

**Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro
Cunqueiro con *Merlín y familia*, *Las crónicas del
sochantre* y *Vida y fugas de Fanto Fantini* como
paradigmas**

**Dissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt von
María Ángeles Müller-López
4625 Oberbuchsitzen, SO**

**Von der Philosophisch-historischen Fakultät auf Antrag von
Prof. Dr. José Manuel López de Abiada und Prof. Dr. Julio Peñate angenommen**

Bern, den 8. Dezember, 2004

Der Dekan: Prof. Dr. R. Schulze

“Nació el niño bisojo, y en el ojo bizco se le fue poniendo una nube roja, de forma que al poco tiempo quedó ciego de él. Sabido es que los bizcos de ojo rojo aportan muy fácilmente la desgracia, y aquel de Guimiliau desde que empezó a andar sembraba en el país pérdidas a montones, males de ojo, extravíos de dinero y de gentes, pedrisco en el trigo cuando no tizón, o se quemaban almiaras y pajares, se volvían rabiosos los perros, malparían las vacas y casadas que lo habían mirado, y cualquier que cayese donde había pisado el tuerto, o rompía por un nada brazo y pierna, o quedaba herniado; se alteraba el vino en las tabernas, y cuando lo llevaban en romería al convento de Mermuid, a las señoras monjas le salieron berrugas en el ombligo”. (*Las crónicas del sochantre* de Álvaro Cunqueiro)

Agradezco la ayuda económica y moral de mi esposo Kurt Müller en todo momento y la fortaleza espiritual que siempre he recibido del Dr. med. Marco Crivelli. Finalmente agradezco a todas las personas que de una forma u otra me han ayudado en su realización y especialmente al consejero cantonal bernés Christian Stauffer, llave (política) que me abrió la puerta de la Universidad de Berna el día de la defensa de mi tesis.

Índice

Prefacio	6
Introducción	9
1. Concepto de la literatura fantástica maravillosa	14
1.1 Origen	16
1.2 Diferentes poéticas: Nodier, Todorov, Attebery, Jackson, Caillois, Calvino, A. Risco, Steinmetz, Nandorfy, Filmer, Lodge, Albertazzi, Lord, Erdal Jordan, Pampa Aran y D. Roas	19
1.3 Fantasía y mimesis	35
1.4 Literatura fantástica en lengua española	39
1.5 Surrealismo y literatura maravillosa	42
1.6 Conclusión	45
2. Concepto de parodia	48
2.1 Introducción	49
2.2 Historia	54
2.3 La parodia como técnica	59
2.3.1. Los formalistas rusos: Sklovski, Tynianov, Tomachevski y Bajtin	61
2.3.2. Teóricos en lengua alemana: Karrer, Freund y Theile-Becker	61
2.3.3. Teóricos anglosajones: Rose, Hutcheon, Hanoosh y Dentith	64
2.3.4. Teóricos franceses: Genette y Sangsue	67
2.3.5. Teóricos italianos: Baldissone y Blazina	70
2.3.6. Ensayos españoles: Urbina, Iñiguez Barrena, Knutson, Müller-López	72
2.4 La parodia confrontada en textos de la literatura española	73
2.5 Conclusión. Concepto propio	79
3. Contextualización de Cunqueiro	82
3.1 Galicia	82
3.2 El gallego	83
3.3 Su situación en la historia de la literatura gallega	87
3.4 Circunstancias sociopolíticas de Cunqueiro	90
3.5 Novela	92
3.6 Tradición cultural propia	95
3.7 Conclusión	96
4. Noción de lenguas	99
4.1 Autor que se traduce y retraduce	99
4.2 Acentuación de la tradición gallega	108
4.3 Situación exterior de la investigadora frente al texto investigado	115

