lo extraordinario, siguiendo para ello el magisterio de la Etnología.»
>
> [8] (pág. 196.)

En un escrito posterior, Varela 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 miscelíneos y exóticos dominios, interesados por personas y cosas en la medida en que transmutan cultura popular o libresca.»
>
> [9] (pág. 142.)

Esta humanización del mito se asocia, por tanto, a un vaciado o inoperancia de éste, como destaca también Carballo Calero:

> «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.»

[13] (pág. 60.)

Lo cotidiano, pues, coexiste con lo mítico. Es el propio Cunqueiro quien proporciona el contenido—veleidosamente, irónicamente—a los antiguos mitos.

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* (pág. 17; pág. 31), la unión de la figura del Ulises épico con un San Ulises «que tiene ermita en el muelle» (pág. 17). Cuando relata 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» (pág. 31). Es una cierta «españolización del mito», por así decirlo.

El resultado es la desmitificación total, evidentemente. Pero conservando 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 radicales, desquiciantemente 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, lo que Cunqueiro trata de destacar siempre, a través de su recorrido por mitos y leyendas, es el carácter lúdico del mito y de la cultura.

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

Se trata siempre de un tiempo discontinuo, que corta a la narración en planos muy distintos entre sí, elipsis que a veces se destacan intercalando textos en cursiva, al principio de cada nueva parte de la narración.

Su juego con el tiempo de la novela, además de la elipsis (cfr. FAN, capítulo 2.º, por ejemplo, y luego pág. 64), se manifiesta en las frecuentes mezclas y anacronías a que antes me referí.

Todo hace pensar que el tiempo propio de su narrativa es 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. Pero una memoria informal, ingenua e irónica, que nada respeta—tampoco, claro está, la cultura—. Memoria lúdica, caprichosa, nada consistente, nada seria por otra parte. Fascinación de la memoria libre.

Pero, además de ser elemento lúdico, el tiempo aparece en su obra como fundamentalmente corrosivo y destructor.

Es así cómo sus personajes trazan en muchas 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 últimá página. Y el elemento de fracción es el tiempo.

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

El mito es, por definición, intemporal. Su tiempo, como diría Octavio Paz, es el tiempo arquetípico, más allá del tiempo histórico concreto. Y al trazar de aproximarlos a la realidad ficticiamente «concreta», al tratar de cotidianizar el mito, se produce como consecuencia necesaria su destrucción.

«Youth of delight come hither...»

W. Blake

Las edades del héroe

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

La infancia es una 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 la describe Laertes como «la hora de entre can y lobo» (UL, 51).

Y el nacimiento de los héroes va siempre unido a expectaciones o presagios. Así, el esperado nacimiento de Ulises (UL, pág. 12-13); o el de Fanto, en una escena magnífica (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).

La narrativa toda de Cunqueiro semeja aquel camino que, como un viejo mendigo, suscita y renueva en la polvorienta vía la mocedad primera (MER, 117).

Así es la mocedad de sus héroes:

> «La desabrochada camisa dejaba ver el pecho del laértida, en el que el sol y el mar desgarraban, encendiéndolo, la fina piel.»
>
> (UL, 109.)

> «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. Cfr. tb. FAN, 92, y COM, 171.)

> «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.)

En esta época, el amor es constante sentimiento que acompaña a sus héroes. La mujer es la belleza delicada y encantadora que percibe el paje de Merlín: «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).

Sería prolijo seguir este tema al hilo de las diversas narraciones. Baste señalar las deliciosas escenas de amor que el soñador Paulos mantiene con María (COM, 102-108), a veces en pleno relato fantástico (COM, 146-157), como la historia de la virgen y el unicornio. O el halo neoplatónico, de fascinación lindante con la magia y la brujería, que aparece acorde con el ambiente de Fanto (FAN, 55-60) o las madonnas renacentistas (FAN, 147-149).

