

Figuras femininas na obra de Álvaro Cunqueiro. Entre o desexo e a negación

Camiño Noia Campos¹

Recibido: 2 de decembro de 2016 / Aceptado: 30 de setembro de 2017

Resumo. Neste artigo quérese analizar o papel da muller en toda a obra do escritor Álvaro Cunqueiro, da poesía á narrativa, a partir da hipótese de que o escritor galego fala nos seus textos de vivencias persoais. As conclusións máis importantes do traballo poderíanse resumir en que, fronte ás masculinas, as figuras de muller actúan sempre en función do protagonista, como noivas, esposas, amantes ou só como servidasoras ocasionais. E en calquera deses papeis, o home non ve a muller como unha igual, nin como compañeira erótica; o seu modelo é o dunha figura feminina con calidades da nai.

Palabras chave: Literatura galega; Álvaro Cunqueiro; muller; amor; soño; realidade.

[es] Figuras femeninas en la obra de Álvaro Cunqueiro. Entre el deseo y la negación

Resumen. En este artículo se analiza el papel de la mujer en la obra del escritor gallego Álvaro Cunqueiro, desde la poesía a la narrativa, partiendo de la hipótesis de que el autor gallego refleja en sus textos vivencias personales. Las conclusiones más importantes sobre las figuras femeninas se podrían resumir en lo siguiente: las mujeres están escasamente diseñadas; actúan siempre en función del protagonista como novias, esposas, amantes o, simplemente, haciéndole algún servicio. En cualquiera de esos papeles, el hombre no ve a la mujer como una igual, ni como una compañera erótica; su modelo es el de una figura femenina con cualidades de madre.

Palabras clave: Literatura gallega; Álvaro Cunqueiro; mujer; amor; sueño; realidad.

[en] Female Characters in the Work of Álvaro Cunqueiro. Desire and Denial

Abstract. This article will analyse the role of women in the work of the Galician writer Álvaro Cunqueiro, from poetry to narrative, from the hypothesis that the Galician author reflects his personal experiences in his texts. The most important conclusions regarding the female characters are three: women are only outlined; they always have the role of partners, wives or lovers of the main character, or simply do him a favour; and in any of these roles, the man does not see the woman as an erotic partner, but as a substitute for his mother.

Keywords: Galician Literature; Álvaro Cunqueiro; Women; Love; Dream; Reality.

Sumario. 1. A muller na sociedade española da primeira metade do século XX. 2. A muller na obra de Cunqueiro. 2.1. Figuras de muller na obra dramática. 2.2. Figuras de muller na obra narrativa. 2.3. A muller na última poesía. 3. A maneira de conclusión. 4. Referencias bibliográficas.

Como citar: Noia Campos, C. (2017): "Figuras femininas na obra de Álvaro Cunqueiro. Entre o desexo e a negación", *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos* 20, pp. 113-126.

¹ Universidade de Vigo, Departamento de Filoloxía Galega e Latina.
E-mail: cnoia@uvigo.es

1. A muller na sociedade española da primeira metade do século XX

Na sociedade española dos primeiros cincuenta anos do século XX, con considerables avances na etapa democrática da II República (1931-1936), as ideas predominantes sobre a muller non cambiaron respecto dos séculos anteriores. Desde o século XIX, a concepción máis difundida sobre a muller formulábase en razón da súa bioloxía e da capacidade de procreación. E sostíñase que estaba dotada dun escaso desenvolvemento intelectual, o cal facía que non puidese ter unha vida en liberdade e que fose dependente dun home (pai, esposo ou irmán), dotado dunha natureza oposta e intelectualmente superior. De aí que, en función do papel de reprodutora da especie, a muller tiña que manterse reducida ó ámbito doméstico como coidadora da familia, nunha situación máis ou menos cómoda segundo o nivel económico e social. Unha concepción baseada na doutrina da Igrexa Católica que desde a Idade Media difundiron os clérigos en escritos e no púlpito, e que desde finais do século XIX comezaron a teorizar médicos e filósofos. A posición máis conservadora sobre a natureza feminina foi a do biólogo evolucionista inglés Herbert Spencer (1820-1903), coñecido, sobre todo, pola idea exposta no libro *Principles of Biology* (1864) de que só debe sobrevivir o máis forte. Spencer sostíña que se a muller gastaba vitalidade en manter unha vida propia, allea á súa natureza, habíalle quedar menos capacidade para producir novas vidas, e á inversa. Poñía como exemplos as mulleres da burguesía acomodada que desenvolvían algunha actividade intelectual, afirmando que tiñan unha menor capacidade reprodutora que as mulleres da clase baixa. Esta teoría, difundida por toda Europa nos inicios do século XX, foi acollida e reelaborada en España por filósofos, médicos e biólogos. Un deles foi o médico galego Ramón Novoa Santos (1929: 71), que basea os seus traballos de

endocrinoloxía na teoría de Spencer e afirma que as glándulas tiroides producen unha substancia, que el chama ‘composto arsenical’, que alimenta o cerebro e os órganos reprodutores. De maneira que, se o cerebro fai unha demanda excesiva da secreción ‘arsenical’ o sistema reprodutivo podería atrofiarse. Novoa Santos animaba as mulleres a usar cosméticos e cultivar o baile para crear unha “superhembra, venusta, fecunda, tierna, sencilla y espiritualmente femenina” que seguise as modas da modernidade. Iso era para el ser verdadeiramente feminista. Unha concepción patriarcal da muller que dominou a ciencia e a filosofía na sociedade española ata a década dos anos sesenta, na que, como na Idade Media, o home ocupaba o centro da vida social e a muller seguía sendo subsidiaria súa nun espazo secundario. Outra das teorías misóxinas do primeiro terzo do século XX foi a do filósofo e tradutor Edmundo González Blanco (1877-1938), moi recoñecido na súa época, que reuniu unha serie de argumentos contra a condición feminina no libro *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad* (1930), no que desenvolve con amplitude as ideas expostas noutro de 1904. González Blanco arremete contra a liberación da muller e o feminismo porque “a donde conduce la realización íntegra del ideal feminista [es]: a la infecundidad, a la inmoralidad, al goce estéril, al deleite perverso, a la castración ovariana y a la vida viciosa”. Desta maneira “todo hombre sensato, de la mujer no tomará en cuenta la personalidad humana, sino el sexo tan solo”; e se a muller non é submisiva e sacrificada, para este erudito pensador a culpa tena o home “que no mira a su compañera como un animal doméstico y a ratos salvaje a quien es necesario encerrar, pegar, alimentar, proteger y compadecer”².

