

El viaje imaginario como modelo literario en los mundos ficticios de Álvaro Cunqueiro y Gerold Späth

M.^a ISABEL HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid

Tal vez pueda parecer un tanto extraña la unión bajo un mismo título de nombres, quizá no tan dispares temporal como geográficamente, como los de Álvaro Cunqueiro (Mondoñedo 1911-Vigo 1981) y Gerold Späth (Rapperswil 1939). Sin embargo, la totalidad de la obra de Cunqueiro y lo que hasta ahora ha publicado Späth merecería ser objeto de un estudio mayor que el presente artículo dadas las características tan similares que, curiosamente presentan, pues, hasta donde me es sabido, ninguno de los dos conoce o conoció la obra del otro¹.

Si la obra de Cunqueiro ha sido con frecuencia marginada por la crítica, por ser la mayoría de sus novelas aventuras fantásticas al margen de las corrientes literarias del momento, no menos le ha ocurrido a Späth, quien publicó todo un ciclo de novelas de corte picaresco en unos años en los que las literaturas en lengua alemana basaban su quehacer en la politización y el compromiso literario por encima de todo².

¹ Gerold Späth declaró con ocasión de una entrevista que tuvimos en Rapperswil en octubre de 1993 que no había leído ninguna obra de Cunqueiro, aunque conocía el nombre del escritor. Sin embargo, es difícil que Cunqueiro conociera algo de la obra de Späth, quien publicó su primera novela *Unschlecht* en 1970, de la cual se hicieron tan sólo una traducción al inglés en 1975 y otra al italiano en 1977 respectivamente.

² Las siguientes palabras de José Domingo expresan la opinión generalizada de la crítica sobre la obra de Cunqueiro: «La obra narrativa de Álvaro Cunqueiro, que rebasa ampliamente el concepto clásico de la novela, no roza ni siquiera ninguno de los problemas que afectan a la novelística contemporánea: ni compromiso, ni angustia existencial, ni objetivismo, ni absurdo, ni mucho menos complicaciones técnicas ni formales. Sólo nos ofrece gratitud moral, exaltación

No cabe duda alguna, en principio, de que la obra de ambos escritores no encaja dentro de las coordenadas de la narrativa de sus respectivos ámbitos y momentos literarios (aunque tal vez este hecho diga mucho más de las obras de ambos autores que de la situación de la prosa española y alemana de esos momentos). No obstante, los críticos han notado bien las diferencias existentes y tienen razón al señalarlas, aunque lo que carece de toda justificación es el intento de calificar la producción de ambos autores como irrelevante, sin tener en cuenta las profundas preocupaciones humanas que la alientan.

Ambos escritores, libres de toda imposición de tipo metodológico y temático, que vienen siempre a limitar las opciones de cualquier autor, crean un espacio dentro del cual elaboran las unidades básicas de su significado vital: la relación entre el hombre y su entorno y la necesidad humana de enraizamiento. De estas unidades se derivan tres ejes comunes al mundo literario de ambos: su decidida defensa de lo regional, su fantasía y la ironía de su lenguaje.

Para Cunqueiro, Galicia es la base que integra su universo; su origen representa el factor crucial en su perspectiva del existir. Tal vez sea de este afianzamiento categórico en su entorno de donde surja gran parte de la originalidad y de la frescura que se desprende de su obra, así como la confianza vital que muestra en una época caracterizada, sobre todo, por la alienación. El gallego ha vivido siempre en un íntimo contacto con su tierra y su paisaje, del cual provienen los componentes principales de su carácter: sensibilidad estética, respeto a la tradición y un profundo sentir religioso, que en ocasiones roza el misticismo. Así pues, en sus ficciones, Cunqueiro explora los distintos aspectos de la humanidad galaica, captando el ritmo vital de su universo. Lo gallego aparece reflejado en aspectos específicos de sus obras como la actitud ante la vida, el tiempo, el espacio, los personajes, los objetos e incluso la propia estructura de las narraciones.

Del mismo modo, la producción literaria de Späth no está compuesta por obras aisladas, independientes unas de otras y sin ninguna conexión entre sí. Rapperswil, la ciudad natal del autor, situada junto al lago de Zúrich, es el nex

de lo estético por su sola función de belleza, «divertimento» en suma del narrador que arrastra a sus lectores en una única aspiración: embelesar, embaucar, divertir, evadir la realidad con la magia de la materia poética.» (José Domingo, *La novela española del s. XX*. Labor: Barcelona 1973, p. 38).

En ese mismo sentido se ha escrito sobre Späth: «Vier Jahre Arbeit hat Späth in seinen Roman investiert - sie ist dem «Unschlecht» gut und schlecht zugleich bekommen.

