

A CABEZA BORRADORA DE ÁLVARO CUNQUEIRO IMAXINACIÓN, SUBVERSIÓN E PARODIA

ÁLVARO CUNQUEIRO'S ERASER HEAD IMAGINATION, SUBVERSION AND PARODY

REXINA VEGA*
xinavega@uvigo.gal

Este artigo analiza a obra de Álvaro Cunqueiro poñendo o foco na singularidade da súa concepción do realismo máxico. Así, observamos como a súa poética de escritura baséase na constante ruptura da lóxica causal e espazo-temporal a través da acumulación de imaxes que provocan una forte desintegración textual e narrativa. Concibida como unha especie de heteroxénea Arca de Noé, a literatura deste autor semella, pois, querer salvar un mundo de desaparece.

O soño, a imaxe configuran unha realidade alternativa de carácter fundamentalmente lingüístico. A análise dos recursos que colaboran na creación do efecto fantástico en Cunqueiro apuntan, por exemplo cara a importancia das *mise en abyme* e as metalepses metáforicas como medios fundamentais para creación dun fantástico non da percepción senón da linguaxe.

Esta proposta literaria, marcada a fondo polo xogo intertextual e a recreación paródica, resulta, sen dúbida, estraña no marco da literatura española do século XX. Como podemos comprobar na análise da súa recepción, a obra de Cunqueiro aparece marcada como unha illa singular, e en certa medida anacrónica, que non acaba de ser recoñecida pola tradición nacional española. Entre os factores que influirán nesta lectura redutora cóntanse tanto o peso ideolóxico (nunca se dará esquecida a inicial adhesión do escritor ao bando franquista) como a escasa tendencia na literatura española contemporánea cara ós xogos formais e a literatura de imaxinación. Se a isto lle engadimos o carácter de escritor periférico bilingüe en galego, podemos chegar a comprender o estraño relegamento sufrido por Cunqueiro, un dos autores máis relevantes na literatura fantástica española do século XX.

Palavras-Chave: Neofantástico; Alvaro Cunqueiro; Realismo máxico; Literatura Galega; Metalepse.

This article analyzes the work of Álvaro Cunqueiro, focusing on the uniqueness of his conception of magical realism. It shows how his poetics are based on a constant disruption of causal and spatial-temporal logic through the accumulation of images that provoke a strong textual and narrative disintegration. Conceived as a kind of heterogeneous Noah's Ark, Cunqueiro's literature seems to strive to preserve a world that is vanishing.

Dream and image construct an alternative reality of a fundamentally linguistic nature. The analysis of the devices contributing to the fantastic effect in Cunqueiro's work highlights, for instance, the importance of *mise en abyme* and metaphorical metalepses as key means for creating a type of fantastic rooted not in perception but in language.

* Profesora da Universidade de Vigo, Departamento de Lengua Española, Vigo, España. ORCID: 0000-0001-6811-8599.

This literary project, deeply marked by intertextual play and parodic recreation, stands out as undoubtedly strange within the context of 20th-century Spanish literature. As shown by the analysis of its reception, Cunqueiro's work is often seen as a singular, and to some extent anachronistic, island that has never been fully recognized by Spain's national literary tradition. Several factors contribute to this reductive reading, including ideological weight (his early support of the Francoist side was never forgotten) and the scarce inclination of contemporary Spanish literature toward formal experimentation and imaginative writing. Added to this is his status as a peripheral, bilingual writer in Galician—helping explain the strange marginalization suffered by Cunqueiro, one of the most significant authors in 20th-century Spanish fantastic literature.

Keywords: Neofantastic; Álvaro Cunqueiro; Magic Realism; Galician Literature; Metalepsis.

Data de receção: 15-2-2025

Data de aceitação: 7-4-2025

DOI: 10.21814/2i.6272

1. Acumular e destruír ao ditado da metáfora

Alguien que en El año del cometa dice que las monedas tienen sexo y se reproducen entre sí, sólo puede ser un escritor que cree en la transmigración de cuerpos humanos en alma de objetos y viceversa. Su poética es así, todo lo cruza e invierte, todo lo metamorfosea, muertos y vivos pertenecen al mismo estado de la materia. Nuestro David Lynch, para entendernos.
Fernández Mallo (2019)

Tal e como observa o escritor Agustín Fernández Mallo, de orixe galega, Cunqueiro forma parte da estirpe dos excéntricos, dos raros, dos que teiman en facer verosímiles materiais, en aparencia, imposibles. Cunqueiro, mal coñecido, opacado polo imperio do realismo social no seu tempo; Cunqueiro, visionario adiantado do realismo que el prefería chamar fantástico a máxico (un termo que lle parecía de bruxas ou de meigas, con toda a súa carga de exotismo costumista) era da mesma estirpe que Borges (de quen se confesa fervente admirador).¹

Se tivéssemos que procurar unha etiqueta para o que fai Cunqueiro ou Borges, ou, xa dentro do noso Estado, o seu íntimo amigo Joan Perucho ou o inclasificable mallorquín Cristobal Serra, todos eles herdeiros das *Mil e unha noites*, é dicir dos reflexos intuídos, da experimentación que convoca un soño metido noutro soño, sen dúbida ningunha a que mellor acaería sería a de “neofantástico”, o termo cuñado por Jaime Alazraki e que David Roas define como unha concepción non dualista que permite acceder a un segundo plano de realidade (2011, pp. 37-38).

