

# Álvaro Cunqueiro y sus *Flores del año mil y pico de ave*

Itz'iar LÓPEZ GUIL

Universidad de Zúrich  
itlopez@rom.unizh.ch

## RESUMEN

En 1968 Álvaro Cunqueiro publicó *Flores del año mil y pico de ave*, un libro en el que recogía sus primeros relatos, todos ellos escritos en español y editados por separado entre 1939 y 1956. Sin embargo, en esta nueva edición los cuentos recibirían un orden diametralmente opuesto al de su creación (de hecho, los primeros que figuran en el libro son, en realidad, los últimos que escribió y viceversa). En este artículo intento mostrar las posibles razones —históricas y narratológicas— que pudo tener Cunqueiro para reordenar y reeditar los cuentos, estudiando y poniendo de relieve la coherencia interna de este grupo de relatos y su significado metanarrativo.

**Palabras clave:** Álvaro Cunqueiro, realismo mágico, *Flores del año mil y pico de ave*, cuento de posguerra.

## ABSTRACT

1968 Álvaro Cunqueiro published *Flores del año mil y pico de ave*, a book in which he collected his first short stories, all of them written in Spanish and edited separately between 1939 and 1956. But in the new edition all the tales received an order which was just the contrary of that of their creation (in fact, the first ones of the book are the furthest that Cunqueiro wrote and vice versa). In this article I try to show the historical and narratological reasons that possibly had Cunqueiro to realize this new edition of his first short narrative works and to give that specific order to the stories. I also study and explain the internal coherence of this group of tales and its meta-narrative meaning.

**Key Words:** Álvaro Cunqueiro, Magic realism, *Flores del año mil y pico de ave*, Spanish Post Civil War Tales

Álvaro Cunqueiro (Mondoñedo, 1911-Vigo, 1981) fue un incansable escritor bilingüe que cultivó prácticamente todos los géneros literarios y cuya obra se caracteriza por un continuo vaivén en el empleo del castellano y el gallego. Poeta, novelista, dramaturgo, traductor y periodista, su actividad creadora se inició en la década de los treinta: fue entonces cuando se estrenó como poeta, en lengua gallega, con *Mar ao Norde* (1932) y *Poemas do sí e non* (1933). Estos primeros poemarios, de carácter surrealista<sup>1</sup>, y su íntima disensión con la prosa realista de la posguerra

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, C. C. Morán Fraga (1982), p. 372:

«P.- *Supoño que non se pode esquencer a súa etapa poética de preguerra, encabezada por «Mar ao Norde», o surrealismo de «Poemas do sí e non», mais tarde o Neotrovadorismo... ó trararmos da súa obra narrativa. ¿De qué xeitopode influir-la súa etapa surrealista da súa poesía na obra en prosa posterior?*

determinan el carácter de sus primeras incursiones en la narrativa: me refiero a los relatos, escritos en castellano y publicados entre 1939 y 1956, que décadas más tarde, en 1968, reordena y da a la luz en el libro *Flores del año mil y pico de ave*. En los años cincuenta, sin embargo, volverá a emplear el gallego en sus primeras novelas —*Merlín e familia* (1958), *Las crónicas del Sochantre* (1959)— que posteriormente él mismo traducirá al castellano, lengua en la que escribe su obra narrativa tardía.

Como acabo de señalar, *Flores del año mil* es una colección de relatos publicada en 1968, que aúna en sí las primeras narraciones de Cunqueiro. Todas habían sido editadas por separado muchos años antes y, curiosamente, las fechas en las que fueron dadas a la imprenta responden a un orden diametralmente opuesto a aquel que recibieron en la edición conjunta; es decir, aquellos relatos que en *Flores del año mil* figuran al final fueron, en realidad, los primeros que el autor publicó y viceversa.

Se trata, además, de la única de las obras de Cunqueiro que apenas sí ha recibido atención por parte de la crítica que, desde luego, en lo que a sus novelas y poesía respecta, se ha prodigado en estudios y monografías. Constituye éste, sin embargo, un injusto olvido ya que, a través de *Flores del año mil*, Cunqueiro quiso dejar constancia *a posteriori* de sus primeras incursiones en la narrativa. Así lo confirman sus palabras en el prólogo de la primera edición, donde define la obra como «un libro de aprendizaje»<sup>2</sup>, es decir, un libro en el que trata de mostrar el camino recorrido, en tanto que escritor, para llegar a la que era su poética narratológica en 1968. El interrogante que se nos plantea es el siguiente: ¿existe alguna relación entre este deseo de mostrarnos su «aprendizaje» y el orden que los relatos reciben en *Flores del año mil y pico de ave*?