Da wurde gewalkt und geknetet, gebosselt und gefeilt. Ein Sprachfladen bleibt übrig, vielfach geformt, mit Knacknüssen gespickt, stark gewürzt und mit feinem Puderzucker bestäubt. Indessen sind dem Autor über der langwierigen Arbeit die rechten Masse und Gewichte abhanden gekommen, er hat den Appetit des Lesers überschätzt. wir leben nicht mehr im Barockzeitalter und haben für derart opulente Mahlzeiten nicht mehr die entsprechenden Mägen.» (Christoph Kuhn, «Ein ungeschlachter Held aus Rapperswil», en *Tages-Anzeiger*. Zúrich, 30.12.1970).

de unión entre todas ellas. Es siempre un mismo escenario por el que Späth hace desfilar a un sinfín de personajes que hoy aparecen en una obra y mañana en otra. Späth observa con detenimiento todo aquello que le rodea y descubre así a sus personajes y sus temas. Todo está en la pequeña ciudad a orillas del lago, todo le es familiar, conocido³.

El espacio, al igual que el tiempo, es un concepto abierto y fluido en el conjunto de la producción de estos dos autores, y si en Späth Rapperswil es el punto central, en torno al cual gira la existencia de todos sus personajes, Mondoñedo resurge bajo los más diversos disfraces en la narrativa del gallego⁴. El paisaje tiene siempre personalidad propia; es algo independiente y no un mero reflejo de las necesidades y sentimientos del hombre⁵: en armonía total con él, el individuo puede llegar a realizarse, ya que los dos existen en estrecha relación entre sí. En este sentido, pues, llega a desempeñar en las novelas de nuestros dos autores una función fundamental: ha de sugerir las más variadas posibilidades e incitar al protagonista a la exploración. De ahí la importancia que cobra el viaje (ya sea real, en potencia, o tenga lugar tan sólo en la imaginación o en el recuerdo) en la composición de la obra de ambos.

Además no deja de resultar curioso que sea el propio paisaje, a la vez que núcleo inspirador de todas las obras, inspirador de una cierta ansiedad que produce el efecto contrario al deseado. ¿Por qué personajes tan lejanos entre sí

³ Él mismo lo ha confirmado en diversas ocasiones: «Was soll ich meine Geschichten weit herholen. Hier: das kenne ich, das ist für mich durchsichtig.» (Urs Bugmann, «Gerold Späth: Schreiben hat mit Handwerk zu tun.», *Luzerner Neuste Nachrichten*, 01.10.1991).

«[...] Ist die überschaubare Kleinstadt Rapperswil ein besseres Modell für die derzeitigen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen in der Schweiz als etwa Zürich oder Basel?

Hier ist alles durchsichtig für mich. Ich kann nicht über die Erlebnisse schreiben, die ein Eskimo in New York hat. Das wäre doch alles nur aus zweiter Hand. Ich habe einfach kein anderes Modell als Rapperswil und die Region.»

(Gerhard Mack, «“Uns werden die Augen noch glasig werden”. Der Schweizer Epiker Gerold Späth über Literatur und europäische Lebenswelt.», *Frankfurter Rundschau*, 14.08.1991).

⁴ En su artículo «Introducción a Álvaro Cunqueiro», Franco Grande recoge estas palabras del autor: «De una manera o de otra, en todos mis libros está un poco de Mondoñedo. Todas las ciudades pequeñas de las que hablo son un poco mi ciudad por muy diferentes que sean ... Para mí la huella de aquellos años de infancia, pues, ha imprimido carácter, es decir, yo soy de allí de una manera irrefutable.» (X.L. Franco Grande, «Introducción a Álvaro Cunqueiro», *Grial*, 42, septiembre-diciembre 1973, p. 407). En aquellas obras en que el espacio es gallego (*Merlín y familia* entre otras) Cunqueiro lo convierte en un espacio internacional, poblándolo con multitud de personajes extranjeros; en aquellas en que no lo es (*Las crónicas del sochantre*, *Las mocedades de Ulises*, entre otras), lo galleguiza.

⁵ Véase, por ejemplo, la descripción que hace Sinbad: «El mar es muy malicioso y hay que sabérselas todas ... El mar a mí la mayoría de las trampas me las hace por juego, por ver dónde salgo, y a ti te lo digo en confianza: el mar no me dejará morir en sus ondas.» Álvaro Cunqueiro, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*. Destino: Barcelona 1989, p. 103.

como los de Cunqueiro y Späth se deciden irremisiblemente a abandonar su espacio vital conocido en busca de nuevos paisajes y aventuras? ¿Por qué ambos autores basan sus ficciones alrededor del viaje? El viaje implica ansia y búsqueda y refleja la insaciable inquietud espiritual de los protagonistas. Viajar es siempre aspirar a algo nuevo: el que emprende un viaje, acepta el riesgo y disfruta con la posibilidad de verse transformado por la experiencia. Podría llegar a afirmarse que el viaje es, en muchos sentidos, una situación paradigmática que pone a los que lo llevan a cabo en contacto con el ritmo evolutivo del universo. Y, ¿qué es lo que provoca esta ansia, esta sed de búsqueda? La respuesta a esta pregunta debería buscarse en la imposibilidad del individuo de vivir en perfecta armonía con el paisaje del que procede. Sólo cuando ha conocido lo que hay más allá de él es capaz de retornar y unirse íntimamente a él.