5. Clasificación del <i>corpus</i> novelesco	119
5. 1. Parodia del mundo fantástico maravilloso: <i>Merlín y familia, Las crónicas del sochantre y Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca</i>	126
5. 2. Parodia de la novela picaresca: <i>Merlín y familia, Las crónicas del sochantre y Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca</i>	129
5. 3. Parodia y surrealismo: <i>Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, Las mocedades de Ulises, Un hombre que se parecía a Orestes, El año del cometa</i>	131
5.3.1. <i>Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas</i>	135
5.3.2. <i>Las mocedades de Ulises</i>	141
5.3.3. <i>Un hombre que se parecía a Orestes</i>	149
5.3.4. <i>El año del cometa</i>	155
5. 4. Conclusión	161
6. Parodia de la literatura taumatúrgica en <i>Merlín y familia</i>	164
6.1. Comentario a la nota preliminar de <i>Merlín y familia</i>	168
6. 2. Primera parte	172
6. 3. Segunda parte	177
6. 4. Tercera parte	179
6. 5. Personajes y coordenadas espaciales	185
6. 6. Coordenadas temporales	190
6. 7. El viaje	193
6. 8. Las voces de la novela	196
6. 9. Índice onomástico	198
6. 10. Conclusión	199
7. Parodia de la literatura fantástica pura en <i>Las crónicas del sochantre</i> – 203	
7. 1. Comentario a la nota preliminar	206
7. 2. Primera parte	207
7. 3. Segunda parte	209
7. 4. Tercera parte	210
7. 5. Apéndices	211
7. 5. 1. <i>Dramatis personae</i>	211
7. 5. 2. <i>Noticias de Ismael Florito</i>	212
7. 6. Epílogo para bretones	213
7. 8. Personajes y coordenadas espaciales	213
7. 9. Coordenadas temporales	217
7. 10. Las voces de la novela	219
7. 11. Conclusión	221

8. Parodia de la literatura maravillosa y fantástica en <i>Vida y fugas de Fanto Fantini</i> -----	224
8. 1. Nota preliminar -----	225
8. 2. Primera parte: Nacimiento, infancia y mocedad de Fanto -----	227
8. 3. Algunas fugas y campañas de Fanto -----	228
8. 4. Retratos y vidas -----	231
8. 5. Apéndices -----	232
8. 5. 1. Sobre el discurso de <<Lionfante>> en el senado de Venecia ----	232
8. 5. 2. Índice onomástico -----	233
8. 6. Personajes y coordenadas espaciales -----	234
8. 7. Coordenadas temporales -----	236
8. 8. Las voces de la novela -----	237
8. 9. Conclusión -----	239
9. Consideración final -----	241
10. Cronología de Álvaro Cunqueiro -----	247
11. Bibliografía -----	252
11. 1. Bibliografía del autor -----	252
11. 2. Bibliografía general -----	259
11. 2.1. Obra novelesca de Álvaro Cunqueiro, ediciones por las que cito	259
11. 2. 2. Bibliografía general -----	260
11. 2. 3. Monografías -----	265
11. 2. 4. Artículos monográficos -----	266
11. 2. 5. Reseñas -----	276
11. 2. 6. Tesis monográficas -----	276

Prefacio

Álvaro Cunqueiro según palabras de José Manuel López de Abiada hace un hibridaje genérico, usa simultáneamente modalidades discursivas aparentemente incompatibles, como el género paródico y el género fantástico. La parodia tiene preferencia por las grandes obras, desde el momento que éstas despiertan una admiración, se despierta también la voluntad de relativizar su gloria con la finalidad de desmitificarla. Condición *sine qua non* es que la obra parodiada, el hipotexto, sea reconocida detrás de la máscara de su hipertexto. La parodia, que por sí misma, es transgresora, ya que ataca mediante el humor, el juego o la sátira textos consagrados, duplica su trasgresión cuando se trata de textos que además son sagrados. Los textos sagrados o literatura religiosa maravillosa, hace que su aspecto pueda constituir una incitación suplementaria a ser parodiada: ejemplo de ello, encontramos en *Merlín y familia*.

Cunqueiro interroga constantemente sus propios presupuestos y encuentra en la parodia y el humor una de las estrategias básicas de su proyecto novelístico, técnica que genera momentos de tensión narrativa y textual. Este autor no se siente atraído por los textos monotónicos en los que prevalece en forma absoluta una modalidad semántica precisa, sino que busca de forma obsesiva contrastes como forma de producir la inestabilidad semántica.