En mi opinión, el libro atestigua, según veremos, tanto sus experimentos con las múltiples posibilidades expresivas que ofrecían el relato *fantástico* y el *maravilloso*, como su opción consciente por la poética que seguirá en obras narrativas de mayor envergadura: la del *realismo mágico*. Porque Álvaro Cunqueiro fue el primer autor de habla hispana que, ya en los años treinta del siglo XX, escribió narraciones adscribibles al *realismo mágico*, adelantándose varias décadas a los escritores del *boom* latinoamericano (su *Historia del caballero Rafael*, recogida en *Flores del año mil*, se publicó por vez primera en 1939, mientras que *Cien años de soledad*, por ejemplo, apareció en 1967). Así lo ha reconocido la crítica<sup>3</sup> y, por supuesto, el propio Cunqueiro, quien, en una entrevista realizada un mes y medio antes de morir, admite el parecido de los procedimientos empleados en su obra y en la de autores como Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges o Ernesto Sábato, puntualizando con insistencia «pero eu escribín antes ca eles»<sup>4</sup>. Precisamente el *boom* del realismo

---

C.- Si, pos ten que haber,... ten que haber influído bastante. Nunca me fixeron esta pregunta, pero coido que ten interés. Nunca pensei, pero si. De feito ten que haber influído. Eu decátome de que algúns surrealistas ou pre-surrealistas como Guillermo Apollinaire, por exemplo, pois si... —Bretón, Aragón— tiñeron que influi un pouco na miña maneira de contar...».

<sup>2</sup> Véase A. Cunqueiro (1968), p. 12.

<sup>3</sup> Véase, entre otros, el trabajo de D. Villanueva (1996).

<sup>4</sup> Véase C. C. Morán Fraga (1982), p. 381.

mágico latinoamericano supondrá, por parte de la crítica, un redescubrimiento de la obra de Cunqueiro que, con el apogeo de la literatura social, había sido relegada poco menos que al olvido. Interpelado al respecto, Cunqueiro señalará en una entrevista televisiva:

—Bueno es natural; me lo decía el otro día Luis Rosales, me decía esto: «Tú estabas haciendo por los años cuarenta y tantos lo que ahora ha hecho esta gente que es la que han puesto en la delantera del carro». Sí, es así; pero yo he sido siempre muy consciente de lo que hacía y, aunque parezca en mis libros que a veces me apasiono, yo he calculado con mucha frialdad la dosis de fantasía, de imaginación, de libertad creadora, con el realismo, con el contrapunto realístico absolutamente necesario para que la fantasía se sostenga sobre esto.<sup>5</sup>

Antes de tratar de responder a la pregunta que hace un momento nos formulábamos, creo resulta necesario delimitar el alcance que en este estudio daremos a los conceptos de *fantástico*, *maravilloso* y *realismo mágico*. Para ello hemos de remontarnos a finales del siglo XVIII, centuria en la que comienza a surgir la literatura que hoy conocemos como *fantástica*. Como bien observa Robert Langbaum<sup>6</sup>, si bien hasta el siglo XVII lo natural y lo sobrenatural, habían convivido unidos de forma coherente por la religión, lo cierto es que con el esfuerzo científico y crítico de la Ilustración, se produjo un cambio radical en la relación del ser humano con lo sobrenatural: dominado por la razón, el Discurso ilustrado deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. El nacimiento del Romanticismo —y con él, el de la literatura fantástica y, dicho sea de paso, el de toda la tradición poética moderna— hay que cifrarlo precisamente en el momento en el que los escritores tardodieciochescos se dan cuenta de las peligrosas consecuencias de una visión exclusivamente empírica de la realidad y cuestionan la validez absoluta de la razón como único instrumento de conocimiento e interpretación del mundo: postularán entonces la necesidad de emplear también otros medios como la experiencia personal, la intuición y la imaginación.

Son muchos los autores que han tratado de definir lo fantástico desde que Todorov escribió su *Introducción a la literatura fantástica*, obra fundacional de los estudios sobre el género. Uno de los últimos trabajos en el ámbito hispano —y, en mi opinión, el más convincente— es el de David Roas<sup>7</sup> que, al igual que Todorov, considera la presencia de lo sobrenatural un elemento imprescindible de la literatura fantástica. Pero a diferencia de aquel, no hace depender el género de la percepción del lector, sino de elementos inherentes al propio texto: aquellos que, dentro de la obra, ponen en duda las leyes físicas del mundo. Y precisamente para destacarlos, en la historia narrada debe crearse, con voluntad hiperrealista, un espacio similar al que habita el lector. Ésta será una característica importantísima de los relatos fantásticos,

<sup>5</sup> Es posible consultar la transcripción de dicha entrevista bajo el siguiente URL: [http://www.galiciadigital.com/psd/Opinion/opinion\\_detalle.php?id=357](http://www.galiciadigital.com/psd/Opinion/opinion_detalle.php?id=357).

<sup>6</sup> Véase al respecto el imprescindible estudio de R. Langbaum (1996).