Á parte dos citados, no primeiro terzo do século XX, houbo en España outros científicos e humanistas con ideas máis avanzadas sobre a

² No capítulo 4 do seu libro, Geraldine M. Scanlon (1976: 159-194) dá ampla información sobre estes e outros autores que serviron de autoridade para as teses antifeministas. Entre os españois, cita Scalón un tal Pero Pérez que afirma que o feminismo levaría a perder as características sexuais e, como consecuencia, a extinción da raza humana. O avogado criminalista Quintiliano Saldaña (1878-1938), no libro *La sexología. Ensayos* (1930), afirma que a muller, por natureza “no puede ser fecundada sino por un home; el es apto para fecundar a muchas hembras. Así, la mujer es por naturaleza monógama; el hombre polígamo” (*apud* Scanlon 1976: 180). Por iso a castidade prematrimonial é obrigada para a muller pero indeseable para o home, xa que podería crearlle ‘dificultades genésicas’ no matrimonio. Pola súa parte, o médico Vital Aza y Díez (1890-1961) xustifica a dobre moral nos sexos aludindo á pasividade feminina e á actividade masculina, e a que o home aínda que repita a miúdo o acto sexual non garda sinal no seu corpo, mentres que no da muller quedan marcas (Scanlon 1976: 181).

condición da muller, como Gregorio Marañón, que sostíña que a muller é diferente do home pero non inferior e defendía os mesmos dereitos civís para ambos sexos; apoiaba o divorcio e cría lexítimas as aspiracións de liberación das feministas sempre que estivesen en harmonía coas “modalidades fisiolóxicas do seu sexo”. E, así mesmo, José Ortega y Gasset e Miguel de Unamuno que, sen defender as propostas das feministas, opinaban sobre a condición feminina con argumentos máis racionais que os dos seguidores de Spencer. Porén, malia os disparates das teorías spencerianas, a contestación foi mínima. Só unhas poucas universitarias e obreiras organizadas en grupos feministas e políticos rebatiron os argumentos misóxicos desde os escasos medios de que dispoñían. E nin as revistas de carácter feminino dirixidas ás mulleres da burguesía, nin as asociacións relixiosas femininas ou doutra índole mostraron a súa oposición a tales ideas.

As obras de Freud, que se publican en español entre 1922 e 1934, parecían achegar bases en que sustentar a capacidade intelectual da muller e a semellanza do seu cerebro co do home, mais non foi así; deron novas razóns ás propostas antifeministas e non axudaron o suficiente á liberación da muller. Coa implantación da II República, a fins do ano 1931 e despois dun intenso debate parlamentario, a muller consegue o dereito a votar segundo di o artigo 36 do capítulo III da Constitución: “Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes”. Daquela intensificanse os debates feministas e a muller chega a ter dereitos como individuo libre. Mais a vitoria dos fascistas na guerra de 1936-1939 acaba cos avances conseguidos e volve impoñerse o sistema patriarcal onde a muller perde os dereitos adquiridos.

2. A muller na obra de Cunqueiro

Son moi escasos os traballos dedicados a analizar as figuras de muller na ampla bibliografía que hai sobre a obra de Cunqueiro, ó contrario dos que existen sobre os personaxes masculinos. Unha carencia que sorprende se pensamos que tanto na dramaturxia coma na narrativa do autor aparecen moitas mulleres. Carme Blanco (1993), unha das poucas autoras que publica un artigo sobre as mulleres cunqueiranas, “As outras feirantas”, analiza os oito retratos de mulleres rurais inseridos nos corenta e nove de

homes, que compoñen *Os outros feirantes* (1979). Na súa análise sinala como Cunqueiro describe esas mulleres con trazos que responden a unha sociedade tradicional dominada pola ideoloxía patriarcal:

Fica plasmada a xa sinalada dependencia patriarcal da poboación feminina, con toda a complexidade das relacións de poder entre os sexos e facendo fincapé sobre todo no peso da economía. Os casos da moza asturiana de Fuco de Pedrosa, da confiteira china e da comercianta xudea son tres exemplos de mulleres que se nos presentan negativamente, baixo a óptica do dobre prexuízo de teren independencia económica e de pertencer a outra cultura, razóns polas que as relacións amorosas con elas son problemáticas para os homes. (Blanco 1993: 201)

Na mesma obra colectiva en que aparece o artigo da profesora Blanco, hai outro de Andrés Pociña (1993) que analiza as figuras femininas na narrativa do noso autor. Un ano despois, a italiana Simona Geroldi (1994) publica outro máis no que estuda as figuras de muller nas novelas castelás. E non hai máis ata que a americana Norma Sofía Kaus presenta o seu traballo do Mestrado en Artes sobre “Aspectos míticos de los personajes femeninos en Cunqueiro” (2000) na Universidade de Texas. Estes son os únicos estudos que coñezo sobre a muller na obra do autor mindoniense, aínda que, por suposto, en traballos sobre os diversos aspectos da súa obra se poden atopar referencias ás personaxes femininas.

A razón da falta de estudos sobre este tema radica para Pociña (1993) na ‘intranscendencia total’ que teñen as mulleres, que andan sempre ó redor dos protagonistas, dentro das historias cunqueiranas. Efectivamente, agás a peza de teatro “A noite vai coma un río” e nos oito retratos de mulleres rurais galegas, as figuras femininas aparecen nun segundo plano, como esposas, irmás ou amantes do protagonista, tal como sinala Pociña. Son actores secundarios que case nunca participan na aventura do heroe. Con todo, malia seren complementarias dos protagonistas, as figuras femininas teñen un papel esencial relacionado co pensamento daqueles e, como consecuencia, co do autor, especialmente as personaxes das novelas en castelán.

Para Carmen Blanco e Andrés Pociña o androcentrismo reflectido na obra vénlle a Cunqueiro da sociedade patriarcal na que foi

educado e que el nunca cuestionou malia as súas confesadas dúbidas sobre a esencia do feminino. Claudio Rodríguez Fer (1994: 222-223) apunta, en cambio, que a actitude patriarcal respecto da muller puido comezar en 1938 durante a guerra civil española cando, como xornalista do réxime na dirección da revista *Era azul*, tiña que cubrir os actos organizados pola Sección Feminina e difundir o ideario da Falanxe. Certamente, daquela o escritor deseña nos seus artigos un modelo de muller en consonancia cos principios da Ditadura, coincidente á vez co establecido na doutrina da Igrexa Católica respecto á moral e ó matrimonio. Ambas as dúas institucións impuxéronlle á sociedade española un modelo androcéntrico de muller, que debía formarse para ser unha boa esposa e, como tal, manter a castidade ata o matrimonio, ser recatada, discreta e afectuosa, ademais de maternal e submisiva ó varón.

E ese modelo tradicional de muller era o que Cunqueiro tiña asumido desde a infancia, na educación familiar e social en Mondoñedo, como din Blanco e Pociña, o mesmo que difundiu máis tarde nos seus artigos nos primeiros anos da Ditadura, como sinala Rodríguez Fer. Un modelo patriarcal que, certamente, compartiu coa maioría dos autores do seu tempo, que el reforzou nas lecturas dos clásicos greco-latinos e medievais, das que tanto gustaba.

Con todo, non é doado facer unha caracterización única da muller cunqueirana, pois as figuras femininas que aparecen na súa obra son variadas e, en ocasións, complexas.

Cunqueiro adoita caracterizar positivamente a muller como eixe central da familia e rexedora da súa economía describindoa con respecto e admiración, aínda que cun papel secundario respecto ó home. Ese tratamento varía cando fala de mulleres independentes, fóra do ámbito doméstico, caracterizadas en ocasións con valores negativos. Dálle un tratamento á

parte ás oito mulleres retratadas en *Os outros feirantes*, estudadas por Carme Blanco (1993). Cunqueiro fai retratos positivos desas mulleres rurais, describindoas como seres de pensamento libre e dotadas de intelixencia, solteiras ou viúvas buscan unha vida propia. É o caso da Tía Remedios e de Rosa Martiño que no seu afán de liberdade marchan a Buenos Aires onde fan fortuna e adquiren sona, unha traballando de criada e a outra de reloxeira. A Anxeliña de Prado, a bordadora anana, non lle fai falta emigrar para gañar cartos coa súa idea de facer panos para mortos. Outras, como Balbina da Furcada que dá en poñer ovos ou María a Peñeira, dona dun espello que dá conta do que está a suceder en casas alleas, están adobiadas con trazos máxicos; tamén as hai que, dependentes do marido, non poden facer o que lles gusta, como sinala Blanco. Non hai aquí referencia ningunha ó aspecto sexual das mulleres na súa relación de parella, un asunto ó que Cunqueiro lle dá un tratamento sorprendente noutras obras.