Tanto Galicia como Suiza son dos espacios pequeños y cerrados en sí mismos; las semejanzas entre ambos son mayores de lo que se puede apreciar a simple vista. En los dos predomina el medio rural sobre el urbano: este hecho trae consigo un mundo mucho más arraigado a la tradición, en el que los valores tradicionales están tremendamente enraizados. Las posibilidades de superación son muy pocas, y el individuo crítico se ve limitado por la estrechez que este medio ofrece; de ahí que vea en el viaje la única salida posible⁶. La necesidad de escape es tal que la travesía puede ser real, imaginada o recordada, no importa, pues la finalidad del viaje es, en última instancia, conectar el lado real del mundo con el mágico, establecer un lazo armónico con el universo a través del cual puedan borrarse las estrechas fronteras que usualmente nos limitan.

Estructuralmente, el viaje se divide en tres etapas claramente diferenciadas: la llamada, la aventura y el retorno⁷. Antes de la llamada, encontramos en todas las novelas el periodo inmediatamente anterior al viaje, en el cual se nos da a conocer el ambiente de donde procede el personaje principal. El hecho de cono-

⁶ Sobre la tan estudiada, loada y criticada «estrechez de Suiza» («die Enge der Schweiz»), se ha escrito mucho, pues es una de las características que marcan la producción literaria de los últimos decenios en la Suiza de lengua alemana. Véanse, por ejemplo, las siguientes obras: Paul Nizon, *Diskurs in der Enge*, Suhrkamp: Frankfurt 1990; Karl Schmid, *Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jakob Burckhardt*, Artemis: Zürich-Stuttgart 1963; Urs Widmer, *Das enge Land*, Diogenes: Zürich 1987. Este es sin duda alguna el motivo por el que la práctica totalidad de los escritores suizos abandonan en algún momento el país para vivir en el extranjero, a la búsqueda de un paisaje físico y humano más amplio y con más perspectivas que el suizo.

⁷ Esta estructura es la típica de cualquier novela de aventuras que presente un viaje como motivo principal (piénsese, por poner sólo como ejemplo algún título universalmente conocido, en novelas como *El robinsón suizo* de Johann Rudolf Wyss o *La isla del tesoro* de Robert L. Stevenson), así como de las novelas de formación tan frecuentes en la literatura alemana (el *Wilhelm Meister* de Goethe o *Der grüne Heinrich* de Keller). Un estudio de esta estructura narrativa puede encontrarse en Joseph Campbell, *The Hero with A Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press 1973. Es precisamente esta misma estructura, la estructura «Heimat —> Fremde —> Heimat», la que marca la literatura suiza de estos últimos decenios.

cer este marco y el trasfondo vital del protagonista, nos permite entender el porqué de la llamada y su determinación a seguirla. En la segunda etapa, siempre la más extensa, la aventura va en paralelo con el desarrollo, con la evolución personal del protagonista, la cual tiene lugar a través de una serie de vivencias típicas: el asombro inicial, la aclimatación a nuevas circunstancias, la paulatina adquisición de confianza y, por último, la plenitud. La tercera está marcada por el regreso del viajero al punto de partida, y con ella se cierra el círculo que convierte a esta experiencia en una entidad completa. El protagonista debe enfrentarse de nuevo con su propio origen, pero ahora, eso sí, desde una perspectiva distinta. Es aquí donde tienen lugar el desenlace del proceso y el triunfo o el fracaso de los protagonistas⁸. Tanto en las obras de Cunqueiro como en las de Späth, los protagonistas disfrutaban con la misma serenidad de sus victorias que se encaran con la derrota, la cual viene siempre acompañada por la soledad. Y curiosamente, al aceptar con naturalidad las exigencias de esta etapa final, los protagonistas nos ofrecen un modelo de vida diferente.

Si bien la práctica totalidad de la obra de Cunqueiro y Späth se enmarca dentro de esta estructura de ida y vuelta desde y hasta el lugar de origen (*Heimat* —> *Fremde* —> *Heimat*), pretendo centrar mi análisis en dos obras que tienen, al menos en el título, al marino Simbad como núcleo central. ¿Por qué la figura de Simbad? La historia de este personaje, que originariamente debía ser independiente, pero que ha llegado hasta nosotros dentro de la colección de *Las mil y una noches*, se compone de un prólogo y siete cuentos: un mozo de la Bagdad de Harūn al-Rašīd, en un día de mucho calor, se detiene, cansado por su carga, delante de la puerta de un lujoso palacio y empieza a quejarse de su dura vida; el dueño de la casa, el rico mercader Sindibād, le invita a que pase, le da algo de comer y luego les narra a él y a sus huéspedes, en siete días seguidos, las maravillosas aventuras de sus viajes por mar, después de los cuales llegó a la estable riqueza y al tranquilo bienestar que ahora disfruta. Todos estos viajes los emprendió Sindibād empujado por el demonio de la ganancia y de la aventura: embarcado en un buque mercante, naufraga y tras muchas peripecias se encuentra en una isla desierta; aquí empieza su odisea. Una vez va a parar, con unos compañeros suyos, a la casa de un monstruo de un solo ojo, que los captura y devora a algunos de ellos, y al que los restantes terminan por cegar. En otra ocasión consigue hacerse levantar en vuelo por el gigantesco pájaro al-Rūh, que lo deposita en el valle de los diamantes, del que consigue evadirse con

