UN CUENTO DE ALVARO CUNQUEIRO

El gallo de Portugal es un cuento de Alvaro Cunqueiro que forma parte de uno de sus primeros libros, el titulado *Merlín y familia,* escrito primero en gallego y luego traducido y refundido en castellano.

El título del libro *Merlín y familia* hace alusión al famoso mago de los antiguos libros de caballerías, a quien Cunqueiro instala en Galicia, en su brava Galicia luguesa, y en un tiempo totalmente anacrónico en el que se dan cita, barajan y mezclan todas las épocas.

Tal es uno de los recursos más socorridos de Cunqueiro para exponer sin equívocos la « irrealidad » de toda su literatura: la elaboración de un universo anacrónico y anatópico, autónomo, mítico, pero nutrido de referencias históricas, geográficas, literarias, artísticas, etc. que perturban soberanamente nuestro mapa y calendario cultural. En efecto, la literatura de Cunqueiro, en cuanto se afirma como fantástica, ha de quebrar desconsideradamente las pautas de un referente (en esto consiste sin duda el fenómeno fantástico para el lector). Ahora bien, este referente que desquician los escritos de Cunqueiro no es de ningún modo el de nuestra *normalidad* cotidiana, sino el de nuestra cultura.

Al igual que Borges, Cunqueiro se dirige ante todo a un público culto, intelectual, ante el que multiplica las más raras y curiosas referencias bibliográficas, ignotos entresijos de la historia, sorprendentes datos eruditos. Con ello pretende jugar con el lector sabio, excitando su avidez, pero para luego extraviarlo en los más inextricados laberintos que socavan su memoria y hábitos intelectuales. Emborrona hechos, mezcla épocas y lugares, une al documento elementos de su propia invención que no es fácil separar del mismo.

Es todo un apurado y arbitrario baraje de la historia cultural que en medio de todo, se aproxima bastante (pero precediéndolo) al que ha llevado a cabo García Márquez con la historia de Hispanoamérica y que no deja de evocar los cruces, mezclas, síntesis inusitadas a que nos obliga a cada paso la economía de la televisión y de los demás *mass media* modernos.

Un simple título como el de *Don Hamlet,* obra teatral escrita en gallego, expresa todo el mecanismo de este universo al españolizar tan significativamente al príncipe de Danimarca con el tratamiento, produciendo un tan curioso —y casi cómico— efecto contrastante: *Don Hamlet.* Lo que no impide que la obra se desarrolle en Elsinor, pero en un Elsinor que también ha sido trasladado a un rincón particularmente bronco de la costa gallega.

Y *Merlín y familia* lleva a cabo una traducción (o superposición, mejor) semejante al traer al prestigioso mago del ciclo del rey Artús a vivir en Galicia, en la provincia de Lugo, el más familiar paisaje de Cunqueiro, y cuyas industrias y milagros narra su criado, joven campesino que un día llamó a su puerta « con la birreta en la mano », como escribe.

Consiste, por tanto, este mecanismo fantástico en embarullar las relaciones de la literatura con la historia de la cultura (el primer referente de los escritos de Cunqueiro, como hemos dicho), historia de la cultura de la que forman parte, naturalmente, todos los prestigiosos entes de ficción como Hamlet, Ulises y Simbad el marino (que a los tres ha hecho suyos Alvaro Cunqueiro). Por lo que a menudo, al igual que en Borges, alcanzarán sus escritos una significación metaliteraria. Ahora bien, semejante metaliteratura, consecuentemente con lo que hemos indicado, en lugar de proponer una brújula que facilite el tránsito por el texto literario de referencia (sea, por ejemplo, la *Odisea* o *Las mil y una noches*), confunde por el contrario todos los cálculos y señales de modo que lleven al lector irremisiblemente al naufragio.

