

RAÍCES CULTURALES DEL “REALISMO MÁGICO” DE ÁLVARO CUNQUEIRO Cultural Roots of Álvaro Cunqueiro’s “Magical Realism”

MASSIMILLA PIALORSI
(Universidad Complutense, Madrid)

RESUMEN

A partir del análisis de unos fragmentos textuales de Álvaro Cunqueiro, este trabajo se propone estudiar su poética del “realismo mágico”. En opinión del autor, la escritura cunqueiriana, que se hace eco del interés de los modernistas por lo maravilloso medieval y popular, se fragua sin embargo en una clara tradición cervantina. El pacto de ficción cervantino, que pasando por el idealismo alemán y el surrealismo francés llega hasta la novela postmoderna, es la clave para entender los paradigmas del realismo mágico cunqueiriano.

Palabras clave: Narrativa Española Siglo XX – literatura Comparada – realismo Mágico – postmodernidad.

ABSTRACT

This work aims to study Álvaro Cunqueiro’s poetics of “magical realism”, through the analysis of some of his textual fragments. It is affirmed that his poetics takes root in the Cervantes tradition and, additionally, it reflects the interest of the Romantics for the medieval and popular sources of the marvelous. To comprehend Cunqueiro’s examples of magical realism we need to focus on the Cervantes pacto de ficción that, crossing the German Idealism and the French Surrealism, goes all the way though the Postmodern novel.

Keywords: XX Century Spanish Narrative – comparative literature – magical realism – postmodernism.

“La novela posmoderna ideal –señala Umberto Eco– debería superar las diatribas entre realismo e irrealismo, formalismo y ‘contenidismo’, literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masas...”¹. El programa postmoderno, anclado por un lado en la narratividad, en cuanto superación de los excesos formales de las Vanguardias, y, por otro, en la ironía, en la unidad orgánica de elementos heterogéneos y discontinuos, halla un paradigma en la poética del “realismo mágico” y, en especial, en la obra de uno de sus precursores, Álvaro Cunqueiro (Mondoñedo, 1911-Vigo, 1981).

El marchamo “realismo mágico” y su formulación teórica han sido una de las cuestiones más controvertidas de la pasada centuria² y, de algún modo, las conjeturas y las polémicas alrededor de esta manida tendencia literaria continúan aún hoy en día a causa de sus significaciones postcoloniales y marginales³. Mi propósito, dentro de los límites de este trabajo, consiste en alumbrar una línea de continuidad, existente en el canon occidental a partir de Cervantes, del paradigma realidad-magia, cuyo legado postilustrado lo recoge Cunqueiro, un islote de narrativa maravillosa en el contexto del realismo comprometido de la posguerra española. La escritura cunqueiriana, tildada de “escapista” por la crítica de aquellos años que asimilaba la noción de verosimilitud al documentalismo y al positivismo, empezó a tomarse en serio solamente en la década de los sesenta, cuando los novelistas hispanoamericanos saltaron a la fama por el fenómeno del *boom*. La gran acogida de la nueva novela hispanoamericana –el arranque del *boom* data de 1962 con el éxito peninsular de la novela de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*; mientras que su clímax corresponde a la publicación de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, en las fechas que van desde su edición colombiana de 1967 a la primera española de 1969–⁴ propició el reconocimiento de Cunqueiro, quien en 1969 fue galardonado con el Premio Eugenio Nadal por *Un hombre que se parecía a Orestes*. En 1960, el escritor mindoniense ya había ganado el Premio Nacional de la Crítica con *Las*

¹ ECO, U., *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 76.

² Cf. VILLANUEVA, D. y VIÑA LISTE, J. M., *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del “realismo mágico” a los años ochenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 28-46.

³ Véase por ejemplo el libro de FARIS, W B., *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004. <http://books.google.es/books?id=M2StyqHK2I4C&pg=PA163&lpg=PA163&dq=ordinary+enchantments+magical+realism+and+the+demytification+of+narrative&source=bl&ots=Ep5_x8mCKL&sig=Yys5XEa3PlyfdpFo8k4UzQ-FoPI&hl=es&sa=X&ei=l4w9UoWHFM7v0gWGzoCwAw&ved=0CGMQ6AEwBQ#v=onepage&q=ordinary%20enchantments%20magical%20realism%20and%20the%20demytification%20of%20narrative&f=false> (5 de septiembre de 2013).