Esta visión complexa do real atópase en practicamente todas as obras escritas por Cunqueiro, máis alá do xénero elixido. Convocando o sol e mais a lúa a un tempo, as ficcións cunqueirianas supoñen un cambio de paradigma que semella achegarse ao marco conceptual da física cuántica e esa dimensión subatómica na que se nos explica como os electróns poden estar en dous sitios simultaneamente. Só a intervención do observador podería desencadear o paso da indeterminación á realidade concreta dun dos estados posibles.

E así, por exemplo, podemos ler en *El Año del cometa*:

El hombre de la capa negra tiró de la sábana que cubría el cadáver [...].

-¿Cuando le disparamos llevaba puestos unos calzones rojos! -argumentó el cabo, no se supo desde dónde.

El hombre de la capa negra, como jugando magia, estiró de nuevo la sábana sobre el cadáver, y volvió a levantarla. Otro hombre estaba en la camilla [...].

-¡Haría esto cien veces y cien aparecería aquí un hombre diferente!

El comisario preguntaba desde su balcón volador:

-¿Hay explicación científica?

-Hay una explicación poética que es de grado superior. Supongamos, señoras, señores, que este hombre pasó por los sueños de una mujer, y él mismo soñando. Una mujer, que no sabe que este hombre está muerto, se pregunta por dónde andará. Lo que veis son las respuestas que la enamorada se da a sus preguntas y el hombre a sus sueños.

(...) Si pudiese reunir, en un repente, todos los sueños suyos, este hombre resucitaría. Quizás este sea el gran secreto de la vida futura y eterna. (Cunqueiro, 1974, p. 24)

¹ Este traballo foi apoiado polo proxecto: *Posthuman Intersections in Irish and Galician Literatures Research Project*, MCI and ERDF, ref. PID2022-136251NB-I00.

O neofantástico, supón, tal e como apunta David Roas seguindo a Alazraki (Roas, 2011, p. 38), unha especie de ampliación das posibilidades da realidade, unha realidade enriquecida pola diferenza que eliminaría a visión do fantástico como alteridade negativa do real. O fillo de Cunqueiro ten apuntado a interesante idea da “simultaneidade paradisíaca” (2020) que, na obra do seu pai, ten como efecto a superación do dualismo entre o real e o irreal.

Ao intentar explicar o título elixido para a sección dos seus artigos de opinión en *Faro de Vigo*, titulada “El envés”, Cunqueiro sinala a súa inclinación a ver o lado oculto das cousas e dar noticia del: “Las cosas todas, además de su rostro, el haz, tienen una cara secreta, el envés, que a veces es la más significativa y aquella por donde el suceso o el objeto pueden relacionarse con otros igualmente singulares e, incluso, prodigiosos” (Cunqueiro, 1969a, p. 8).

A insistencia na complexidade do real é continua nas súas declaracións públicas: “Al final, con nuestras invenciones, damos un rostro más complejo del mundo, y por ende más veraz. (...) componemos la imagen de un hombre o una edad, yendo más allá de la figura o la crónica, a buscar perfiles y sombras en el fondo de los espejos, o en la memoria parpadeante de las estrellas” (Cunqueiro, 1970, p. 8).

O valor supremo da beleza sensorial, da “simultaneidade paradisíaca”, para empregar a feliz expresión de César Cunqueiro, é afirmado unha vez e outra nas múltiples reflexións metapoéticas coas que o autor entrefebra as súas ficcións. Así, en *Un hombre que se parecía a Orestes* podemos ler: “La filosofía no consiste en saber sin son más reales las manzanas de este labriego o las que yo sueño, sino en saber cuál de las dos tiene más dulce aroma.” (Cunqueiro 1969 b, pp. 101-102)

Este modo de ampliar a percepción da realidade ten como consecuencia unha poética na que a metáfora será o principal motor creativo. A ruptura da lóxica causal e, en xeral, de todo constrinximento espazo-temporal vén dado no noso autor pola absoluta primacía da imaxe.

Para César Cunqueiro, rarísimo exemplo de lector profundo dun proxenitor escritor, todo pende do poder xerador da imaxe. Así, sinala:

El transporte metafórico produce la fusión en la imagen de dos o más signos lingüísticos en una imagen particular. Después, la acumulación imaginativa del texto paradisíaco tiene tal densidad que la gravitación que surge opera en un radio siempre creciente que abarca al poeta y a su mundo, “penetra la naturaleza”, y borra así la distinción realidad/irrealidad o la de posibilidad/imposibilidad. (Cunqueiro 2020)

A posibilidade de abolir a distinción entre o real e o irreal por medio da imaxe débese, xa que logo, á comprensión profunda do feito de que a realidade que somos e que configura a nosa propia maneira de habitala é metafórica.

Como lembrarán comezamos este traballo cun aceno intertextual ao filme *Eraserhead*, de *David Lynch*. A elección do título fai referencia ao pulo cara á destrución e ó borrado que subxace na outra cara da acumulación imaxinativa que caracteriza ao noso autor. En *El año del cometa*, verdadeiro testamento literario, a voz narradora caracteriza o protagonista Paulos, claro trasunto ficcional de Cunqueiro, do seguinte modo:

(Paulos) Mentía porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. Su impulso más secreto era destruir. Pero si en un instante se pudiera recoger todas sus mentiras nos encontraríamos en un mundo más variado y hermoso, regido por leyes poéticas, los grandes secretos desvelados, transmutadas las edades. (Cunqueiro, 74, p. 83)

Poderíamos dicir que Cunqueiro borra por acumulación. A súa cancelación prodúcese, como indica o seu fillo (Cunqueiro, 2021), pola vía de conectar o fragmento-imaxe con outros fragmentos-imaxe, cada vez en maior número, ampliando así o diámetro das imaxes, buscando a intersección que anule a distancia e o tempo e, no límite, posibilite o íntegro volcado dunha imaxe noutra. No mesmo sentido incide Agustín Fernández Mallo: a poética de Cunqueiro todo o cruza e o inverte, todo o metamorfosea. De acordo a ese procedemento xeral de transformación e metamorfose, o resultado final semella ser unha pan-imaxe na que todas as imaxes resultan equivalentes.

