

ÁLVARO CUNQUEIRO: UNHA MIRADA HOLÍSTICA

Anxo Tarrío Varela

Facultade de Filoloxía

Universidade de Santiago de Compostela

doi:10.17075/mucnoc.2014.002



En primeiro lugar, coido que debo pedir desculpas polo atrevemento de colocar no título desta miña intervención ese adxectivo tan fachendoso e pouco de Cunqueiro que semella comprometerme a dar conta totalizadora da obra do grande escritor que estamos a homenaxear coas nosas achegas. Nada máis afastado da miña intención que a pretensión de abranguer nunhas poucas liñas a enorme riqueza de matices que presenta a obra de Álvaro Cunqueiro. Non obstante, si procurarei expoñer en síntese o que me parece fundamental no *modus operandi* do mindoniense no momento de el activar o rexistro literario na súa escritura, cousa, por outra parte tan frecuente que mesmo é difícil imaxinar o poeta que fundamentalmente foi fóra desa ocupación de transformar continuamente a vida en literatura. Porque o certo é que todo canto Cunqueiro tocaba coa súa pluma experimentaba axiña unha verdadeira transmutación, un cambio de face do prosaico ao poético dun xeito que el mesmo ten aclarado repetidas veces e de cuxos resultados aseguraba sorprenderse a si mesmo dende o momento en que os recursos utilizados procedían por enteiro dos que lle proporcionaba simplemente a propia lingua. E isto explica que non atopemos ningún escrito do noso autor no que as dimensións estética e lúdica queden desprazadas por ningunha causa funcional ou pragmática da linguaxe. E tamén explica que a variedade xenolóxica da súa obra responda no fondo a unha única maneira de afrontar a escritura, coa soa condición de axustar os moldes retóricos e formais dos diversos xéneros á corga literaria que decote manaba da súa rica imaxinación, dando así vida tanto fose a un poema como a un relato breve, unha novela, unha crónica de sociedade, un artigo necrolóxico ou unha peza teatral. Mesmo as súas receitas de cociña, en non poucos casos, son peciñas literarias nas que a querenza estética quizais vai en detrimento do resultado de aplicalas na realidade dos fogóns.

Por iso houbo alguén que, seguramente vítima da angustia da influencia, é dicir, daquela *anxiety of influence* de que nos falou Harold Bloom hai algúns anos, pretendía facer unha *misreading*, unha lectura nesgada da obra de Cunqueiro dicindo que toda ela respondía a unha única fórmula, a unha estratexia única e repetitiva, sen saber ver que esa suposta receita lle serviu para compoñer un dos

poucos artefactos literarios totais de que goza a literatura galega de todos os tempos. Un artefacto cuxas pezas son variantes dunha forma de concibir Cunqueiro o rexistro literario, xa fosen unidades illadas para dar nacemento a poemas que semellan esferas cristalinas ou bólas de neve con paisaxes nevadas, xa agregadas como instalacións de mazás xunguidas en restras abertas para armar unha obra dramática, un libro de retratos ou unha novela. Por iso, Cunqueiro puido compatibilizar a escritura extensa, propia de historias longas, tal e como require o rexistro novelístico, coa escritura intensa característica da factura poemática, do artigo de prensa ou do ensaio breve, pois Cunqueiro, fronte ao oficio do novelista, que procura unha linguaxe que pase desapercibida para quen le, nunca deixa de coidar a textura lingüística dos seus textos sen temor, senón todo o contrario, a que o lector se deteña a saborear a beleza dun sintagma ou as epifanías a que dá lugar por veces o xuntoiro de palabras normalmente afastadas entre si, cada unha no seu campo léxico-semántico.

Só neste sentido pode xustificarse a utilización, pola miña parte, dun adxectivo tan pretencioso como o que arrastra a palabra *holístico* do título deste meu traballo, na que, por outra parte, non expoñerei máis que unha mínima porción das moitas posibilidades que a obra de Cunqueiro ofrece e, aínda así, referida case exclusivamente á súa produción narrativa. Pouco que ver, entón, aínda que si algo, coas profundas formulacións filosóficas que poida presentar e presenta o holismo dende, cando menos, os traballos de Jan Christian Smuts ou Kurt Goldstein no pasado século.

Así as cousas, cómpre recordar que a literatura producida durante a Época Nós, período este da historiografía literaria galega que abrangue os anos comprendidos entre a data de fundación das Irmandades da Fala na Coruña en 1916 e a Guerra Civil española do 36, é dicir, os anos que foron decisivos para a formación de Álvaro Cunqueiro e para a súa incursión no campo literario; a literatura galega producida nese período, sobre todo no eido da narrativa, non deu superado, agás casos sobranceiros, certas inclinacións doutrinarias e pedagóxicas, mesmo moralizantes, decantadas de consignas identitarias e rexeneracionistas, tácitas ou explícitas, mediante as que se pretendía inxectar na sociedade galega as liñas definatorias que haberían debuxar o futuro de Galicia e o comportamento das súas xentes. Eran servidumes necesarias dunha xeira da nosa Historia na que cumpría concienciar a colectividade sobre a imperiosa urxencia de se dotar de