⁴ Cf. SANZ VILLANUEVA, S., *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010, pp. 311-318.

crónicas del Sochantre; no obstante, a sus novelas, tanto las escritas en gallego como las renovadas versiones en castellano, que él mismo autotraducía y recreaba, no se les prestó la merecida atención incluso por razones políticas.

En una entrevista que se realizó 53 días antes de la muerte de Cunqueiro, al autor se le preguntó sobre los mismos procedimientos narrativos, “precisamente o dualismo realidade/imaxinación”⁵ de los autores del *boom*, y el gallego inmediatamente replicó que él lo hizo antes y que su influencia venía de los neorrománticos irlandeses de Abbey Theatre:

A miña influencia era en certo modo Lord Dunsany, cos *Contos dun Soñador*, e tódolos outros libros del influíron bastante en min, na maneira de ve-las cousas e demais... Quero decir, se hai unha influencia de procedemento previo e tal e etc., é Lord Dunsany, e non os hispanoamericanos. Son quizais os irlandeses do “Abbey Teatro”, Synge, Lady Augusta Gregory e Lord Dunsany, que eu lin antes que ninguén os lera neste país, o que me..., o que mais ou menos me influiu...⁶

En rigor, esto no es exactamente cierto porque *Ficciones* de Jorge Luis Borges es de 1944 y la primera novela del autor, *Merlín e familia*, de 1955 –la versión castellana *Merlín y familia* es de 1957–. Con todo, es muy probable que fuese mucho más tarde cuando el autor conociera lo *Real Maravilloso*, y la definición que de este brinda Alejo Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949) para distanciarse del *merveilleux* surrealista, y para acreditar lo maravilloso hispanoamericano como un ajustarse del idioma a la realidad pluriforme, untuosa, inagotable de la América pre y postcolombina, que nada tendría que ver con lo fantástico del viejo continente⁷.

Para nuestros propósitos, antes de hablar del contexto cultural neorromántico que abraza la escritura mágico-realista cunqueiriana, es preciso volver la mirada al padre de la novela moderna y a su regla de oro. Miguel de Cervantes acuña el *patto di finzionalità*, o sea, la forma de construcción artística en términos de acuerdo con el entendimiento del receptor y por encima o más allá de todo realismo. Pues en unos de los capítulos metaliterarios de *El Quijote* (1600; 1605) ya está formulado el procedimiento de

⁵ MORAN FRAGA, C. C., "Entrevista con Álvaro Cunqueiro", en VV. AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1982, p. 381.

⁶ IBÍDEM, p. 382.

⁷ Vid. CARPENTIER, A., “De lo real maravilloso americano”, en *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 96-112.

reconciliación del hiato irónico entre la realidad y la ficción, entre lo empíricamente admisible y lo peregrino, que pregona el realismo mágico.

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntos; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe⁸.

En el fragmento, Cervantes pone sobre el tapete el problema de la verdad, y esta se despliega no en el ámbito de la facticidad, sino en el de la credibilidad y la verosimilitud. Para el complutense son los lectores quienes otorgan al signo artístico la noción de verdad, que, fundamentalmente, como profundizaré más adelante, se ejerce sólo en la dimensión poética.

El credo cervantino entabla correspondencias con la estructura axiomática del realismo mágico, cuyo término lo lanzó, en 1925, el crítico alemán Franz Roh⁹, y cuyas técnicas narrativas la teorizó, casi paralelamente, Massimo Bontempelli en la revista *Cahiers d'Italie e d'Europe* (1926-1929), publicada en París y en Roma. Bontempelli plantea la superación del Futurismo a través del *Novecentismo*, a saber, el ejercicio imaginativo que ahonda y desnuda las relaciones mágicas y milagrosas intrínsecas a la naturaleza, a los objetos y a las pasiones, tal como lo hicieron los pintores italianos del Cuatrocientos (Masaccio, Andrea Mantegna, Piero della Francesca)¹⁰. Con este dominio, el artista subvierte las leyes cósmicas y transforma la realidad en algo misterioso y extraño frente al cual el lector, en equilibrio entre la fe y el descreimiento, eleva al fin el relato a una plenitud ontológica, a guisa de la poética de la ficción cervantina.