<sup>7</sup> Véase D. Roas (2001), pp. 7-44.

en los que la exigencia de verosimilitud —esa *ilusión de lo real* que Barthes denominó *efecto de realidad*— es mayor que en otro tipo de relatos, ya que debemos aceptar algo que el mismo narrador reconoce o plantea como imposible: por eso, según Roas, los narradores fantásticos tratan de fijar lo narrado en la realidad empírica de un modo más explícito que los denominados realistas (creando minuciosamente ambientes cotidianos y ofreciendo todo tipo de detalles sobre personajes, objetos, etc.). Con esta confrontación entre lo sobrenatural y lo real en un mundo ordenado y estable como pretendía ser el nuestro desde la Ilustración, el relato fantástico provoca la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo, descubriendo la falta de validez absoluta de lo racional, iluminando una zona de la realidad y de lo humano donde la razón está abocada al fracaso. Y es que la finalidad del relato fantástico no es proponer al lector lo sobrenatural como evasión, sino interrogarlo —amenazarlo dirá Roas— y hacerle perder la seguridad frente al mundo, poniendo en duda las leyes físicas, empíricas, que parecían regirlo.

El relato *maravilloso* es, para Roas, aquel en el que lo sobrenatural es mostrado como natural en un espacio totalmente inventado, en un espacio muy diferente del que vive el lector, en el mundo de los cuentos de hadas tradicionales o en la Tierra Media en la que se ambienta *The Lord of the Rings* de Tolkien. El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que no se plantean las oposiciones básicas que genera lo fantástico (natural vs. sobrenatural, ordinario vs. extraordinario), puesto que en él todo es posible sin que los personajes de la historia o el narrador se cuestionen su existencia. O, dicho de otro modo: cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso.

El *realismo mágico*, también denominado *maravilloso*<sup>8</sup>, es propio del siglo XX: está a medio camino entre lo fantástico y lo maravilloso y es consecuencia de los planteamientos aportados por la vanguardia en el primer tercio de la centuria (sobre todo por el surrealismo y el ultraísmo). En estos relatos se postula una convivencia no problemática de lo natural y lo sobrenatural: a diferencia de lo que ocurría en la literatura del XIX, lo fantástico no supone una amenaza sino que convive —sin provocar perplejidad, asombro o miedo ni en narrador ni en personajes— con los elementos cotidianos o reales del contexto en el que se desarrolla la historia. Lo que, según Roas, caracteriza al realismo maravilloso o mágico es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad. Si lo fantástico tradicional ponía en duda las leyes físicas de nuestro mundo, el realismo mágico o maravilloso desmiente la propia realidad del mundo coherente en el que creemos

---

<sup>8</sup> Las diferencias entre ambos géneros, de existir, se deberían, en opinión de Roas, más bien a las diferencias culturales del dominio geográfico en el que se han desarrollado predominantemente (Europa y América), porque en lo fundamental, según Roas, vendrían a ser lo mismo. El término *realismo mágico*, como es bien sabido, fue empleado por Franz Roh en un estudio de la pintura post-expresionista alemana (1925) y reemplazado después, sobre todo por Alejo Carpentier, con la variante de «realismo maravilloso». En *El reino de este mundo* (1949), Carpentier contraponía la pretensión de suscitar lo maravilloso, que caracterizaría a ciertas literaturas europeas recientes, con una maravillosa realidad que él descubrió en Haití en 1943, y que consideró patrimonio de la América entera.

vivir, un mundo que el hombre ha creado a la medida de su mente y en el que vive feliz, a pesar de ser falso y limitado: de ahí la enorme ironía que predomina en las obras de este género.

Por consiguiente, el problema planteado por los románticos acerca de la dificultad de explicar racionalmente el mundo, ha derivado en el siglo XX hacia una concepción del mundo como pura irrealidad. Y si esto no impresiona al narrador o a los personajes, sí lo hace al lector, a quien su experiencia de la realidad le dice que Rafael, que ha estado en el Faro de Alejandría, no puede coincidir en el tiempo con Mister Jones, un arqueólogo metodista anglosajón, según sucede y se nos narra con la mayor naturalidad en *La historia del caballero Rafael*, el primer relato que Cunqueiro escribió y que figura en último lugar en *Flores del año mil y pico de ave*.

Y, volviendo ya al libro que nos ocupa, quiero señalar que, en mi opinión, el orden que Cunqueiro otorga a los relatos en 1968 no resulta en absoluto casual siendo, por el contrario, fruto de su reflexión narratológica, no sólo sobre estas historias en concreto, sino acerca de todo su quehacer narrativo, puesto que sus novelas más conocidas ya habían visto la luz antes de esta fecha. Asimismo, indirectamente, representa un testimonio —tal vez reivindicativo— de su primacía como precursor del realismo mágico en el ámbito hispanófono, en un momento en el que el mundo recibía con asombro y admiración las grandes obras del género que, justo en aquellos años, se estaban publicando en Latinoamérica.

*Flores del año mil y pico de ave* posee cinco secciones:

1. La primera de ellas se titula como el grabado homónimo de Albrecht Dürer *El caballero, la muerte y el diablo*. La integran 6 historias a las que antecede un texto introductorio, marcado tipográficamente con letra cursiva. El conjunto fue publicado en 1956 bajo el título *El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias*.

2. La segunda sección, *Los siete cuentos de otoño*, que apareció en 1956, contiene un texto introductorio y, desmintiendo el número del título, consta únicamente de seis cuentos.