Para César Cunqueiro, Álvaro Cunqueiron tende a concibir o texto literario como unha grande Arca de Noé: na inmortalidade da imaxe busca poder salvagardalo todo, os vivos, os mortos, as cousas, os tempos, as xeografías...

Cales son os vimbios que sosteñen unha carga tan heteroxénea como a que leva a súa nave literaria? A lóxica temporal e espacial desaparece porque, como nos di en *Un hombre que se parecía a Orestes* o sabio Eumón: “Todo lo que está escrito en un libro, eso va pasando, vive al mismo tiempo” (Cunqueiro, 69, p. 98).

César Cunqueiro (2020), apunta o recurso ás series ou cadeas metamórficas como principal procedemento para revelar a esencial igualdade de todo o que existe: seres, animais ou cousas. Este modo de cancelar as discriminacións específicas operando por xustaposición de imaxes vese con claridade, por exemplo no modo de describir o xeito de narrar do anano Solotetes:

Solotetes se ponía de pie en un tablado y a la luz de un farol leía las novelas alejandrinas, imitando voces, pasos y ruidos, el galope de un caballo, el ladrido lejano de los perros, un niño que llora hambriento, una moza que canta en una viña, un suizo que pone en hora un reloj de cuco, una campana de ermita cercana al mar, un etíope que estornuda porque ha llegado al paralelo 17 viajando a llevarle un recado a Otelio, el gallo matinal, el ratón que come una nuez, el alguacil toledano que llama a la puerta de un judío, el gato en celo, el viento lebeche, el suspirar de una romana, la caída de las gotas de veneno en el vaso de limonada y el rodar de una moneda de oro que cae en suelo de mármol y va a perderse debajo de una alfombra pérsica. (Cunqueiro 1969, p. 116)

2. A estraña ave do paraíso. A recepción de Cunqueiro na literatura española

Apenas dous anos despois do seu pasamento, o crítico español Rafael Conte en *El País* resume do seguinte xeito o percorrido vital e a recepción crítica de Cunqueiro:

La adscripción de AC al bando de los triunfadores de la guerra civil le proporcionó de inmediato una excelente repercusión para su arte, tan personal e insólito desde sus principios. Por una parte, su obra, en algunos de sus temas y en su exigencia formal, casaba bastante bien en el intento de creación de una literatura imperial auspiciada por los intelectuales falangistas de los primeros cuarenta [...] Los primeros defensores de la obra de Cunqueiro fueron por lo tanto falangistas. El realismo posterior le atacó -o le ignoró simplemente. (Conte, 1984)

O propio Cunqueiro, consciente da postergación á que o condenan as instancias lexitimadoras, realizará frecuentes declaracións a este respecto. Interrogado en 1969 por Baltasar Porcel, responde: “Lo peor de estos últimos años ha sido, a mi ver, el estar “engagé”[...]Yo he sido encasillado, fíjate, en el puro limbo, como si anduviera ensimismado y lejanísimo entre arcaicas brumas célticas” (Porcel, 1969).

Se repasamos as lecturas dos seus contemporáneos, vemos como tanto a dimensión fantástica como o humorismo son os valores habitualmente salientados. Resulta pois frecuente atopar reseñas, como a seguinte de Leopoldo Azancot, que inciden no “exotismo” de Cunqueiro dentro dunha tradición literaria predominantemente realista:

“Cunqueiro laborea con ironía, contención y buen gusto las tierras –aquí, por lo común, yermas– de la imaginación, creando jardines verbales a la francesa” (Azancot 1973).

Gonzalo Sobejano, na súa visión panorámica da novela da época franquista, chama tamén a atención sobre o escaso desenvolvemento do xénero fantástico, aínda que sinala como excepcións, ademais da obra de Cunqueiro, a de autores como Cela, Torrente, Sánchez Ferlosio ou Benet: “En cuanto a la fantasía, ni ella ni el humor distinguieron precisamente a los novelistas de la era de Franco, si se exceptúan algunos libros, o algunos aspectos, de Cunqueiro, Cela y Torrente, el *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio y la narrativa –mayor y más breve de Juan Benet” (Sobejano, 1980, p. 502).

A minguada presenza do cultivo do fantástico e o paródico ou humorístico nas letras castelás xunto co feito de que a maioría dos autores máis representativos destas tendencias sexan de orixe galega fai que a maioría dos críticos apunten a influencia da cultura de Galicia como factor determinante para explicar a súa excepcionalidade. Así, nas obras de Valle, Fernández Flórez, Cela, Torrente ou o propio Cunqueiro, humor e fantasía tenden a percibirse como elementos nos que se manifesta o carácter colectivo deste pobo.