⁸ CERVANTES SAAVEDRA, M. de., *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2004, I-xviii, pp. 490-491.

⁹ En 1927, José Ortega y Gasset encarga la traducción del libro de Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*, para la *Revista de Occidente*.

¹⁰ "In nessun'altra arte troviamo nel passato parentele piú strette che con quella pittura di cui abbiamo parlato, in nessuna vediamo cosí in pieno attuato quel 'realismo magico' che potremmo assumere come definizione della nostra tendenza. E in quei pittori italiani del Quattrocento, molto piú utilmente che in tanti scrittori che furono citati da ogni parte, una critica avveduta potrebbe scoprire i veri precedenti e maestri di certa nostra prosa narrativa modernissima". BONTEMPELLI, M., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 22. Un ejemplo del realismo mágico de Bontempelli es *La scacchiera difronte allo specchio* (1922), donde el autor escribe sobre la aventura vivida por un niño de diez años en el mundo de un espejo de 150 años, todo lo que se refleja en él vive eternamente: las piezas del ajedrez, gente de familia, cachivaches y, finalmente, un maniquí de sastrería, el rey de todos los objetos especulares, que se mueve y habla con el niño.

De vuelta a la enjundiosa reflexión de Cervantes, esta resulta crucial en vista de la síntesis armoniosa que Cunqueiro consigue entre el plano de la realidad y el plano de la ficción. En *Merlín y familia* (1957), el viejo y fatigado narrador, Felipe de Amancia, que trae a la memoria los recuerdos de juventud para contárnoslos, no sabe si los años transcurridos al lado de Merlín y de doña Ginebra provienen de su imaginación o si, por el contrario, fueron reales y verdaderos. “Verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación, fueron llenando con sus hilos el huso de mí espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo”¹¹.

Allende los múltiples mimbres que definen la poética cervantina y la cunqueiriana (“realismo cómico”¹², “mundo ficcional realista”¹³ en el caso del complutense, y “realismo mágico”¹⁴, “realismo de coherencia”, “realismo formal” o hasta “realismo inmanente”¹⁵, en el caso del gallego) en la base estaría la mezcla de dos tendencias: por un lado, la tendencia hacia el realismo que Don Ramón Menéndez Pidal considera como característico del “ser” español, poco dado a fantasías, y, por otro, la artúrica. Pero, claro está que, mientras el complutense parte de objetos y personajes reconocibles dentro de la descripción de la época y a ellos solapa las ficciones caballerescas¹⁶, el punto de partida del gallego es el orden sobrenatural. En Cunqueiro se produce, por tanto, una inversión: el mundo mágico del *roman* cobra realidad en Galicia, y aquí los personajes mitológicos se

¹¹ CUNQUEIRO, Á., *Merlín y familia*, Barcelona, Destino, 1969, p. 8.

¹² ALVAR, C (ed.), *Gran enciclopedia cervantina*, Madrid, Castalia, 2008, vol. V, p. 4708.

¹³ ÍDEM.

¹⁴ Cf. con VILLANUEVA, D., *O realismo maravilloso en Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1996, y, siempre del mismo autor, "A intencionalidade do realismo de Cunqueiro", en VV. AA., *op. cit.*, pp. 349-360. Véase también VÁZQUEZ CUESTA, P., "Álvaro Cunqueiro: precursor do 'Realismo Mágico'", en *Coloquio. Letras* 62 (1981), pp. 72-75.

¹⁵ Estas últimos tres mimbres los brinda Anxo Tarrío Varela. TARRÍO VARELA, A., *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo, Galaxia, 1898, p. 48.

¹⁶ Ángel Gómez Moreno define el *Quijote* como “el envés del fantástico *roman*”. GÓMEZ MORENO, Á., “Cultura occidental y materia artúrica”, en *eHumanista* 16 (2010), p. cxi. <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_16/post/1%20intro/iv%20articule.pdf> (21 de septiembre de 2013).

tiñen con los colores de la cotidianidad y de la humildad provenientes de la picaresca [*Lazarillo de Tormes* (1554)]¹⁷ y de la tradición de lo *spoundogéloion*¹⁸.

