Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 4 (1992)

Artikel: La intencionalidad realista en Álvaro Cunqueiro
Autor: Villanueva, Darío
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840950

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA INTENCIONALIDAD REALISTA EN ÁLVARO CUNQUEIRO

Darío VILLANUEVA
Universidad de Santiago de Compostela

Más allá de una precoz e invariable admiración como lector, mi interés intelectual por la obra narrativa de Alvaro Cunqueiro se debe, ni más ni menos y por paradójico que pueda parecer, al problema del realismo.

Ciertamente, el realismo no solo es el fundamento de grandes escuelas, o incluso de períodos completos en la trayectoria literaria universal, sino que constituye una constante básica de toda literatura desde la formulación del principio de la *mimesis* en la *Poética* de Aristóteles. Desde entonces es difícil negarle la condición de eje central de la Teoría literaria, a la que cumple definir los límites de su concepto, y corregir la imprecisión, polisemia y ambigüedad con que el principio realista se viene aplicando.

Creo, en todo caso, que lo más importante es encontrar una concepción del realismo que alcance un punto de equilibrio entre el principio de autonomía de la obra literaria frente a las determinaciones de la realidad de una parte, y, por otra, las indudables relaciones que aquélla mantiene con ésta, sin las cuales la literatura no jugaría el papel de auténtica institución social que de hecho cumple, y perdería con toda certeza el interés que mueve a los lectores de todas las épocas a allegársele.

La falta de ese equilibrio produce sendas falacias en la estimación de la literatura que bien podríamos llamar, respectivamente, *mimética* y *estética*, a las que llegan las concepciones y praxis menos atinadas de las dos modalidades del realismo entendido como concepto crítico-literario en las que yo consideraba resumible el estado actual de esta cuestión en un ensayo escrito en los primeros meses de 1987 y que, luego de sucesivas contrastaciones públicas, entre ellas un curso de cinco lecciones en el Instituto de España impartido en la primavera de 1991, está a punto de aparecer como libro en el momento en que escribo esta contribución a la *Miscelánea* reunida en merecido homenaje a Luis López Molina.

Los motivos de publicación tan tardía, por mi parte, del trabajo que ya estaba listo en 1987 son fácilmente explicables. Lejos de porfiar en los postulados formalistas, tan extendidos entre nosotros en los años sesenta, que exigirían el mantenimiento de la *falacia estética* a la que acabo de referirme, la reflexión sobre el realismo me había conducido veinte años más tarde al convencimiento de que gran parte de la literatura es realista, pues la virtualidad artística del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos lleva a elevar cualitativamente el rango del mundo interno de referencia por él propuesto, y a integrarlo sin reserva alguna en nuestro propio universo, externo, experiencial. Realista, en una palabra. He ahí, acaso, la verdad de la literatura que es, como Picasso decía del arte en general, «una mentira que nos hace caer en la cuenta de la verdad».

Para la presentación definitiva, en forma impresa, de mi trabajo era necesario confrontar las teorías, siempre abstractas, con la evidencia de los textos literarios complejos y concretos, en especial con los que parecían representar «casos límite» en lo que al realismo se refiere. La narrativa de Álvaro Cunqueiro fue uno de esos casos límite. ¿Habría posibilidad de estudiarla a la luz de una nueva concepción teórica del realismo, basada en la fenomenología y la pragmática? Mi respuesta es, por supuesto, positiva, próxima a lo que Anxo Tarrío califica de «a vocación realista» de Álvaro Cunqueiro en su excelente libro de 1989 sobre el escritor mindoniense. En este orden, tiene asimismo sumo interés una sorprendente afirmación de César Cunqueiro, que data de 1984: «Eu sempre tiven claro que meu pai era un realista, na vida e na literatura, estreitamente vencellado á fasquía do mundo que o viu nacer e madurecer».

Mas por esa benéfica interrelación entre la Teoría literaria y la Crítica, que trabaja no con constantes y principios generales sino con textos particulares e históricamente objetivables, al mismo tiempo que considero que la narrativa de Álvaro Cunqueiro proporciona una muestra muy coherente de un determinado modo de entender el realismo, los diferentes paradigmas teóricos construidos para explicar la relación entre realidad y literatura ayudan en la tarea de iluminar la suerte que la obra de nuestro autor tuvo desde los años cincuenta y, de modo muy especial, su creciente revalorización crítica.