Este borrón trata de legitimarse, naturalmente, con determinados efectos de realidad. Aprovechemos la ocasión para recordar a ustedes que la literatura, como todo arte, no existe sino por la voluntad de llevar a cabo una apariencia de realidad, que es lo que desde antiguo se llama *mímesis* como característica fundamental de las artes. Y esta intencionalidad se afirma desde el momento ya en que hace uso del lenguaje para cumplirse (del mismo modo que las artes plásticas y musicales están fingiendo realidades a partir del instante en que hacen uso de los sentidos). No importa que las figuras que nos transmiten contradigan las del mundo de nuestra experiencia —aunque tampoco pueden hacerse sino con elementos tomados de éstas. En todo caso digamos que entonces están tratando de hacer *como si* fuese real lo que nosotros consideramos irreal.

Pero a otro nivel, en el estrictamente diegético, el autor ha de jugar a legitimar asímismo sus fabulaciones por medio de múltiples recursos y entre ellos se encuentran los que Barthes llama « efectos de lo real ». Los principales de éstos que utiliza Cunqueiro en sus obras son estrictamente de la misma naturaleza que sus elementos irreales o fantásticos, lo que prueba la apretada coherencia de su universo literario, susceptible seguramente de ser codificado en un riguroso sistema. Constituyen referencias, pruebas de carácter erudito (falsas bibliografías o falsos testimonios orales de testigos presenciales a quienes el narrados escuchó directamente o de quienes le dio noticia cualquier pariente, amigo o conocido) o, sencillamente, pequeños, minuciosos detalles que no tienen nada que ver con la acción que se nos narra, que incluso nos distraen de ésta, pero que por lo mismo dan la impresión de sumergirnos en los meandros de la cotidianidad, aunque se trate de la más extravagante e inusitada (ya que tales datos pueden ser no menos delirantes que el resto). Unos y otros elementos se caracterizan por la acumulación de noticias identificadoras, con precisión de historiador, de comadre chismorreadora o de notario. Es la parodia del famoso *état civil* de los héroes de Balzac, del documentalismo de Flaubert y de los naturalistas, del eruditismo y cientificismo de la narrativa del XIX.

Pero pasemos a considerar *El gallo de Portugal,* que es, como hemos dicho, un cuento integrado en el libro *Merlín y familia.* Narra la historia de un fidalgo portugués de la antigua ciudad de Braga, de nombre Esmeraldino y vizconde por más señas, « muy lucido de lunares » y de triste mirada en los grandes ojos negros. Y con esta mirada y otras gracias despertaba grandes amores. Y era en el sexto mandamiento en el que estaba siempre activo y puntual y para no perder la cuenta de las hazañas mandó clavar en la puerta de su palacio un hierro rizado y colgó en él una tablilla de caoba en la que iba marcando los triunfos de Venus, haciendo él mismo con una navajita la señal de un aspa. Lo que entusiasmaba a los bracarenses que trataban de seguirle la pista de todas las damas beneficiadas.

Con motivo de una compañía italiana de ópera que llegó a Braga, el vizconde de Ribeirinha cubrió de joyas a la cantante Carla, la paseó en su carroza, que forró de verde (el color de los ojos de ella), y le dio guitarradas y fiestas mil; de modo que cuando se despidió la compañía, el vizconde grabó con su navajita un aspa más en la tabla de caoba, un aspa más retorneada y grande que de costumbre, ante del entusiasmo del pueblo de Braga que no había dor-

mido en aquellos días yendo y viniendo a ver la tabla en cuestión para ver si había resultado bien la cosa. Se corrió la noticia por todo Portugal y, reunido en sesión el Estamento Noble, se acordó hacer un homenaje a don Esmeraldino en Braga, durante el cual aplaudía el pueblo en la calle, y salieron el vizconde y sus homenajeadores al balcón a agradecer los vivas, y el marqués de Evore, quitándose la chistera de tres hebillas, gritó: « — ¡Por Braga dos veces primada! ¡Aquí está el gallo de Portugal! »

Y en el mismo instante don Esmeraldino se puso rojo, azul, amarillo, rompió como cohete y se convirtió en gallo, en gallo muy hermoso, es verdad, que voló de un balcón a otro y acabó posándose en la tabla de sus amorosas lides. Pasmó el Estamento Noble, gritó el pueblo, se desmayaron las mujeres y el penitenciario aprovechó el lance para lanzar un sermón mostrando el pago que espera a « los fanáticos del libre fornicio ». Parece que a partir de entonces Portugal quedó triste y se amustiaban sus mujeres.