Las fuentes artúricas del *Merlín y familia* son varias [la *Prophetiae Merlini* (1134), la *Historia Regum Britanniae* (1130-1136), la *Vita Merlini* (1150), la *Uth Merlín* (de la *Vulgata*) y la *Suite du Merlín* (de la *Postvulgata*)]; empero, con excepción de algunos *topoi* como el *homo sylvester* y el *puer-senex*, podemos hacer nuestras las afirmaciones de Nicasio Salvador Miguel de que la versión cunqueiriana del mago-advino de la Corte de Camelot se halla radicalmente alejada de las representaciones medievales del profeta de Bretaña¹⁹. Por el contrario, lo que caracteriza a este Merlín del siglo XX es su esencia gallega y popular. El mago de Miranda es una mezcla entre un sacerdote cristiano y un curandero, en definitiva, una especie de San Cipriano –nuestro autor conoce el grimorio del *Libro de San Cipriano* o *Ciprianillo*²⁰ en la versión galego-portuguesa de finales del siglo XVIII y principio del XIX—²¹. Con excepción de Ginebra, los habitantes²² del antro gallego, la fonda/pazo de Merlín (Felipe de Amancia, Marcelina, José del Cairo, Manueliña de Carlos, Casilda) llevan nombres convencionales; se dedican a tareas vulgares, las domésticas y las del campo (Felipe es “mozo de media mesa y estribo”²³ o, mejor dicho, es una especie de monaguillo al mando de Merlín; Marcelina es el ama de llaves; José del Cairo es mozo de cuadra y cazador; Manueliña es cocinera, y Casilda, pinche); y ejercen la función de espectadores atónitos e intrigados, sobre todo Felipe, de las artes maravillosas de su amo.

¹⁷ Francisco Rico define el *Lazarillo* como “el acta de nacimiento de la novela realista”. RICO, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 169.

¹⁸ Los géneros serio-cómicos de la Antigüedad, que recorren todo el Medievo hasta culminar en el Renacimiento con *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1554), han sido estudiados, con el mayor esmero, por el crítico ruso Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941). Además, cabe añadir que la dinámica narrativa de los géneros serio-cómicos es la cosmovisión de las *saturnalias* y, por lo tanto, del “mundo al revés”. El carnaval concierne a un estado peculiar del mundo, de muerte y resurrección en sentido positivo y cósmico, donde se permutan las relaciones jerárquicas, según el principio de inversión del orden de lo alto y de lo bajo: todo lo elevado, lo antiguo y lo perfecto se arroja al nivel inferior material y corporal de la plaza pública. Esta ley de la transposición, que bien representa la imagen de la rueda, es muy visible tanto en Cervantes como en Cunqueiro.

¹⁹ SALVADOR MIGUEL, N., “La tradición medieval en la novelística de Álvaro Cunqueiro”, en MENÉNDEZ COLLERA, A. y RONCERO LÓPEZ, V. (Eds.), *Nunca fue pena mayor*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 583.

²⁰ Véase RISCO V., *Obras completas: etnografía*, Vigo, Galaxia, 1994, vol. III, pp. 326-328.

²¹ CUNQUEIRO, Á., *op. cit.*, p. 34.

²² Cf. con las afirmaciones del autor: “Creo que os pesonaxes son reais, e actúan en virtude dunhas vivencias reais, é decir, que responden á condición humana, sin dúbida ningunha... E na descrición do ambiente, do cadro, creo que é sempre realista”. MORÁN FRAGA, C. C. (ed.), *op. cit.*, p. 379.

²³ CUNQUEIRO, Á., *op. cit.*, p. 18.

Una de las más felices ocurrencias del realismo mágico cunqueiriano es la humanización de los personajes artúricos Merlín y Ginebra. El mago lleva “una gran bufanda colorada, “una gorra con plumas y su enano de portacolas”²⁴; almuerza “huevos revueltos con vino clarete”²⁵, y a la servilleta le hace “aquel nudo de orejas de conejo que usaba”²⁶. Y a la reina adúltera, aunque siga teniendo “un pelo rubio muy hermoso y largo”²⁷ y una tez blanquísima, según la descripción idealizada y cortés de los libros de caballería, no le faltan defectos físicos y anímicos que chocan con la tradición. En la trivialización cunqueiriana, la mujer más hermosa que jamás se haya conocido en los tiempos del rey Arturo es algo tartamuda (“prendía algo en el habla”)²⁸, de complexión fuerte (“alta y más bien gorda”)²⁹ y de carácter seco (“algo subida, eso sí, y por veces seca, pero buena mantenedora de la gente y del ganado”)³⁰.