Porque siendo el valor literario de un escritor inherente a sus creaciones, y en este sentido invariable, la teoría fenomenológica de la Literatura, en la que se basan los recientes hallazgos de la llamada en alemán «estética de la recepción», añade a esa vertiente *artística* de la obra otra propiamente *estética*, resultante de su actualización por parte de los lec-

tores, quienes con su trabajo cooperativo llenan las lagunas que deja el esquematismo del texto en sí mismo.

La actividad del lector ante la obra como objeto artístico está marcada, tanto en un sentido individual como en el colectivo, por un determinado «horizonte de expectativas», concepto éste presente ya en la axiomática de la ciencia social de Mannheim, en la teoría de la ciencia de Popper y en la hermenéutica de Gadamer. Uno de los maestros del grupo de la Universidad de Constanza, Hans Robert Jauss, lo tomó como base para una nueva propuesta de Historia literaria según la cual la obra no es un objeto existente para sí, que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. La obra literaria, dice Jauss, no es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal, sino una especie de partitura adaptada a la resonancia siempre renovada del proceso lector, que rescata al texto de la materialidad inerte de las palabras y lo traslada a la existencia actual.

Muchos de los escritores que apreciamos más hoy en día no tuvieron en su momento el reconocimiento que les era debido por mor del desajuste existente entre la novedad, la originalidad o la arriesgada propuesta estética de su obra y el horizonte de expectativas de sus lectores contemporáneos. Cuando posteriormente éste evolucionó —y pienso, por supuesto, en el caso del Valle-Inclán dramaturgo—, dio lugar a la «fama póstuma» del autor por la aproximación de sus lectores tardíos al horizonte artístico propio de la obra creada.

Mi tesis en lo que a la narrativa de Álvaro Cunqueiro se refiere se puede resumir de la siguiente forma: la consideración de la obra de nuestro escritor está uncida al horizonte de expectativas que a lo largo de cuarenta años —incluyendo los once que nos alejan ya de su muerte, acaecida a principios de 1981— configuraron sucesivamente tres concepciones teóricas del realismo literario.

Como es conocido, la guerra civil marcará en Cunqueiro una evolución desde la poesía gallega hacia el cultivo preferente de la prosa, que con sus autotraducciones al castellano harán de él asimismo uno de los escritores españoles más polifacéticos e imposibles de encasillar.

Su narrativa sigue dos líneas armónicas y complementarias entre sí. Por una parte están sus obras mayores, que fluctúan entre la estructura de lo que Elena Quiroga calificó de *retablo mayor* —los relatos enmarcados— y una disposición más estrictamente novelística como sucede ya en *Merlín e familia e outras historias* de 1955 —traducida al castellano y modificada en su estructura con la incorporación de nuevas piezas

en 1957—, *As crónicas do Sochantre* de 1956, *Si o vello Simbad volvese ás illas* (1961) y las cuatro novelas que Cunqueiro publicó directamente en castellano entre 1960 y 1974: *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes*, *Vida y fugas de Fanto Fantini* y *El año del cometa*. Y por otra, la línea de los retratos o semblanzas de tipos populares gallegos, compuesta por *Escola de menciñeiros e fábula de varia xente*, de 1960, *Xente de aquí e acolá*, de 1971, y *Os outros feirantes,* de 1979.

En ambas líneas narrativas, y en toda la literatura de Cunqueiro, brilla una capacidad de sincretismo cultural y estilístico que le permite armonizar el mito y la fantasía con la realidad, el reflejo radical de las esencias del mundo gallego con las resonancias intertextuales de la «materia de Grecia» (Orestes, Ulises), de Bretaña (Merlín), de *Las mil y una noches* (Simbad) o de la Italia renacentista. Todo ello tratado con ironía y desenfado, sin evitar los anacronismos y el malabarismo de erudiciones fabulosas fruto de una autorreconocida «memoria deformante», que hace de sus novelas y libros narrativos en general verdaderos *romances*, en el sentido anglosajón del término. Aquella capacidad armonizadora le permite elaborar hábilmente una prosa culta que, sin embargo, parece troquelada en el registro de la literatura oral, en el «contar baixo e sinxelo» hecho suyo por quien confesara haber pasado toda su infancia escuchando narrar.