conviccións firmes que rematasen de vez coa falta de autoestima, coa prostración, a resignación, a submisión e a indixencia política e cultural ás que estivera sometida Galicia secularmente. Quizais fosen Manuel Antonio e o propio Cunqueiro dos poucos que souberon liberarse desta obriga que hoxe vemos como limitación (xenerosa, pero limitación dende o punto de vista literario) ao comprenderen que a literatura debía ter autonomía de seu e de que calquera consigna, por agochada ou disimulada que estivese na escritura, inmoviliza a creatividade e empobrécea. Neste sentido, tanto o poeta de Rianxo, que se autodefinía anarco-nacionalista e individualista radical, como o poeta de Mondoñedo, que militou na causa, ao seu modo, dende proxectos e iniciativas culturais de cariz propio, adoptaron unha actitude libérrima dende os seus poemarios de preguerra que tardaría moito en asimilarse e practicarse e, cando por fin se deu ese cambio, foi grazas a algunhas voces novas que dende a década de 1980 comezaron a facer declaracións no sentido de que non pretendían salvar nada nin redimir a ninguén nin a ningunha patria cos seus logros artísticos, mesmo chegou a propoñer o escritor Suso de Toro facer croquetas coa momia de Castelao, nun xesto intencionadamente hiperbólico, irreverente e provocador pero de grande efecto simbólico, ao tratar de remexer lamas estancadas na poza do campo literario galego e de manifestar a fatiga de ter decote que xustificar a dedicación á escritura con argumentacións identitarias, solidarias, patrióticas, etc.; é dicir, con razóns alleas ao puro acto de contar historias ou de expresar a través dunha obra literaria as inquedanzas e visión privada do mundo que toda persoa leva dentro.

Certamente, como nos ensinou Roland Barthes e nos poñen de manifesto as teorías para a *análise do discurso*, non hai escritura inocente nin neutral e toda estética leva consigo unha compoñente ideolóxica, ao estar na cerna da súa práctica un continuo labor de selección de repertorio diante das encrucilladas que decote xorden no proceso de creación. Porque isto é algo que, doadamente apreciábel unha vez rematada a camiñada, xorde propiamente no camiño e cómpre solucionar en cada momento. De pouco vale na arte levar o compás que nos obrigue sempre cara a unha orientación preconcebida para, neste caso, de elaborar discurso identitario. A este respecto, as coincidencias de Barthes (pero coido que de Cunqueiro tamén) con Rafael Dieste semellan prístinas, cando o rianxeiro, dirixíndose á mocidade de Galicia no momento de el partir en 1931 para o Madrid republicano acabado de constituír, deixaba un «Mensaje a la gente

moza de Galicia», onde subxace un laio de canseira, unha especie de paciencia desbordada, de irritación reprimida diante do eterno proceso de autodefinición circular no que el vía continuamente desgastarse e derramarse as enerxías do pensamento galeguista e nacionalista: «El autonomismo gallego no ha sido siempre un impulso vigoroso y simple. Se ha complacido hasta el vértigo en la exploración introspectiva y ha prodigado palabras de vaga y profunda resonancia —escoltadas, no obstante, por el afán definidor— para expresar sus anhelos múltiples y a veces antagónicos».

Por iso, Dieste, que durante gran parte do tempo da ditadura de Primo fixera grandes esforzos de reflexión e moitos intentos de liberar Galicia desa teima introspectiva que sempre a leva a partir novamente de cero, despídese como quen deixa o testemuño noutras mans durante unha carreira de relevos: «Ahora, próxima ya la coyuntura en que Galicia, más libremente, podrá expresarse en actos, no tardará su voluntad de asumir la sencillez y el ímpetu que reclaman, llegado el momento decisivo, las grandes tareas de creación política».

E despídese non sen recordar antes que «mi mensaje a la mocedad gallega será hoy el mismo de otro tiempo, más claro, no obstante, en su contorno, más decidido en su impulso y en sus consecuencias». E, efectivamente, no que segue do escrito de Dieste, recoñecemos moitas das cousas que durante o seu período de xornalismo vigués viñera elaborando e repetindo e coas que estivera decote tratando (inutilmente) de convencer:

No os entretengais demasiado en hacer inventario de «características» para convertirlas en canon. Por ese camino, creyendo evitar la actitud servil ante la fisonomía y cultura de otros pueblos, caeríais en otro servilismo, haciendo al porvenir tributario de un mezquino presente [...]. Tampoco os entretengais demasiado en averiguar por caminos de análisis introspectivo, que suelen no tener fin, cuál sea vuestra verdadera voluntad de ser. La ireis conociendo según se manifieste en actos creadores. La «idea» de Galicia se expresará en su cultura (en su perspectiva de la cultura universal) y en su tarea (en su tributo a la tarea universal). [...] No es necesario fingir singularidades, inventar grandes proyectos «inconfundiblemente gallegos». La galleguidad ha de verse en el proceso y ha de venir condicionada por el auténtico carácter de Galicia; y su ejemplaridad será tanto mayor cuanto más universal y sencillo sea, en su esencia, el designio. («Mensaje a la gente moza de Galicia», Madrid, *Crisol*, 19-maio-1931).

Outro logro da literatura da Época Nós fora o cambio cualitativo do modelo de lector, con respecto ao que configurara o século XIX, que lle confería ao posíbel lector empírico competencias que non se afastaban moito das que instaurou o realismo europeo, en xeral. Fronte a isto, os escritores da Época Nós concibiron un tipo de lector abondo máis cooperador, capaz de albiscar os acenos que se lle fan dende o texto e de encher coas súas competencias semióticas e enciclopédicas os baleiros e indeterminacións que ese texto necesariamente contén. O *lector implícito* dos textos decimonónicos (*mutatis mutandis*, o que deu en chamar Wolfgang Iser *Implied Reader* e Gérard Genette *lecteur virtuel*, que varían no tempo e no espazo segundo os discursos hexemónicos e emerxentes que se dean nun momento determinado no seo da sociedade en que o texto experimenta o proceso da súa elaboración e recepción, proceso cuxo control alcanza a manexar dun xeito variábel ao *autor empírico* e que só outra instancia virtual, o *autor implícito* posuiría ao completo) non tiña as posibilidades de cooperación creativa que se lle ofrecen, polo xeral, ao lector das literaturas do século XX. Aquel lector necesitaba unha escritura transparente a través da que poder acceder aos mundos de ficción sen esforzo ningún pola súa banda.