⁸ La siguiente frase de Campbell describe con toda exactitud la situación del protagonista al regresar a su entorno natural: «Whether rescued from without, driven from within, or gently carried along by the guiding divinities, the hero has yet to reenter with his boon the long forgotten atmosphere where men who are fractions imagine themselves to be complete. He has yet to confront society with his ego-shattering, life-redeeming elixir, and take the return blow of reasonable queries, hard resentment and good people at a loss to comprehend.» Joseph Campbell, op. cit., p. 216.

una nueva estratagema. En otra aventura llega a la isla de los desnudos: éstos dan a sus compañeros una comida envenenada, pero Sindibād es salvado por los colectores de pimienta y tiene más tarde otra aventura en aquel país, donde llega a ser yerno del rey y corre el riesgo de morir sepultado vivo, según el uso local, con su mujer muerta. En otro viaje cae en manos del viejo del mar, que le obliga a llevarlo a hombros hasta que Sindibād logra quitárselo de encima emborrachándolo y matándolo. Las más arriesgadas aventuras tienen siempre *un alegre final con el retorno del viajero*, casi siempre rico en dinero y piedras preciosas, a su país.

A lo largo de la historia de la literatura universal no han faltado figuras como la de este marino⁹; sin embargo, las obras de Cunqueiro y Späth, aunque así pudiera deducirse del título de ambas, no se encajan dentro de la tradición literaria que recoge como motivo central los viajes de Simbad. El fondo original de la versión árabe es, sin lugar a dudas, mucho más real de lo que a primera vista parece, y refleja las experiencias de los audaces navegantes y mercaderes musulmanes de la Alta Edad Media en el Océano Índico. Como tal nos presenta Cunqueiro a su Sinbad: ahora es viejo y lucha por sobreponerse a los efectos de la edad, del ocio y del olvido. Los aspectos más humanos y vulnerables del en otro tiempo héroe casi intocable aparecen mostrados aquí, tal vez con cierta dureza, y es precisamente esta apariencia la que los hace más susceptibles a la decadencia. Sin embargo, es en esta caída del héroe donde radica la humanidad de la obra cunqueiriana: Sinbad ha de enfrentarse a la ceguera y a la decrepitud, ha de vivir más de cerca su propia muerte. Pero, si la intensidad se cristaliza en la peligrosa aproximación de vida y muerte, la culminación de la plenitud se da, por lo común en el amor, y es así como Sinbad encuentra a la viuda de Alba. Al viejo marino le está vedado volver a salir y la forzada inactividad parece consumirlo, y aunque es consciente de sus limitaciones, opta por ignorarlas¹⁰.

En otras ocasiones el viejo marino desafía abiertamente la realidad, como hace al nombrar al ciego Abdalá vigía de su nave:

*«Y además, las palabras de Abdalá le golpeaban a Sinbad en el corazón.
—¡Sinbad, llévame al mar! ¡No se lo niegues a un pobre ciego, majestad de las corrientes! ¡Seré tu dedo pulgar!*

⁹ Algunos pasajes de estos viajes recuerdan de una manera asombrosa episodios de la Odisea, hasta el punto que hubo quien supuso la existencia de una versión árabe en prosa del poema homérico que el autor del Sindibād utilizaría. Se cree, además, que entre las fuentes directas del Sindibād hay un libro de recuerdos y de viajes de un marino persa del s. X.

¹⁰ Carballo Calero considera al marino el don Quijote cunqueiriano, pues, al igual que le sucedía al hidalgo castellano, sus aspiraciones exceden con mucho sus posibilidades. Así lo revela un episodio que en su opinión recuerda al de la celada quijotesca: «Guarda cuatro cajas herradas llenas de variedades, pero nunca las abre, y digo yo que será para no desencantarse a sí mismo hallándolas vacías, o si lo que guardan son espejos rotos, conchas y trapos viejos.» (*Cuando el viejo Sinbad ...*, pp. 53-54). Cfr. Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*. Galaxia: Vigo 1975, pp. 759 ss.

Sinbad le pidió a Sari el carbón, y con la mejor letra que pudo hacer, que acaso fuese damascena torneada, escribió en el aviso, a la cabeza de la tercera columna del rol:

ABDALÁ EL CIEGO, VIGIA Y DEDO PULGAR DE SINBAD

Sari acercó el ciego adonde estaba el aviso colgado.