Esta lectura esencialista é patente, por exemplo, nesta recensión de Miguel González Garcés:

Estamos acostumbrados a golpazos de cruel ingenio, chistes necropolíticos, humor negro o de carga social o política. Chiste de combate ideológico. Con decadencia de la sonrisa, de la ironía, de la fina sensibilidad. Pocas cosas tan carpetovetónica, tan de “Celtiberia show” como Carandell o Perich. Cunqueiro es, como gallego, todo lo contrario. No parte de una negra realidad, o de la percepción más ennegrecida de la realidad, sino que su realidad está siempre nimbada por la fantasía. (González Garcés, 1971)

Pola súa banda, Joaquim Marco salienta “la raíz gallega” da obra cunqueiriana observando que, máis alá do código empregado, na obra do noso autor subsiste unha determinada visión da realidade propia do ser galego: “La raíz gallega de su obra no se demuestra tan sólo en la utilización de la lengua (muchos de sus libros aparecieron primeramente en gallego o fueron escritos en este idioma) sino en el mundo de sus personajes, en el delirante ejercicio de humorismo, en definitiva, en su manera original de ‘ver’” (Marco, 1969).

A identificación da dimensión paródica e fantástica dos escritores galegos constitúe un tópico establecido nas letras españolas. Porén, na apreciación desta alteridade respecto do imaxinario central, case nunca se identifica a influencia dun discurso literario galego culto senón que, máis ben, se recorre ás manifestacións populares de tradición oral.

Así, malia a atención que merecen os seus valores estilísticos e imaxinativos escasamente se aprecia na novela do mindoniense un potencial anovador. Sorprende como, fronte á radical novidade que os críticos perciben nos autores do “realismo máximo”, as obras do noso autor sexan vistas como representantes dun modelo de fabulación antiga, medievalizante. Esta é, por exemplo, a valoración de Àngel Marsà, quen, ó comentar o malestar producido entre determinados medios culturais pola concesión do Nadal a Cunqueiro, defende a anacronía da súa prosa como novidade fronte á escaseza de novidades auténticas (Marsà, 1969).

Dentro do esgotamento da escola social-realista, a literatura de imaxinación de Cunqueiro é vista como unha vía que palía mais non como un camiño en si mesmo, nese mesmo sentido exprésase tamén Joaquim Marco na súa reseña do *Orestes*:

Alvaro Cunqueiro cuya literatura había sido considerada un tanto marginal [...] pasó a primer plano con la otorgación del último premio Eugenio Nadal [...] ¿Es real la impresión de Cunqueiro cuando afirma que se ha producido en el ámbito de la literatura española un retorno a lo imaginativo? Todo parece indicar que el camino del testimonio-realismo se ha cerrado, por lo menos en lo que algunos

dábamos en chamar “la escuela de Madrid” [...] Pero Cunqueiro es consciente también que el fenómeno imaginativo iniciará la crisis. El retorno a lo imaginativo habrá servido para abrir nuevos caminos sin ser un camino en sí mismo. (Marco, 1969)

Ao trazar o panorama da novela española dos anos setenta Domingo Ynduráin sinala como o cansazo da temática social fai aparecer novas tendencias caracterizadas polo formalismo e o expresivismo lingüístico. Entre os escritores do grupo renovador, entre os que se encontra Álvaro Cunqueiro como representante dunha “revaloración de la imaginación”, advirte, sen embargo, unha modernidade máis aparente ca real:

De los escritores que forman el grupo renovador, hay algunos cuya adscripción a él es más aparente que real, sea porque parodian, sea porque desmitifican el mismo procedimiento que están utilizando. Es lo que ocurre, como recuerda Basanta, con *La parábola del naufrago* respecto a las técnicas de los hispanoamericanos; por su parte, Torrente Ballester publica en 1972 *La saga/fuga de J.B.*, obra de tono paródico y ambiente fantástico parecido, en parte, al de Don Juan y al ambiente de la novela de Cunqueiro, por ejemplo, *Un hombre que se parecía a Orestes*. (Ynduráin, 1980)

Existen tamén lecturas da novela cunqueiriana que afondan na dimensión metafísica que esta presenta. Así Robert C. Spires contempla o *Orestes* como unha recreación da experiencia da perda da identidade que caracteriza a nova sociedade de consumo emerxente. Esta análise, que pon en relación o *Orestes* con obras como *Tiempo de Silencio* de Luís Martín Santos, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo e *Volverás a Región* de Juan Benet, sinala como a partir da década dos sesenta a dimensión documental pasa a ser un trasfondo que queda modificado cada vez máis polo subxectivo e mesmo polo sobrenatural. A obra de Cunqueiro, arrumbada durante o predominio da escola social-realista, constitúe xa, ó xuízo de Spires, un enlace lóxico coa novelística da nova época:

La expresión novelística de la nueva realidad española de los años sesenta toma la forma principal de una búsqueda de identidad. Los retrasos político-sociales de una sociedad semidesarrollada producen contradicciones complejas, que tienen un efecto desintegrador en la psique individual [...] el marco de un mito clásico en *Un hombre que se parecía a Orestes* hace resaltar el choque entre unos ideales míticos y la realidad prosaica del mundo moderno. Pero los personajes de la novela se niegan a reconocer este choque, y por eso pierden su propia identidad a manos de las figuras clásicas; sólo el lector implícito experimenta la necesidad de crear nuevos mitos para dar sentido a la existencia prosaica de la nueva realidad española y mundial. (Spires 1978, p. 276)

O valor de reacción contra unha realidade contradictoria e absurda é tamén salientado por Ignacio Soldevila Durante quen, rexeitando as acusacións de evasión ou preciosista inutilidade coas que a miúdo se cualificaba a novelística cunqueiriana, interpreta a obra do noso autor como unha viaxe ó Paraíso Perdido ou á Idade Dourada:

Cunqueiro [...] tiene fe en los sueños como las únicas realidades. Como el más revolucionario de los escritores sociales, expresa su inconformismo ante el mundo actual. El echa de menos –quiere para el hombre- un mundo paradisiaco –como luego diremos, preternatural– un mundo más espiritual que el presente y, por lo mismo, más feliz. (Soldevila, 1980)

A mesma interpretación en clave simbólica preside os estudos monográficos de Anxo Tarrío (1989) e Ana Sofía Pérez Bustamante (1991).

Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, no seu ensaio *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro* (1991), enfoca a novela do mindoniense dende os presupostos da antropoloxía cultural. Así, segundo a estudosa, será a partir da súa propia contorna -Galicia-, da súa relixiosidade e da súa peculiar imaxinación desde onde Cunqueiro configura unha cosmovisión que dá orixe a un “ideoloxema”, definido por Bustamante como o mito da

imaxinación trascendente e a palabra máxica dentro do mito máis xenérico que contempla a vida humana como viaxe heroica á procura dun centro.

Toda la obra novelística de Cunqueiro se basa en un mismo esquema nuclear: el héroe es un soñador, su vida es un viaje por el espacio y por los sueños, un viaje en el sentido sacro y jacobeo del término, y lo que le mueve a actuar es el deseo de recuperar el Paraíso perdido, un estado de plenitud primordial al que bien podríamos denominar, siguiendo a Mircea Eliade, un centro. (Bustamante, 1993)

A partir da década dos noventa comeza a agromar unha nova interpretación que profunda na dimensión máis abertamente contemporánea da obra cunqueiriana. O labor de deconstrución dos grandes mitos culturais mediante o exercicio dunha reescritura fagocitadora e irreverente, a continua reflexión sobre o estatuto do escritor e das súas ficcións ou a concepción do texto como un lugar problemático e aberto, empezan a ser dimensións postas de relevo.

Así, Julià Guillamon, afirma en 1991:

Al menos desde la vulgarización de las enseñanzas del posmodernismo en nuestro país, éste [o presuposto da imaxinación creadora] ha sido –junto al que quería ver en el autor de *Merlín y familia* a un representante más de la “negra provincia” flaubertiana –el argumento fundamental para la recuperación de una literatura que parecía casar a la perfección con el más reciente dogma, encuñado como reacción a los realismos de las décadas de los sesenta y los setenta, de la fabulación como esencia incuestionable del texto literario. Asistíamos a la emersión de un Cunqueiro borgiano y doctrinal. (Guillamon, 1991)

3. No obradoiro do fabulador

O cambio de enfoque ilumina de novo a novela de Cunqueiro ao cuestionar a fondo o seu xogo culturalista, que deixa de ser visto como homenaxe erudita para liberar toda a súa carga subversiva. Guillamon sagazmente advirte:

(...) la obra narrativa de Cunqueiro supuso algo así como una recapitulación, cuyo propósito no fue ofrecer un legado, sino un testimonio de la desarticulación de la herencia cultural, otro otoño de la Edad Media, en la cual la forma conocida del mito se sometía, en una última representación, a la corrupción, al anacronismo. (Guillamon, 1991)

Os estudos monográficos de Xoán González Millán (1991a), (1991b) afondan nesta interpretación e combaten moitas das visión tópicas e simplistas que caracterizaron a recepción da narrativa cunqueiriana. Nos devanditos ensaios, o estudoso problematiza a definición do mindoniense como mero fabulador de resonancias medievais e incide na vertente rupturista e abertamente moderna e innovadora da súa obra.

O ludismo iconoclasta, que subverte o mundo representado por medio da ironía e a parodia, e mais o proceso intertextual, concibido como fórmula de descentralización e multiplicación dos eixes narrativos, conflúen, segundo González Millán, nunha obra na que se manifesta unha visión conflitiva e desintegradora da textualidade literaria.

Para González Millán a coherencia e estabilidade da fábula deixa paso na narrativa de Cunqueiro ás estratexias, ós artificios da fabulación que adquiren un relevo inusitado. Os elementos paródicos, mitolóxicos e fantásticos soamente cobrarán sentido como instrumentos eficaces no desvelamento do proceso textual, da consciencia literaria mesma, eixo clave do seu proxecto literario.

3.1. *Satinado levantisco* ou o fantástico de linguaxe

Tal e como apuntabamos ao comezo, é na imaxe, onde reside o impulso fundamental da escritura cunqueiriana. Nese sentido, poderíamos afirmar que é o fantástico de linguaxe e non o fantástico de percepción o que define a obra deste autor.

Entre os múltiples recursos lingüísticos e formais que colaboran na creación do efecto fantástico poderíamos sinalar aqueles relacionados coa enunciación e a configuración da voz narrativa ou vinculados a aspectos sintácticos y de organización, en especial os usos da *mise en abyme* e a metalepse metafórica; tamén cómpre reparar aquí naqueles recursos vinculados con aspectos discursivos ou do nivel verbal como poden ser a literarización do sentido figurado ou o predominio da connotación sobre a denotación.

Pensem, por exemplo, na obra *Se o vello Sinbad volvese ás illas*, na que, situándose tendenciosamente do lado dun Sinbad convertido en contista local, en cego da praza, nos achegamos ao cerne mesmo do oficio de narrador:

E Sinbad non podía contar ren sen ollar o que contaba, e pasaba os ollos seus pola memoria propia, aliñando nela as figuras coma se tivese de diante un espello, e tiña a ollada dos imaxinativos, que a metade é para fóra, prá variedade do mundo, e a outra metade é para dentro, para o gosto do invento e a caloríña que dá ao espírito sacar unha historia da nada, de onde están as verbas caladas e confusas que é como non estar. (Cunqueiro 1982, p. 330)

Pese a impresión de maraña e de pastiche que ofrece o xeito de contar Cunqueiriano, feito de digresións e ao amparo de personaxes míticos como Merlín, Orestes ou Sinbad, deformados polo anacronismo e o dislate, a súa obra ten constantes claras.