Neste senso, a literatura galega, que durante largo tempo reuniu as características e condicións propias dos denominados *sistemas emerxentes*, non institucionalizados e con trazos propios daquelas que pretenden librarse de modelos culturais hexemónicos alleos, no significado *gramsciano* da expresión, impostos por unha potencia colonizadora, neste caso cun exército do que se deu en chamar *colonialismo interior* (Robert Lafont, Xosé Manuel Beiras), foi de sempre moi proclive a instaurar nos seus textos un lector que respondese á ideoloxía propiciada polo escritor e a súa militancia pro-galeguista (provincialista, rexionalista, nacionalistas, etc., segundo os períodos en que fagamos o corte cronolóxico).

Certamente, era dese tipo de lector pasivo que acepta, xa antes de abrir o libro, as condicións impostas polo autor. Un lector que practica a *epokhé*, é dicir, a suspensión, mentres le, da tendencia humana a desconfiar da verdade do que se lle conta, antes de que se lle propuxese ningún pacto. Trátase daquela *willing suspension of disbelief* que formulara no seu tempo o poeta Samuel Taylor Coleridge, da suspensión voluntaria do *descremento*.

En moita medida, coido que a ese tipo de lector se refería Juan Benet cando, nunha carta a Carmen Martín Gaité, dicía preferir un tipo concreto de lector,

«que da muchas más facilidades que ese abstracto al que se dirigen los libros y a quien —como consecuencia de su consubstancial pasividad y falta de voluntad y disposición para entender— hay que darle todo hecho, hay que explicarle a veces más de lo que uno quisiera y hay que tratarle como a un párvulo»¹.

Pero, no caso da literatura galega do XIX, isto agudizábase, dado que ese lector implícito configurouse, a miúdo, a base de modelos rurais de nula competencia literaria (ou aínda lectora), aos que ademais se lles privaba de toda capacidade de dilucidación e de captación de sutilezas ou de matices que non estivesen grosamente subliñados. E isto é o que os máis creativos dos escritores galegos posteriores da Época Nós erradicaron da literatura galega, elaborando textos de tal traza que o posíbel receptor tivese que acadar o sentido a base dun esforzo e dunha posta en funcionamento do seu propio mundo interior, do seu enxeño, do seu poder de percepción da vida e do seu sentido do humor. Iso é o que apreciamos en Castelao, Dieste ou Manuel Antonio, tamén en Vicente Risco ou Ramón Otero Pedrayo, os que, moi a miúdo, escriben sen conceder ao lector ningún tipo de baleiros culturais ou indixencias intelectuais.

E a pesar de todo, insisto, na produción literaria da Época Nós, se disimulamos acaso unha parte substancial da obra de Vicente Risco, que gozaba coas brincadeiras fantasiosas e coas estruturas rizomáticas, bótase en falla algo que non atoparemos dun xeito franco até Álvaro Cunqueiro. Algo que quedaba decote desprazado por certo afán didáctico e aforístico e pola tendencia doutrinaria que amosaron os autores daquel momento respecto das súas responsabilidades identitarias, como xa dixen. Refírome ao ludismo, ao puro xogo coas palabras e cos temas, libre de preocupacións que non fosen as propiamente literarias. Martínez Torrón, nun valioso ensaio sobre Cunqueiro, fixo figurar xa no mesmo título o adxectivo: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro* (1980). Efectivamente, é esa dimensión unha das máis sobranceiras de Álvaro Cunqueiro, pero, ademais, inaugura para a literatura galega un xesto novo e case inédito até o momento en que el se decide a practicar o manexo do rexistro narrativo. Noutras palabras, e seguindo unha argumentación que me parece iluminadora para entendermos mellor o proceso de formación da literatura galega moderna: Álvaro Cunqueiro inaugurou un

1 José Teruel (ed.): *Correspondencia Carmen Martín Gaité - Juan Benet*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 49.

novo modelo de lector, instancia, esta, da escritura dende a que poderíamos construír un modelo de desenvolvemento de calquera literatura. Cunqueiro instala nos seus textos un lector implícito que xa está liberado de concretas orientacións ideolóxicas e doutrinarias, sen que por iso vexa coutados os camiños da reflexión ao redor dos desacougos universais do ser humano nin da identificación cos relatos e cos personaxes de ficción que se lle ofrecen.