Pero los héroes caminan siempre hacia su destrucción. El tema de la vejez del héroe es un *leitmotiv* repetido. Alcanzan un punto supremo de fuerza y belleza, de mocedad viril, para en seguida mostrar la huella destructiva del tiempo. Porque el tiempo parece vengarse de los personajes.

Es Ulises viejo, imaginándose de nuevo 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. Los

personajes de Egisto y Clitemnestra, y el mismo Orestes, envejecidos (OR, 144). O las figuras de la Corte del Rey Arturo y doña Ginebrina (COM, 180-201).

* * *

> «Qu'est-ce que ce vertige? C'est le comique absolu.»
>
> CH. BAUDELAIRE

> «Le rire es l'expression d'un sentiment double ou contradictoire.»
>
> CH. BAUDELAIRE

II. EL CONTRAPUNTO TEMÁTICO. BELLEZA E IRONÍA

El término «ironía» parece provenir, en sentido clásico, 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, el sentido romántico en que fue empleado por F. Schlegel y K. F. Solger; porque creo que la ironía debió ser para los románticos el necesario contrapeso que evitaba perderse en el «laberinto del sueño» de que habla Beguín [7] (pág. 482). En este último sentido 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* [18].

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

Cunqueiro no cultiva el género fantástico a la manera tradicional —de aquí que los análisis de Todorov resulten 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 en los acontecimientos. Su narrativa parece surgir de un capricho, de un impulso entrecortado y múltiple. A la manera de los cuentos de Boccaccio, o, mejor, de *Las mil y una noches.* En Cunqueiro, lo fantástico se caracteriza por su carácter

predominantemente *lírico*—luego precisaré este rasgo—; y, sin embargo, lo fantástico tiende tradicionalmente a producir efectos de horror o de sorpresa (cfr. [17]).

Pero, además, da la sensación de que Cunqueiro acabe riéndose de su propio relato, y de sus propios personajes. Utiliza la *ironía* de forma fina y reiterada. Apenas considera que ha conseguido un clima lírico, cuando añade en seguida un detalle cómico que hace al lector tomar conciencia de que aquello no es un cuento de hadas, sino pura invención, delicioso encadenamiento de sueños dispares.

La ironía permite a la vez introducir una nueva cuña interpretativa aproximado el mito al hoy y mantener un fondo de ambiente lírico. Su ironía posee un sentido romántico: presenta la dualidad, el choque de opuestos; pero no los destruye, los muestra ambos (puestos en solfa).

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

LOCALIZACIÓN DE LO LÍRICO

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

Este «clima humano y lírico» a la vez se manifiesta en su narración a partir de detalles. Domina el arte de presentar bellamente un paisaje o un entorno a partir de frases muy breves de sentimiento poético condensado.

Se trata de frases escuetas, detallistas, intercaladas en la narración como islas oportunas de poesía. Introducen un cambio de ritmo en las sensaciones del lector (contrastando con un relato descabellado o suavizando un tono irónico).

Expresividad poética de estos detalles que proporcionan una nota poética, a veces de aproximación a lo popular («calientes los labios como la leche que acaban de ordeñar», MER, 21). O en *Las crónicas del Sochantre:* «se llevan los mismos ojos al amor que a la guerra—sentenció el hidalgo». SOCH, 118).

A partir de *Las mocedades de Ulises,* el efecto lírico de estos destellos intercalados se intensifica («en la luna de septiembre, Itaca huele a membrillo», pág. 22, etc.).

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 existen en la narrativa de Cunqueiro, por lo general, 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 de la narración.

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, etc.).

Pero los destellos líricos de Cunqueiro unen siempre 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 une, diríamos, ajos y rosas: ironía y belleza.

A veces, el lirismo se condensa en historias de gran belleza, como la de Inés y el pianista (OR, 179-183), donde el lenguaje se viste de romanticismo. Pero en seguida, a punto de terminar el relato, el texto cambia de tono y vuelve a la ironía popular.