A presenza dos soños (imaxinación ou fantasía) na narrativa de Cunqueiro³ está amplamente estudada en distintos traballos de moi diferente autoría e non vou insistir. Só sinalar que as imaxes que nos ofrece na súa obra entre a realidade cotiá e a fantasía están en boa parte tiradas da súa experiencia vital, da tradición directa, mesturadas con imaxes creadas pola imaxinación construída con múltiples tradicións librescas. Con todas elas, en especial a través das historias míticas que o entusiasman, o mindoniense constrúe estampas dun tempo e de momentos de identidade persoal. É dicir, leva as metáforas obsesivas que circulan pola imaxinación ó mito persoal, segundo a teoría do psicocrítico Charles Mauron (1899-1966)⁴, a quen o propio Cunqueiro se refire no seu coñecido artigo sobre “Imaxinación e creación”:

³ Fantasía, soño, imaxinación e mesmo “imáxenes soñadas” son conceptos utilizados nos estudos sobre Cunqueiro que algúns autores desenvolveron segundo a súa interpretación: Anxo Tarrío (1991: 27) trata de demostrar que o escritor “traballaba, fundamentalmente, coa imaxinación, que non coa fantasía desenfreada”. Spitzmeser (1997) analiza a utilización de imaxes e personaxes tiradas da experiencia de Cunqueiro no universo falanxista dos primeiros anos da Ditadura. Unha análise que Forcadela (2009: 45) asume, sinalando que: “Hai algo de sublimación no texto da aventura persoal do seu autor. Un afán de curar escribindo as feridas da realidade”.

⁴ *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique* (Paris, éditions José Corti, 1963) foi o libro de Mauron no que Cunqueiro se apoia para expoñer a súa concepción da imaxinación e a influencia na creación literaria.

A psicocrítica consiste en percurar nas obras literarias familias, redes de imaxes obsesivas (...) e eses sistemas de signos dados polo inconsciente do escritor e que forman a urdime do seu estilo son máis decisivos que aqués que lle son ditados pola influencia do medio ou a reminiscencia cultural. (1963: 181)

Con esas ‘imaxes obsesivas’ Cunqueiro constrúe estampas da súa vida e momentos de identidade persoal que, segundo a concepción de Mauron, é o que lle dá o estilo poético á obra de arte. Unhas imaxes que o mindoniense transforma coa súa ‘imaxinación’ fantasiosa, pois:

Toda realidade pode ser vulnerada, ferida nos mesmos ris pola imaxinación creadora, que si o é verdadeiramente, é máxica, i entón sinala que aquela realidade é cambiante, amosa mil caras, está feita de cen séculos e lugares, convoca o sol e mais a lúa a un tempo e segue sendo unha realidade que o home habita. É dicir, o mundo real no que nace, vive e morre o home esencial. (*Ibid.* 183)

E así, utilizando personaxes das historias clásicas dos autores admirados e sen saír do seu marco de referencia, Cunqueiro presenta protagonistas testemuñas, que fai actores da súa peripecia, personaxes que non medran nin evolúen porque son só portadores das súas ideas, das súas dúbidas e dos seus sentimentos, os seus auténticos *alter ego*.

Cando Cunqueiro fala dos espazos de Merlín ou dos de Ulises, Paulos ou Egisto, supostamente máis afastados, está falando del en espazos da súa propia vida. Unha práctica, sen dúbida, procedente do ‘inconsciente persoal’ definido por Mauron, mais con plena conciencia de levar á escritura as súas experiencias. Neste sentido, di César Cunqueiro:

Álvaro escritor/ Paulos expectador piensa su papel en la ciudad como donador de sueños

quevehiculan las imágenes, articuladas en situaciones y escenas estructuradas por las palabras del texto de la novela y del tejido fantástico de Paulos (...) Todo el libro está atravesado por la certeza de que los sueños son una forma profunda del conocimiento de lo real, que lo adentran en la imagen. Y el que ama conoce a la persona amada soñando, es decir, llevándola de un modo fulgurante a la imagen. (...) Generar imágenes no es un juego, es un destino... y soledad. (...) Cunqueiro / Paulos vive lo que sueña y lo que vive tiene forma de los sueños”. (2015: 232-237)

Neses espazos reais e de ficción o home ocupa o centro da acción e motiva o comportamento das figuras femininas en parellas que viven unha relación conflitiva, que vai do desexo amoroso á negación do sexual. O que, na miña opinión, ten que ver coas incertezas do noso escritor sobre a esencia do feminino e, quizais, tamén do masculino. Pois, segundo el mesmo di, a estreita relación que establece na imaxinación entre o vivido e soñado é unha estratexia que lle serve de coñecemento persoal e, por extensión, para coñecer a esencia do ‘home’, dado que o soñado é para el “unha forma profunda de coñecemento do real que nos penetran as imaxes” (Cunqueiro 1963: 180).

2.1. Figuras de muller na obra dramática

O ano 1941, cando Cunqueiro tiña 30 anos, acababa de nacerlle o primeiro fillo e traballaba de xornalista para a Falanxe⁵, publica o primeiro texto sobre a conflitiva relación home-muller, á que continuará referíndose ata o final da súa vida. Trátase do drama simbólico *Rogelia en Finisterre*, que aparece nun anexo da revista *Vértice*⁶, no que se escenifica o enfrontamento dialéctico entre un grupo de seis homes cristiáns en relación a unha muller casada (Rogelia) que aparece espida na praia, supervivente dun naufraxio. A escena sitúase nunha illa

⁵ Na etapa que Claudio Rodríguez Fer (1994: 208) denomina ‘Era azul’ (nome do semanario falanxista dirixido por Cunqueiro en Ortigueira), e que, na súa opinión, se caracteriza por catro elementos: cultivo exclusivo da lingua castelá, manifestación da relixiosidade católica, defensa do españolismo e preocupación pola muller. Unha etapa que conclúe en 1950 coa publicación do poemario *Dona de corpo delgado*. En 1941, sempre segundo Rodríguez Fer (1994: 210), Cunqueiro estrea tamén un “drama épico imperial”, hoxe perdido, titulado *La primera legión*.

⁶ *Vértice*, que levaba o subtítulo de *Revista nacional de la Falange*, créase en San Sebastián, en 1937, durante a guerra civil como órgano do partido fascista Falange Española para apoiar o ideario fascista contra o da II República. En 1940, despois da vitoria dos fascistas, *Vértice* establece a sede en Madrid, na Delegación Nacional de Prensa y Propaganda.

chamada Finisterre onde viven os homes, “de la misma sangre, de la misma religión y de la misma ciudad”, vítimas dunha maldición pola que non poden ter descendencia e, polo tanto, segundo a súa relixión teñen prohibida a relación con mulleres. Como bos cristiáns recollen a muller e cóidana, mais a súa presenza perturbaba a harmonía do grupo cando un dos homes se namora dela e ten que ocultar o seu amor. É un home agnóstico, defensor do amor libre e non acepta a prohibición de non poder amar a náufraga. Cunqueiro dálle voz para explicar as razóns da súa rebeldía: “Ellos tienen un alma que perder. Yo no puedo perdela porque no creo en su estúpida fe”. Mais, o representante da lei recórdalle que a muller pode ser motivo de discordia e de pecado a causa da maldición que pesa sobre todos eles. Finalmente, triunfa a ortodoxia da relixión e Rogelia é acollida como unha nai ‘casta’ e ‘forte’, representante do amor e da maternidade, e desde esa condición daralle a cada un dos homes o que necesita.