Las grandes obras, que han conseguido alcanzar el valor de mitos debido a sus textos de carácter simbólico y fundador como *Edipo Rey*, *Orestes*, *La Odisea*, *La Enéida*, *Arturo*, *Merlín* o *Hamlet*, han dado lugar a verdaderas cadenas de transposiciones paródicas, que en la obra de Cunqueiro encontramos: *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes* o *El año del cometa*.

El aspecto estereotipado de la intriga de los cuentos, de sus personajes y de sus procesos de narración, invitan igualmente a hacer parodia. El hecho de traducir *Las Mil y una noches*, entrañó una gran multitud de selecciones que las parodian, sobre ellas Cunqueiro escribió *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*.

Las fábulas, género paródico donde le son atribuidas a los animales conductas y formas de hablar humanas, son tan populares como los cuentos y muy pronto han sido objeto de la parodia. En Cunqueiro es representativa la antropomorfización del perro Remo y del caballo Lionfante en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*.

La muerte, ya parodiada en la Edad Media, con la *Danza de la muerte*, la muerte como renovadora, tiene un eco paródico en *Las crónicas del sochantre*. El réir que era considerado por los cristianos como algo diabólico, era sin embargo autorizado durante "Las fiestas de los locos", el Carnaval, las Pascuas... Dichas fiestas daban lugar a la parodia de las ceremonias religiosas, es decir a burlas grotescas de ritos y símbolos religiosos transpuestos al plano material y corporal. *Cena Cypriani* del siglo V y VII pone en escena personajes de la Biblia caricaturizando sus atributos tradicionales, *Liturgia des ivrognes*, *Liturgia des jouers* parodian la liturgia y la oración, *Évangile d'un étudiant de Paris*, parodia los Evangelios.

El autor más parodiado por Cunqueiro es Cervantes y al igual que él, siempre mediante estructuras paródicas imita ciertos procedimientos de los libros de caballerías, donde suele aparecer un cronista que se dirige a un lector explícito y dice escribir el libro. En la dinámica intertextual de la narrativa cunqueiriana, el metalenguaje se consigue mediante el doble diálogo que cada una de sus novelas establece con el discurso narrativo. El transcriptor es parodiado por el narrador. El

recurso a las voces autoriales, tanto orales como librescas, conceden prestigio y credibilidad a lo que se está narrando. El autor-narrador que habla en primera persona en *Merlín y familia* y *Las crónicas del sochantre* se desdobra o triplica, por lo que el lector se encuentra ya con una alusión nueva, con una nueva dimensión y una nueva perspectiva.

Desde el principio hay una distancia entre el narrador y los supuestos autores. En este distanciamiento se ha introducido la pura ironía, ya que el narrador admite la posibilidad de diferentes nombres, con lo que en vez de afirmar lo que narra lo está poniendo en duda. De esta manera, Cunqueiro introduce en la obra uno de sus recursos más queridos como es el hecho de contar historias puestas en boca de personajes delante de un pequeño auditorio.

La literatura fantástica maravillosa y la parodia tienen en común el transgredir los géneros literarios. Ambas están ligadas a lo lúdico y no son miméticas. En los géneros mencionados, las voces de la novela cambian de registro para crear confusión. Son literaturas sin límites, todo es posible. El tiempo diegético esacrónico. Para los escritores realistas, el rasgo inherente a la parodia, la ironía, procedimiento desmitificador que consiste en afirmar implícitamente lo explícitamente negado, también es un connotador de la ambigüedad de la literatura fantástica.

Las diferencias entre ambos géneros serían: la literatura taumatúrgica no viola ninguna regla, es la ausencia del orden, sucede en un mundo donde el procedimiento es la regla. Lo sobrenatural no asusta ni asombra, ya que el mismo constituye la sustancia misma de ese universo.

La parodia enfatiza el carácter artificial del texto artístico mediante la metaficción, procedimiento destinado a provocar la ruptura ilusión de la realidad y de la ironía cuyo carácter totalizador cuestiona la relación texto-mundo, al subrayar la autonomía del primero con respecto al segundo. La parodia rompe la linealidad de la historia que se está contando, introduciendo un nuevo suceso que no viene a cuento. La parodia es intertextual y autoreflexiva, se dirige a un lector explícito y su intención es desmitificar la capacidad representativa del lenguaje a través de la revelación de su carácter literario.