O seu mundo de ficción, ao igual que en *As mil e unha noites*, constrúese indefectiblemente arredor dunha voz, dunhas voces que se esforzan por nos convencer da verdade que crean ao dicir. Os personaxes do noso autor pertencen á caste daqueles *Hommes Récit* que Todorov (1971) definirá na súa obra *Poétique de la Prose* e que están na orixe dunha literatura predicativa na que o suxeito non é máis que a súa historia, a historia que nos conta.

O universo narrativo do mindoniense configúrase como unha ponte entre dous mundos: o da imaxinación e un que se quere máis próximo e cotián, mesmo vulgar, unha ponte que o lector cruza engaiolado por un discurso que se presenta como verosímil e que, en realidade, é tan só pura creación lingüística.

Si entrara alguén de súpeto e mirara esta vella prenda, diríalle que chegaba a tempo a ver o que nunca eu ensinara a nadie, e foi que este retalliño marelo mandouno para un fondo dun entredous dunha pecheira unha dama de Ormuz, i eu tiña precisión dun camión, e parecíame que si ela o souper que lle gostase que o metera en prenda de maior intimidade, e así partindo do retallo fun amecendo teas deica lograr o camión famoso, aquí presente, e as outras teas gástanse, pro o mendo amarelo, que é satinado levantisco, nin se roza nin se perde...

¡Satinado levantisco! -repetíase a si mesmo Sinbad-. Mira que dar tan axiña cunha verbas tan postas! Hai adxectivos que, ditos dunha cousa, nun instantiño mesmo auméntana de prezo, e póñena diante dos ollos coma se acendesen ao seu carón unha lámpada, ou a acabasen de pintar... Satinado levantisco! (Cunqueiro, 1982, p. 353)

E é que, como indica Roas, no fantástico pode existir un baleiro referencial pero nunca un baleiro semántico (Roas, 2011, p.140). Como ben podemos ler no *Sinbad*: “Haberá que faguer un vocabulario con esas palabriñas noviñas, que soio Sinbad as comprende, e ao ouvido, polo canto que traen, e ven logo a haber a cousa porque denantes foi a verba” (Cunqueiro, 1982, p. 374).

3.1.1. Metalepse e caixas chinesas

A abundancia da digresión, do relato dentro do relato, remite a unha literatura na que o acento recae non sobre o suxeito senón sobre o predicado da enunciación. O proceso de “enchassement” supón a aparición do nivel metadiexético, o do relato en segundo grao, na súa función accional. Un tipo de función que non supón ningunha relación explícita entre os dous niveis da historia xa que é o propio acto de narrar o que desenvolve unha función na diéxese (Genette, 72).

Un dos recursos máis representativos do carácter autorreflexivo da escritura cunqueiriana será, sen dúbida, a frecuencia da representación do proceso de enunciación.

Pensemos, por exemplo, na primeira escena do *Sinbad*, onde se nos anticipa xa o conflito entre a potencia da palabra, da imaxinación fronte á realidade.

Neste primeiro capítulo, o piloto, levado pola analoxía que establece entre as cascas de laranxa botadas ao mar e as illas cotovías, inicia unha narración na que se nos ofrece un mundo envolto no máis absoluto idealismo: “Un mariñeiro quixo roubar un can, pero non había xeito de collelo, que era como apreixar fume, e pasábaslle a man e collíalo polas orellas e non collías máis que un pouco de áspero e color, que é non coller nada” (Cunqueiro, 1982, p. 308).

Nada máis comezar o relato Sari “criado de mareas e refrescos” opón ás divagacións do seu amo o máis puro sentido común: “Ai, sinbad non creas nada, bícoche os xeonllos, pero non hai máis que augas e despoixas augas” (Cunqueiro, 1982, p. 306).

Dáse aquí unha confrontación entre os dous ámbitos que configuran o mundo de Sinbad: o da pretendida realidade do faladoiro de Mansur e o escéptico criado Sari e o da fantasía viaxeira e palabrista de Sinbad. Na escena temos pois a un narrador homodiexético, presentado, á súa vez, como creador dun relato fantástico que se dirixe a un narratorio intradiexético, Sari, e que exemplifica o mesmo proceso de dúbida ou asombro que o lector virtual.

Xa que logo, fronte á incredulidade da que fan gala os seus ouvintes, Sinbad non pode máis que ofrecerse el mesmo como garante das súas fabulacións: “Si non volo contara eu poderíades telas por fábulas. Sari, amigo, tes que crerme! Que che custa, hom!” (Cunqueiro, 1982, p. 307).

A oposición entre o plano mítico e o plano pragmático, reflíctese nos diferentes niveis narrativos. Así, o campo para os prodixios será o da metadiéxese namentres que a diéxese tende ao prosaísmo, ao recoñecible e cotián: “Sendo tan mariñeiro como é, non por eso deixa de ser labrego i érguese de cedo para regar no horto e limpar na canle e acáeselle moi ben o sacho” (Cunqueiro, 1982, p. 317).

O efecto irónico que este contraste produce facilita tamén a exposición dunha estratexia realista na que asentan as bases da verosimilitude para persuadir o lector. Non en van sabemos que Sinbad, nas historias argalladas nas súas horas nocturnas “Gostaba de buscalas moi longas e detalladas e non sabía deixar cabo solto” (Cunqueiro, 1982, p. 307).