3. En tercer lugar está la *Balada de las damas del tiempo pasado*, editada en 1945, en la que se glosa la famosa balada homónima de François Villon. Precedidos por una nota preliminar en cursiva y una «Breve noticia de François Villon y de su balada», la obra recoge 11 relatos y un envío final. Como en el apartado anterior, nos encontramos con una nueva discordancia numérica: en la nota preliminar se anuncian doce relatos, uno por cada dama de la *Balada* de Villon, pero sólo figuran once.

4. La cuarta sección, la más extensa, se titula *San Gonzalo* y vio la luz en 1945. La narración, asimismo precedida por una nota en cursiva, se divide en diversos capítulos en los que se narra la vida de San Gonzalo de Galicia (1071-1112).

5. Por último, en quinto lugar, tenemos la *Historia del caballero Rafael (novela bizantina incompleta)*, publicada en la revista *Vértice* en 1939. Se trata del primer relato que escribió Cunqueiro y, a diferencia de lo que ocurre en las otras secciones, no le antecede texto introductorio alguno.

Por lo tanto, ya desde la primera lectura salta a la vista una diferencia estructural —la presencia o ausencia de un texto introductorio precediendo a los relatos—

que permite dividir el texto en dos macrosegmentos: el primero de ellos, que llamaremos A, abarcaría las cuatro primeras secciones, y el segundo, B, englobaría la última. Existe, asimismo, otro elemento diferenciador que justifica esta distinción: en A todos los relatos son de índole fantástica y/o maravillosa, mientras que aquel que integra B, *La historia del caballero Rafael*, pertenece al realismo mágico.

En todas las notas preliminares de A —que serán después una constante, junto con los glosarios, en la mayor parte de las novelas de Cunqueiro— aparece un Yo simulacro del autor, que no siempre coincide con la voz narradora de los relatos y que, por el mero hecho de hablar en primera persona, suscita ya de entrada la empatía del lector, que tiende a identificarse con la voz que dice «yo» en un texto.

La función principal de estas notas, además de la de ganar la adhesión del lector, es la de establecer un nivel de enunciación superior al de las historias que a continuación leeremos. De esta forma, haciéndonos partícipes de una información que no poseen ni los otros narradores ni los personajes de las historias relatadas, se crea una complicidad que aparentemente refuerza el pacto de ficción con el lector, estableciéndose con él una relación dialógica en este marco superior del relato. Esto posibilitará también —especialmente al emitir juicios de valor sobre el propio acto narrativo, los hechos o los demás narradores y personajes— la instauración de una distancia que se aprovechará en muchas ocasiones para dar cabida a la ironía, a la que Cunqueiro fue siempre tan afecto, según declaró él mismo en repetidas ocasiones:

Me gusta establecer una cierta distancia. En definitiva, esa ironía no consiste más que en establecer una cierta distancia, y entonces uno ve el lado ridículo, o grotesco, o simplemente diferente, pero que hace sonreír, de un personaje o un suceso.<sup>9</sup>

Por su ubicación no sólo al inicio de la primera sección sino al comienzo del propio libro, es decir, al principio del acto enunciativo, cobra especial importancia la nota que precede a *El caballero, la muerte y el diablo*:

*Antes de llegar a las ruinas del puente viejo, el río se parte en dos brazos: uno angosto y profundo y otro ancho y lodanero. Entre ambos, una lengua de arena negruzca y piedra rodada hace de isla. Cabe el pilar del puente que se asienta en ella vegeta un tejo, un solitario antiguo y rugoso, en cuyo tronco retorcido se abren grietas negras y húmedas. En abril le brotan hojas verdinegras, y en los meses de estío, bajo el entramado de su corona puntiaguda, se goza de una sombra fresca. Parece que el tejo pasa ya de los mil años, a juzgar por la guinda que presenta. Entre sus raíces medran herbazas y pan del diablo que forman, con los mazorros de espadaña colorada y las matas de cardosa, toda la flora de la isla. En invierno, cuando el río va creciendo, visitan la isla los busardos, que gustan de grandes y pausados vuelos y que por veces recuerdan los mascatos atlánticos, cuando se dejan caer desde las grises nubes a las oscuras aguas del Osar para tronzar con su pico de hierro la presa apetecida. A la isla le llaman la Salgueira. El puente lo quebraron los años, que se llevaron los arcos, ayudados de las riadas. Sólo quedaban, siendo yo rapaz, dos en*

<sup>9</sup> Véase C. C. Morán Fraga (1982), p. 385. La traducción del gallego al castellano es mía.

*extraño equilibrio y tres o cuatro muñones de pilares. Los viajeros que no querían bajar hasta Candás, cruzaban el río en la barca: una chalana remendada, despintada, sin nombres, y que, no obstante, por ser la primera barca que vi sobre el agua, me parecía una hermosura. El barquero se pasaba las horas en la taberna de la Cruz; esperando viajes, la mano en el vaso, dormitaba siempre. Era un hombre a la vez melancólico y fantástico. Le llamaban Felipe de Amancia. De sus labios supe estas historias que hoy cuento. Hacíamos siesta juntos en la Salgueira, por los calores de agosto, a la sombra del tejo y al acuno del cantar del río<sup>10</sup>.*

Esta nota introductiva es, cronológicamente hablando, la más reciente de cuantas contiene la colección. Desde el punto de vista espacio-temporal, hallamos en ella dos partes bien diferenciadas y presididas por la figura del puente: la primera corresponde a la descripción, en un presente atemporal, de la isla la Salgueira; la segunda (a partir de «El puente lo quebraron...»), está en pasado, explica la suerte corrida por el puente y cómo un barquero llamado Felipe de Amancia logra sustituirlo en su función conectora de ambas márgenes del Osar.