Este doctorado intenta clasificar a un inclasificable, Álvaro Cunqueiro. Por ello tras un trabajo exhaustivo, esta disertación ha sido estructurada en nuevas partes, las dos primeras partes investigan el estado de la cuestión: la primera tiene como finalidad exponer el estado del género de la literatura fantástica desde sus orígenes hasta nuestros días, citando los ensayos más representativos hasta ahora escritos, en lengua anglosajona, francesa, italiana, alemana y española. La segunda parte intenta aclarar el término "parodia", apenas clasificado en la literatura en lengua española, para ello parto desde sus orígenes, hasta llegar a nuestra época contemporánea. La tercera parte clasifica el *corpus* novelesco de Cunqueiro, abriendo nuevas posibilidades a su organización. La cuarta hace un análisis de *Merlín y familia*, como parodia de la literatura maravillosa religiosa, hasta ahora desconocido. En la sexta, hay un cuadro de la vida del escritor. La séptima contextualiza a Cunqueiro dentro de la literatura gallega. La séptima descubre otro aspecto del autor como traductor y retraductor. Finalmente la bibliografía nos acerca a su obra propia y a todo el material que ha sido necesario consultar para llegar a mi tesis.

Introducción

La presente investigación centra su interés en el intento de conseguir organizar el mundo que Álvaro Cunqueiro (1911-1981), de Mondoñedo de Lugo, proyecta a través de su producción narrativa que parodia la literatura fantástica maravillosa, para ello se limita a incorporar tiempos y espacios previamente codificados por culturas exógenas, para parodiarlos y desmitificarlos en sus textos narrativos. En *Merlín y familia*, Cunqueiro parodia un fantástico híbrido, el "maravilloso cristiano" o taumatúrgico: aquel tipo de narración de corte legendario y origen popular en el que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina y no produce asombro en narrador y en los personajes). Otro elemento que colabora para crear dicho efecto es la enunciación distanciada del relato (el narrador de la segunda parte o narradores no han sido testigos de lo que narran, sino que refieren una antigua leyenda que se cuenta en un lugar determinado), la ambientación rural y la lejanía temporal de los hechos narrados (su alejamiento físico del mundo urbano, así como la época remota en que se desarrollan los hechos, naturalizan lo sobrenatural al distanciarlo del mundo y del tiempo del lector). Esta etapa es posterior a su producción poética que comienza en 1932 con *Mar ao Norde* (son los años de la II República), "surrealismo y neotrovadorismo de corte neopopularista son las facetas del primer Cunqueiro, poeta en gallego"¹. La Guerra Civil despertará en el autor a un narrador fundamentalmente en castellano. Una auténtica y vital rebelión metafísica lo conducirá a la parodia de la narrativa fantástica maravillosa en una conjunción de la defensa de su propio ser y del ser de Galicia; del pensamiento arcaico y del pensamiento simbolista y surrealista en lo que éste comparte con la filosofía romántica alemana.

En 1939 surge el Cunqueiro narrador con la *Historia del Caballero Rafael*, una historia atemporal que trata de un caballero troyano, en esta fragmentada historia, llena de ecos modernistas y surrealistas se configura la medula de la narrativa cunqueiriana: el tema de la muerte, del sueño, de la identidad, de la soledad y la ausencia, del viaje real y la meta imposible, del amor y del deseo sexual. El *Rafael* se quedará muy aislado del resto de la narrativa cunqueiriana definitiva que se abre con *Merlín e familia e outras historias* (1955). La novela de Cunqueiro se caracteriza por una hipertrofia de la acción, de una acción que no avanza. En el relato fantástico, el orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas. Las instancias aplastantes de lo fantástico reverberan en virtualidades prácticamente inconcebibles. La sucesión de hechos fantásticos es escasa, lo que importa es la multiplicidad de puntos de vista que aporta cada personaje, impidiendo un dinamismo lineal. Nos encontramos ante una

¹Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991, pág. 24.

pluralidad de narradores-personajes con estilo de lenguaje y tono propio, que cambian el estilo del lenguaje y del tono según a quien le toque contar. Lo único que importa es dejarse llevar de la narración por el diálogo, de las diferentes oralidades de los personajes que nos introducen en la maravilla inmediata y breve de las historias.² En el cuento fantástico se produciría específicamente el efecto fantástico con la puesta en relación dialógica de varios estratos discursivos y con la puesta en relación del actor con su propia conciencia.