—¡Ahí estás puesto, señor vigia!

Y el ciego acertó, y posó, llorando, su mano derecha sobre su nombre y la palabra «vigia»; ésa la escribiera Sinbad con mucho tiento, y parecía un ojo, y el espíritu, metido dentro de las letras, figuraba una negra pupila vigilante.»¹¹

Para muchos críticos, el viejo Sinbad no es más que un loco, pues sólo desde esta perspectiva puede justificarse su determinación de llevar consigo a un vigía ciego. En esta posición están también la mayoría de los personajes de Späth, si por loco entendemos, en ambos casos, a alguien que trasciende los límites impuestos por la sociedad. La verdadera locura parece ser, para ambos escritores, la de estar ceñidos a los estrechos límites dictados por la sociedad y malgastar el efímero momento de la vida. Los hechos no se miden por su coherencia lógica, sino por su significado vital¹².

Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas es uno de los libros más patéticos de Cunqueiro. En el curso de la novela, el protagonista tiene que experimentar la aniquilación de sus últimos sueños y esperanzas, el hundimiento en la ceguera y la senilidad:

«Sinbad se olvidó de las voces y de los nombres de los pilotos amigos suyos, y para él todos son forasteros que vienen a hacerle una visita. Se habla del mar delante de él por ver cómo va de memoria y si vuelve del parálisis que debió tener en la cabeza, y Sinbad no dice nada.»¹³

Aquel Sinbad que, perdidas las dotes de marino, vivía de la amistad y de la admiración de sus semejantes, de la belleza del mundo y de sus recuerdos, queda sumido en las tinieblas y en el silencio. El retorno ha significado para él la compasión de aquellos que en otros tiempos mejores lo admiraron. En esta obra conocemos, pues, íntimamente a aquel Sinbad que no es más que una voz en *Las mil y una noches* y vislumbramos todas las dificultades de la inminente vejez del curtido aventurero, pero a la vez también su humanidad y su sencillez.¹⁴

¹¹ *Cuando el viejo Sinbad* ..., p. 68.

¹² En el caso del Sinbad de Cunqueiro observamos cómo el amor a la vida ha ido aumentando a medida que el vigor físico ha ido disminuyendo, tal vez buscando un contrapeso a las progresivas limitaciones de la edad. El recuerdo es, pues, el arma más eficaz para mantener su vida con aliento: al recordar de algún modo se revive, y es posible hacerlo de una forma diferente cada vez.

¹³ *Cuando el viejo Sinbad* ..., p. 107.

¹⁴ «Siendo tan marinero como es, no por eso deja de ser hortelano, y se levanta temprano para regar en el huerto y arrancar la hierba mercurial, y es muy hábil con el sacho, y poda e injerta, y siempre tiene muy buenos repollos y alcachofas sevillanas.» *Cuando el viejo Sinbad* ..., p. 21.

Siete fueron los viajes que hizo el marino y en siete viejes divide también Späth su *Sindbadland*. El punto de partida es distinto al que nos encontramos en la obra de Cunqueiro: un personaje con un deseo irresistible de conocer el mundo, abandona su *Heimat*. Se marcha y construye un universo imaginario (*Sindbadland*) para regresar después al punto de partida tras siete largos viajes:

«... und komme nach Zeiten zurück und vieles ist anders geworden und wenig hat sich geändert, ich weiß nicht, ob ich hier die Toten oder die Lebenden aufwecken soll, sie sitzen und essen, sind satt und sind älter geworden — So, auch wieder einmal hier? und, hat's etwas eingebracht? Viel wird's nicht sein, oder? Fett hast du nicht angesetzt, im Gegenteil, ziemlich verhungert siehst du aus! abgegrast, he! die hurtige lustige Welt, eh! nichts mehr zu holen, nur grad die Schuhe abgelaufen und viel Zeit, ja, so ist das mit der Herumreise, die Welt sehen, wohlan, aber was sieht die Welt? Drecksohlen und so weiter, wer da nicht dran denkt, he! und grinsen einander an und vor sich hin, und jeder weiß jetzt noch etwas zu benicken, nur manchmal, zwischendurch oder kurz vor Feierabend schnell an einer Ecke, zupft mich einer an: jetzt sag einmal, erzähl doch jetzt, du weißt schon was, man hat doch einiges erlebt, oder? ich habe schon Ihren Vater gekannt, gut gekannt, Ihren Herrn Vater, und Ihre Frau Mutter auch, sicher haben Sie viel gesehen und so weiter?

*Oh ja, allerlei! überall allerart Menschen und kein End»*¹⁵

Y es que, más tarde o más temprano, todos acaban por regresar a su respectivo lugar de origen. «¿Por qué volviste, mi señor Sinbad?», le pregunta el pequeño Sari al viejo marino, quien le responde:

«[...] el timón va haciendo callo en tus manos, pero no en el corazón. Son melosos los higos de las huertas de lejos, pero tienes una higuera tuya en la tierra que naciste, y vas navegando por Bradubaldur y ves pasar los malvises de abril y te preguntas: ¿cuántos higos míos no picarán hogaño?»¹⁶

En realidad, el deseo de partir hacia nuevos horizontes está siempre contrapesado por la nostalgia del hogar. Y es sólo entonces, al regresar, cuando, gracias a la perspectiva que da la distancia, se aprende a amar lo propio.