El río, que separa dos orillas, se presenta en la primera parte del texto como un actor constructivo, cuyos *brazos* forman una *lengua* al depositar arena negra y cantos rodados, materiales moldeados por el río durante su curso. Esta *lengua* no es una isla, pero *hace* sus veces, es decir, cumple la función de remanso, de lugar ajeno al flujo de la corriente que le ha dado origen. La existencia de esta *lengua* es anterior a la del puente, puesto que ha servido de asiento a uno de sus pilares, aquel junto al que hoy crece un tejo.

Hallamos, pues, una oposición clara entre dos espacios horizontales: uno en perpetuo movimiento, el Osar, y otro detenido, la Salgueira, presidido por dos figuras verticales, a su vez, contrapuestas. Por un lado, el pilar del puente, construcción artificial, deteriorada y sin vida; por otro, el tejo, figura natural que vive y crece hacia lo alto, hacia el espacio de la trascendencia y de lo sobrenatural (su corona, puntiaguda, le otorga un perfil triangular; téngase en cuenta, además, que el tejo es el árbol sagrado de los celtas, sustrato primordial de la cultura gallega). En su condición de solitarios y en su edad, pilar y tejo podrían asemejarse. Pero si el primero es parte del puente *viejo*, estropeado por el tiempo, el tejo, en cambio, es *antiguo*: aunque milenario, sigue dando sombra y reverdeciendo en primavera. A diferencia del puente, el tejo ha sabido incorporar, hasta hacerlos formar parte de su identidad, a los dos agentes destructores del puente: los años y sus ayudantes, las riadas. Si el tiempo ha *arrugado* el tronco del tejo, el color negro de las «aguas oscuras» y de la arena del Osar está presente en él en sus «grietas negras y húmedas», pero también en sus hojas, verdinegras, y en la sombra que proyectarán en estío. Precisamente en las raíces del tejo, el lugar donde comienza esta sombra que produce *gozo* —nótese el componente lúdico que implica el término— crecen herbazas y otros matojos silvestres que constituyen «toda la *flora* de la isla». Se trata, por consiguiente, de figuras vegetales de menor longevidad que la del tejo, ya que, según el *parecer* del Yo, tiene más de mil años; o, dicho de una forma coloquial —la que se emplea en el juego de palabras que reproduce el título— tiene *mil y pico años*.

<sup>10</sup> A. Cunqueiro (1984), p. 9.

Si la primavera y el verano es el tiempo de la *flora*, el invierno lo será de la *fauna*, representada aquí por unas aves rapaces, los busardos, cuyo vuelo, alto y pausado, sólo se interrumpe cuando descienden desde las grises nubes (nótese la presencia del color negro), con el fin de nutrirse pescando en «las aguas oscuras del Osar». Para ello se valen del *pico* —instrumento de pesca, pero también de canto— que es «de hierro», es decir, negro y más resistente que la piedra. Por lo tanto, si el tiempo en el espacio del río podría identificarse, por su movimiento, con la linealidad, en la isla nos encontramos con un tiempo cíclico: el de las estaciones que, además de afectar al tejo, proporcionan habitantes a la isla (aves en invierno, flores en verano). De hecho, no es casual el nombre que le otorga la tradición oral, representada en ese impersonal *le llaman*: la *Salgueira*, la forma femenina de *salgueiro* ('sauce' en gallego), que es el árbol de Perséfone, cuya alternada estancia en los infiernos y en la tierra origina, en la mitología clásica, el ciclo estacional. Quisiera destacar que al comienzo de este primer segmento la lengua *hace* de isla: no lo *es*, pero cumple tal función; paralelamente al decurso de la descripción operada por el narrador la lengua pasa a ser isla y, al final del segmento, incluso posee un nombre propio, una identidad.