Por lo que se refiere a la comicidad cervantina, entre los numerosísimos ejemplos del contraste irónico entre un tono lírico-poético y un tono prosaico-realista, viene al caso el de la farsa del mayordomo del duque, en la que Merlín es representado bajo el disfraz de la muerte, descarnada y fea y no vestido con la holapada doctoral o con un capirote de mago, y donde su conocimiento zoroástrico de cómo desencantar a Dulcinea se derroca al hecho vulgar y chocarrero de dar tres mil y trescientos azotes al pobre Sancho Panza que responde: “Abernuncio”³¹.

Dicho lo anterior, merece ahora destacarse con entidad propia la significación de aquella “verdad semejante a la que encontramos en las andanzas de un hidalgo manchego que imaginó Cervantes”³². Puestos a calar hondo cabe recordar que la ficción reorienta la mirada hacia la realidad y, en consecuencia, esta revela sus rostros más escondidos. El pósito cervantino reverbera en un tipo de escritura idealista, donde la imaginación material o productiva no es una facultad estéril abocada al error, sino una *poiesis*, la actividad creadora de lo real y verdadero, en cuanto lo posible y lo deseable son provincias de lo verdadero. Cunqueiro se define como un gran creador de milagros³³,

²⁴ IBÍDEM, p. 17.

²⁵ IBÍDEM, p. 24.

²⁶ ÍDEM.

²⁷ IBÍDEM, p. 18.

²⁸ IBÍDEM, p. 19.

²⁹ ÍDEM.

³⁰ ÍDEM.

³¹ CERVANTES SAAVEDRA, M. de., *op. cit.*, II-xxxv, p. 825.

³² DÍAZ NAVARRO, E., “La verdad sobre el caso Savolta, la transición y la historia”, en *Tonos* 21 (2011). <<http://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-10.htm>> (15 de agosto de 2013).

³³ RODRÍGUEZ NICOLÁS R. (ed.), *Entrevistas a Cunqueiro*, Vigo, Nigra, 1994, p. 195.

y en un artículo de 1963, “Imaginación y creación: notas para una conferencia”, publicado en la revista *Grial*, el autor brinda su reflexión sobre el poder de imaginación del artista:

La imaginación, bien lejos de ser esa *puissance d’erreur* denunciada por Pascal y mirada con desconfianza por todo el racionalismo clásico, es el fermento necesario de todas las formas superiores de la actividad creadora: la ciencia que explica el mundo o la técnica que lo transforma, el discurso del filósofo, la tabla del pintor, la fabula del poeta o del novelista. Lejos de ser estéril, ella es, como decía Bachelard, esencialmente *oeuvrante*, simienta [*sic*] el alma de emociones, de imágenes y de símbolos, que refuerzan el vigor de su camino hacia la belleza y la verdad. Tanto más eficazmente, sin duda, que la atención del espíritu que se abandona a los encantos y a las invitaciones de lo imaginario, como dice Pierre-Henri Simon, va voluntariamente a algún proyecto de saber, de poder o de contemplación, dibujando así la línea de fuerza que orientará y concentrará el sueño³⁴.

El gallego cree en la imaginación en sentido aristotélico y kantiano siendo esta facultad la única capaz de superar los límites de la experiencia sensible y de acercarse a la exposición de las ideas intelectuales para crear “atributos estéticos”³⁵ de un objeto, dando vida a una porción de representaciones afines, parciales y adyacentes, llamadas “ideas estéticas”³⁶. De esta manera, Cunqueiro se inserta en el proyecto romántico de “la historia natural de lo bello”³⁷, pero, sobre todo, el autor atribuye al lenguaje un valor poético y ontológico, emulo del *Verbum* del Génesis (Gén, 1, 1-31)³⁸: el conocimiento de los nombres proporciona el conocimiento de la realidad. En esta poética idealista, la manifestación de un objeto en el tiempo histórico equivale a su lexicalización porque “en el mundo subyace una estructura hermenéutica, un proceso mediador en el cual el ser [y los objetos] se tematiza[n] en lenguaje”³⁹.