Sin embargo, y a pesar de todo, *Sindbadland* difiere en mucho de la obra del escritor gallego. Späth coge aquí la pluma para describir a una serie de personajes que viven con una determinada esperanza, a decepcionados, a luchadores, y los sitúa bien en la 7.^a Avenida de Nueva York o en la frontera mejicana, bien en la Toscana o en el mismo fin del mundo. Son ciudadanos suizos que rompen con su vida cotidiana y se marchan lejos (uno se harta de su mujer y sus tres hijos y se va nada menos que a Tampico porque ya no aguanta más la «armonía» del idilio familiar; otro, también padre de tres hijos, decepcionado y can-

¹⁵ Gerold Späth, *Sindbadland*. Fischer: Frankfurt 1987, p. 281.

¹⁶ *Cuando el viejo Sinbad ...*, p. 15.

sado del trabajo por turnos en una fábrica de acero, huye a una isla desierta); los encontramos esparcidos por todos los puntos del globo terrestre, y también en parajes imaginarios (*Am Aequator bei Mbdana, mehr als siebzehtausend Kilometer von hier, der Goldstrand von Nome*) y en lugares con los que el propio Sinbad no hubiera soñado jamás, como la perdida Atlántida o ciudades fantasma.¹⁷

Es, en definitiva, una riquísima colección de figuras humanas con las que el autor vuelve a demostrar que posee una fantasía inagotable, una vista aguda y una fuerza imaginativa que llega hasta las más profundas raíces del problema de la existencia de la humanidad.

En el conjunto de la obra de ambos escritores se incluye toda la gama de esta fauna humana: reyes y mendigos, ancianos y niños, mujeres y hombres, militares, clérigos y hombres de estado, comerciantes y artesanos, vivos y muertos ... La lista no tiene fin. Eso sí: cada uno de ellos posee una referencia vital propia, que le confiere un grado de individualidad dentro de la totalidad de este universo mágico¹⁸.

En cada página de *Sinbadland* hay una nueva biografía: es el procedimiento de la continua abreviación, de la escasez escénica¹⁹. Las descripciones son rápidas, precisas: son personajes que rechazaron la vida cotidiana banal y burguesa, que intentaron cambiar su destino y acabaron siendo exotismos de la existencia humana llevados por el autor hasta el fin del mundo. El distanciamiento local se materializa en realidad en el propio individuo al alejarse de sí mismo. Porque, aun cuando los protagonistas emprendan un viaje y muchas de estas biografías se desarrollen en el extranjero, ¿ha abandonado el autor en algún momento Rapperswil?:

¹⁷ En la obra de Cunqueiro encontramos escenarios tales como el país de Bolanda, las islas Cotovías, el Reino Doncel, el reino de Melinde, las islas de Gutor, Babarón y Trapobana ...

¹⁸ En el caso de Späth resulta evidente, pues cada biografía es distinta; en el caso de Cunqueiro, el escritor dota a sus personajes, en las descripciones que de ellos hace, de una serie de rasgos únicos:

«Sinbad es alto, robusto, y tiene andar de mucha gravedad, aunque tenga la pierna derecha un poco más corta que la izquierda; tiene barba blanca muy espesa, sin partir, y casi todos los jueves con la navaja de pulso le hace un redondeo, y para que se le vuelva en la punta, pone por las noches rizadores de palosanto. Gasta siempre turbante de dril tirando a marrón, y es cejijunto, y por debajo de la selva pilosa muestra el alma por los grandes ojos negros. Digo que muestra el alma por la inocencia y el entusiasmo de su mirar, que los ojos suyos no callan nada, ni burlas ni veras, y se adelantan, cuando Sinbad habla, a las palabras suyas, alertando, sonriendo, entristando. A veces se pudieran ver países en fiesta en sus ojos.»

Cuando el viejo Sinbad ..., p. 20.

¹⁹ Este procedimiento es característico de Späth desde la publicación en 1980 de *Commedia*.