Enjaulado don Esmeraldino, vinieron médicos, curanderos, exorcistas a verlo, pero todo fue inútil. Por fin un primo jerónimo de don Esmeraldino leyó en viejos folios que quedaba el remedio de la peregrinación a Santiago. Con lo que la familia decidió ofrecer a don Esmeraldino al Apóstol y organizó una grande y lujosa comitiva. Dice que dentro de la jaula iba la tabla de aspas y que algunos monjes jovénes se pusieron a contarlas y que el gallo las numeraba con ellos a quiquiriquí lanzado. Pero cuando iba a dársele a beber, he aquí que el gallo aprovechó para huir, y todos corrían tras él y no había modo de atraparlo. Y el gallo voló hasta el corral de una abadía donde se le encontró entre las gallinas por galán, « más soldanero que el turco de Constantinopla en su harem ». Cazaron al gallo, lo volvieron a la jaula y siguió la procesión a Compostela. Pero en Mellid le entró un catarro a don Esmeraldino y entregó el alma. Al parecer, lo enterraron con la tabla de caoba por asiento y se habla en Meira « de una casta de gallinas doradas, muy ponedoras y también buenas para pepitoria que dieron en llamar portuguesas, y son, a lo que parece, el fruto de la breve hora de don Esmeraldino en el corral viejo de la siempre Ilustre Abadía de Santa María la Real de Meira ».

Ya han podido ver ustedes que el único elemento insólito, inexplicable racionalmente (ni de modo empírico ni científico) es la metamorfosis de don Esmeraldino en gallo. Partiendo de una lectura tradicionalmente « realista », es decir, de aquella que compara la rapresentación literaria en su inmediatez con la de la normalidad diaria

que testimonian nuestros sentidos, tal circunstancia aparece como totalmente maravillosa o fantástica y significa el resorte, por consiguiente, que fuerza el cuento a entrar en alguno de aquellos géneros. Tras la transformación de don Esmeraldino en gallo, el cuento, situado ya necesariamente en un plano irreal, sigue, sin embargo, su desenvolvimiento con rigurosa lógica, salvo que con la obligación de obedecer a la condición impuesta por aquella insólita circunstancia.

El cuento aparece, por consiguiente, dividio en dos partes, perfectamente lógicas ambas en su encadenamiento causal. Sólo que entre ambas se ha producido un desplazamiento de planos: en el primero (utilizando los términos de un estudioso de la literatura fantástica, Eric Rabkin), la lógica intratextual coincide con la extratextual en que se mueve el lector; en el segundo, la lógica es estrictamente intratextual y no coincide ya con la del mundo a que pertenece el lector, puesto que emana de un suceso totalmente inaceptable para él en su cotidianidad. Los dos planos, identificados cada uno con una de las dos partes de la narración, se oponen, por consiguiente, en tanto que una parte, la primera, aspira a reflejar el mundo en que vivimos y que la segunda nos sitúa de lleno en el ámbito de lo maravilloso.

Ahora bien, entre estas dos lógicas contrapuestas el hecho determinador de la ruptura de ambas, es decir, la metamorfosis, surge como un elemento totalmente ilógico, irracional, escandaloso incluso en cuanto lleva a cabo una abusiva y súbita confusión de ambos planos. Y esta circunstancia aparecería entonces como típicamente fantástica, en toda su pureza, si entendemos por hecho fantástico aquel que emborrona de tal modo las señales de su propia referencia que aparece como racionalmente irrecuperable. En ese caso nos encontraríamos con un relato que se inicia con un pasaje « realista » y acaba con un pasaje típicamente maravilloso, separado por un solo suceso rigurosamente fantástico que marca el punto de confluencia caótico de los dos niveles, hecho que, por consiguiente, introduce un elemento de ruido (tal como lo considera la informática) en la anecdota del relato.