En lo fantástico el tiempo aparece como una superficie plana, una dimensión del espacio donde es lícito moverse. Es el lugar de lo simultáneo y no la perspectiva de lo sucesivo. En la obra de Cunqueiro se puede admitir que el viajero del tiempo no corrige ni modifica el pasado. Simplemente abandona un universo para penetrar en un segundo o en un tercero donde ocurren hechos más o menos desiguales pero siempre incompatibles. Santiago el Menor cronológicamente no puede haber llegado a Galicia en el siglo VIII.

La concepción que Cunqueiro tiene del tiempo incide en la estructura y contenido de su narrativa: respecto a la estructura de la narración: se trata de un tiempo discontinuo, que corta la narración en planos muy distintos entre sí, a veces mediante elipsis que se destacan intercalando textos en cursiva al principio de cada nueva etapa del relato. Cunqueiro transgrede todas las reglas métricas. Sus novelas tienen una estructura marco en la que son de la mayor pertinencia dos unidades paratextuales compuestas por un breve prólogo o "nota", un epílogo titulado "final"³, ambos en letra bastardilla, a los que hay que añadir con carácter secundario un "Índice onomástico" (que no encontramos en *El año del cometa*). El índice onomástico, recoge todos los nombres propios, de personas, fantasmas y diablos, animales, lugares y reinos que aparecen y que en vez de estar redactado con la asepsia de un narrador en tercera persona revela la presencia de un transcriptor en sus relatos.

Respecto al contenido de la narración: este juego con el tiempo se manifiesta en frecuentes mezclas y anacronías. El relato es recorrido por personas que parecen sacadas de novelas muy distintas, para evidenciar el carácter de ficción, esto es lo que se pretende ya que Cunqueiro exhibe su fantasía presumiendo de carácter de irrealidad y jugando con la noción misma de la realidad que puede conseguirse en la ficción.

Todo hace pensar que el tiempo de su narrativa es el tiempo mágico de la memoria. Una memoria mítica en la que aparecen innumerables personajes mostrando la película parcial de los sueños que albergan en su mente y sus historias. El tiempo aparece también como un elemento fundamentalmente corrosivo y destructor. Es así como sus personajes trazan

² Este intercambio verbal se llama dialogismo: « Selon la conception que je dégage des positions bakhtiniennes, le dialogisme est la forme des échanges qui s'instaurent dans une représentation verbale où se mettent en discours différents langages individuels, culturels, esthétiques et sociaux, où se rencontrent différentes manières de poser les voix, d'exprimer le monde, les idéologies en tension, etc. En règle générale, l'échange verbal est presque toujours régi par un jeu de positions discursives qui déterminent l'appartenance du type d'échange a un genre du discours » Lord, Michel: *La logique de l'impossible*, Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1995, pág. 226.

³ Villanueva, Darío: "Análisis narratológico de un relato enmarcado: El camino de Quita y Pon de Álvaro Cunqueiro" en Fröhlicher Peter (ed.); Güntert Georges (ed.) *Teoría e interpretación del cuento*, Bern: Peter Lang, 1995, pág. 399.

una curva de decadencia. Son irremisiblemente destruidos poco antes del final de la narración.

El mito que es intemporal al tratar de cotidianizarlo produce como consecuencia su destrucción. Sus héroes pasan por tres etapas: la infancia o época lírica, la mocedad acompañada por el amor y la vejez, sinónimo de destrucción en la que la grandeza del personaje mítico cede a la fuerza del tiempo. Los héroes de la narrativa cunqueriana caminan siempre hacia su vejez, su destrucción. Es el momento en el que la historia se deshace. Cunqueiro exhibe la destrucción de los mitos, la caducidad de todo lo que forma parte del prisma humano y de la grandeza del personaje mítico que cede a la fuerza del tiempo.