Como se sabe, Cunqueiro comezou a súa obra narrativa en galego algo serodio, na década de 1950, despois de ter demostrado abundantamente durante os anos da II República a súa categoría e altura poéticas con poemarios que marcan fitos brillantísimos na historia da nosa literatura, até o punto de que, se non sobrevivise á barbarie da guerra, como tantos outros axentes culturais asasinados nas cunetas ou nos paredóns de fusilamento, el había pasar á historia grande da literatura galega como poeta monolingüe en galego. Pero non chegou de baleiro á construción narrativa e sen unha idea clara do que pretendía facer no novo rexistro que ía manexar. Polo de pronto, semella que tiña ben asentadas dúas cousas: a primeira é como narrar, é dicir, como marcar o ton e a andadura do seu discurso narrativo; a segunda dende que presupostos filosóficos e estéticos pretendía afrontar esa escritura. Sobre o primeiro destes puntos, Cunqueiro pronunciouse repetidas veces: por unha banda, el arrincaba do xeito tradicional de narrar, é dicir, tomou leccións na propia cerna da maneira popular de contar historias. «Toda la infancia la pasé a la escucha», declaraba Cunqueiro, «quiero contar llano y sencillo, como quien come pan». Ou como o que deixou por escrito o mindoniense nun interesante artigo: «O propio dun escritor é contar claro, seguido e ben. Contar a totalidade humana, que el, pola súa parte, ten a obriga de alimentar con novas miradas». A este respecto, cómpre dicir que Cunqueiro estivo pendente das novas técnicas narrativas que foron aparecendo ao longo do século xx en Occidente. En moitas ocasións, demostrou coñecer o que se andaba a escribir noutros ámbitos literarios e noutras latitudes. E el mesmo confesou que iso lle interesaba e que o recoñecía como importante, pero non á hora de se poñer a escribir el mesmo. A este respecto, tiña razón o infatigábel lector que foi en vida Salvador Lorenzana (ben coñecido pseudónimo do agora chorado amigo Francisco Fernández del Riego, Paco del Riego ou Don Paco, como gustabamos de apelalo os amigos, malia atualo decote) ao nos dicir textualmente:

Sonlle familiares, así mesmo, ao escritor mindoniense, os intentos anovadores emprendidos no presente século polos grandes mestres da novela: desde Proust a Joyce, a Faulkner ou Graham Greene. Pero non por eso cómpre esixirlle ao autor *d'As crónicas do Sochantre* un entroncamento coa arte narrativa que tales mestres personifican, pra poder calificalo como escritor actual.

Doutra banda, influído pola lectura de sagas e lendas nórdicas dos antigos celtas de Irlanda, Cunqueiro querería contar as súas historias con *probos de presente* e que, ao abrir as páxinas dos seus libros, «saliera el puñal o la cadena, la perla o la rosa que figuran en ellas». E así, Paulos, o soñador de *El año del cometa*, necesitaba *prendas* con que poñer lindeiros á súa fantasía ou que lle servisen simplemente para se demostrar a si mesmo que o que soñaba era verdade. Naquela orixinal novela, dinos o narrador que Paulos, protagonista do relato:

A veces tenía a mano una copa, o una cometa de papel, unos estribos, un sobre muy sellado y lacrado, que contenía una carta tan secreta, que el papel en que venían las noticias estaba en blanco. Un zapato de mujer, unas tijeras, un puñal, el anteojito de larga vista... Cosas que, yendo contándose a sí mismo los mayores sucesos de su tiempo, aún de los antiguos y de los futuros días, le servían para probar que lo que se contaba era verdad y las gentes tenían existencia real.

Por iso sáelle todo tan ben a Sinbad coa proba dos limóns voadores do Reino Doncel ou a don León en *Un hombre que se parecía a Orestes*, cando, despois de contar aos escépticos ouvintes que o seu cabalo atravesara os océanos a nadar, remexe entre as crinas da cola do equino e tira de alí uns cangrexos e unhas oucas, proba inequívoca de que non mentía. Intimamente relacionado con esta necesidade de convencer da verdade do que se conta está outro trazo definitorio da narrativa de Cunqueiro, que é a do carácter audíbel dos seus relatos; condición que empata moi ben coa estrutura medievalizante e fragmentaria que moitos deles posúen e coa presenza en case todos os seus libros dunha gran cantidade de personaxes narradores e tamén doutros aos que só lles gusta escoitar historias. É dicir, hai na obra de Cunqueiro unha multiplicación da función narradora, por medio de narradores secundarios, como ocorría no *Decamerone* de Boccaccio ou nos *Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, e tamén da función narrataria, patente nos lugares cronotópicos (Bakhtín, 1929) que sempre procuraba Cunqueiro para reunir grupos de xentes que se entretivesen en oír os relatos dos viaxeiros de paso.

El mesmo se encargou de subliñar que esta súa maneira de contar empataba perfectamente cos modos tradicionais galegos: «Estou dentro dunha tradición oral, dunha tradición popular, dun país que contou, que lle gusta contar e escoitar».

Pero, ademais, moi a miúdo, eses narradores, ese público *absorto*, como o adxectivou o propio Cunqueiro, lonxe de servir só de simple espectador, está conformado por axentes activos da propia marcha da narración, xa sexa mediante a manifestación expresa da súa incredulidade ou escepticismo (Pensemos, por exemplo, en Sari, personaxe adxunto a Sinbad [e non fará falta subliñar aquí o evidente hipotexto cervantino do Quixote], a quen o famoso piloto mesmo ten que lle pedir por favor que o crea porque o rapaz pon decote en dúbida o que lle conta o seu amo), xa sexa mediante todo o contrario, amosando a fe participativa dese público entusiasmado co que se está a contar (Así, o vello Monsaíde na historia dos limóns do Reino Doncel ou María, cando lle di a Paulos, en *El año del cometa*: «¡Lo sabes todo desde Adán y Eva!»); ou ben, mesmo, coa complicidade dalgún dos seareiros escoitantes (como Gamal Bardasí do Reino Doncel, outro narrador que vai confirmando as intrusionas que fai Sinbad no seu relato) ou con preguntas que o mentireiro de quenda ten que resolver de súpeto e improvisando. É este un capítulo interesantísimo da obra de Cunqueiro, pois está na base das estratexias persuasivas do noso escritor, que se achega deste xeito á disposición posmoderna de desenfado e desacralización do acto de escribir. Cunqueiro pon da súa parte unha fresca e rica imaxinación e a súa probada capacidade de observación para levar ás páxinas dos seus libros xentes que, doutra banda, non sería difícil de máis atopalas semellantes na vida real. El leva eses personaxes ao libro e son eles os que amaían historias e fantasías perante o lector, coma monicreques dun andel marabilloso que de pronto collesen vida baixo a mirada paternal e simpática do autor, que se entretén observando o debater das súas criaturas entre a realidade e as *ensoñacións* a que están decote abocadas. Non outra cousa ocorre con Sinbad, a quen o autor axexa na intimidade da súa humilde casa preparando novas historias con que manter o prestixio diante dos fregueses de Bolanda, ou con Paulos (tamén trasunto do propio autor, en canto inventor de historias, como Sinbad ou o Sochantre). Este Paulos, de tanto soñar, convértese en espectador de si mesmo:

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 [...]. La voz iba y venía, independiente de su voluntad, porque a mitad del monólogo Paulos se había transformado en espectador de sí mismo, se oía declamar.

Tal ocorre tamén co Sochantre de Pontivy, que pasaba longas noites resolviendo as historias que a cada momento andaba a inventar e que se lle enguedellaban no maxín sen deixalo acougar até que chegaba a un final satisfactorio, como a noite que pasa en puro desvelo tratando de que, no momento en que os revolucionarios *sans culottes* do terceiro estado da Revolución francesa fosen por el e o matasen, non lle caese o bonete que levaría posto ao baixaren polas escaleiras dende o sobrado á rúa coa súa cabeza cravada nunha pica.

Narradores empedernidos para ouvintes ávidos de historias. Eles, os uns e mais os outros, son a gran creación de Cunqueiro. Só necesitou observar atentamente e con imaxinación na realidade popular.

Por outra parte, Cunqueiro afrontou o seu labor narrativo cunha actitude belixerante contra as tendencias literarias que se expandían por Europa no momento de el empezar a escribir en prosa. É dicir, a tendencia trazada polo existencialismo, polo realismo socialista, polo realismo crítico, etc. A este respecto, xa nun artigo publicado no vespertino compostelán *La Noche* no ano 1948, manifestaba Cunqueiro a súa vocación idealista e estetizante ao invitar a mirarmos Galicia non dende a súa indixencia presente, senón dende a perspectiva dun futuro prometedo para o país: «Mejor que escribir un artículo describiendo la Galicia de 1948 ensoñemos la Galicia que podemos recobrar y restaurar. Por lo que sea, ya hay de nuevo camino a Compostela y si Europa se hizo peregrinando, peregrinando podremos renacer».

Todo o cal é suficientemente esvaínte e ben pouco doutrinario, e non quere dicir que Cunqueiro renunciase ás técnicas propias do realismo, cousa ben diferente do fotografismo verista, de correspondencia ou xenético co que moitas veces se quere definir exclusivamente este xeito de facer literatura. Nunha «Carta» a Álvaro Cunqueiro datada no ano 1951, Ramón Piñeiro adiantábase dalgún xeito, digámolo *cum granu salis*, ao lema de maio do 68 (lembrems: «¡A imaxinación ao poder! ¡Sexamos realistas, pidamos o imposible!»), falando de que unha gran Cruzada da Imaxinación sería de moito proveito para a saúde espiritual de Europa. E, nesa mesma carta, Piñeiro invitaba a Cunqueiro a comezala dende Galicia.

Pola súa parte, o mindoniense, nunha breve nota anteposta aos *Siete cuentos de otoño*, expresaba rotundamente a súa preferencia pola imaxinación fronte a calquera outra facultade humana: «tengo en el saco de las historias las del tiempo de otoño, que gusto de relatar con la fidelidad que es en mí notoria, esto es, con imaginación, entendiendo por tal la que el poeta Baudelaire definía como la más científica de las facultades, porque es la única que comprende la analogía universal».

E iso significa que Cunqueiro traballaba, fundamentalmente, coa imaxinación, non coa fantasía desbocada, como alguén quixo ver. Doutra banda, nin se sabe se como resposta, que semellaría por demais diferida, ou por sinxela empatía ou vibración espiritual con Ramón Piñeiro, doce anos máis tarde da citada carta deste, Cunqueiro publicaba na revista *Grial* unhas reflexións intitoladas «Imaxinación e creación», que, en moita medida, son unha autopoética e unha confesión filosófica sobre o destino humano. En primeiro lugar, Cunqueiro volve valorar alí a imaxinación por riba de calquera outra facultade humana e, en contra da opinión dos racionalistas e do propio Pascal, que a consideraba unha *puissance d'erreur*, non dubida en dicir que é ela o «fermento necesario de todas as formas superiores da actividade creadora» e non só para acadar a beleza, senón tamén a verdade. Xa que logo, Cunqueiro está máis preto de Gaston Bachelard, para quen a imaxinación é unha potencia *oeuvrante*, ou de Risco e Otero Pedrayo, para quen (Henri Bergson mediante) a través da forza intuitiva da arte se pode chegar ao coñecemento profundo do mundo.