«[...], soso du bist auf einer Reise, weißt du, daß die Reisen durch den Kopf die schnellsten sind? sie führen am weitesten und im Kreis und manchmal zurück, aber wer weiß wo das ist?»²⁰

En realidad todo son viajes imaginarios, fantasías. Y a Sindbadland es a donde llevan todos estos viajes imaginarios que tienen lugar en la mente, donde no hay límites ni de espacio, ni de tiempo:

«[...], aber jetzt weiß ich plötzlich nicht mehr, ruft die Stimme, ist es wirklich ein türkisches oder nicht eher ein griechisches Dorf! man lacht, oder liegt es in Spanien! ruft jemand, und ein anderer: oder ist es Melbourne! Paris! Wien! Moskau! - weitere Namen werden übersprudelt von glucksendem Gelächter.»²¹

Descubrir a estos dos escritores es abrir los ojos a la fantasía para embarcarnos en sus viajes imaginarios, de los cuales nosotros somos pasajeros. Con la fantasía se corre el riesgo de olvidar la realidad, de no ser capaz de distinguirla porque lo fantástico vaya suplantando progresivamente a lo real. Sin embargo, la fantasía es aquí el medio a través del cual se filtra y se refleja la realidad.

Späth, uniendo a la fantasía una buena ración de ironía, va descubriendo uno por uno los miedos, los temores, los anhelos de los habitantes de su ciudad, observando con detenimiento sus costumbres, comportamientos y estados de ánimo para que ellos mismos sean el medio de expresión de la crítica del autor ante la vida aburguesada y egoísta que llevan, convirtiendo experiencias de la existencia cotidiana en algo imaginario, ficticio, es decir, haciendo ver las realidades sencillamente como ficciones:

«[...], der Mann hat gesagt, es ist alles Fiktion, ich, du, der Schatten auf meinem Gesicht, alles, auch meine Machete und mein Hieb und die Klaffwunde am Hals, zum Beispiel in deinem Nacken, nichts als Fiktion, das Herz pumpt das Blut heraus, die Lunge macht ein Geräusch, und wie sie umfallen mit verdrehten Augen und wie das Leben aus ihnen fährt, alles Fiktion, Coronas de flores para los muertos, der Mann stand in Lumpen, er zitterte, er sagte, er sei mit einem Schleier über dem Gesicht geboren worden, darum könne er alles sehen, Geister, die Zukunft, das Unheil, alles Vergangene, alle Fiktionen, [...]»²²

No hay un narrador en primera persona, sino que las historias están a menudo contadas en segunda o en tercera persona, e incluso el narrador cuenta lo que otros le han contado a él²³; pero esto no cambia el hecho de que la imagen que

²⁰ *Ibidem*, p. 120.

²¹ *Ibidem*, p. 247.

²² *Ibidem*, pp. 186-187. En este mismo sentido debe entenderse la fantasía de Cunqueiro: historias como la del rey Borzasares, quien tenía sus siete ciudades guardadas en una sortija que un día se le cayó al mar, por lo que las aguas estuvieron echando cadáveres durante un año, refleja con mucha ironía la verdad de la realidad.

²³ *Ibidem*, pp. 79, 94, 95, 103, 132 entre otras.

aquí aparece de su ciudad natal sea un mosaico tupido, en el cual ninguna de sus piezas parece tener algo que ver con la de al lado. Es un mosaico en el que lo raro, lo ridículo, lo fantástico, lo terrorífico, lo absurdo, lo vulgar, lo increíble y lo repugnante aparecen juntos, con el destino bailando alrededor de todo, porque en realidad, Simbad somos todos y cada uno de nosotros, y la tierra que habitamos, imaginaria o real, no es otra que Sindbadland.

Späth escribe con frases cortas, pero que apenas dejan respirar, porque la obra está plagada de anacolutos y, además, hay que correr de coma en coma, ya que evita el punto y lo utiliza tan sólo para cerrar la historia; no narra de manera lineal, sino que introduce las más inesperadas variantes:

«Zum ersten Mal habe er in Granada von dem Brauch gehört, dann in Belo Horizonte, Brasilien, wie der Präsident dort hieß damals, hat er vergessen, eine Schmeißfliege ist wie die andere, dann am Horn von Afrika wieder, schon vor der Geburt des Kindes die Astrologen zu rufen, scheint ihm ein einleuchtender Brauch, er heißt Hartmann Walckerlin, soll reich sein, gelehrter Metzger, [...]»²⁴

En su estilo dominan los sintagmas nominales, y ésa es precisamente una cualidad de su técnica narrativa: hacer pasar una gran cantidad de imágenes por los ojos del lector con la sola fuerza del lenguaje, reflejar con exactitud todos los detalles, colocarlos unos junto a otros del mismo modo que se suceden entre sí. Asimismo se dejan entrever también en esta obra algunos restos de su tono barroquizante, característico de sus anteriores novelas. Estos recursos lingüísticos, completamente apartados del gusto de la época, están en gran parte influidos por la doble perspectiva lingüística del dialecto: éste actúa como sustrato lingüístico y ofrece múltiples posibilidades de expresión que enriquecen la capacidad idiomática del escritor. El bilingüismo resulta ser, pues, una enorme posibilidad estética.

En esta misma situación se encuentra Cunqueiro, cuya sintaxis y expresión arcaizantes provienen sin duda alguna del sustrato gallego.

La experimentación no se limita en ambos sólo al ámbito lingüístico: uno de los pocos puntos en que sus obras coinciden con las tendencias de la narrativa de sus respectivos momentos es el de la problemática cuestión de la clasificación genérica. En otras palabras, ¿son o no novelas los libros que escriben?²⁵

²⁴ *Ibidem*, p. 62.