Cunqueiro parece tener miedo a una dosis excesiva de poesía. O quizá considera que precisamente la poesía surge del contraste y hacen falta elementos humanos para que exista verdaderamente. Por ello la ironía, por ello los diferentes tonos y registros de voz.

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

> «... el unicornio se levantó de manos, y 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...
>
> (COM, 147.)

> «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 cuando 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 sabanas.»
>
> (COM, 154.)

En esta misma línea de belleza—que en sus dos últimas novelas alcanza una perfección difícil—está el capítulo de *Fanto* (págs. 52-63) («las miradas de dama Diana pasaban como cintas de terciopelo acariciando el rostro de Fanto...» (pág. 55), que viaja—con su criado Nico—de la mano de una hermosa mujer muerta, a través del espejo, que romperán con una palabra para poder estar siempre uno al lado del otro. Pero las damas que acompañaban a su amada se convirtieron en ovillos de niebla rojiza, justo en el momento en que Fanto y Nico escapaban, libres sus manos de las manos de las hermosas muertas. Y esperan en el bosque hasta que amanezca. «Entra el alba por entre las ramas de los abedules, abriéndose paso con sus manos mojadas...» (pág. 61): basta la frase «manos mojadas» para sugerir el rocío de madrugada y en seguida proseguir con la fantasía. Toda la narración se impregna así de magia y poesía; la fuga del espejo.

Delimitación y funciones de la ironía

En la ironía, indicaba antes, reside gran parte de la originalidad del estilo cunqueiriano. Supone el contrapunto del lirismo. Pues una obra tan múltiple, fraccionada en pequeñas historias, resultaría al fin cansina, sin los geniales rasgos irónicos que constantemente la recorren.

La ironía levanta el interés del relato. La narrativa de Cunqueiro no se basa en el clímax o en una disposición unitaria, pero la atención del lector es continuamente ganada por medio de la sorpresa. La ironía 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 gallega.

Creo que los diferentes matices de la ironía cunqueiriana se podrían clasificar 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, pero evita caer en 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 humanos de los personajes, carácter de desenfado cazurro y provinciano gallego, gusto por lo popular.
5. La autorreflexión irónica. Rompe—a propósito—el clímax de ficción en el espejo. Autodestrucción del texto.

1) *Lo irónico ingenuo*

Se manifiesta en diversos rasgos estilísticos, arcaísmos del lenguaje que muchas veces sólo lo son aparentemente, pues se trata de usos gallegos del castellano.

Cunqueiro domina el castellano a veces con un formalismo excesivo o un barroquismo que sirve de homenaje estilístico—a veces explícito—a nuestro Siglo de Oro.

Un rasgo muy típico que presta gran ingenuidad al relato son las series de oraciones yuxtapuestas con «y», que confieren un tono infantil a la narración. Cuando los sucesos que relata son increíbles y sencillos, adopta el mismo tono de un niño que relatara historias descabelladas y encantadoras (cfr., por ejemplo, MER, 66) (cfr. también su versión de la historia prerrománica de Pablo y Virginia, de Bernardin de Saint-Pierre, 1788: los dos enamorados que viven como «buenos salvajes» rousseaunianos, y en la que se acelera al final el ritmo de sucesos descabellados aumentando las conjunciones de forma irrespirable y divertida [MER, 157-164]).

2) *Lo irónico lírico*

Cunqueiro parece tener un cierto miedo viril a un sentimentalismo exagerado o a caer en expresiones excesivamente melifluas—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.

La ironía lírica toma a veces motivos de exageración, de un detalle minúsculo. A veces, sus relatos producen una sensación estética, pero también una cierta sonrisa al lector, como si hubiera cometido un exceso de imaginación: en la historia, por ejemplo, de los pájaros enanos de Catay y Kafirete (SIN, 19); en la del delfín con orejas, al que le entró el antojo de que un marinero lo meciera en el 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 hace del mar, como un personaje 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 nave 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.)