El segundo segmento (a partir de «El puente lo quebraron...») se opone al primero por estar narrado, casi en su totalidad, en pretérito y por la presencia de actores humanos. En él, el tiempo aparece en tanto que agente destructor del puente: los años lo quiebran, ayudados por las riadas (que, sin embargo, son favorables a los busardos, ya que pescan precisamente «cuando el río va creciendo»). Por consiguiente, este *crecimiento* aúna tiempo y río en un actor que resulta destructivo para el puente, pero constructivo para la *Salgueira* y sus habitantes cíclicos. Además, en este segmento, el Yo nos narra dos acciones que tienen en común su limitación temporal y su carácter sustitutivo: la función del puente la realiza Felipe de Amancia; el lugar de la flora (la sombra del tejo) lo ocupan durante sus siestas el barquero y el Yo. Felipe, asociado a la actividad onírica también fuera de la isla —cuando no navega, *dormita*—, es intermediario entre ambas orillas, pero también entre el *contar* actual del yo y los relatos recibidos del pasado: «De sus labios supe estas historias que hoy cuento», dice el texto. Felipe de Amancia es, pues, quien transmite al Yo el *saber* que hoy lo capacita como narrador. Y lo hace en la *Salgueira*, ocupando el lugar de las flores y utilizando la boca, el *pico*, denominación figurada muy común en el ámbito familiar. De ahí los dos sintagmas que componen el título: *Flores del año mil* —es decir, las historias escuchadas a Felipe en la *Salgueira*— y *pico de ave*, representando la forma de transmisión, la oralidad. El juego de palabras que actualiza el título, el *año mil y pico*, con su datación histórica inexacta, alude justamente a la tradición oral de la que se afirma proceden los relatos, imposibles de fechar y anónimos. Como anónima —«sin nombres»— es la humilde barca de que se sirve Felipe en su labor transmisora: de hecho, *transmisión* viene del latín *transmissio*, “travesía”, “paso”; el transmisor es, por consiguiente, el que lleva, el que conduce a los viajeros de una orilla a otra del río.

<sup>11</sup> Véase A. Cunqueiro (1984), p. 61.

Felipe de Amancia, de temperamento fantástico y a la vez melancólico (nótese que *melas*, en griego, significa ‘negro’) es el narrador oral por excelencia. Su saber es superior al del puente, construcción arquitectónica muerta, que la riada y el tiempo sí han logrado derribar. Porque el tiempo, que en la literatura escrita puede jugar en contra de su supervivencia, es un factor básico, constituyente de la tradición oral, en la que son necesarias muchas generaciones distintas que, al transmitir un relato, lo vayan puliendo poco a poco hasta convertirlo en una forma artística: aquella que el yo recibe siendo niño en la Salgueira, espacio del arte, «al acuno del cantar del río» y al amparo del tejo, símbolo de una sabiduría milenaria. Esta división estacional que se reserva al fenómeno literario se repetirá también en la introducción a la tercera sección del libro de forma más explícita:

*Este invierno pasado, al amor del fuego, las escribí como quien cuenta. Escritas estas historias en invierno, cuando sobre la tierra caía la nieve de hogaño, quizá sea grato leerlas al sol de mayo*<sup>11</sup>.

El hecho literario se concibe como un ciclo: comienza en la soledad invernal, pescando tal los busardos, al amor de un fuego que calienta sólo al creador, y llega a su primavera, florece y luego da frutos, cuando se concluye con la transmisión, bien oral, bien por medio de la lectura; de ahí la alusión al «sol de mayo», cuyo radio de acción afecta a un colectivo más amplio: el de los lectores, ahora viajeros en la barca del Yo, que ya no es anónima, pero que emula la de Felipe en tanto que *escribe como quien cuenta*.

Ahora bien, no otra cosa hará Cunqueiro al dar *a posteriori* a los relatos un orden diverso a aquel que él siguió, durante su experiencia vital, al escribirlos, pues ordenándolos a *contracorriente*, nos enseñará en última instancia el camino de su aprendizaje narratológico que, en primer lugar, parte de un deseo explícito de emular el relato oral, según prueban las siguientes declaraciones del autor:

Mi pretensión como narrador es la de contar vivo y seguido, como oficiante de una tradición oral —en mi caso, gallega—, buscando la atención del oyente, sorprendiéndole, llevándole cuando es preciso a la situación trágica, para luego hacerle descansar con una nota de humor. Pero en definitiva, otra cosa no es la vida<sup>12</sup>.

En segundo lugar y como bien señala Martínez Torrón, la narración llegará a ser para Cunqueiro «un navegar a través de historias»<sup>13</sup>, la «nave de palabras» de la que habla el protagonista de *Las mocedades de Ulises*:

—¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?  
—De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas, y comienzas a hablar [...].<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Véase D. Martínez Torrón (1980), p. 5.

<sup>13</sup> Véase D. Martínez Torrón (1979), p. 332.

<sup>14</sup> Véase A. Cunqueiro (1967), p. 67.

En este primer texto introductivo de las *Flores del año mil* donde, según se ha visto, el autor expone buena parte de su poética de la narración, comienza también un proceso que persigue, a lo largo del segmento A, imposibilitar progresivamente un pacto de ficción que pudiera estar basado en una verdad literaria de carácter *referencial o fáctico*, o lo que es lo mismo, «en una supuesta conformidad entre lo dicho y lo acontecido, entre lo escrito en el texto y lo que se supone ha sucedido realmente»<sup>15</sup>. Muy al contrario, lo que se intentará demostrar es que el pacto de ficción con el lector depende de un concepto de verdad literaria en tanto que «arte *persuasivo*, capaz de provocar en el ánimo del lector una adhesión pasional, una vivencia de la lectura, que cuaja en una *verdad creída*, consecuencia de esa estrategia manipuladora que comunica por medio del lenguaje vívidas impresiones, sentimientos, pasión»<sup>16</sup>.