²⁵ Respecto de *Las mocedades de Ulises* dice su autor: «Este libro no es una novela. Es la posible parte de ensueños y de asombros de un largo aprendizaje —el aprendizaje del oficio del hombre— sin duda difícil.» (*Las mocedades de Ulises*, Destino: Barcelona 1962, p.7). Y en el mismo sentido: «Dies ist kein Buch, in das man sich genüßlich vertiefen kann. Es gibt keine Handlung, die einen weiterzieht. Aufgeschlagen wird vielmehr ein Register mit Namen und Lebensläufen. Es sind rund 200 Personen, die sich da vorstellen. Der Autor verhüllt sich, als habe er eine imaginäre Adressenkartei benutzt, Hunderte ihm fremde Menschen um ihren Lebenslauf oder doch ein Lebenszeichen gebeten. Jetzt breitet er seine Beute aus.» (L.O., «Bücher, von denen man spricht. Zu Gerold Späths *Commedia*», *Hessische Allgemeine Zeitung*, 12.07.1980).

La narrativa de ambos está marcada por la experimentación de géneros: la literatura ha de ser una experiencia total según la compleja realidad que quiere captar. Sus obras incluyen referencias a otras obras, los mismos personajes aparecen hoy aquí y mañana allí, siendo ya protagonistas, ya personajes secundarios. La obra de ambos es, en definitiva, una sola obra con distintos títulos.

En sus ficciones, caracterizadas por la riqueza, la variedad y la humanidad de su entorno, exploran ambos los distintos aspectos de la vida de sus respectivos paisajes y de los hombres que los pueblan, presentando una imagen hecha esencia del ser y del poder ser de ambos. El viaje imaginario es el recurso ideal para ello: plasmando la realidad exterior, el autor consigue realmente plasmar la interior. Es la única vía de escape posible, cuando el escape físico es imposible. El viaje imaginario nos enseña que el mundo no es otro que el que nosotros queremos ver o vemos a través de nuestros ojos, a través de los cuales filtramos lo que creemos entender como realidad ²⁶.

El fin único y principal que persiguen en sus obras no es el de mostrar la realidad; tampoco lo es alterarla conscientemente. Lo que pretenden es captar el ritmo vital del universo, de la vida, de los hombres, para ser capaces de estar en armonía con él, aunque sea a través de la propia visión individual.

No es la posible realización del viaje lo verdaderamente significativo, sino el hecho de contarlo, ya que es así como adquiere veracidad. Así, contando, se hace compañeros de aventuras a los que escuchan o leen al viajero y, en consecuencia, sueñan también con él. Y, si lo verdaderamente significativo es el hecho de contar los viajes, las voces narrativas adquieren en la obra un protagonismo esencial: los personajes cobran identidad no por lo que son, sino por lo que dicen y cómo lo dicen. Ellos son referentes de la realidad y a través de ellos se le ofrece al escritor la posibilidad de jugar con la dualidad realidad-ficción ²⁷.

El viaje imaginario como modelo literario pretende abrirnos todas las posibilidades, haciéndonos ver que la realidad es tan real como nosotros mismos

La experimentación es también observable en cuestiones tan sencillas como las tipográficas: curiosamente en las dos obras que aquí tratamos, ambos autores combinan diferentes tipos de letra, redonda y cursiva: la primera para el discurso presente, la segunda para el pasado.

²⁶ Späth concibe la visión de la realidad exclusivamente de este modo, como se desprende de la mencionada entrevista que tuve con él en otoño de 1993:

«Glauben Sie, daß Sie in ihrem letzten Roman [*Das Spiel des Sommers neun-undneunzig*] Ihre Heimat zurückgelassen haben?

Nein, das glaube ich nicht. Sie schauen jetzt Rapperswil an mit Ihren spanischen Augen; ich schaue die Welt mit meinen «Seebubenaugen». Meine Sicht auf die Dinge ist immer geprägt von dem, was ich mitbringe.»

²⁷ En esta misma dirección apunta el artículo de Ángel Luis García Aceña, «El viaje imaginario en Álvaro Cunqueiro. Los viajes de Sinbad». *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Tomo II. *La parodia. El viaje imaginario*. Universidad de Zaragoza: Zaragoza 1994, pp. 381-387.

queramos, y que realidades hay tantas como individuos pueblen aquello que nosotros consideramos espacio «real», porque ahora, tristemente, «todas las novedades son por mapa y aguja, y los pilotos no salen de cuarta levantada, que es como andar con bastón por las calles de Basora, y no encontrarás entre los pilotos del Califa de Bagdad uno que sepa navegar por sueños y memorias, y así no logran ver nada de lo que hay, de lo que es milagro y hermosura de los mares.»²⁸

²⁸ *Cuando el viejo Sinbad ...*, pp. 15-16.