Pero, insisto, su ironía y su lirismo no buscan nada profundo. Por el contrario, gustan de entretenerse en la superficialidad magnífica y agradable de lo provinciano, como en una tertulia aldeana de bromistas fantaseadores.

En una de sus más deliciosas narraciones, *Vida y fugas de Fanto Fantini,* ha crecido el ambiente lírico, a tono con la atmósfera renacentista:

> «... 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 quizá también el gusto de Cunqueiro hacia nuestro barroco del Siglo de Oro lo que le lleva al típico contraste de lo grotesco. 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 sus relatos. Como si ya estuviera un poco harto de mantener una línea equilibrada y una cierta actuación coherente en sus personajes. Pero luego me referiré a este punto.

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

A veces adopta un tono que le acerca a la picaresca española (SOCH, 75, 77, 79).

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

> «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.)

Al aproximarse a efectos monstruosos, rozando incluso el mal gusto—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, presenta a Clitemnestra perdiendo el seso con la mirada en el techo y la boca abierta, y acaba durmiendo—ridículamente—«con un trozo de raíz de regaliz que le hacía como de chupete». O el rey Arturo con almorranas *(El año del cometa)*...

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. Y pluriformes, intercambiables, funcionales (León puede ser Orestes, Alicia puede ser Ofelia, Ulises San Ulises y Paulus el unicornio...). Se deshacen al final de las narraciones, en condiciones a veces no muy felices, y un punto grotescas, con frecuencia.

Este matiz de la ironía, en definitiva, le sirve a Cunqueiro para plantear 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 (¡fantásticos!).

Curiosamente, los personajes de Cunqueiro, 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, así, 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 lanzan 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). Se hace alusión a Bleontes y su pandero, símbolo de la paz (página 83), 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, el gusto báquico de algunas frases: «Este vino ligero hay que beberlo a buches espaciados, para que vaya conociendo la boca y asentándose en ella» (pág. 190). Sensualidad en la descripción del vino griego: «pasó la lengua sorbiendo la espuma, y después bebió seguido, cerrando los ojos» (pág. 201).

Este motivo de la conversación de los héroes clásicos en una taberna se repite en *Orestes* (pág. 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 siempre de 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 con 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», pág. 89). Como si estos seres le inspiraran una ternura poética. Y el querido personaje lisiado reaparece después con «Remo», el perro de Fanto, al que liberan. Y 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 la cojita, 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) [32].

5) *La autorreflexión irónica*

La ironía en Cunqueiro posee además otra función importante. Rompe la posibilidadd e identificación y pone al desnudo el entramado interno de la ficción. Descubre a la consciencia del lector, de cuando en cuando, que aquello sólo es un rosario de cuentos bien entretejido.

Luego me referiré a este punto. Baste señalar ahora el curioso placer que Cunqueiro siente autodestruyendo los efectos de ficción acostumbrados, impidiendo así toda fácil identificación posible con los personajes, que siempre se escapan (cfr., por ejemplo, frases breves en UL, 38; UL, 211...). Frases breves que, de repente, sacan al lector de

la narración, haciéndole tomar consciencia de que todo es un relato ficticio.

Tomemos como ejemplo esta cita de *Orestes:*

> «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 a 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, crea 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. 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 LÚDICA

Carballo Calero considera que Cunqueiro [13] (pág. 67) no es un novelista en el sentido moderno de la palabra, sino un «narrador de historietas» a la manera de Boccaccio; su novelas son «colecciones de novelas». Cabría una posibilidad de evolución del cuento a la novela, pero ésta:

«... 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 y efímera, a una exposición de andadura más lenta y organización más unitaria».

[13] (pág. 68.)

También Leopoldo Azancot (cfr. *La Estafeta Literaria,* núm. 512, 15 marzo 1973, pág. 1267) entiende 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 Canterbury* o *Les filles du feu.*

Al referirse al mundo propio que su narrativa crea, Iglesias Laguna 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».