En Xente de aquí e acolá, texto que merecerá atención preferente por mi parte, se nota con claridad lo que Elena Quiroga, entre otros, valoraba como la mayor aportación de Cunqueiro: la introducción de la magia en la literatura de costumbres. Y, en un breve prólogo que Ricardo Carballo Calero escribió para la versión en castellano del libro titulada *La otra gente* (1975), no deja de destacarse esa eficaz, sorprendente y seductora mixtura: «Labradores y artesanos, de tierras de Lugo los más de ellos, bien afincados en la realidad, aconsejados por Pepe Benito /un conocido cacique lucense de la Restauración/, pero ocultamente empeñados en volar sobre el lodo del camino colgados de paraguas cómicos por su difunto vecino el señor Merlín, que moró en Miranda, estos hombres, estos caracteres nuestros, personajes tallados por Álvaro Menandro, por Álvaro Molière, para la humana comedia gallega, tan reales y tan fantásticos, tan humildes y tan nobles, como los que hablan en los *Cantares* o filosofan en las *Cousas*, de Rosalía y de Castelao. Mucha verdad hay en ellos, y mucho misterio, mucha brillante alegría y mucha melancólica desesperanza».

Carballo Calero hace alusión, justamente, a la identidad entre estos personajes populares gallegos pintados por Cunqueiro y su propia recreación

de la materia de Bretaña de la que es pieza fundamental el libro de *Merlín y familia*. En efecto, el ámbito de los unos y de los otros es el mismo, las tierras de Miranda donde el mago tuvo, de acuerdo con la fantasía de Cunqueiro, su pazo, topónimo aquél que en el mapa de Galicia solo se halla en una isla y una punta a la entrada de la ría de Ares, pero que viene de un arciprestazgo así llamado, al que pertenecía el pazo de Cachán, en Riotorto, solar de la familia materna del escritor. Así, Somoza, uno de los retratados de *Xente de aquí e acolá*, es de Leiva, «que está nun alto, entre castiñeiros, en Terra de Miranda, e nunca vin lugar con máis fontes», y, por lo tanto, tenemos que considerarlo paisano de Merlín. También su paje, Felipe de Amancia, autor de unas memorias «du temps jadis» que «puxo en formado» «o señor Cunqueiro» de Mondoñedo, es recordado por el escritor, al lado de Penedo de Alduxe, en *Xente de aquí e acolá*, como los dos maestros de «miña escola de ben contar».

De lo que no cabe dudar es de que Álvaro Cunqueiro fue —*in partibus infidelium* a lo largo de varios lustros que por fortuna parecen haber llegado ya a su fin— escritor, si no renuente a la realidad *tout court,* sí por lo menos zahorí de la otra faz de lo real, la que mira a lo mágico o lo maravilloso, y a la fantasía.

No es difícil explicar el escaso eco que la trayectoria narrativa de Cunqueiro alcanzó en los años cincuenta y primeros sesenta no sólo por la condición periférica del escritor mindoniense y su alejamiento de los centros de decisión literaria, sino también por el predominio casi absoluto que en Europa, y especialmente en España, tenía entonces un modo determinado de entender el realismo que se compadecía mal con la naturaleza de la ficción cunqueiriana.

Me refiero al «realismo genético» o «de correspondencia», que se basa en la existencia de una realidad unívoca, previa al texto, ante la que se sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus recovecos en virtud de una minuciosa y eficaz observación. Todo ello dará como resultado una reproducción veraz de aquel referente, favorecida por la transparencia del medio expresivo de la literatura —el lenguaje— que Emile Zola, uno de los teóricos de este realismo genético (que no otra cosa es su naturalismo), deseaba limpio y tenue como un vidrio sutil, negador de su propia presencia, según leemos en una carta suya a Valabrègue de 18 de agosto de 1864 en la que desarrolla la teoría de las tres pantallas, la clásica, la romántica y la realista.

Lo que de este modo se pretende es ocultar al máximo la forma, para que su transparencia favorezca lo que Hayek llamaba la «falacia del rea-

lismo conceptual», consistente en creer que tras cada palabra se encuentra el objeto designado que le corresponde, y cuanto más imperceptible sea aquélla, mayor presencia y corporeidad alcanzará éste. Entramos, pues, en el terreno de una teoría empírica del lenguaje como la del *Essay Concerning Human Understanding* (1690) de John Locke, de acuerdo con la cual las palabras resultan imágenes directas de la realidad, de las cosas percibidas a través de los sentidos.