O debate establécese, pois, entre acatar ou non a doutrina da Igrexa Católica sobre as relacións de sexo que o Goberno da Ditadura establecera nunha lei de estado, restrinxíndo o encontro sexual ó matrimonio. Unha lei dirixida, en especial, ás mulleres que de incumprila eran castigadas por adúlteras, o que non adoitaba sucederlle ós homes.

A metáfora parece clara, a relixión reprime a natureza e só un agnóstico admite o encontro amoroso sen a finalidade de procrear.

Non sabemos, nin o habemos saber, se Cunqueiro escribe *Rogelia en Finisterre* por orde dos ideólogos da Falanxe para espallar o pensamento do Réxime ou se o fixo por iniciativa propia para expoñer as súas dúbidas respecto á conduta amorosa do home coa muller que ama. Mais, sexa cal fose a orixe da peza, o tema da relación de parella é un dos motivos recorrentes sobre os que Cunqueiro volverá en obras posteriores.

Así, na escena IV da 1ª xornada da súa versión de *Hamlet*, o protagonista namorado confesa a súa incerteza ante o amor de Ofelia, coa que, malia amala e buscar sempre o seu sorriso, dubida ante o compromiso matrimonial e

pregúntase: “como fai unha muller? (...) Este é un leito nupcial, Ofelia. Que lle dice un home a unha muller, i ela esquece que é unha puta, e verque toda a súa carne no seu corazón, e bica coma si fora outra, pura como unha brisa de maio na camposa aberta (...) Ofelia, confésate comigo. Déitate aquí no lume comigo! Que é amor?” (1974: 208). Interrogantes que mostran as dúbidas dun home que ama unha muller que cre virxe e que non o é (“é unha puta”, di). Unha idea abraiante na que se percibe a incompreensión da voz autorial respecto da condición da muller en igualdade co home. As dúas obras citadas evidencian as incertezas sobre a conduta da muller e do amor, que en obras posteriores se presenta con maior ambigüidade. Cunqueiro recorrerá a imaxes soñadas de esposas e mullerer-naí idealizadas que rexeitan ter relacións carnis, como se para o autor existise unha oposición entre amor, maternidade e sexo. Refírese a ese conflito no artigo “Canto de cuerpo y alma”⁷ onde define o amor como algo poético e misterioso, unha especie de desexo adolescente pola muller que lle produce “un temblor de huesos, sequedad de lengua y un miedo que nubla las raíces de la mente”. Palabras nas que se percibe a súa conflictividade para representar o elemento feminino e a relación amorosa. A muller parece perturbalo producíndolle unha especie de atracción chea de desasosiego. Unha sensación á que se volve a referir nunha das moitas entrevistas e que explica, en parte, as dúbidas de *Hamlet*:

Son unha persoa dunha concentración mental composta case que por elementos naturais. Cada desviación de tipo sexual pertúrbame, non entra no meu orde de cousas. (...) Si a muller aparece nos meus libros: Desdémona, Ofelia, Julieta... *a miña sensación diante da muller é sempre un pouco de asombro. Hai, polo tanto, unha dúbida en como facerse co elemento feminino. Pode facerse, claro, de muitas maneiras: como a nai co fillo, os amantes, paternalmente... Eu tendo, quizais, a establecer certa distancia en todos os meus libros. Case como... ó non poder alcanzar a muller que, sin embargo, semella que esté xusto á espera de que lle poñan a mao enriba.* (Nicolás 1994: 116, nota 18)⁸

⁷ Publicado no xornal *Arriba* o 5 de setembro de 1976.

⁸ O destacado é meu.

En 1965, Cunqueiro retoma o debate da relación amorosa na peza teatral “A noite vai coma un río” protagonizada por Dona Inés. Unha muller “solteira, moi fermosa, moi delicada, que sempre viviu en xardíns de aroma”, e que reside nun país en guerra coa única compañía dunha criada. Dona Inés defende un amor imaxinario (espiritual) fronte ó amor carnal (paixonal) agardando ansiosa a chegada dun esposo idealizado, ó que lle envía cartas sen resposta. Quere ter un esposo para amalo pero négase a manter relacións sexuais e di atormentada “como pode unha muller deixarse usar por un home” (1965: 301), engadindo:

Non, eu nunca quixen acender homes, tiralos fora de si, avivar o desexo carnal, xogar coa carne, que nun repente é brutal e poderías non resistir... (...) En segredo volo digo: nunca me entreguei, nos meus soñares, a un home. (*Ibid.* 302)

Na conversa co rei, Dona Inés confésalle que lle gustan os homes, mais que se nega ó encontro carnal con eles porque son tempestuosos e violentos, por natureza, no sexual. E aí reside a traxedia, entre a ansia de amar un home e de ter fillos negándose á manter relacións de sexo, un conflito entre idealismo e realidade que a fai vivir desacougada:

Deberíamos ter dous corpos: un que se puidese luxar cada día, un corpo desperto, parpadexante, vivo e nervioso para o coito; e outro corpo lixeiro e soñador, que da carne soio tivese a sombra, cheo de auga fresca da sorprendida mocidade, feito de soñares o sangue seu. Eu queredría ser amada por este, e que o outro non me non fose máis semellante que estes maniquís. Con este corpo de soñares agardo e desespero! De calquera home eu podería ser, pro non cheguei a adprender nunca que é o que os homes queren dunha muller, e como se lles dá sin que, ao romperse o corpo, o espelliño da alma se quebre tamén. (*Ibid.* 303)

O rexeitamento ó sexo de Dona Inés interprétano Xosé Manuel Salgado e Dolores Vilavedra (1991: 131) como unha consecuencia da alienación que sofre por vivir fóra da realidade: “atrofiada por un exceso de sublimación platónica; como Sinbad, Dona Inés fracasa porque, incapaz de aguantar a realidade, fai da súa negación o punto de arranque dos seus soños”. Por suposto que Dona Inés é unha soñadora e vive nun mundo irreal, ausente do que sucede no real. Mais, Cunqueiro vai máis

aló e quere suscitar debate poñendo na súa boca a concepción aristotélica da división entre corpo e alma, que recolle e reelabora Santo Tomé converténdose en dogma de fe para os católicos. O corpo, di Santo Tomé, actúa por instintos e, polo tanto, tende ó vezo e ó pracer, mentres que a alma, como elemento espiritual pensante que move o corpo coa razón, afástao do pecado da carne. Esta concepción, espallada pola Igrexa católica entre os seus crentes, recibíraa Cunqueiro na súa educación xuvenil. Un debate, amor-sexo, que el sitúa no de idealismo-realidade. Dona Inés fala como crente católica, quere amar un home pero teme a relación sexual por ser pecaminosa. Un comportamento de negación do sexual que atoparemos en obras protagonizadas por varóns, onde son estes os que rexeitan o sexo coa muller amada. Semellante actitude ante o sexo chama a atención de Manuel Gregorio (2007: 193), un dos biógrafos de Cunqueiro, que di:

De outra parte está el repetirse agónico del sexo, la horadación, la persistencia del hombre en la materia humana de la hembra. En las dos obras teatrales (*O incerto señor do Hamlet* y *A noite vai coma un río* pero también en *Palabras en la vispera* y *Rogelia en Finisterre*), la mujer padece la infinita tristeza de lo sexual, considerado como carga, como brutal extenuación, como muertes sucesivas y por anticipado, que la asoman al precipicio de la nada.