[12] (pág. 315.)

En efecto, la narrativa cunqueiriana se caracteriza por la ausencia de una estructura fija o central, que dé sentido unitario a la trama, que también carece de un desarrollo en gradación.

La narrativa de Cunqueiro siempre aporta, a cambio, un contraste, una 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 efectivos que suceden al escritor mientras va plasmando el ambiente o la idea.

Quiero destacar que el antagonismo de elementos estructurales de su narrativa parte de una consideración variable del lenguaje—que adopta diversos tonos o formas expresivas, según el protagonista y ambiente de la historia—(es lo que llamaré «discurso intermitente»). Y que la obra de Cunqueiro, a pesar de su estilo—de factura excesivamente clásica y formalista—, puede situarse dentro de las corrientes modernas de la literatura en cuanto la ficción reflexiona sobre sí misma en una especie de «autoconsciencia de la ficción».

El lenguaje de Cunqueiro es un camaleón de mil colores, capaz de adoptar un tono de picaresca popular, o arcaico, o bufo y grotesco, o lírico e irónico, o delirantes secuencias imaginativas y desbocadas.

También juega con la tipografía e introduce de cuando en cuando la letra cursiva—que implica un cambio de texto—: supone un cambio temporal en la narración—para señalar un largo transcurso—; la vuelta a la voz del cronista—voz que le fue arrebatada por los personajes—; o la situación del ambiente en un trasfondo lírico—se emplea frecuentemente en las introducciones a la historia o al principio de cada parte—, constituyendo un texto más alegórico y poético, sobre el que poco a poco irá operando, erosivamente, el contrapunto simpático y destructivo de la ironía.

Todos estos rasgos nos revelan una prosa discontinua, que varía de uno a otro tono según sea la exigencia de la narración. Variedad que supone juego de textos muy distintos, como montaje ensamblado de diversas historias de rasgos dispares. Multiplicidad de planos. Versatilidad de tonos. Ritmo discontinuo—enriquecido—de la narración, que rompe la linealidad de la prosa clásica.

No sólo carece su novela de un hilo sistemáticamente estructurado —al menos en apariencia—, sino que textos diferentes hablan de diferentes maneras. La escritura misma pasa a ser un personaje vivo, consecuencia del sentir diverso de los diversos personajes. El texto está completamente en función del sentir del actor o personaje—protagonistas en sucesión—, que representan el diálogo en el escenario de mitología bufa que discretamente ha preparado el autor.

Este contraste también se produce—decía antes—por el choque entre el lenguaje que hablan los personajes y el momento o ambientación que les sirve de escenario. Permítaseme volver al ejemplo de la espera de Laertes, del nacimiento de Ulises, en la taberna. Hay un divertido contraste entre el tono épico de los protagonistas y el momento en que usan este lenguaje—están un tanto ebrios—. Aquí, el contraste no se da solo entre dos textos de distinto tono enlazados sucesivamente—recurso que Cunqueiro emplea con frecuencia—, sino entre el tono del texto y la situación-ambiente o momento («la verdadera conversación humana se aprende en la taberna», 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 más, concretamente en el ejemplo elegido—paradigma representativo de la intencionalidad de esta discontinuidad narrativa del

autor—, en la taberna, los personajes que hablan de grandes mitos del pasado lo que en realidad están haciendo es expresarse con la ebriedad propia del tono épico—a la vez popular y glorioso; no lo olvidemos: popular—(cfr. UL, 46). La grandeza de su lenguaje, diríamos, se corresponde con la de su borrachera. Porque quizá—parece decir Cunqueiro—hay que estar muy ebrio—de vino y sentimientos—para poder hablar en el tono de las grandes narraciones épicas.

Y el resultado de este contraste estilístico es—lo apunté ya 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.

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 (pág. 98).

La escritura transcurre así viva y serpenteante, de un tono de noble grandeza a otro apicarado más popular—«el modo más bajo, como corresponde a vidas más humildes» del paje de Merlín (cfr. tb. [13], página 142, ya citado supra)—.