Semejante concepción llega en lo sustancial hasta el primer Wittgenstein (1921), que hace del lenguaje una especie de mapa a escala del mundo entero, tal y como leemos en el *Tractatus Logico-Philosophicus* (5-6) —«Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt»—, y se puede vincular asimismo a una semántica de raíz neopositivista, dominada por el cientifismo que cree en la existencia cierta de una verdad objetiva y de un mundo recio, compacto, indiscutible.

Frente a la expresión del realismo genético que representa la teoría naturalista de Zola y sus seguidores, entre los cuales no cabe incluir precisamente a Álvaro Cunqueiro, es necesario matizar mucho más de lo que se suele cuando se trata de la teoría del «reflejo», uno de los pilares de la estética marxista, sobre todo en su formulación por parte de Georg Lukács.

Según este autor, que sitúa el reflejo de la realidad objetiva en el mismo centro de su estética, entre esa realidad y el texto literario que la representa no se da una relación diádica y directa como la del «aliquid stat pro aliquo» medieval, sino que, a modo del *interpretante* de la Semiótica de Peirce, situable entre el objeto de referencia o *designatum* y el *representamen* o signo, Lukács interpone un discurso tercero que en su tesis es una ideología, una interpretación totalizadora de la realidad: el marxismo.

En resumen, el realismo socialista como variante del realismo genético es, paradójicamente, el reflejo fiel, por medios artísticos, no del mundo en sí, desnudo, sino de un mundo interpretado ideológicamente a la luz del marxismo. A partir de una realidad concreta, fuente y fundamento del principio genético de la obra literaria que intente representarla, será más realista en la consideración lukacsiana aquella que haga pasar su reflejo (el reflejo de la realidad hacia el texto y del texto en relación con la realidad) a través del «discurso tercero» o «interpretante» de la ideología marxista.

En el período cronológico antes acotado para enmarcar la trayectoria narrativa de Cunqueiro —entre el año 1955 de *Merlín e familia* y la segunda mitad de los años sesenta—, el horizonte de expectativas configurado de cara a los lectores por la crítica española se basaba en dos varie-

dades del realismo genético, la neorrealista, heredera del naturalismo decimonónico, y la del realismo socialista, centrada por la teoría del reflejo. La obra de Álvaro Cunqueiro quedaba al margen de este horizonte; más aún, representaba una ruptura de su sistema, lo que la hacía incómoda. Consecuentemente, fue rechazada por el aparato institucionalizador de la literatura, y proyectada al limbo —o quizás al purgatorio— del escapismo, del esteticismo, de la literatura fantástica para la que soplaban entonces malos vientos.

No deja de ser un hecho muy significativo la concesión del premio Eugenio Nadal a *Un hombre que se parecía a Orestes* precisamente en el año 1969, cuando el horizonte de expectativas de críticos y lectores había evolucionado ya entre nosotros desde el paradigma de ese «realismo genético» hasta el configurado por el «realismo mágico» o «realismo maravilloso». Desde 1962, como es bien sabido, al descubrimiento de Mario Vargas Llosa siguieron los de los más destacados novelistas hispanoamericanos, proceso rubricado por el deslumbramiento total producido por *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, que es de 1966.

Según testimonio de Elena Quiroga, cuando a Cunqueiro se le preguntaba sobre las semejanzas que algún crítico español encontraba entre su obra y, por ejemplo, la del futuro premio Nobel colombiano, nuestro escritor respondía siempre: «Yo lo hice antes».

No es el momento de desarrollar en detalle este tema de la relación entre la práctica literaria de Álvaro Cunqueiro y el horizonte estético del «realismo mágico» o «maravilloso», que tiene su origen en el libro de Franz Roh *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)* aparecido en 1925 y enseguida traducido al castellano. Se caracteriza allí el arte postexpresionista como partícipe de un nuevo objetivismo, revelador desde lo concreto de los misterios que la realidad atesora. Roh, de acuerdo con lo que adelanta en una breve nota previa, emplea el adjetivo *mágico* como índice de un misterio que no desciende al mundo representado, añadiéndose con mayor o menor armonía a él, sino que se esconde y late en su meollo.