2.2. Figuras de muller na obra narrativa

Se ben é na obra dramática onde Cunqueiro lle dá voz directa á muller e fai explícita a incerteza desta ante o desexo de amor sen sexo, o conflito amor-sexo na relación coa muller volve aparecer na narrativa, especialmente no comportamento dos protagonistas das novelas en castelán.

Na narrativa hai unha variedade de figuras femininas deseñadas con realismo que non poden considerarse realmente personaxes por non ter incidencia na historia, pero que son indicios que deseñan o pensamento do autor. Refírome ás mulleres acomodadas, ás cocineiras, criadas e campesiñas que poñen a nota de realismo para describir espazos da realidade cotiá fronte ós espazos fantásticos. E entre elas están as mulleres que mostran o lado sexual do feminino representadas por prostitutas ou por femias que consenten encontros sexuais ocasionais que, como veremos, algún dos protagonistas rexeita. Non foi o que fixo o vello Imperante

en *Merlín e familia*, que, ‘sucumbindo’ ós encantos de Dama Calielá, cae na trampa do inimigo e leva o seu exército á derrota.

No plano da fantasía aparecen as míticas sereas que Cunqueiro, seguindo a tradición lendaria, describe como seres lascivos, sedutores de homes que atraen co seu canto, coa súa fermosura ou coa suavidade da pel. O meigo *Merlín* conta casos de vítimas de sereas e prevén o seu criado Felipe da posible sedución da viúva Teodora, a serea enloitada, cando chega a Esmele, porque “non é doado que estas perdan o puteo” (1968²: 101) dille. Andrea, o mariñeiro de *Las mocedades de Ulises*, enfeitizado por unha serea perde un brazo e ten que mendigar para vivir. E tamén Paulos é seducido por unha serea e soña que, recostado na saia dunha nena chamada Melusina nun fermoso prado, e ela “corría desnuda por el prado, y él detrás, brincando, también desnudo” (*Ibid.* 154). Paulos admira a fermosura do corpo da rapaza pero sente noxo da súa nudez, “propia de las bestias del bosque”. Pois Melusina é unha serea tentadora e, como Eva, ofrécelle unha mazá que Paulos houbo de coller e sucumbir ó desexo de posuíla. Cando esperta lembra “el deseo súbito de poseer a Melusina, tal como estaba debajo del manzano, desnuda, con la manzana en la mano” (*Ibid.* 156) e, malia a que todo quedara nun desexo soñado, séntese culpable pola falta cometida contra María. Noutra ocasión, Fanto escoita cantar unha serea na noite pecha e “era una vieja de piel arrugada, las tetas caídas y falta de un brazo”; a partir daquela, sempre que se atopa cunha prostituta “se le borra la moza con su juventud y le aparece la sirena vieja” (*Ibid.* 100). Episodios, aparentemente, pouco significativos, mais que delatan a ambigüidade do pensamento autorial respecto ó sexo e a negatividade cara ás mulleres que o practican (sereas e prostitutas), que coa aparencia de fermosas, son feas e vellas. E, curiosamente, acaben ou non seducidos por elas, os homes considéranse sempre vítimas dos engados femininos por non podelos evitar e arrepéntense de ter sexo, ou mesmo con desexalo.

Para falar da concepción do mundo e das súas ideas respecto da muller Cunqueiro reapropiase de personaxes míticos como Merlín, Xenebra, Ulises, Egistro ou Orestes, ademais de crear personaxes soñadores e aventureiros como Sinbad, Fanto ou Paulos, ós que converte nos seus *alter ego*. Fainos soñadores e fabuladores de historias coma el e dálles voz

para expresar o que ven na muller e as súas dúbidas respecto ó amor e ó sexo. A través das súas máscaras, o autor ficcionaliza vivencias propias e experiencias observadas noutras persoas que mostran as súas fondas incertezas sobre o feminino.

O vello meigo Merlín non ten conflito ningún, controla a maxia e vive con pracidade a relación de parella con Dona Ginebra, a esposa do rei Artur. Na historia cunqueirana é unha muller discreta que sabe ocupar o seu lugar, “moi graciosa de seu no mando”. Representa a ama de casa rica, tradicional, coidadosa do patrimonio, “moi mantedora da xente e do gando” e Merlín ‘señoreábaa ó falarlle’. Como boa anfitriña, “cando viña a Miranda xente de copete” facía subir “os hóspedes ao salón e bicábanlle a man” (*Ibid.* 19). Non se fan referencias á relación da parella e tampouco as outras mulleres habitantes da casa (Dona Marcelina ou Manueña de Calros) achegan datos de interese. E o mesmo que sucede coas figuras femininas que circulan polas historias dese e doutros libros galegos. Son as personaxes femininas, compañeiras dos protagonistas da narrativa en castelán as que ofrecen datos importantes sobre as ideas do autor en relación á muller, como amante soñada fronte á muller real.

Las mocedades de Ulises (1960) relata unha viaxe simbólica pola que Ulises (Cunqueiro) camiña desde o fogar materno ó da esposa (o seu), o que, en opinión de Norma Sofía Kaus (2000: 22), mostra a dependencia que o protagonista (autor) ten da muller. Iníciase a novela co relato do compromiso matrimonial dos pais de Ulises, Laertes e Euriclea, seguido do nacemento do heroe, e remata co casamento deste con Penélope. A nai do Ulises cunqueirano cambia o nome homérico de Euricea polo de Euriclea, que na epopea grega é o da súa ama de leite. Poderíase pensar que se trata dun lapsus dada a semellanza fonética dos dous nomes, mais concordo con Sofía Kaus (*Ibid.* 24) en interpretalo como un cambio intencionado do autor para darlle un “carácter simbólico ó vínculo creado pola lactancia”. Moi probable sabendo que o leite é, efectivamente, o primeiro elo de relación materno-filial e un dos símbolos da maternidade que Cunqueiro utiliza noutros episodios.

A personaxe de Penélope non aparece ata o capítulo catro da cuarta parte (“Encuentros, discursos y retratos imaginarios”) despois da

narración de historias da adolescencia e mocidade de Ulises. Está nun prado de seu a onde chega o heroe. Penélope é unha moza nova, alta, decidida e dotada dun discurso áxil e intelixente malia ser analfabeta. Na conversa con Ulises insinúalle que podería ser unha boa esposa, pois sabe fiar e cociñar, ten un prado de dote e uns fermosos ollos verdes. Ulises trae fame e pídelle leite e unha codia de pan. Ela convídao a entrar na súa casa e dálle leite nunha cunca que sostén agarrada mentres o heroe bebe, o mesmo que fará María ó darllo a Paulos en *El año del cometa*: “María sostenía con las dos manos la taza de loza decorada con flores verdes, llena de leche acabada de ordeñar” (1974 : 17). Unha escena que a mesma parella repetirá no final da novela: “Bebía la leche acabada de ordeñar que María le había traído en una ancha taza de loza blanca, decorada con flores azules” (*Ibid.* 120). A reiteración en presentar os protagonistas bebendo leite das mans das mulleres non é casual, sen dúbida, ten un carácter simbólico, indicativo do aspecto maternal que Cunqueiro lle dá á figura da esposa, como sinala Kaus (2000: 23-24).

A Ulises gústalle Penélope porque a ve habelenciosa no tear e recórdalle a súa nai na “mirada tranquila, afectuosa, habitual” que ten. Con todo, vea demasiado independente e dubida se comprometerse no matrimonio por medo a perder a liberdade (“ya no hallaría camino libre nunca más”). E o heroe da historia cunqueirana, “fértil en el vario discurso, imprevisto, embustero, sabidor de historias y pasos famosos (...) se hallaba mudo” (1960: 234-235), non sabe que dicir perante a muller elixida para esposa. Volve enmudecer cando Penélope chega a Ítaca para casar, porque “el amor a Penélope le imponía una natural veracidad (...) Tenía que ser verdadero, a pesar suyo y por amor” (*Ibid.* 244-245). A realidade imponse, ten que enfrontarse a ela aceptando a verdade e debe deixar de soñar.