La diferencia de textos y lenguajes de los diversos personajes consigue así una gran multiplicidad de puntos de vista y le permitirá en *Un hombre que se parecía a Orestes,* por ejemplo, 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 cada personaje.

La conciencia de la ficción

En Cunqueiro, además, el lenguaje literario supone una reflexión sobre sí, y la obra literaria se constituye en espejo de sí misma. Gusta de sumergirnos en la ficción, para sacarnos sorpresivamente de ella, pero sin que nunca se rompa el encanto (cfr., por ej., UL, 59-60).

Los recursos que suele emplear 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 escribe 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 procedimien-

to de frases intercaladas (ejs.: «siguiendo con el cuento» [SIN, 43], «y antes que el lector se diese cuenta» [COM, 78], «ya se ve que cuento después de haber leído a Stendhal» [FAN, 103], etc.).

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 muchos 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 Cunqueiro nos hace tomar consciencia de la ficción. 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 estos mitos—cuando ésta, en su soledad quiere acariciar a Paulos con la mirada (COM, 219). Y 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 este relato forma parte a su vez 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, 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 ta-

banque, 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 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.

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 la ficción»— puede permitirse lanzar lejos la imaginación, sin apoyarse en ninguna técnica de verismo, salvo su propia ausencia.

Es decir, no hay verismo mayor que la verdad—valga la redundancia—. Y la verdad es que los cuentos fantásticos de Cunqueiro son sólo esto, «cuentos»: sueños deslavazados y mágicos de personajes hiperimaginarios, humanizados.

> «Les sentiments sont la forme de raisonnement la plus incomplète qui se puisse imaginer.»
>
> LAUTRÉAMONT

UN RÍO DE HISTORIAS

La narrativa de Cunqueiro podría compararse por su estructura a los muñecos rusos que se albergan unos a otros en una sucesión de figuras. Todos sus relatos parecen encajarse de esta misma manera, con la interrupción continua de la acción principal—cuyo recuerdo permanece al fondo—, y a la cual se vuelve.

Se trata de un río de historias que, a veces, en juego culturalista, presenta una visión 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.

Sólo en raras ocasiones la fluencia narrativa alcanza un clímax o interés gradual. Y en estos casos 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 o inútil de tal acto —(OR, 68; OR, 101).

Pero en verdad toda su narrativa parece responder a una clara intención de no perseguir ninguna intención. Rasgo de su prosa lúdica, libremente despreocupada:

> «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, págs. 7-8.)

En este ensamblaje libre y fluido de relatos múltiples se remite de uno a otro signo literarios, de una a otra historias. Ello es posible por la fuerza del planteamiento inicial, la situación de partida, que permite muchas acciones secundarias y cuentos incrustados. Y el libro todo constituye así una referencia cultural ensimismada, amalgamada por una intimidad fascinante y fantasiosa.

Puede hablarse de dos planos narrativos:

1. Plano elegido como «mundo real»: el mito cotidianizado. La ficción cotidiano-maravillosa o «hábitat básico».

2. Plano de los relatos de cada personaje que a su vez se subdivide y fracciona en pluralidad de historias interiores más pequeñas. Ficción fantástico-mítica.

De esta forma, la sucesión de hechos fantásticos o acción—que por esto mismo es escasa—no es tan importante como la multiplicidad de puntos de vista que aporta cada personaje, impidiendo un dinamismo lineal. Pluralidad de narradores-personajes.

Cunqueiro cambia, además, de uno a otro plano con agilidad mental. El movimiento de su narrativa no es tanto el de la acción efectiva de los personajes como el cambio de estilo—de lenguaje—y de tono.

Ciertamente que a veces esta cascada de historias de encadenamiento caprichoso, conlleva defectos narrativos: se presta más atención a la fantasía de la trama y formalismo del lenguaje que a dibujar correctamente los personajes y encajarlos unitaria y coherentemente entre sí; o puede darse cierta dispersión o desinterés en el lector, perdido en múltiples relatos por la dificultad de seguir la trama.