Tras un cierto desprestigio sufrido por este concepto de realismo a causa de ciertas aplicaciones imprecisas y teóricamente confusas, en los años ochenta asistimos a una reivindicación de su operatividad. Así, en 1985 Amaryll Beatrice Chanady abogó por un claro deslinde entre «realismo mágico» y literatura fantástica, especialmente interesante para nosotros si recordamos que la primera obra de crítica literaria sobre nuestro autor se titulaba en 1980 precisamente *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*.

De lo que se trata es de marcar las diferencias entre «realismo mágico» y literatura fantástica, denominación que en muchos casos viene a coincidir con la de aquel limbo en el que se confinaba a ciertos autores desde la ortodoxia del realismo genético.

Cierto que tanto en el «realismo mágico» como en la literatura fantástica el discurso presenta en su contenido diegético dos planos perfectamente diferenciables, el de lo natural y el de lo sobrenatural. Cambia, sin embargo, la manera en que ambos planos se relacionan entre ellos. La antinomia irreductible de lo fantástico se resuelve en armonía gracias al tratamiento formal propio del «realismo mágico». Lo irreal no es, así, presentado como problemático, de modo —argumenta Chanady— que no desconcierte al lector, en virtud de aquel principio de oro promulgado en uno de los capítulos metanarrativos de *El Quijote* (I, 47): «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas».

El propio Cunqueiro prologó el libro de Diego Martínez Torrón al que hicimos referencia hace un momento, y en su prefacio se expresa en términos tan cervantinos como estos: «Mi pretensión como narrador es la de contar vivo y seguido, como oficiante de una tradición oral —en mi caso, gallega—, buscando la atención del oyente, sorprendiéndole, llevándolo cuando es preciso a la situación trágica, para luego hacerle descansar con una nota de humor. Pero en definitiva, otra cosa no es la vida». El crítico Xoán González-Millán está empeñado en subrayar muy oportunamente el cervantismo cunqueiriano para el que no faltan constantes argumentos en la obra toda de quien se transmutó en relator de *Si o vello Sinbad volvese ás illas* bajo el nítido y rimbombante nombre de Al Faris Ibn Iaquim al Galizí, esto es, Álvaro, hijo de Xaquín, el gallego. Mas la cuna de su cervantismo está en su técnica narrativa, y también en ese gusto por lo peregrino, lo insólito, por tensar la cuerda del arco de la credibilidad inteligente del lector sin llegar a romperla, por lo menos de forma irreparable.

Acierta Amaryll Beatrice Chanady en su enfoque del realismo mágico en cuanto, sobre todo, problema de recepción del texto y respuesta del lector, lo que lejos de ser una concesión a las últimas tendencias de la Teoría literaria estaba ya esbozado por el mismo Cervantes. Se trata, en definitiva, de que el escritor emplea los mismos registros y artificios formales para narrar tanto lo empíricamente admisible como lo peregri-

no, configurando así desde el texto la reacción de sus destinatarios, y ello no de modo gratuito, sino por el convencimiento profundo de que la realidad es más misteriosa y compleja de lo que de una simple mirada se puede percibir. En suma: mientras la presencia de lo natural y de lo sobrenatural produce en la literatura fantástica un universo de ficción desasosegante y ambiguo, el del realismo mágico es por lo contrario armonioso y coherente, pues aquí lo racional y lo no racional configuran el conjunto de la realidad.

Asimismo, posee gran interés para nuestro tema el libro publicado en portugués en 1980 por Irlemar Chiampi, que para neutralizar la imprecisión terminológica y teórica de la que adolecía el concepto vuelve a uno de los documentos más destacados de su fase constitutiva.

Me estoy refiriendo, por supuesto, al prefacio que Alejo Carpentier escribió para su novela *El reino de este mundo*. Aunque la primera edición de la obra es de 1949, el texto había sido adelantado por el autor en un periódico de Caracas el año anterior, es decir, en los tiempos en que Cunqueiro vivía ya retirado en su Mondoñedo natal, gestando lo que será su primer gran libro narrativo, *Merlín e familia*, del que ya dio noticia por la prensa en 1953.