Para Pociña (1993: 238-40) a caracterización maternal de Penélope “resulta pouco menos que idéntica a Euriclea (...) e case coma se Ulises casase cunha imaxe da súa nai”; unha

figura feminina que o profesor sarriao denomina ‘muller-prototipo’ en oposición á de ‘muller-estereotipo’. Certamente, as dúas son mulleres que realizan os traballos dunha nai no seo dunha familia tradicional (cociñan, fan pan e tecen), mais a percepción maternal que Ulises vira en Penélope nos primeiros encontros pérdese, ó comprobar que nas súas longas ausencias non está na casa tecendo como unha boa esposa. Penélope parece ter vida propia fóra do fogar, non agarda polo esposo. E cando Ulises volve das súas aventuras imaxinando a esposa ansiosa por velo, non a atopa na casa, (“Penélope no llegaba para el amor”), ó contrario do que sucede na Odisea. É Ulises quen ten que agardar por Penélope, e cando chega xa non ve nela a esposa idealizada que imaxinara, “a tan amada, é amarga”. O comportamento da Penélope cunqueirana é o dunha muller decidida a ter vida propia independente do esposo ausente, unha figura que se afasta tanto do arquetipo homérico que tece e destece durante anos no manto de Laertes agardando o esposo coma da nai do heroe, matriarca esixente e defensora do reino.

Paulos crea a personaxe de María como unha muller namorada, maternal, habelenciosa, a que aloumiña, perdoa e, paciente, agarda a que o esposo saia dos seus soños⁹; parece dotada de ‘algo eterno y cálido’ que lle “recordaba una mirada y una sonrisa dulces que venían hacia él desde la puerta de la habitación, y que estaban allí, meciéndose en el aire, hasta que por fin se dormía” (Cunqueiro 1974: 47). É o arquetipo de muller ideal fronte á muller real. A lembranza da figura materna ocupa a imaxinación de Paulos ata tal extremo que non concibe ter relacións carnisais con María; non sente a paixón sexual que, en cambio, lle producen outras mulleres creadas tamén pola súa imaxinación, aínda que tampouco chegue a ter sexo con elas: “Y amando a María, no por eso descuidaba de inventar unas miradas furtivas a Micol (...) o a Lady Catalina” (*Ibid.* 232). María está sempre presente para libéralo, dun soño no que Paulos vai ter un encontro sexual ou tirando da corda que el atara á súa cintura¹⁰ cando unha serea está a punto de

⁹ Norma Sofia Kaus (2000: 11) di que “Paulos proxecta en María o arquetipo da gran nai” por ser orfo de nai desde pequeno.

¹⁰ Este episodio pode basearse na historia de Teseo no laberinto do Minotauro, do que o heroe mítico dá saída grazas ó fio que lle deixara Ariadna.

seducilo. Paulos leva a primeira decepción de amor na casa de María ó ir pedir a súa man, percibindo que non poderá entenderse co pai, un negociante incapaz de soñar. E ollando a moza nun escenario que el non creara, desconcértase e refúxiase nos soños mentres a mira como se fose a primeira vez que a ve. A profesora italiana Simona Geroldi (1997: 267), á que tamén lle sorprende este comportamento estraño dos protagonistas, di que: “los personaxes masculinos reprimen sus impulsos venéreos ante las mujeres lascivas rechazando su actitud con severidad”, describe a situación pero non dá ningunha razón.

A relación de Paulos con María é semellante, en certos aspectos, á de Ulises e Penélope. A parella está unida pero as mulleres afastadas dos mundos vividos por eles. Ulises e Paulos sitúanse en espazos da imaxinación e viven aventuras fantásticas das que non participan as esposas, situadas na realidade cotiá. Ulises dáse conta de que a Penélope non lle interesan as aventuras que el vive fóra do fogar e Paulos percibe que María non escoita os soños que lle conta, que está allea ás historias que el fabula. E a distancia no pensamento leva os esposos a perder o entusiasmo inicial polas súas mulleres. “Acabada la experiencia, por nada acuciado, Paulos encontraba la soledad y se entristecía en el regreso al hogar, en vez de alegrarse” (*Ibid.* 235) e refúxiase nos soños. Hai unha escena na que, arrimado a unha figueira, contempla o solpor e ve o cadáver de María nunha praza “cunha brazada de camelias nos brazos”. Trátase dunha reprodución da morte de Ofelia que eu interpreto como a metáfora da esposa desaparecida da vida do home soñador. Pois, como Paulos non pode imaxinar a vida sen María decide matala, aínda que coa súa morte el tamén morra.

As personaxes de Penélope e María son esenciais para entender a concepción da muller en Cunqueiro: teñen calidades maternais e están creadas desde posicións diferentes. Penélope evidencia a presenza dunha muller real que quere ser libre e María é a creación do soño idealizado de Paulos. Mais ambas as dúas están caracterizadas como mulleres libres, que teñen a iniciativa na relación e atraen os esposos pola súa habelencia, á vez, que temen a súa actitude pouco submisiva e allea ó seu mundo.

Educado na sociedade burguesa patriarcal da súa cidade, Cunqueiro parece non entender outro modelo de muller que o daquela que só

ve no matrimonio o seu medio de vida chegando a ser ama de casa e reprodutora da especie, un papel dependente do esposo, soportando a súa pulsión sexual e evitando ter a iniciativa na relación. Mais, a muller real, mesmo dentro do seu ámbito burgués, non sempre acepta ter menos dereitos sociais có varón e rexeita as normas do patriarcado buscando saídas ó encerro doméstico. Esta muller que quería ter vida propia enfrontase á concepción tradicional do noso autor e debeu perturbar fundamente o seu pensamento respecto á relación de parella. Como aceptar unha compañeira en igualdade, coas mesmas necesidades e os mesmos desexos ca el? E ese conflito é o que aparece, en maior ou menor medida, na relación de Penélope con Ulises e de María con Paulos, situadas no espazo difuso de imaxinación-realidade.

Clitemnestra e as súas fillas Electra e Ifigenia son as mulleres que forman parte da historia de *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), pero no texto “aparecen indirectamente a través de los sueños, recuerdos y relatos de los hombres”, como sinala Kaus (2000: 12). Malia seren as mulleres as indutoras da acción dos protagonistas, Egisto e Orestes, o autor privaas de voz e sitúaa fóra do texto, deseñadas polo discurso dos protagonistas que son os que conducen a historia.