Pues bien, este elemento tan importante estructuralmente es asimismo el fundamental en la diégesis del cuento, ya que es el que desencadena todo el conflicto anecdótico, o sea, lo que para Propp supondría la ruptura del equilibrio y que Bremond caracterizaría como el comienzo de un proceso de degradación. Degradación, por cierto, que al fin se denuncia irreversible, pues que el pobre don Es-

meraldino no recupera nunca su condición de hombre y muere gallo. Según los esquemas de ambos estudiosos de la lógica narrativa, el cuento de Cunqueiro estaría definido por el desarrollo de un solo proceso perturbador que podríamos representar gráficamente con un ángulo recto. Es verdad que hay un intento de neutralización de ese proceso degradante con la peregrinación a Santiago de Compostela, pero sin grandes esperanzas, como se vio, y que desde luego no dio el menor resultado. Ello prueba la extrema sencillez estructural de este relato, tanto en el plano formal como en el diegético.

Quedémonos, pues, con el hecho fundamental, absolutamente desconcertante, el de la metamorfosis. En primer lugar, y como actualmente estoy estudiando sobre todo la literatura fantástica del siglo XIX, me veo tentado a comparar ese suceso insólito con los que suelen ofrecer los autores de aquel siglo. La primera diferencia que encuentro es que, por lo general, en los relatos del XIX lo que provoca la ruptura de la normalidad y la consiguiente confusión de niveles es un hecho sobrenatural, o sea la proyección de un ultramundo en nuestro mundo. Lo que no es el caso ni mucho menos del cuento de Cunqueiro, en el que incluso lo sobrenatural queda completamente descartado, como veremos. Este es un fenómeno frecuente en los relatos maravillosos y fantásticos del siglo XX, a partir, me parece, del movimiento surrealista. Hasta éste los autores más delirantes se veían por principio obligados a justificar todo hecho « irreal » mitológicamente, o sea refiriéndose a una seudometafísica. Era el último recurso que se exigía para mostrar la verosimilitud de lo inverosímil en un mundo racionalista y que rendía acendrado culto al *realismo*. Pero el *surrealismo* (o *superrealismo* en español, significativa denominación todavía tributaria de aquella corriente) impone la aceptación del sin-sentido, del ilogismo absoluto, de la incongruencia sin verse obligado a respaldarla en ninguna justificación de cualquier orden.

Pues algo semejante ocurre con la metamorfosis de nuestro don Esmeraldino. Cunqueiro juega en el cuento, sin embargo, con una posible alternancia sobrenatural: como sabemos, el penitenciario de Braga aprovecha la ocasión para lanzar un grave sermón sobre el castigo que merecen los que se entregan a conducta semejante, pero el tono del narrador es resueltamente irónico y ningún indicio « objetivo » hay de que ello sea debido a tal intervención divina. Es una mera interpretación del clérigo y sin duda abusiva, por deformación profesional. De ahí que merezca la ironía del narrador. Se evidencia el abuso del penitenciario en el verbo que se le aplica al respecto:

« aprovechó la ocasión ». No menos se elimina todo factor sobrenatural en lo que respecta a la resolución del caso: con el gallo fracasan tanto los exorcistas como los médicos y la peregrinación a Santiago de Compostela se ve que no da mejor resultado.

De este modo se descarta toda interpretación sobrenatural de semejante metamorfosis. Por nuestra parte nos limitamos a observar que la metamorfosis en cuestión ha sido motivada por la pura y simple acción de unas cuantas palabras, ni más ni menos: « ¡Aquí está el gallo de Portugal! », proclamación solemne que tiene por efecto inmediato la identificación repentina de la palabra con la cosa. He aquí que de pronto le da a la realidad por interpretar ese discurso al pie de la letra: y al gallo gallo. ¿Es una muestra del poder mágico de la palabra semejante al que le atribuían tantos pueblos primitivos creyendo que la palabra participaba de la naturaleza de la cosa evocada por ella? Creencia en la que, como sabemos, se basan todas las hechicerías y tantas ciencias ocultas y que ha sido incluso mitificada dentro del judeo-cristianismo con el lenguaje adánico a que alude la Biblia.