Ademais, queixábase alí Cunqueiro da literatura europea do momento, polo que a el lle parecía que tiña de esmagadora de soños e negadora de esperanzas. Seguidor, seguramente, da opinión que a Oscar Wilde lle merecía o moderno, tal e como este o deixou escrito nas súas *Intentions* («é sempre o moderno o que vira anticuado»), as súas palabras eran ben claras cando aseguraba:

De gran parte da literatura máis á moda —e moda é o que pasa de moda, non hai que deixar de dicilo— parece deducirse como que lle queda prohibido ao home, non xa tanto o dereito a soñar coma o dereito a soñarse, que é unha cousa incluso diferente e ben máis profunda e importante. Pero neste soñarse está a posibilidade humana de continuar crendo nos mitos e tamén si de explicarse polos mitos, e no xeito máis antigo que se quixese. Defender isto é estar da parte da trabe de ouro, o asento lumioso do cosmos, e

recoñecer que sempre a esperanza é posíbel ao aventureiro, ao animal «máis extraño que existe».

Cunqueiro referíase, sen dúbida, á literatura de pegada existencialista, social-realista e obxectualista da escola da mirada, do *nouveau roman* (*l'école du regard*) e, sen deixar de recoñecer que a tristeza é un mal que abouxa o home, porén el apostaba pola fascinación luminosa da vida con que a imaxinación pode neutralizar esa tristeza:

Doado é recoñecer que a vida é triste, que os non sentidos enchen coas súas facianas as paredes do laberinto, que o hai, e no fondo do cal un home, unha vez, pode ser devorado. Pero hai sempre os héroes que ousan, que convocan á dona, cáseque mater, cáseque deusa, portadora do fío [clara alusión a Ariadna]. O exercicio propiamente humano é saír á luz do sol, e xa na codia da terra tentar de repetir o voo estupendo do falcón. Todo soño do home en procura da liberdade é unha forma de icarismo, e isto, o mito de Ícaro, é unha vocación de entusiasmo no senso etimolóxico da verba, e polo tanto, unha forma de superación, tanto do absurdo cósmico esencial, se é que o hai, como da propia condición humana, cuxas raigañas máis vocadas á podredume non teñen por qué seren sempre recoñecidas e aloumiñadas na desesperación e na tristura. Polo pronto, a imaxinación sabe que houbo unha Idade de Ouro e un Paradiso Perdido.

Nesta orde de razoamentos, Cunqueiro semella ter unha verdadeira obsesión por erradicar a tristura do mundo e por iso cita a Dante, lembrándonos como o gran florentino:

[...] puxo ós tristes no inferno, e eles mesmos, néboas borrallentas nos escuros cómaros de aló embaixo, se declaran que foron tristes no aire que do dóce sol se aleda. Preferiron outras cousas á serea vida, sacrificaron á tristura e ao medo as verdadeiras riquezas [...]. Digan o que digan moitos deses da angustia vital, a súa vocación é a vocación de negadores, e negan dende a preguiza e o medo.

Non saía mellor parada na pluma de Cunqueiro a denominada *literatura social* ou *sociolóxica*. Nunha pequena polémica que o noso autor mantivo entre agosto e setembro do ano 1960 con Ramón González Alegre no xornal vespertino *La Noche*, de Santiago de Compostela, chegou a negar a existencia da poesía social. Para Cunqueiro «eso de social o sociolóxico aplicado a la poesía carece absolutamente de sentido» e engade graciosamente:

[...] lo de «poesía sociológica» no merece comentarlo. Yo supongo que querrán decir sociología en verso o una cierta subvariedad de la poesía didáctica, dedicada, en busca de facilidades mnemotécnicas, a la enseñanza de la sociología. Don Juan de la Coba Gómez había hecho ya poesía sociológica [e cita uns coñecidos ripios daquel disparatado e simpático veciño de Ourense]: Padres malos, hijos malos; los de buenos, buenos son. Algunos salen obscenos, no hay regla sin excepción.

[Aos que poderíamos sumar nós aqueloutros do mesmo autor que dicían: «una niña que en amores / con un ecónomo andaba / y entre mirtos y entre flores / con ella se solazaba / cuando sintió los dolores / producidos en la aljaba / gritó entre grandes clamores / ¡¡¡quien mal anda mal acaba!!!»].

E contradicindo o seu interlocutor, que aseguraba que toda poesía é social, Cunqueiro conclúe a polémica afirmando que «si toda poesía es social, ergo, no hay poesía social. Si todo color fuese verde, dijo uno de los padres de la ciencia moderna en espiritual diálogo, no habría tal color verde». E isto está moi afinchado na estrutura intelectual de Cunqueiro, quen, en *Un hombre que se parecía a Orestes*, escribiu: «¡Si todos los Orestes posibles fuesen Orestes, no valdría la pena ser Orestes!».

Fronte ás poéticas que a el lle parecía que afondaban na tristura e na indixencia humanas, Cunqueiro ergueu, pois, unha poética da fascinación vital e da esperanza, e aínda que en moitas ocasións baixa o seu *numen* poético á rapadoira da realidade convencional, endexamais será para amosar o lado noxento ou escatolóxico dela, senón, polo contrario, para dicirnos que na propia vida cotiá hai elementos abondo que serven de plataforma non só á fantasía, senón, sobre todo, á imaxinación. Neste sentido, Fernández del Riego, bo coñecedor das entrañas da escritura de Cunqueiro, observou que *raramente* Cunqueiro descendía «ó nivel rastreiro da realidade vulgar [...] non pretende [...] reflexar coma un espello a miseria e a dor que atenazan o curso cotián da existencia humana». É de supoñer que don Paco pensaba neste punto en Stendhal, para quen, como é ben sabido, unha novela é un espello colocado á beira do camiño: «un roman, c'est un miroir qu'on promène au bord de la route». Efectivamente, nunca na obra de Cunqueiro atopamos a miseria ou a mesquindade, a podremia da envexa ou a ruindade espiritual, a soberbia, o orgullo ou a ambición desmedida por unha causa só individual; nunca o odio ou os baixos sentimentos que tanto abundan na realidade teñen sitio nos seus relatos nin sequera as tribulacións que, de certo,