A novela comeza coa chegada de Orestes a Argos na vellez de Egisto e Clitemnestra, que reinaban coma “unos viejos locos escondidos en su cámara secreta” temendo a chegada do lexítimo herdeiro do trono. É Orestes quen dirixe o discurso na primeira parte e recorda os anos de convivencia coa súa irmá Electra, a quen describe como unha muller autoritaria e decidida, mais con trazos maternais, cariñosa e protectora. Lamenta que o educara para a vinganza e o rancor, e non quere ir a Argos cometer un asasinato, a onde o mandara Electra para executar a vinganza e recuperar o reino do pai. O personaxe de Orestes está caracterizado como un home pacífico e sen pulsións guerreiras nin sexuais, distante da caracterización do personaxe da traxedia grega e impropia dun home educado para a vinganza e a guerra. A viaxe a Argos será de aprendizaxe da vida, da que estivo ausente por vontade de Electra; pasa por varias aventuras e por primeira vez mantén relacións con mulleres, que “reflexionando en ello lo atribuía a su soledad vagabunda más que al deseo sexual” (Cunqueiro 1968: 142). E, como un neno, bota en falta as atencións da irmá:

Era la primera noche que Orestes iba a pasar lejos de Electra. Cuando Orestes estaba en cama y ya se le acercaba el sueño, Electra venía silenciosa y solícita, lo arropaba, le tocaba los pies por si los tenía fríos, le frotaba la frente con las yemas de los dedos mojados en aceite perfumado para que tuviera sueños felices, y se marchaba de puntillas, presurosa. (*Ibid.* 147)

Na segunda parte da novela, toma a palabra Egisto para recordar o pasado e lamentarse de ter perdido a vida xunto a Clitemnestra, coa que foi infeliz malia sentirse atraído por ela e continuar excitándose ó ver o seu corpo e “todavía ahora al rostro arrugado del viejo rey subía una oleada de sangre caliente, y se le secaba la boca como entonces” (*Ibid.* 77), di. De Clitemnestra temos só a escasa descripción física que dá Egisto: unha muller de peitos ‘fermosos’ que el aloumiñaba nos seus soños e “todos sus desvelos estaban en poder apoyar su cabeza en aquellas manzanas nevadas”, ademais de ser unha boa cociñeira (fácialle “lomo embuchado e tortillas”). Confesa que foi el quen seduciú a Clitemnestra, casada co seu irmán Agamenón, e ela, sen querelo, acabou namorada del, convertida en adúltera e cómplice do asasinato do esposo. Agora, na súa vellez, Egisto culpa a Clitemnestra de ser infiel ó marido e de entregarse a el con lixeireza. Un pensamento claramente machista que recorda a lei franquista contra a muller, condenada por adúltera de non manterse fiel ó marido. E malia ser inducida á infidelidade por un varón, que non era condenado, ela si podía selo.

A terceira personaxe feminina do drama grego é Ifigenia; na novela, está pechada nunha torre do palacio real por orde de Egisto agardando ansiosa a vinganza de Orestes sen que o tempo deteriore a súa beleza de xuventude. É un penoso pesadelo para Egisto porque lle lembra a cotío a traición cometida contra o irmán.

En *Vida y fugas de Fanto Fantini* (1972) non hai personaxes con entidade que nos permitan facer unha caracterización das figuras femininas, pois, as mulleres son actores fugaces nas distintas escenas nas que Fanto vive as súas aventuras fantásticos, ó xeito de elementos dunha peza teatral. Son frecuentes as alusiones a encontros fortuitos de Fanto con prostitutas e outras mulleres, que en ocasións acaban en relacións sexuais, mais sen incidencia narrativa na aventura. Son simples referencias que ilustran o comportamento do

protagonista de feitos fantásticos. A figura feminina con máis presenza é Dama Diana, a morta de melena loura á quen Fanto lle recita poemas e pon lirios ós seus pés, á que engana coa promesa de que vai quedar con ela para sempre coa intención de penetrar na súa tumba para coñecer os seus misterios. O aventureiro protagonista consegue entrar no mundo da morte soñada agarrado da man da Dama: “Fanto el Mozo aceptó aquella mano pálida y fría que se le ofrecía, y avanzó lentamente con dama Diana hacia el paisaje” (1972: 59). Neste episodio, quizais, Cunqueiro quixo falar da fidelidade, do amor e da imaxinación fóra do mundo da realidade.

2.3. A muller na última poesía

As composicións poéticas escritas por Cunqueiro nos mesmos anos da narrativa non achegan datos de máis interese que os presentados para caracterizar as figuras femininas. A partir da aparición do breve poemario *Dona de corpo delgado* (1950), a muller é o ‘ti’, recordado e obxecto de desexo da voz poética. Unha muller que aparece en figuras nebulosas e fuxidías, distantes do suxeito lírico, que a busca na procura dun encontro ou dun sorriso de perdón.

O título *Dona de corpo delgado* fai referencia á figura corporal de Elvira, a esposa a quen se dirixe o eu poético, en especial, nos tres primeiros poemas. O poeta confesa a soidade da ausencia dun corpo que ‘foxe ó alento’ do amador, que non é outro que o da muller, que coa súa fuxida lle deixou ‘desfalecido o corazón’. O poeta utiliza o recurso do amor cortés para dirixese á amada co apelativo de ‘señor’ e expresarlle o ardente desexo amoroso que latexa no seu peito (“cando do peito meu o trobo arde”) pedíndolle que adormeza ó seu carón nun feliz reencontro.

As célebres amantes da literatura universal, Penélope, Beatriz, Ofelia, Carlota, Micol ou Xulieta, danlle nome á amada en composicións que falan dunha relación amorosa platónica, frustrada ou non correspondida como a súa. E son escasas as alusións ó amor carnal. Cando aparecen, como en “Ricordite di me”, “Eu son Danae” ou “Retorno de Ulises”, a relación amorosa está tan metaforizada que admite múltiples interpretacións. Nos dous primeiros poemas, o suxeito lírico exprésase a través das figuras de Pía de Tolomei e Danae que lembran os seus amores. Pía é asasinada

polo esposo (Nello), que Cunqueiro representa cun coitelo na man sobre ela para vingarse do seu adulterio. Danae, en cambio, recorda nos-tálica a felicidade do encontro con Zeus que a deixa preñada sen penetrar no seu corpo. E o poeta / Ulises imaxina un encontro amoroso con Elvira / Penélope no que os seus corpos se entrelazan baixo as augas do mar polo que navega o heroe, metáfora dos soños nos que autor adoitaba inserirse. En “Tantos camiños busquei” o suxeito lírico, situado no mundo ficcional dun libro, “libre e virxe entre as rapazas núas”, confesa que se achegara ó bordel para observar “as mulleres usadas”, mais, vencendo a tentación, non chega a entrar.

Na poesía de madurez coma nas outras modalidades xenéricas, Cunqueiro reflicte os mesmos conflitos amorosos e de relación coa muller. E, dadas as referencias comúns que hai entre algúns poemas e textos narrativos, parece evidente que os seus conflitos e as súas dúbidas estiveron presentes na escrita de toda a súa obra. E as ideas expresadas en boa parte das composicións poéticas foron utilizadas na prosa, e vice-versa¹¹. Mais, se na narrativa non resulta doado interpretar as referencias á esencia do feminino, as imaxes de muller dos poemas están tan metaforizadas que verlle o sentido é case imposible. O que sabemos é que son metáforas creadas por un amante á procura da amada, non como compañeira erótica senón como nai acolledora, un amor, en certa maneira platónico. Pois, como Dante a Beatriz e Bocaccio a Laura, só lle pide un sorriso. Un desexo longamente procurado por Cunqueiro que expresa na poesía como figuracións dun amor ausente e ansiado que, como di Luís Cochón (2012: 14-15), corresponden ó da esposa real, que representa “o centro e eixe da súa lírica máis alta”.

3. A maneira de conclusión

Tras analizar as representacións da muller na obra de Álvaro Cunqueiro quero concluír sinalando algúns dos aspectos que me parecen de

máis interese.