³⁴ CUNQUEIRO, Á., “Imaginación y creación”, en MOLINA C. A. (selec., trad. del gallego y notas de), *Tesoros y otras magias*, Barcelona, Tusquets, 1984, p. 195.

³⁵ KANT, I., *Crítica del juicio*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 242.

³⁶ IBÍDEM, p. 241.

³⁷ SCHLEGEL, F., “Sobre el *Meister* de Goethe”, en NOVALIS *et alii*, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 125. Véase también los brillantes comentarios de Walter Benjamin acerca de la filosofía romántica. BENJAMIN, W., *Obras. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Madrid, Abada Editores, 2010, vol. I, pp. 13-119.

³⁸ Para las referencias bíblicas empleo la edición de CANTERA BURGOS, F. Y GONZÁLEZ IGLESIAS, M. (versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego por), *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.

³⁹ ROCA SIERRA, M., *La construcción del sujeto en la narrativa española actual*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003, p. 40.

Estos ideales románticos⁴⁰ son vigentes en el fondo de toda la obra cunqueiriana, cuyo principio de liberación de una realidad mágica, nunca vista y ya vista, por medio de un lenguaje poético, se granjea también del influjo del Surrealismo y de su “apetencia de lo maravilloso”⁴¹. En especial, se suele citar la siguiente afirmación de André Breton, extraída del *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930): “Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto supremo desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginado, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones”⁴².

En la última novela cunqueiriana *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (1974), que se erige a novela de artista, una vez destruida la vieja imagen del mundo y recuperada la fuerza psíquica por medio del vertiginoso descenso al interior, al punto supremo, el soñador Paulos, *alter ego* de Cunqueiro, materializa una surrealidad, una serie de símbolos estéticos, por la escritura automática, o sea, por la expresión verbal del pensamiento porque, como sentencia Luis Aragón, “no hay pensamiento fuera de las palabras”⁴³. Se trata de la misma fuerza atávica que pretendían recuperar ora los románticos (Novalis) ora los simbolistas (“el desarreglo de todos los sentidos”⁴⁴ de Arthur Rimbaud), y que Paulos hace suya, dado vida en siete días (“La ermita sería el gran refugio durante los siete días que había imaginado estar fuera de la ciudad”⁴⁵; “¡estás haciendo la Historia Universal! –le decía Mr. Grig a Paulos”⁴⁶, y “lo sabes todo desde Adán y Eva –le decía María entusiasmada”)⁴⁷ a una “nueva creación del mundo”. Aquí la vida de la ciudad de Lucerna y de sus habitantes se hila con la historia de los personajes que el protagonista recoge, anacrónicamente, de la literatura y de la historia universal,

⁴⁰ Según Christofer Warnes, el representante de la primera generación de románticos alemanes, el poeta/ profeta Novalis, sugiere el carozo del realismo mágico antes que Roh. “The first person to write of a magical realist was not, as is commonly thought, the German art historian, Franz Roh, in 1925, but the Romantic poet and philosopher, Novalis, around 1798. [...] In 1798, Friedrich Freiherr von Hardenberg, the German Romantic poet and philosopher better known by his pen-name Novalis, envisaged in his notebooks two kinds of prophets who might live outside the boundaries of enlightened discourse without losing touch with the real. He suggested that such prophets should be called a *magischer Idealist* and a *magischer Realist* –a magical idealist and a magical realist (*Schriften* III 384)”. WARNES C., *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, Palgrave, Macmillan, 2009, pp. 19-20.

⁴¹ PAZ, O., *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 14.

⁴² BRETON, A., *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 162.

⁴³ ARAGON, L., *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Biblos, 2004, p. 58.

⁴⁴ RIMBAUD, A., *Cartas del vidente*, Madrid, Hiperión, 1985, p. 131.

⁴⁵ CUNQUEIRO, Á., *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, Barcelona, Destino, 1991, p. 168.

⁴⁶ IBÍDEM, p. 221.