A nadie se le oculta la importancia de aquel escrito en el que Carpentier manifiesta haber superado, gracias a su encuentro con la maravillosa realidad americana, las influencias teóricas surrealistas que se dan también en Borges, Sábato, Uslar Pietri e, incluso, Miguel Ángel Asturias. La realidad de aquel entorno, viene a decir Carpentier, trasciende con facilidad el acartonado código del «merveilleux» surreal.

La estancia del novelista en Haití cuando trataba de documentarse para la redacción de *El reino de este mundo* le hizo entrar en contacto con lo que él llama «lo real maravilloso», que finalmente no le parece «privilegio único» del país antillano, sino «patrimonio de la América entera». Y sigue una definición de su novela en términos semejantes a los de la ya citada nota previa de Franz Roh: en *El reino de este mundo* «se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles». No es otro, a mi entender, el programa narrativo de Álvaro Cunqueiro en la mayor parte de sus obras desde 1955.

La revisión de estas ideas de Carpentier me parece de gran rentabilidad desde tres perspectivas. En primer lugar, por la significativa distin-

ción terminológica que el adjetivo «maravilloso» representa frente a la fórmula —«realismo máxico»— que finalmente se impuso. Y luego, por la vinculación que establece entre tal forma de hacer literatura representativa o mimética y una determinada realidad empírica, geográfica, histórica, cultural y humana, lo que evita, desde el autorizado testimonio del artista creador, esa absurda desconexión entre el orden de lo real y el universo de lo literario a la que nos condujeron los excesos del formalismo teórico y crítico.

Entre los dos extremos del realismo genético, del que ya tratamos, y del realismo formal para el que todo se centra en la literariedad, porque es la obra en sí misma la que instituye una realidad autónoma, desconectada del referente —una «realidad textual», por así decirlo—, se nos ofrece una tercera vía teórica que a mi parecer es asimismo interesante para la comprensión de aquella «vocación realista» de Álvaro Cunqueiro.

La lógica formal y la semántica filosófica han desarrollado en los últimos años la teoría de los llamados «mundos posibles», que posee inmediata aplicación al problema literario que nos ocupa. En efecto, los mundos imaginativos, narrativos o de la obra de arte en general son una variante de esos mundos posibles en los que se dan aserciones «verdaderas» si están ajustadas a los términos constituyentes de dichos mundos, y «falsas» si no lo hacen.

No obstante, se advierte en esta propuesta la limitación de que el carácter autónomo e inmanente del mundo posible o artístico creado por el discurso de ficción nos sitúa de lleno en una semántica intensional, atenta solo al juego de las formas de expresión, más que a la relación de referencia, lo que fácilmente puede hacernos caer del lado del «realismo formal o inmanente».

Para superar este reduccionismo semántico, cumple jugar a la vez con los dos órdenes de Gottlob Frege, el del *Bedeutung*, u objeto referente de un signo, y el del *Sinn*, o sentido del mismo, es decir, la manera en que la expresión designa aquel objeto, la información que sobre él da para que podamos identificarlo. Ese es el rumbo metodológico señalado por los que Lubomir Dolezel llama «mundos narrativos intensional y extensional», y , sobre todo, por la teoría de un «Campo de referencia interno» (Internal Field of Reference, IFR) frente al «Campo de referencia externo» (EFR) formulada por Benjamin Harshaw (Hrusshovski).

La aplicación de todo ello a una concepción del realismo literario alejada tanto de la falacia genética como de la formal es clara. A lo largo de la lectura intencionalmente realista de un texto cualquiera, el campo

de referencia interno (de la obra) es proyectado como paralelo a un campo de referencia externo (del lector). Accedemos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino principalmente desde el lector. Un realismo en acto.

El pacto de ficción, la voluntaria suspensión del descreimiento así denominada en certera frase por Coleridge («the willing suspension of desbelief»), responde a lo que algunos lingüistas pragmaticistas como Grice llaman el «principio de cooperación». También obedece al mismo principio la proyección del campo de referencia externo sobre el interno, y el aporte, en el decurso del acto de lectura, de todo aquello que la estructura esquemática de la obra reclama para alcanzar su total plenitud ontológica.