A presenza da fantasía na súa obra, ademais de ser unha técnica do gusto do autor, sérvelle para ocultar a súa concepción patriarcal da sociedade e as incertezas respecto da muller, que el considera o centro da vida doméstica ó servizo do varón, segundo as leis do patriarcado. E como tal, dálle un carácter maternal e boas condicións para ser gardadora do patrimonio familiar, como mostran as personaxes femininas deseñadas polo narrador e polo discurso dos protagonistas. Ocultándoas coas máscaras de Dona Ginebra, Penélope, María ou Electra, Cunqueiro fala de mulleres coñecidas, deseaxas e temidas. E a través das historias creadas fainas vivir supostas situacións reais, onde unhas mulleres se limitan a facer o papel de ama de casa ó servizo do esposo (Dona Ginebra, Clitenmestra) segundo as normas da sociedade patriarcal, mentres que outras (Penélope, María) acaban buscando ámbitos de independencia mentres os esposos só as ven no papel de amas de cada, non como compañeiras. Un aspecto que contrasta coa descrición que fai Cunqueiro en *Os outros feirantes* das mulleres rurais, na que parece que a decisión de buscar a independencia económica e social saíndo do círculo familiar é ben valorada.

Finalmente, quero referirme ás relacións sexuais reflectidas na obra do noso autor, pois chámame a atención o conflito que viven os e as protagonistas das historias ante o encontro sexual que adoitan rexeitar. O que se pode interpretar no sentido de que o amor só resulta gozoso cando o corpo da muller non é violentado coa relación carnal. Unha concepción estraña pois só é certo se hai violencia, non se a relación amorosa é compartida. Ese conflito co sexo sorprendeu tamén a Manuel Gregorio (2007: 193) e trata de interpretalo supoñendo que na concepción de Cunqueiro “el engaño y la violencia son las características propias del hombre, que vulneran la castidad natural de la mujer”. E pode ser así, pois da análise dos textos cunqueiranos despréndese que a

¹¹ Un exemplo da relación textual entre “Retorno de Ulises” e *Las mocedades de Ulises* aparece na páxina 270 onde di: “Vinieron a sus oídos las sílabas rodando, como a la quilla de la nave arrastrada en invierno a la arena, llegan tres olas ya vencidas y solamente espuma cuando sube el mar. Los dedos reconocieron los ojos y la boca antes de que pudieran hacerlo los ojos y la boca. Penélope, la tan amada, era amarga. En la memoria de Ulises surgió Foción, mojándole el rostro”.

muller nunca goza na relación carnal. Quizais unha triste conclusión que o noso autor sacou observando as atrocidades cometidas contra as mulleres durante a guerra civil, e das que quixo liberarse presentándoas na ficción literaria metaforizadas en imaxes soñadas.

En definitiva, tanto a fantasía, considerada por Cunqueiro unha fórmula de coñecemento humano, coma o tratamento da relación amorosa da parella parécenme dous temas centrais no plano axiolóxico sobre o pensamento do noso escritor.

4. Referencias bibliográficas

- Blanco, Carmen (1993): “As outras feirantas”, en *Congreso Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre o 9 e o 13 de setembro de 1991*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 197-212.
- Cochón, Luís (2012): “Introdución”, *Cuadernos Ramón Piñeiro XXIII. Saiban cantos estas cartas viren... Álvaro Cunqueiro e Alberto Casal (1955-1961)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 17-42.
- Cunqueiro, Álvaro (1956): *As crónicas do sochantre*. Vigo: Galaxia.
- (1974 [1959]): *Don Hamlet e tres pezas máis*. Vigo: Galaxia [ed. de 1959: *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*].
- (1960): *Las mocedades de Ulises*. Barcelona: Destino.
- (1961): *Si o vello Sinbad volvese ás illas*. Vigo: Galaxia.
- (1963): “Imaxinación e creación -Notas pra unha conferencia-“, *Grial* 2 (outubro-décembro), pp. 179-184.
- (1968 [1955]): *Merlín e familia*. Vigo: Galaxia.
- (1969): *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona: Destino.
- (1972): *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherasdesca*. Barcelona: Destino.
- (2014² [1974]): *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. Vigo: Galaxia.
- (1980): “A noite vai coma un río”, en *Obra en galego completa. Poesía e teatro*. Vigo: Galaxia, pp. 254-313 [primeira edición en *Grial* 10 (1965), pp. 413-438].
- (2011): *Dona de corpo delgado, Herba aquí e acolá, Outros poemas. Poesía 1933-1981* (ed. de Henrique Costas e Iago Castro). Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, César (2014²): “Comentario”, en *El año del cometa y la batalla de los cuatro reyes*. Vigo: Galaxia, Col. Mar Maior, pp. 229-239.
- Forcadela, Manuel (2009): *A mecánica da maxia. Ficción e ideoloxía en Álvaro Cunqueiro*. Vigo: Galaxia.
- Geroldi, Simona (1994): “La duaodécima mujer: pesquisa entre las figuras femeninas en la obra de Álvaro Cunqueiro a partir de la Balada de las damas del tiempo pasado”, en *Actas do IV Congreso Internacional de Estudios Galegos. Col. 2. Literatura e historia*. Oxford: Oxford Centre for Galician Studies, pp. 261-273.
- González-Millán, Xoán (1991): *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*. Vigo: Galaxia.
- Kaus, Norma Sofia (2000): “Aspectos míticos de los personajes femeninos de Álvaro Cunqueiro”. Tese de graduación do Mestrado en Artes (<https://repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/21121/31295016657628.pdf>). Texas: Texas Tech University.
- Marañón, Gregorio (1967): “Biología y feminismo”, en *Obras completas*. Madrid, vol. 3 [primeira edición en *El siglo médico*, Madrid, 1920].
- Martínez Torrón, Diego (1980): *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. Sada: Edición do Castro.
- Mauron, Charles (1963): *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique*. Paris: Éditions José Corti.
- Morán Fraga, César-Carlos (1990): *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: AGAL.
- Nicolás, Ramón (ed.) (1994): *Entrevistas con A. Cunqueiro*. Vigo: Nigra.
- Nogueira Pereira, María Xesús (2009): *Soñadores e familia. Os personaxes na narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: TresCes, Col. Nós-outros.
- Novoa Santos, Ramón (1929): *La mujer, nuestro sexto sentido y otros esbozos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pérez-Bustamante, Ana Sofía (1990): *La palabra y el sueño: análisis narratológico y hermenéutico de la novela de Álvaro Cunqueiro*. Cadiz: Servicio de publicaciones de la Universidad e Cádiz.
- (1992): “Álvaro Cunqueiro. Poética para un narrador”, *Boletín Galego de Literatura (Monografías I. Álvaro Cunqueiro)*. Santiago de Compostela: Servizo de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 17-34.

- Pociña, Andrés (1993): “Luces e sombras da narrativa cunqueriana”, en *Congreso Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre o 9 e o 13 de setembro de 1991*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 232-243.
- Rodríguez Fer, Claudio (1994): *A literatura galega durante a guerra civil*. Vigo: Xerais.
- Rodríguez Vega, Rexina (1997): *Álvaro Cunqueiro: unha poética da recreación*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Ramón y Cajal, Santiago (1933): *La mujer, conversación e ideario*. Madrid. Edición de Margarita Nelken.
- Salgado, Xosé Manuel e Dolores [Vilavedra] (1991): *Álvaro Cunqueiro*. Día das Letras galegas. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Scanlon, Geraldine (1986² [1976]): *La polémica feminista en la España contemporánea. 1868-1974*. Madrid: Akal.
- Spencer, Herbert (1904): *The principles of Biology*. Londres: Williams and Norgate.
- Spitzmesser, Ana María (1997): *Álvaro Cunqueiro y la fabulación del franquismo*. Sada: Edicións do Castro.
- Tarrío Varela, Anxo (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia.
- VV.AA. (1991): *O mundo de Álvaro Cunqueiro* (Monográfico de *A Nosa Terra*). Vigo: A Nosa Terra.