El inicio de este proceso comienza, según he indicado, en este texto introductivo inicial. La primera novela de Cunqueiro, *Merlin e familia*, se publicó en 1955, un año antes que *El caballero, la muerte y el diablo* y trece antes que *Flores del año mil*. En ella, su protagonista, nuestro barquero Felipe de Amancia, será paje del célebre mago. Al situar este texto al comienzo de *Flores*, Cunqueiro está contando con el saber de sus lectores, que conocían de sobra el *Merlin* y no podían dudar del carácter ficticio de Felipe y, consecuentemente, del Yo simulacro del autor que afirma haber escuchado las historias que narrará de boca del barquero.

Precisamente los textos introductivos de A lo que posibilitan es poner de relieve significativos contrastes y contradicciones entre todos los niveles enunciativos, incluido el de la máxima instancia responsable de la significación textual: aquella que, por ejemplo, otorga un título a la segunda sección —*Los siete cuentos de otoño*— y que, al no guardar correspondencia con el número real de relatos incluidos (seis), se desautoriza a sí misma. Idéntico juego hallaremos en la tercera sección, que contiene sólo 11 capítulos, uno por dama, a pesar de que el Yo señale en el texto introductivo: «*Varias veces pensé declarar las verdaderas historias de estas señoras antiguas [...] Aquí están, en doce capítulos, las doce damas*»<sup>17</sup>. Y aunque se afirme que las historias son *verdaderas*, el propio narrador nos hará ver abiertamente cómo se las va inventando casi sobre la marcha. La primera historia glosada, por ejemplo, comienza así:

¿De qué Flora nos habla Villon? Hasta dieciocho cortesanas de este nombre se citan en algunos glosarios de la balada. [...] Escojamos una entre las dieciocho. Una, aquella que todavía a veinte siglos de distancia nos parece la más hermosa. [...] Juvenal, Ovidio, Marcial, Plinio el Joven, dan noticias concretas acerca de las mujeres del agro pontino. Con estas noticias podemos intentar una descripción de Flora<sup>18</sup>.

Flora es, pues, elegida por un motivo estético, por su belleza, belleza que el Yo, contradiciéndose, reconstruirá en función de las características generales de las

<sup>15</sup> Véase G. Güntert, «El *Quijote* y la verdad de la literatura», aún en prensa.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Véase A. Cunqueiro (1984), p. 61.

<sup>18</sup> Véase A. Cunqueiro (1984), p. 67.

mujeres de la zona, evidenciando así su desconocimiento del aspecto físico de la dama. De hecho, tras una detallada descripción de su hermosura, explícitamente inventada, termina afirmando: «[...] piernas gruesas y los redondos tobillos de las mujeres de tierras llanas. El andar lo tenía lento y gracioso. Esta Flora de que hablamos era así»<sup>19</sup>.

Y es que lo que se persigue en A, a través de pormenorizadas descripciones, es poner de relieve la importancia de la imaginación en tanto que herramienta imprescindible para la creación del relato. Para ello se empleará la técnica que Cervantes, tan caro a Cunqueiro, denominó *semínimas*, esto es, «notas anecdóticas o breves trazos singularizadores, suficientes para fijar la atención del lector en un personaje de modo definitivo»<sup>20</sup>. O, por decirlo con las palabras del señor Elimas, un personaje narrador de *Merlín y familia*, la primera novela de Cunqueiro:

Éstas [...] son las tres primeras historias, y acostumbro contarlas la primera noche en la posada. Claro que las decoro un poco, saco las señas de la gente, pongo que estaba presente un tal que era cojo, o que casara de segundas con una mujer sorda que tenía capital, o que tenía un pleito por unas aguas, o cualquier otra nota. Y cuento de las villas, si son grandes, y cuántas plazas y calles, y si hay buenas ferias, y cuántas las modas. Las historias, como las mujeres y los guisados, precisan de adobo<sup>21</sup>.

Llamémosla «adobo» o semínima, es justamente esta observación sobre el andar de Flora la que, a ojos del narrador, le confiere entidad de verdad literaria y no el hecho de poseer un referente histórico demostrado o demostrable. Otro ejemplo de la eficacia de las semínimas estaría en la nota inicial, donde la descripción detallada de la lengua de arena le acaba confirmando identidad de isla con nombre propio.

Veracidad y verosimilitud, pues, se contraponen constantemente en estos textos introductorios, defendiéndose la segunda, la verosimilitud, e identificándola con una forma específica de narrar: aquella que gracias a la introducción de detalles cotidianos, a ese hiperrealismo propio del género fantástico, logrará, entre otras cosas, una lectura de las *mirabilia* como *naturalia*. Así lo afirmará, mediante una antífrasis, el Yo simulacro del autor en el texto introductorio de la sección segunda:

[...] tengo en el saco de las historias las del tiempo de otoño, que gusto de relatar con fidelidad, que en mí es notoria, esto es, con imaginación<sup>22</sup>.

La progresión deconstructora de la veracidad que vemos en A, con la que se pone a prueba el pacto de ficción con el lector, desemboca en B, en la *Historia del caballero Rafael*, el primer relato de Cunqueiro, escrito en el año 39 y, por tanto, el más antiguo de todos. Se trata de una narración que se inscribe de lleno en el *realismo mágico*, a diferencia de las de A, que oscilaban entre el relato fantástico y el maravilloso. No

<sup>19</sup> Ibídem, pp. 67-68.