El chamán en trance pronuncia el nombre de un animal y al instante se cree transformado en semejante animal y gesticula y acciona en consecuencia. Ahora bien, tras el chamán viene, por ejemplo, un Roman Jakobson que le toma el pulso, medita y nos dice al fin que la única dolencia que afecta al tal chamán es que ha mezclado una analogía con la sintaxis del comportamiento humano y que de la mezcla de tales coordenadas surge lo que se llama función poéticas del lenguaje. Esto es lo que ha ocurrido en suma al pobre don Esmeraldino, que se ha puesto a vivir una analogía tomándola al pie de la letra, traduciéndola a su propia biografía, víctima de una fatalidad retórica. De pronto sin saber cómo he aquí que la palabra fatídica pronunciada por el marqués de Evora trajo como consecuencia de su potencia significativa (que tan bien definía a don Esmeraldino) una confusión de las dos coordenadas que, al parecer, dibujan el esqueleto de nuestra habla. Y se armó el lío.

Pero este aun se complica, porque pasando a otro nivel, observamos que se han mezclado dos códigos diferentes: el que solemos considerar como poético y el que tendemos a considerar como narrativo; con más precisión, el del lenguaje en su función poética, o si prefieren, en su funcionamiento poético (más o menos como lo analizó Jakobson) y el del lenguaje en su más utilitaria función re-

presentativa (que en su grado extremo se identificaría con lo que llama Barthes el grado cero de la escritura).

Por eso dice Todorov en su famoso libro sobre la literatura fantástica que el fenómeno fantástico o maravilloso consiste en la posibilidad de tomar al pie de la letra las figuras retóricas: la metáfora, por ejemplo, que de este modo se convierte en metamorfosis. Ahora bien, por otro lado, el propio Todorov opina que el arte fantástico se opone a la poesía, porque ésta no es transitiva, representativa, como lo es aquél. Caricaturizando su perspectiva, diríamos, pues, que para él lo fantástico sería una poesía leída ingenuamente en forma resueltamente abusiva; digamos mal leída.

Yo no creo de ningún modo que la poesía no sea representativa. Creo que en arte (y, por tanto, en poesía) todo es precisamente representación mimética. Pero lo que ocurre sí en este cuento concreto de Cunqueiro y en otros relatos por el estilo es que se confunden dos maneras diferentes de hablar, como hemos dicho (la figurada, tan frecuente en poesía, y la recta del relato tradicional, el del siglo XIX, por ejemplo), que exigen, naturalmente, dos tipos diferentes de lectura. Al mezclarse ambas en un nudo inextricable, surge lo fantástico desde el corazón del lenguaje mismo. Queda la opción, naturalmente, de separarlos y de leer esta historia de la conversión en gallo de un gran fornicador figuradamente, como nos han enseñado a hacerlo, por ejemplo, un Góngora y un Mallarmé: en ese caso lo fontástico, claro, desaparece. Es en la mezcla desconcertante de esas dos lecturas superpuestas en la que se produce el fenómeno: un texto que está dejando de ser mero relato, pura épica, para devenir poesía lírica, pero que tampoco es del todo poesía lírica porque no ha dejado de ser al mismo tiempo narración, épica: fusión de dos códigos tradicionalmente contrapuestos que nos obligan a una lectura indecisa, ambigua.

Tal creo que es la característica de muchos textos fantásticos del siglo XX, entre ellos de *Industrias y andanzas de Alfanhuí,* de Sánchez Ferlosio. ¿Y no es en esta misma perspectiva en la que se sitúa buena parte de la narrativa hispanoamericana?

En ese caso queda en pie la posibilidad de que esa mezcla de poesía y relato que parece ir caracterizando a la literatura actual vaya generando una lectura sintética, nueva, diferente, y entonces esta forma de lo fantástico ya no tendría razón de ser.

ANTONIO RISCO
Universidad Laval, Québec