azoutan o ser humano histórico: a fame, a dor, a inxustiza ou as enfermidades. E, caso de apareceren carencias, veñen tinguidas de tanta gratuidade e inocencia que o lector non as sente como tales penurias. Así, o neno Felipe de Amancia pode ter debaixo dun dente ao presumido anano do castelo de Belvís, pola fachenda ridícula que este amosa, pero no fondo latexa un algo de admiración e de inxenua envexa polas famosas pamelas con lazo que o tal anano adoitaba lucir. Mesmo tamén no *Merlín* poden circular personaxes con problemas e, de feito, o famoso meigo está na novela para llos arranxar pero, precisamente, son eses problemas de traza tan inxenua, delicada e de tal gratuidade, comparados cos que a realidade ofrece todos os días, ou se enfocan con tal desenfado e optimismo que ben se pode dicir que, máis que nada, serven como de bálsamo e acougo para o lector que saiba achegarse a eles co ludismo con que Cunqueiro llos presenta. Aínda en *As crónicas do Sochantre*, onde atopamos momentos escatolóxicos próximos ao máis noxento, nunca o lector sente outra cousa que sublimación da continxencia humana, e en *Vida y fugas de Fanto Fantini*, o protagonista, significativamente, observa que «en las conversaciones con dama Diana y sus doncellas, no aparecía jamás la palabra muerte», cousa que debía ser para el motivo de congratulación, pois un criado seu, Nito, encárgase de descubriarnos o vitalismo de Fanto Fantini, cando se dirixe a el dicíndolle: «Sé, señor, que amas mucho la vida».

Así pois, cando Cunqueiro se decidiu a escribir prosa galega, animado polos seus amigos, bos coñecedores da sensibilidade poética do mindoniense, bateu, dunha banda, coa realidade miserábel da ditadura fascista, na que a sociedade española, en xeral, e a galega, en particular, estaban asolagadas. Doutra banda, bateu co clima de angustia existencial, decantado pola dor que a traxedia bélica europea deixara pousada na perplexa sociedade occidental e na súa literatura. Dúas realidades que cadraban mal nun home, vitalista de seu e alquimista impenitente de soños, que procuraba por todos os medios neutralizar a indixencia da contorna coa riqueza inesgotábel da imaxinación. El tiña por certo que sucumbir á tristeza era un camiño sen solución, o cal non quere dicir que non sentise coma calquera a indixencia humana diante do misterio da vida, o labirinto en que ás veces é collido o ser humano e o que teñen de ilusión os intentos de voar cara ao sol, como quería Ícaro, con ás de cera. E isto, esta sensibilidade cara á indixencia humana, cara á traxedia final do home, ben se deixa sentir nunha lectura atenta da súa obra, tanto da lírica coma da prosística. Pero Cunqueiro quixo resistir, quixo

propoñer unha ilusión que lle servise ao seu lector para aturar o que, de seu, pode resultar insoportábel. E para iso, fronte ás poéticas da tristeza e dos «profesionais da angustia», tal e como el os denominou, ergueu unha escritura esperanzada. Ou mellor dito, pretendeu erguela sen o conseguir na súa totalidade, pois hai decote un pouso de melancolía e de amargura que está sempre ao final de todas as súas obras. Pero decatámonos de que o intento foi xeneroso e, de certo, atravesando as súas páxinas, non percibimos a maldade certa que habita no mundo humano.

A xeito de lema, escribía Álvaro Cunqueiro na cabeceira da súa *Fauna máxica*: «Toda zooloxía pantástica forma parte da revelación do mundo ao home, ser tan extraño que é ben sabido que saca dil todo canto olla, e nin sabe cando soña». Detrás destas palabras, pode agocharse todo o que desacougou á filosofía occidental dos últimos 2500 anos. Para Cunqueiro a *ensoñación*, é dicir, a imaxinación en marcha, ten que reivindicar o seu status de realidade, producindo visións non convencionais do mundo. Tan real, cando menos, coma a que as ideoloxías históricas, escritas ou non, senón sinxelamente operantes como sistemas de crenzas hexemónicas e, xa que logo, aparentemente ditadas pola natureza, lograron chantar activamente nos mecanismos cosmovisións das sociedades que as sufriron e sofren. Ben entendido que esa reivindicación do soño non é en Cunqueiro algo decantado dunha *posse* literaria de máis ou menos; algo que lle servise a el para forzar unha poética orixinal de uso público, sen que respondese, no fondo, a unha convicción sincera, cousa que, doutra banda, no mundo privilexiado da literatura, sería perfectamente lexítimo pois, no ámbito da estética, é inaceptábel a esixencia de verificabilidade nin a necesidade de probar a conformidade da obra artística cun referente externo á obra mesma. Non. Moitos dos estudosos da obra do mindoniense decatáronse de que quizais esta sexa a primeira e fundamental pedra sobre a que se erguen non só os alicerces da orixinal obra do noso autor, senón tamén os do seu vivir, ver, percibir e aturar o mundo. Carlos Casares chegou a dicir que:

[...] a realidade é [para Cunqueiro] apenas un dato de rango xerárquico non superior á fábula ou á fantasía. Polo menos a realidade tal e como a entende ou a entendeu a socioloxía literaria desde a aparición da gran literatura burguesa do século XIX. Porque para o narrador lugués, a realidade é unha pura creación lingüística, unha simple organización textual [...]. O que está

máis alá da linguaxe non existe, é dicir, carece de interés para o escritor, é unha pura referencia empírica, estéticamente neutra. («Leria con Cunqueiro», *Grial*, 72, 1981).