<sup>20</sup> Véase J. L. Varela Iglesias (1996), pp. 15-16. La traducción del gallego al castellano es mía.

<sup>21</sup> Véase A. Cunqueiro (1997), pp. 57-58.

<sup>22</sup> Véase A. Cunqueiro (1984), p. 49.

encontramos en B un texto introductorio en el que un narrador en primera persona se nos presente y, aportándonos información adicional a la contenida en el relato, palie o atenúe la sorpresa que en nosotros, lectores, causarán esta convivencia de lo cotidiano y lo extraordinario que, por el contrario, personajes y narrador aceptan como natural, sin signos visibles de extrañeza. Porque en la *Historia del caballero Rafael*, el protagonista homónimo, boyero real en la lejana época del Faro de Alejandría, aquella en la que se ambienta el relato, coincide en el tiempo y el espacio con Mister Jones, un arqueólogo metodista anglosajón; e incluso tiene una aventura amorosa con la sobrina de éste, Pamela Jones, que a su vuelta a Inglaterra morirá atropellada por un coche<sup>23</sup>. La voz narrante, en tercera persona, asumirá en su comentario un discurso positivista que valora negativamente la poesía y los sentimientos, obviando toda referencia a aquello que sí causa sorpresa al lector, esto es, no el hecho de que ambos protagonistas mantengan relaciones amorosas sino el de que se hayan podido conocer, perteneciendo a épocas históricas tan dispares:

No pudieron hablar más, porque se echó encima un auto que gateó sobre sus cuerpos y se rompió contra la esquina, con tremendo estrépito.

En el bolso de Pamela se encontraron versos, un amuleto, una barra de «rouge» y dos espejos. Los versos eran dulzones y alambicados, insinceros. Naturalmente, dedicados a Rafael. No hablaban del jinete, ni del boyero, ni del piloto. Hablaban del galán, de un galán pegajoso y torpe. Una verdadera indecencia<sup>24</sup>.

En B, la mayor falta de veracidad se va a compensar con un aumento considerable del «adobo», de las semínimas, mucho más abundantes que en el segmento A. Y así, con esta nueva vuelta de tuerca que sitúa el texto al margen de toda veracidad, Cunqueiro demostrará que el pacto de ficción con el lector depende no tanto de los hechos relatados como de la técnica de narrar verosímilmente. En ese sentido, resulta anticipador de tal poética el deliberado juego de palabras que, en el título del libro, modifica a *Flores: el año mil y pico*, es decir, una datación histórica inexacta.

Resumiendo y, para concluir, cuando Cunqueiro decide publicar *Flores del año mil y pico de ave*, en 1968, lo hace con plena consciencia del momento histórico en el que se halla: el auge del realismo mágico latinoamericano. Por ello, reordena los relatos de forma que, a través del proceso que hemos señalado, desemboquen —destacando así su importancia— en el primer relato que escribió, *La historia de caballero Rafael*, adscribible treinta años más tarde al realismo mágico. En él la falta de veracidad se suple con un hiperrealismo descriptivo que, a la par que mantiene el pacto de ficción con el lector, le obliga a interrogarse sobre su propia realidad, haciéndose así gala de un saber narratológico muy próximo al que Cervantes promulga en el capítulo 47 de la parte I del *Quijote*:

Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni ver-

<sup>23</sup> A. Cunqueiro, *Flores del año mil...*, op. cit., p. 240.

<sup>24</sup> A. Cunqueiro (1984), p. 240.

dades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. 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 juntas<sup>25</sup>.

## OBRAS CITADAS:

- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, I, Madrid, Cátedra, 1986.
- CARPENTIER, Alejo: *El Reino de este Mundo*, México, Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, 1949.
- CUNQUEIRO, Álvaro: *Flores del año mil y pico de ave*, Barcelona, Taber, 1968.
- *Flores del año mil y pico de ave*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- *Las mocedades de Ulises*, Barcelona, Destino, 1967.
- *Merlín y familia*, Barcelona, Destino, 1997.
- GÜNTERT, Georges: «El *Quijote* y la verdad de la literatura», aún en prensa.
- LANGBAUM, Robert: *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares, 1996.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, La Coruña, Edicions do Castro, 1980.
- «La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro», *Cuadernos hispanoamericanos*, 347 (1979), p. 332.
- MORÁN FRAGA, César C.: «Entrevista con Álvaro Cunqueiro», en *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela, 1982, pp. 372 y ss.
- ROAS, David: «La amenaza de lo fantástico», en AA.VV., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, 2001, pp. 7-44.
- ROH, Franz: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.
- VARELA IGLESIAS, José Luis: *Tradición e innovación en Cunqueiro*, Santiago, FAB, 1996.
- VILLANUEVA, Darío: *O realismo marabilloso de Álvaro Cunqueiro*, Santiago, FAB, 1996.

---

<sup>25</sup> Véase M. de Cervantes (1986), p. 553.