Por virtud de ese mismo impulso de cooperación, el lector tiende a aproximar el universo intensional del texto al suyo propio, el referente extensional. Grice añade que en la comunicación lingüística ordinaria todos los agentes aguardan los unos de los otros una conducta racional, seria y colaborante. En mi idea está, congruentemente, el convencimento de que el lector competente que hace una óptima actualización estética de la obra de arte literaria, asume espontánea y naturalmente la «seriedad» de lo escrito que, aunque ficticio en su origen, se presta a una decodificación realista. Esta consistiría en la tarea hermenéutica de dotar de sentido real al texto, iluminando su campo de referencia interno e inmanente desde el campo de referencia externo, que no es otra cosa que la visión y la interpretación de la realidad múltiple y polifacética de cada uno de los lectores.

A esta tercera concepción del fenómeno literario mimético, fundamentada en la estética del discípulo polaco de Husserl, Roman Ingarden y en la pragmática lingüística, le conviene el calificativo de «realismo intencional». La cuestión reside no tanto en el vínculo del texto con la realidad, cuanto en analizar cómo los lectores se sirven de los textos para hacer enunciados sobre su propia realidad. Efectivamente, realismo intencional es lo mismo que donación de sentido realista a un texto del que se hace lo que Gadamer llama una hermenéutica «de integración» desde el horizonte referencial proporcionado por la experiencia del mundo que cada lector posea.

Bien sé que una propuesta como esta puede resultar arriesgada, y, sobre todo, parecer una construcción teórica muy alejada del funcionamiento real de la experiencia literaria. Pero de nuevo el antídoto no puede ser otro que la propia literatura en sí misma —los textos— y también en la reflexión de sus creadores.

El primer testimonio perfectamente ajustado a la teoría del realismo intencional que encontré está en el prólogo que José María de Pereda puso en 1885 a la primera edición de *Sotileza*. Lejos de estar dedicado al conjunto de sus posibles lectores, se refiere exclusivamente «A mis contemporáneos de Santander que aún vivan».

El novelista montañés confiesa su intencionalidad mimética de «presentar casos y cosas de la vida humana en los libros de imaginación». Por lo tanto, añade, solo sus paisanos coetáneos entenderán sus propósitos, y podrán recrear cointencionalmente con él el mundo representado en la novela —el Santander del pasado, ya a punto de desaparecer— y las generaciones que lo configuraron: «¿a quién sino a vosotros, que las conocisteis vivas, he de conceder yo la necesaria competencia para declarar con acierto si es o no su lengua la que en estas páginas se habla; si son o no sus costumbres, sus leyes, sus vicios y sus virtudes, sus almas y sus cuerpos los que aquí se manifiestan?».

Pereda, aunque escritor sensible a la crítica y no desinteresado de las especulaciones sobre la naturaleza del arte literario, no era, por supuesto, un teórico, mas el texto que comento encierra gran valor a este respecto. Por no faltar, no falta la exigencia de la cooperación activa del receptor durante el proceso de lectura que el esquematismo de la obra demanda: «¿Y quién sino vosotros podrá suplir con la memoria fiel lo que no puede representarse con la pluma: aquel acento en la dicción pausada; aquel gesto ceñudo sin encono; aquel ambiente salino en la persona, en la voz, en los ademanes y en el vestido desaliñado?».

Pereda aporta, pues, en este prólogo un testimonio intuitivo y *avant la lettre* del funcionamiento pragmático del realismo literario como resultado de la creación por parte del autor de un mundo intensional, o campo de referencia interno de la obra, que solamente cobrará sentido completo cuando se proyecte intencionalmente sobre él un referente extensional del lector lo más aproximado posible al del propio novelista.

Con posterioridad a este descubrimiento perediano tan favorable para mi teoría del realismo intencional no encontré otro documento más oportuno que otro prólogo de Álvaro Cunqueiro, titulado «Carta que o autor mandóu ao Dr. Domingo García-Sabell cando ordeaba iste libro», que es precisamente *Xente de aquí e acolá* (1971) —«Carta que el autor envió al doctor Domingo García-Sabell cuando ordenaba este libro», en la versión castellana de 1975, *La otra gente*, por la que citaré.