«Le seul moyen de supporter l'existence est c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle» dixera o gran Gustave Flaubert; e tal semella que foi o lema vital de Cunqueiro, para quen o mundo non foi outra cousa que un escenario cheo de múltiples e variados elementos cos que xogar a facer historias tecidas pola imaxinación. Unha bóla de neve, un deses xoguetes esféricos de cristal que imitan neve caendo, e dentro dos que se representa unha escena histórica ou erótica, un obxecto, unha paisaxe, unha flor..., pero agora con resortes moi variados, amosando decote a cativeza e a grandiosidade dun moneco queridísimo en todas as súas manifestacións e papeis que chamamos *ser humano*. Un monicreque que, cando deixa de soñar, diría Cunqueiro, deixa de existir, pois o soño é a máis fonda xustificación do seu figurar no rol de actores e no concerto universal. Pero ademais Cunqueiro, fiel á súa poética e consecuente con aquela declaración de que toda a súa arte partía da realidade do narrar tradicional, tamén afincou esa valoración do soño como algo inherente ao ser do home galego. Porque, en efecto, o que Cunqueiro transvasa á súa obra non é, en moitos casos, outra cousa que o que a el lle parecía propio da cosmovisión do home galego rural, por moito que semellen puras fantasías o que nela se conte.

Nunha das abondosas entrevistas concedidas, Cunqueiro afirmaba que a súa obra non era ben comprendida a miúdo porque os comentaristas vían situacións de absurdo alí onde el non facía outra cousa que levantar acta da realidade, se ben aplicando a esa realidade unha certa tendencia deformadora da que el se consideraba portador. Domingo García-Sabell («Prólogo» a *Escola de menciñeiros e Fábula de varia xente*, 1960), falando da obra do seu amigo, chegara á mesma conclusión ao dicir: «Cunqueiro non mente, testifica». E José Luis Varela (*La palabra y la llama*, 1967) afirmou: «Cunqueiro defiende la realidad de lo soñado con el testimonio de la imaginación campesina». Se a esta afirmación do profesor Varela lle tiramos a palabra *imaxinación* e poñemos no seu lugar *cosmovisión*, con seguridade estamos preto do que Cunqueiro pretendía e mesmo sentía intimamente.

Xa que logo, o soño é esencial na obra do mindoniense, pero non na experiencia onírica común, senón a *ensoñación* que resulta de ver a realidade dun xeito peculiar. E esa maneira de ver a realidade pasa pola lingua. É a propia lingua

a que produce o prodixio da realidade, coma se fose o *licor dos países* con que Merlín era quen de pintar o mundo das cores que lle solicitasen os concorrentes amigos e familiares. Por iso, Paulos, en *El año del cometa*, sorprendíase a si mesmo descubrinto que vivía o que soñaba, que o que vivía tomaba a forma dos seus soños: «Bastaba a veces que añadíese un adxectivo 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». É dicir, abundaba con xogar un pouco coas palabras para que se producise esa epifanía de que falabamos antes.

Mesmo o soño, a invención pode ter efectos positivos na sociedade: «¡Por lo menos la fábula del unicornio había servido para devolverle la honra a un pastor antiguo! Se lo decía (Paulos) a sí mismo, poniéndole el adxectivo [*antiguo*] para magnificarlo...». Por iso Sinbad, afirmado nos seus soños, con firme crenza neles, di nun momento de triunfo da súa imaxinación fronte á incredulidade do neno Sari: «Doado é dicir que non hai Cotovías», onde *Cotovías* vale por *esperanza*, pensamento este que, xa só por el mesmo, se enfrenta a toda a concepción pesimista do mundo decantada polo existencialismo daqueles anos proclamando a derrota indefectíbel do ser humano. A proposta de Cunqueiro é o intento de Ícaro de voar cara ao sol con ás de cera: «¿Entraremos no paraíso cos nosos soños? ¿Para que se nos dan se non son vida?», pregúntase aínda cheo de esperanza o xa derrotado Sinbad ao final da novela. Pregúntase, diríamos, o propio Álvaro Cunqueiro para consolar o lector, a quen lle pide que, malia todas as tribulacións que a vida lle presente, non admita a derrota sen loita. «Doado é dicir que non hai (illas) Cotovías», dicíalle Sinbad a Sari, querendo darlle a entender ao rapaz que o fácil é deixarse levar pola preguiza e pola rutina, negar sen saír á luz e tratar de comprobar se hai paraísos, sen facer nada por cambiar o estado das cousas. Sen se mover da casa. Negar, sen antes ir á procura heroica do ideal con entusiasmo, como fixera o propio Sinbad polos mares do mundo, reais ou imaxinados, malia a súa derrota final.

Estamos no vórtice dunha crise que aínda nin se sabe até onde pode levarnos e devorarnos, e cómpre dicirlle á mocidade que sen esforzo nada se pode conseguir. Porque soñar é doado, pero volver á realidade esixe esforzo e quizais sufrimento. A esa mocidade indignada con razón cómpre invítala a ler Cunqueiro e a arremedar o mozo Ulises, cando sostén co vello Foción este grave diálogo que transcribo a continuación e co que remato:

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

—De palabras, Ulises (dille Foción): 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 arrastar la carne por el agua y la arena.