Estos defectos son más patentes en *Un hombre que se parecía a Orestes,* que no considero entre sus mejores obras—a pesar del Nadal—. El final de la historia queda aquí absurdamente 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 (págs. 236 ss.) y aboca a una incongruencia excesiva (págs. 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 como sus personajes e historías se difuminan o autodestruyen antes de desaparecer en la última página. Dibujaron su rasgo de ficción y demostraron su pluralidad de perspectivas, pero también una cierta incapacidad para seguir sosteniendo la trama.

Pero, a cambio, las consecuencias o efectos positivos de esta manera narrrativa, 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 misma. 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 la ingenua feria de una aldea.

3. Lo 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 di-

versidad 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. La historia principal no es excesivamente importante. Lo que importa es el conglomerado de sueños. Lo único que interesa 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.

Así creo que es la narrativa de Alvaro Cunqueiro. Texto boscoso y simple, que mitiga con húmeda imaginación gallega el seco panorama de la fantasía castellana. Y tal vez el síntoma de una pérdida o de un olvido.

DIEGO MARTINEZ TORRON

Colegio Mayor Postgraduados César Carlos
Menéndez Pidal, 3
(Ciudad Universitaria)
MADRID-3

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. Ediciós Resol 3b-Id., 2.ª edición. Vigo, 1957. Ediciones Monterrey.
4. *Dona do corpo delgado*. Pontevedra, 1950. (Col. Benito Soto.)
5. *Merlin e familia e outras historias*. Vigo, 1955. Ed. Galaxia. Ag. 5b-Id., 2.ª edición. Vigo, 1968. Ed. Galaxia.

6. *As cronicas 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. Galaxía.
9. *Si o vello Sinbad volvese as illas.* Vigo, 1961. Ed. Galaxia. Ag.
10. *Tesouros novos e vellos.* Vigo, 1964. Ed. Galaxia. Ag.
11. *Xente de aqui 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. *Elegías y canciones.* Barcelona, 1940. Ed. Apolo.
15. (Con el seudónimo de Álvaro 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-Id., 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 colaboración 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. 21b-Id., 2.ª edición. Barcelona, agosto 1970. Ed. Destino (Ancora y Delfín, 340) (citado aquí con siglas UL).
22. *Cuando el viejo Sinbad 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 CITADA EN ESTE TRABAJO

[1] TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la Litterature Fantastique.* Ed. du Seuil. París, 1970.

[2] SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita: «Notas sobre literatura fantástica», en *La Estafeta Literaria,* núm. 555, 1 de enero de 1975.

[3] YNDURAIN, Francisco: *De lector a lector.* Ed. Escelicer. Madrid.

[4] BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes.* Gallimard. París, 1961 (Col. Pléiade). (Las citas corresponden a las págs. 354, 990 y 984, respectivamente.)

[5] VAX, Louis: *L'Art et la Litterature.* P. U. F. París, 1970 (cfr. pág. 5) (citado en [1], pág. 30).

[6] CAILLOIS, Roger: *Au coeur du fantastique.* Gallimard. París, 1965 (cfr. página 161) (citado en [1], pág. 31).

[7] BEGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño.* F. C. E. México, 1.ª reimpresión, 1954.

[8] VARELA, José Luis: *La palabra y la llama.* Prensa Española. Madrid, 1967.

[9] — *Galicia* (Introducción literaria», págs. 111-147). Publicaciones de la Fundación Juan March. Ed. Noguer. Madrid, Vitoria, Barcelona, 1976.

[10] GARCÍA VIÑO, Manuel: *La novela española actual.* Prensa Española. Madrid, 1975. 2.ª ed. aumentada, págs. 91-102.