Nuestro escritor comienza por afirmar que sus apariciones entre los demás con un aire «algo desnortado», como el de quien viene de muy le-

jos, se podrían justificar por el hecho, dice Cunqueiro, de «que venía de estar con éstos, de los que cuento en las páginas que siguen». Alguien podrá, no obstante, dudar de la existencia de aquellas gentes «de aquí e de acolá». «Y el tal daría por sentenciado el pleito, pero creo que tú no, y yo tampoco. Por lo cual te pongo estas letras, para que me ayudes a inquirir si hubo éstos o no los hubo, y también si están parecidos en mis fábulas. Quiero saber si existe mucha diferencia entre lo vivo y lo pintado, o más claro aún: si estos míos son o no son gallegos, y qué es lo que predican de lo gallego, si es que son de esta nación».

Obsérvese que el escritor no intenta imponer a su lector el realismo de los tipos encerrados en su libro, ni tampoco lo contrario, su condición fantasiosa e irreal. No: el escritor le pide a su destinatario que le acredite la existencia de tales personajes, y, aún más, que opine sobre la semejanza entre el modelo y la pintura.

Nada más lejos del realismo genético que esta demanda del autor. Basta comparar su actitud con la de un Zola que se jactaba de ser el juez de instrucción de la natureza humana y subrayaba la sinceridad como virtud máxima del novelista. El lector tenía que limitarse a asumir la avalancha de realidad auténtica que el escritor le echaba encima. Pero Cunqueiro rechaza también una consideración puramente formal de su realismo, pues no exige que el lector se incorpore incondicionalmente al universo interno de la obra, sino que lo contraste desde su propia experiencia de la realidad.

En el párrafo siguiente nuestro escritor afirma, por lo demás, su voluntad realista: «Porque yo terqueo que éstos son retratos de gente de nuestra tribu, y que no podrían ser de otra cualquiera. Quiero decir que hay en ellos —es mi opinión—, una onza en cada cual del ser gallego, y repartido entre toda esta gente está casi todo el andamiaje del gallego ...». Pero una vez más no recurre al principio genético como prueba de autoridad para su afirmación: «Podría seguir diciendo lo que yo creo que hay en éstos, pero no me atrevo si tú no me ayudas con tu ciencia». El prólogo incorpora en este punto la figura de la *rusticitas*, la humildad retórica: «Yo no puedo profundizar —*profundar*, esa gran palabra del barbero de sábado de Castelao— en el asunto, que no soy antropólogo ni sociólogo, ni siquiera un folklorista comparativista, ni nada científico. Soy uno que anda entre estos nuestros, y cuenta». Y el prefacio concluye con una sutil declaración implícita de que el realismo de *Xente de aquí e de acolá* solo quedará consolidado cuando la intencionalidad del autor se vea ratificada por la cointencionalidad de un lector competente y es-

cogido como el corresponsal de esta misiva firmada en Mondoñedo en Junio de 1971: «Cuando tengas algo de tiempo, respóndeme, que ya te darás cuenta de que ando bastante preocupado con este asunto, y quiero saber de *magister* si esta gente me salió parecida en el retrato, y si soy yo o no parte o compañía de ella (...)».

Ojalá que este nuevo horizonte del realismo intencional, que estimo muy cercano al que el mismo Cunqueiro deseaba para su obra narrativa, sea garante de mil primaveras más de creciente atención a ella por parte de los lectores «de aquí e de acolá».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUNQUEIRO, Álvaro, 1985, *La otra gente*, Barcelona, Destino.

—1983, *Obra en galego completa. III. Semblanzas*, Vigo, Galaxia.

CUNQUEIRO, César, 1984, «Memorias do pai», *A Nosa Terra*, extra núm. 2.

CHANADY, Amaryll Beatrice, 1985, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antonomy*, New York & London, Garland.

CHIAMPI, Irlemar, 1980, *O realismo maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*, Editora Perspectiva, Sao Paulo.

GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán, 1991, *Álvaro Cunqueiro: Os artificios da fabulación,* Vigo, Galaxia.

HARSHAW (Hrushovski), Benjamin, 1984, «Fictionaliy and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework», *Poetics Today,* 5, 2, pp. 227-251.

JAUS, Hans Robert, 1970, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, 1980, *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Sada, Ediciós do Castro.

QUIROGA, Elena, 1984, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, Madrid, R. A. E.

TARRÍO, Anxo, 1989, *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo, Galaxia.

VILLANUEVA, Darío, 1990, «El realismo intencional», *Semiosis*, 24, pp. 177-199.

—1992, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe/Instituto de España.