⁴⁷ IBÍDEM, p. 233.

puesto que “todo pendía en quién soñase y qué. Se mezclaban las edades, los dolores, las canciones, los nacimientos y las muertes. Los fantasmas se encontraban a sí mismos cuerpo humano, y los humanos presentes podían confundirse con la niebla que subía desde el río, lamiendo las fachadas de las casas”⁴⁸.

Por último nos falta glosar el retal de la entrevista cunqueiriana con el que abríamos este rápido recorrido acerca de las raíces culturales del realismo mágico del autor. Paradójicamente hemos esperado hasta el final para desgranar la influencia que el mindoniense hace de evidencia porticada a su contraste irónico entre la realidad y la imaginación. Pues esta intertextualidad, según se podrá comprobar de inmediato, aclimata la obra de Cunqueiro en la literatura no realista que cruza por Europa al cambiar el siglo y que, a la postre, le brinda un rico venero de lo maravilloso; con todo, no pergeña el vector que cruza toda la poética del realismo mágico del autor, cuyo foco difusor, como hemos visto, es el *pacto de ficción cervantino*.

Tal como indica Manuel Gregorio González, la prosa cunqueiriana es “el huecograbado de toda una época, que arranca con la Revolución Francesa y llega a nuestra orilla. Gracias a su imaginación, a su talento para actualizar y revitalizar lo insólito, Cunqueiro evidenció cuanto se había perdido en el camino”⁴⁹. La narrativa maravillosa del autor es testigo de la visión agónica de la Modernidad y de la recuperación del centro del orbe medieval, donde los *mirabilia mundi* no son una concesión a la irracionalidad y a lo terrorífico, sino un conjunto de cosas cuya matriz es divina⁵⁰. El intento cunqueiriano de reverdecer la vecindad humana del orden milagroso, en la realidad técnica, científica y sujeta a la lógica organizadora y aniquiladora del siglo XX, se traduce en la fascinación por la literatura de los siglos medios y por el *Volkgeist*. Especialmente importante para entender lo que Darío Villanueva define como el “romance paneuropeo y galaico de Álvaro Cunqueiro”⁵¹ es la idealización y la ensoñación de una Galicia céltica, que se siente hermanada con Bretaña e Irlanda porque, empleando las palabras del autor, se trata de unos pueblos “muy intelectuales y muy espirituales a la vez, pueblos que como

⁴⁸ IBÍDEM, p. 74.

⁴⁹ GONZÁLEZ, M. G., *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, p. 26.

⁵⁰ En palabras del historiador Jaques Le Goff, “si existe pues una continuidad de interés por un mismo fenómeno entre la Edad Media y nosotros, un interés por “lo maravilloso”, hay que considerar que si nosotros vemos en ella [los *mirabilia*] una categoría del espíritu o de la literatura, la gente culta de la Edad Media y quienes recibían en ella su información y eran formados por ella, veían en tal categoría un universo, lo cual es muy importante, solo que un universo de objetos, un conjunto de cosas antes que una categoría”. LE GOFF, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 9.

⁵¹ VILLANUEVA, D., *op. cit.*, p. 47.

Bretaña, Irlanda y la propia Galicia, son, intelectual y espiritualmente hablando, de una riqueza incomparable..."⁵². Esto explica que el mindoniense reconozca la deuda contraída con los exponentes del *Irish Literary Revival*; de hecho, el *Celtic Twilight* y el *Rexodimento* gallego, al alimón, fueron movimientos independentistas que ahondaron en el pasado para encontrar el substrato lingüístico y cultural que le distinguiese de los poderes centralistas.