Aquí radica o carácter fantástico da súa narrativa, na problematización das fronteiras entre a realidade e a ficción. Sinbad pode cruza-los niveis da narración, interromper o seu relato da viaxe a Malaca xa que “estaba a marea no avalo aquel de Saosopang do que falaba e tivera que facer uns tecidos nas correntes” (Cunqueiro 1982), porque crea ao dicir eliminando a barreira entre a representación e o representado, como é ben visible nesta literalización da metáfora cartográfica:

E pousei o mapa na area, e sempre me parez que se meteu alguna ao enrolalo, i é area roxa e aristada, e un gran dela rachoume xa un cabo de Siria.

E Sinbad acanea a cachola, e vese nos ollos seus que el non tivo culpa de que por aquel gran de area que rasguñou no seu mapa, Siria verdadeira perdera un cabo, e ao millor había xente sentada nunhas

penas, ou andaban mariñeiros á púrpura, ou cortósuselle o leite a unha señora que paseaba pola beira do mar, e igual morreu de fame un neno que saía terque, ou afogou un rabaño. (Cunqueiro, 1982, 347)

Seguindo a Genette (1972), todos eses xogos, os da transgresión metaléptica manifestan mediante a intensidade dos seus efectos a importancia do límite que se enxeñan para sobrepasar con desprezo da verosimilitude e que é precisamente a narración ou a representación mesma, fronteira movediza pero sagrada entre dous mundos aquel no que se conta e aquel do que se conta.

4. O dobre literario e a aniquilación

Outra das vías de intersección de niveis de ficción que acaba poñendo en cuestión a nosa propia idea da realidade é a fortísima dinámica intertextual dos seus textos.

Quen queira que se achegue á narrativa de Cunqueiro, por breve que sexa a súa aproximación, non poderá menos que asombrarse polo grao de literaturización que destilan as súas obras. Paradigma de escritor alejandrino, Alvaro Cunqueiro salienta tanto pola gran cantidade de materiais alleos que incorpora aos seus textos como pola radical novidade e variedade dos procedementos que marcan a absorción da palabra de outro, un propósito que semella levar ao extremo a noción de dialoxismo bajtiniano.

Aí están, dentro dunha tradición literaria, a castelá ou a galega, tan pouco dada a esa veta de experimentación que reprega o fenómeno literario sobre si mesmo, uns títulos que abocan, xa desde o seu inicio ao pracer e a perversión da bricolaxe. En efecto, *Merlín e Familia*, *Las Mocedades de Ulises*, *Se o vello Sinbad volves ás illas*, *Un Hombre que se parecía a Orestes* ... no deixan lugar a dúbidas verbo do xogo ao que se invita ao lector: asistir a unha versión libérrima, a unha manipulación constante e consciente de obras claves no noso acervo cultural, modelos canónicos e hipercodificados que serán irreverentemente subvertidos.

En xeral, os personaxes das novelas cunqueirianas apuntan a un alto grado de consciencia literaria. Xoán González Millán (1991b) chamaba a atención sobre un feito: a tensión entre ficción e realidade, eixe temático e textual que percorre a súa produción novelística, é vivida por uns personaxes que se identifican ata a aniquilación persoal cos textos que eles mesmo incorporan na diéxese.

Así nos atopamos, por exemplo, cun Ulises que entremestura o teatro clásico, as pezas dramáticas de Shakespeare e as novelas de cabaleirías ao procurar unha imaxe axeitada na súa presentación fronte a Helena:

Piensa, ante el nuevo auditorio, dejar el modo heroico y levantado que traía y busca en la imaginación un contar humano, libre de los temas y los tropos de las escuelas. Acaso mejor que la historia de Amadís, hubiera sido contar la de un joven señor de Venecia que viaja buscando esposa entre los griegos; hijo de Otelo y de Desdémona, salió a la madre en el color de la piel. Ulises cuando cuenta, está más seguro cuanto más cerca discurre del teatro que le recitaba Poliades. Eurípides le había dejado huella en el gesto y en el lamento. (Cunqueiro 60, p.167)

Polo xeral podemos afirmar que a distancia que separa o texto de Cunqueiro daquel do que se declara explicitamente debedor é excesiva, como excesivas son tamén as crebas e as aperturas, tinguidas polo xogo do anacronismo, cara a outros textos que rematan por escurecer ou desdebuxar o fío dunha fábula invertida ou reinventada. Os heroes que traza Cunqueiro son seres levados por un espírito de analoxía cara os heroes provenientes de modelos literarios. Imitadores conscientes, os personaxes do mindoniense buscan proxectar unha imaxe, facerse cunha identidade imaxinaria ante un auditorio ficcionalizado ao que intentan captar con toda a súa habilidade retórica. O contraste entre

a historia e o discurso, entre ese Sinbad que menda o seu rillado camisón e o viaxeiro de mundos imposibles que é nos seus relatos, nos seus sonhos, oscila entre a parodia e o pastiche, ao tempo que acaba poñendo en tea de xuízo a integridade da literatura mesma como tradición e institución.

Como lembrabamos ao comezo, o impulso máis secreto de Paulos era destruír. E Cunqueiro, cabeza borradora, reformula en clave de fracaso o éxito dos mitos: “Orestes no se venga, sinbad el marino no navega a la especiería, Paulos muere porque ha dejado de soñar, parece que haya convenido conmigo mismo en transformar los éxitos en fracasos, convencido de que el fracaso es muchas veces es el éxito y la perfección más fecunda del alma humana” (Martínez Torrón, 1980, pp. 5-6).