[11] — *La novela española de posguerra.* Publicaciones Españolas. Madrid, 1971 (Col. Temas Españoles, 521), págs. 47-50. (Resume el trabajo anterior [10].) (Cfr. tb. mismo trabajo publicado con el título «A. C., una excepción en la narrativa española actual», en *Punta Europa,* XI, 1964, núm. 103, páginas 35-43.)

[12] IGLESIAS LAGUNA, Antonio: *Treinta años de novela española, 1938-1968,* volumen I, 2.ª ed. Prensa Española (Col. El Soto). Madrid, 1970.

[13] — «Un hombre que se parecía a Orestes» (reseña), en *La Estafeta Literaria,* 15 de mayo de 1969, núm. 420, pág. 153. (Reproducido en [12], páginas 343-347.)

[14] CARBALLO CALERO, Ricardo: «La novela gallega actual», en *La novela actual,* volumen I. *Revista de la Univ. Complutense de Madrid,* vol. XXIV, núm. 99, septiembre-octubre 1975, págs. 59-79.

[15] BLAKE, William: *The Complete Poems.* Penguin Books (edited by Alicia Ostriker). Middlesex, England, 1977, 1.ª ed. (Las citas corresponden a las páginas 183 y 133.)

[16] RIMBAUD, Arthur: *Oeuvres complètes* (Biblioteca de La Pléiade). Gallimard. París, 1963. (La cita corresponde a la pág. 240.)

[17] J. L. BORGES, S. OCAMPO y A. BIOY CASARES: *Antología de la novela fantástica.* Edhasa. Buenos Aires, 1977.

[18] FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía.* Buenos Aires, 1965.
[19] DUCASSE, Isidore (C. DE LAUTREAMONT): *Oeuvres complètes* (texte établi par Maurice Saillet). Livre de Poche. París, 1968. (La cita corresponde a la página 387.)
[20] RIZZI, Carlo: *Celtismo y magia en la obra de A. Cunqueiro.* Universidad de Peruggia. Tesis doctoral. (Inédita.)
[21] A. U.: Reseña de «Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas», en *La Estafeta Literaria,* 2 de marzo de 1963, núm. 260, pág. 22.
[22] CUNQUEIRO, Alvaro: «W. F. Flórez, un gallego universal», en *La Estafeta Literaria,* 20 de junio de 1964, núm. 294.
[23] RÍOS RUIZ, Manuel: Reseña de «Las crónicas del Sochantre», en *La Estafeta Literaria,* 28 de enero de 1967, núm. 362, pág. 27.
[24] Reseña de «Rutas de España (Galicia)», en *La Estafeta Literaria,* 9 de septiembre de 1967, núm. 378, pág. 25.
[25] MURCIANO, Carlos: Reseña de «Cuando el viejo Sinbad...», en *La Estafeta Literaria,* 15 de marzo de 1973, núm. 512, pág. 1267.
[26] AZANCOT, Leopoldo: Reseña de «Vida y fugas de Fanto Fantini», en *La Estafeta Literaria,* 15 de marzo de 1973, núm. 512, pág. 1267.
[27] PENZOLDT, Peter: *The Supernatural in Fiction.* Peter Nevill. London, 1952.
[28] LLOPIS, Rafael: *Historia natural de los cuentos de miedo.* Júcar. Madrid, 1974.
[29] BENEYTO, Antonio: *Narraciones de lo real y fantástico.* Ed. Picazo. Barcelona, 1971.
[30] LOSADA, Basilio: *Literatura en lengua gallega.*
[31] VARELA JACOME, B.: *Historia de la literatura gallega.*
[32] Un excelente comentario, lleno de sensibilidad y capacidad de apreciación lírica, es el de MARÍA DEL PILAR PALOMO: «A. C.: Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca», en *El comentario de textos,* vol. 2. Editorial Castalia. Madrid, 1977, págs. 227-245. (Es lástima haberlo conocido cuando ya estaban en prensa estas líneas, porque su referencia hubiera sido muy interesante para este estudio.)