Los ejemplos cunqueirianos de este realismo mágico son numerosos. Como ya se ha comentado en *Merlín y familia*, el gozne gira siempre alrededor del cervantismo, cuyo patrón, en especial, en las primeras publicaciones del autor, se pone al servicio de la evocación de una Galicia céltica y cristiana, mágica y misteriosa, milenaria y bucólica, en la que se relatan desde la distancia las lejanas memorias de unos personajes envueltos en fascinantes brumas medievales. En los cuentos primerizos de la colección *Flores del año mil y pico de ave* (1968), el tono áulico-poético y los temas serios de los libros de caballería, de la tradición de los romanceros, de la demonología, de las leyendas orales y hasta de la hagiografía se derrumban debido a los detalles vulgares y prosaicos que conllevan un efecto verosimilizador y, por ende, cotidiano. El proceso de trivialización salta a la vista también en *Las crónicas del Sochantre* (1959), ambientada en el Finisterre francés, en aquella tierra atlántica tan parecida a Galicia, y donde *L'Ancou* de las canciones bretonas, equivalente a la Santa Compañía gallega, es llevada al terreno de la realidad atribuyendo a los esqueletos rasgos y defectos humanos. Aquí el autor parece valerse también del arquetipo metaliterario de los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samosata (siglo II a. d. C.): la repulsa nihilista del griego de los bienes pasajeros y de las vanaglorias humanas se convierte en una carnavalización grotesca de los pecados y de los pecadores, que ya se hallan en el infierno y que, por lo tanto, son calaveras mondas y lirondas al igual que la hueste de réprobos, fantasmas de día y esqueletos de noche, que acompaña durante tres años al Sochantre de Pontivy.

Este tipo de realismo mágico, divertido y socarrón, es una de las señas de identidad de la literatura cunqueiriana: al margen de la contextualización gallega, que permanece siempre como telón de fondo, imaginación y realidad se emparejan en toda la producción del autor. En *Las mocedades de Ulises* (1960) y en *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969) la apolillada mitología clásica (Homero, Hesíodo, Apolonio de Rodas, Eurípides, Virgilio, Esquilo etc.) se trasporta a un plano lingüístico mucho más bajo; y, lo

⁵² CUNQUEIRO, Á., *Viajes imaginarios y reales*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 114.

mismo sucede en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* (1962), una novela encaramada sobre el piloto de *Las mil y una noches* y sobre la visión del hombre medieval respecto de Oriente. En este caso, el autor desacraliza la *imago mundi* extraída de las fuentes antiguas (Claudio Ptolomeo, Estrabón, Plinio el Viejo, Sacrobosco) y, sobretudo, de los numerosísimos relatos de viajes de los misioneros medievales (Jacques de Vitry, Plano Carpino, Jordán de Severac, Juan de Montecorvino, Odorico de Pordenone, Marco Polo, etc.). Por ende veamos el ejemplo de *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherdesca* (1972)⁵³: una novela donde el ideal caballeresco del *miles* medieval y del *amor courtois* se ridiculiza y actualiza en aras de la educación humanista de Fanto, a horcajadas entre un caballero castellano del siglo XV y un *condottiero* y entre el modelo sagrado del gran Alejandro Magno y el modelo paródico del Quijote.

En conclusión la fe de Cunqueiro en una literatura en alas de la imaginación, a despecho de la mimesis, aboca su poética a la novela posmoderna, a la recuperación del pasado que a faltas de su destrucción precisa entonces ser revisitado con ironía⁵⁴. Para el autor, la equivalencia de los realistas entre palabra y cosa es una falacia, porque el lenguaje es un sistema de signos metafóricos que se instaura en el vacío y en la inautenticidad⁵⁵. De resultas, como se ha podido ver, Cunqueiro aboga por la visión personal del artista, por la creación de un mundo mágico donde las fronteras entre la realidad y la ficción se vienen abajo. Del análisis de las obras hemos mostrado que, dentro de una clara tradición cervantina, el gallego practica un tipo de escritura idealista y hasta automática. Con respecto a los temas y a su tratamiento, del breve recorrido por su producción en castellano hemos concluido que el autor, fascinado como es lógico por el canon de la Edad Media, se complace también de avvicinar a personajes y parodiar tópicos provenientes, anacrónicamente, de la literatura universal. Estos, bajo la pluma cunqueiriana y siempre bajo la égida cervantina, se empapan del realismo clásico de la picaresca y de la tradición carnavalesca de los géneros jocosos.

⁵³ Cf. con esta afirmación del autor: "Pero mi Italia del Catorce y del Quince era, es, un mundo tan romanceado, tan novelado, tan imaginario y sorprendente, tan dado a lo imprevisto maravilloso como las propias peripecias maravillosas de la Tabla Redonda". QUIROGA Y DE ABARCA E., *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, Madrid, Real Academia Española, 1894, p. 99.

⁵⁴ ECO. U., *op. cit.*, p. 74.

⁵⁵ Vid. DE MAN, P., "Retórica de la temporalidad", en *Visión y ceguera*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 207-253.