5. Conclusións

A obra de Álvaro Cunqueiro, afastada das convencións do realismo social imperante no seu tempo, emerxe como unha proposta literaria radicalmente innovadora que fai da imaxe, da metáfora e da reescritura os seus piares fundamentais. A súa poética, centrada na ruptura das lóxicas narrativas tradicionais constrúe un universo alternativo que dilúe as fronteiras entre o real e o imaxinario.

Entre os múltiples recursos lingüísticos e formais que colaboran na creación do efecto fantástico poderíamos salientar aqueles relacionados coa enunciación e a configuración da voz narrativa ou os vinculados a aspectos sintácticos e de organización, en especial os usos da *mise en abyme* e a metalepse metafórica.

Con todo, malia a súa orixinalidade, Cunqueiro foi historicamente relegado dentro da tradición literaria española, tanto polo seu contexto ideolóxico como pola súa condición de escritor periférico e bilingüe. Porén, a súa obra pode e debe ser reconsiderada desde os paradigmas da posmodernidade, como unha achega esencial á narrativa fantástica do século XX.

Vestido con roupaxes arcaicas, co peso do canon da cultura occidental, co modo popular de contar e percibir o mundo, a proposta de Cunqueiro é, na realidade, profundamente contemporánea. Cunqueiro cuestiona a posibilidade mesma de dicir, a unicidade dun sentido, dunha lectura, fracturando as historias, saltando do real ao imaxinario, do vivo ao pintado, cuns personaxes que naufragan sempre, conscientes do radical artificio no que se basea toda identidade.

REFERENCIAS

- Azancot, L. (1973, 15 de marzo). Alvaro Cunqueiro: Vida y fugas de Fanto Fantini. *Estafeta literaria*, 512.
- Conte, R. (1984, 4 de novembro). Relatos de cuando Álvaro Cunqueiro empezó a serlo. *El País*.
- Cunqueiro, A. (1960). *Las Mocedades de Ulises*. Argos.
- Cunqueiro, A. (1962, 8 de xuño). Un aniversario. *Faro de Vigo*.
- Cunqueiro, A. (1969a). *El envés*. Táber.
- Cunqueiro, A. (1969b). *Un Hombre que se Parecía a Orestes*. Destino.
- Cunqueiro, A. (1970). *El Descanso del Camellero*. Táber.
- Cunqueiro, A. (1974). *El Año del Cometa*. Destino.

- Cunqueiro, A. (1982). Si o Vello Sinbad Volveuse ás Illas. En *Obra en galego completa. Narrativa. Vol. II*. Galaxia.
- Cunqueiro, C. (2020). Cunqueiro y Lezama. La luz de un mundo que se aleja. *Boletín Literario Mindoniense*, 1. Consultado em <https://cesarcunqueiro.home.blog/?s=boletin+literario>
- Cunqueiro, C. (2021). El oráculo de Lezama. *Boletín Literario Mindoniense*, 2. Consultado em <https://cesarcunqueiro.home.blog/?s=boletin+literario>
- Fernández Mallo (2016, 2 de xuño). La poética de Álvaro Cunqueiro todo lo cruza e invierte, todo lo metamorfosea, *ABC*. Consultado en https://www.abc.es/cultura/libros/abci-agustin-fernandez-mallo-poetica-alvaro-cunqueiro-todo-cruza-invierte-todo-metamorfosea-201606010104_noticia.html
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- González Garcés, M. (1971, 21 de novembro). Xente de aquí e de acolá, *La Voz de Galicia*.
- González Millán, X. (1991a). *Álvaro Cunqueiro e Merlín e Familia*. Galaxia.
- González Millán, X. (1991b). *Álvaro Cunqueiro: os Artificios da Fabulación*. Galaxia.
- Guillamon, J. (1991, 17 de maio). Álvaro Cunqueiro, cabeza borradora. *La vanguardia*.
- Marco, J. (1969, 22 de marzo). Las fabulaciones de Álvaro Cunqueiro: ‘Un hombre que se parecía a Orestes’. *Destino*.
- Marsà, À. (1969, 12 de marzo). El Nadal, la mitología y otras querencias. *Correo Catalán*.
- Martínez Torrón, D. (1980). *La Fantasía Lúdica de Álvaro Cunqueiro*. Ediciós do Castro.
- Pérez-Bustamante Mourier, A. (1991). *Las Siete Vidas de Álvaro Cunqueiro (Cosmovisión, Codificación y Significado en la Novela)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Pérez-Bustamante Mourier, A. (1993). El caballero, la muerte y el diablo (La Galicia Avalónica de Álvaro Cunqueiro). En *Congreso Álvaro Cunqueiro* (pp. 327-348). Xunta de Galicia.
- Porcel, B. (1969, 9 de marzo). Alvaro Cunqueiro, un hombre de nación gallega, *Destino*.
- Roas, D. (2011). *Tras los Límites de lo Real. Una Definición de lo Fantástico*. Páginas de Espuma.
- Sobejano, G. (198). Ante la novela de los años setenta. En *Historia y crítica de la literatura española vol. VIII* (pp. 500-507). Editorial Crítica.
- Soldevila Durante, I. (1980). *La novela desde 1936*. Alhambra.
- Spires, R. C. (1978). *La Novela Española de Posguerra*. Cupsa.
- Todorov, T. (1971). *Poétique de la Prose*. Seuil.
- Ynduráin, D. (1980). *Historia y crítica de la literatura española vol. VIII*. Editorial Crítica.