Álvaro Cunqueiro, sabio en todas las erudiciones, mantiene en su obra literaria una vinculación con Bretaña. Lecturas habituales suyas fueron el vizconde de Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly, Ernest Renan o Villiers de L'Isle Adam. Luego, los grandes escritores que a finales del siglo XIX mantienen una literatura entroncada con el más profundo folklore, presidida por un solemne paisaje, avisada por las fuerzas naturales, empurpurada y sombría: Anatole Le Braz, con su libro *Légende de la Mort en Basse Bretagne*. Charles La Goffic, autor de *Crucifié de Kerialier*, Charles Geniaux en su libro *La passion de Armelle Louannais* o Auguste Dupuy con *Le Chemin de Ronde*. Todos estos libros gravitan sobre el espíritu de Álvaro Cunqueiro junto a la épica frondosa y mágica de *la matière de Bretagne* que fue la gran moda de la Cristiandad occidental en el siglo XIII. En *Merlín y familia* está toda esta antigua literatura trabajada por Cunqueiro con una poesía sonriente, peculiarísima⁴.

El plan de esta disertación refleja mi propio sentido de la literatura maravillosa, y para ello centraré mi análisis en *Merlín y familia* (obra preferida de Cunqueiro)⁵. Basándome en el esquema de Todorov clasifico *Merlín y familia*, por un lado, como de literatura taumatúrgica, el maravilloso puro: lo extraordinario se vuelve ordinario corriente, tanto los personajes como el lector aceptan este mundo sin cuestionárselo. *Merlín y familia* representa lo feérico o lo maravilloso que implica un modo de encantamiento de metáfora y de milagros, donde todo es, a cada instante, posible. Contrariamente a lo fantástico que supone el reconocimiento de un universo ordenado donde reinan las leyes inmutables de la física, de la astrología, de la química, donde las mismas causas producen los mismos efectos y de donde, como consecuencia el mínimo milagro está excluido. Lo fantástico aparece como la ruptura de ese orden natural, tenido por imperturbable. Por otro lado esta tipología del género de literatura maravillosa correspondería según Antonio Risco en *Literatura fantástica de lengua española* (1987) a la siguiente modalidad del maravilloso: "Duda acerca de ciertas manifestaciones prodigiosas en un medio que ya es prodigioso."⁶

Aparentemente, en *Merlín y familia* la fábula primordial que subyace en el texto se podría resumir como "Vida de Felipe en contacto con un mundo

⁴ Luján, Néstor: "Prólogo a 'Las Crónicas del Sochantre'", Navarra: Salvat Editores, S.A. Alianza Editorial, 1970, pág. 14.

⁵ Soler Serrano, Joaquín: *Entrevista concedida por don Álvaro Cunqueiro para RTVE*, Madrid: RTVE, 1976.

⁶ Risco, Antonio: *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid: Taurus, 1987, pág. 32.

maravilloso” cuyo núcleo es el mago. La memoria se presenta como una especie de memoria de lo maravilloso, puesto que el narrador de casi todo el texto (la introducción, los dos primeros apartados y los apéndices) es un Felipe ya viejo, un narrador autodiegético. El sujeto primordial de la fábula es Felipe viejo. El objeto que persigue es acceder a lo maravilloso. De otro lado este narrador, antiguo criado de Merlín duda de la realidad de los hechos y así lo manifiesta en la introducción. Esta duda sitúa al libro en la más pura dimensión de lo fantástico, tal como lo desean Todorov y sus amigos. Definitivamente nos encontramos con la tipología del fantástico maravilloso: tipo de relato que se presenta como fantástico y que se termina con la aceptación de lo sobrenatural. Antón Risco gran conocedor de Cunqueiro nos indica que este escritor:

Se divierte en deconstruir la historia y la mitología; en suma las culturas universales para poner en evidencia sus relativismos e ilusiones. De todos modos, cualquier historia es una falsificación política... y una cultura por tanto no constituye otra cosa que la proyección de un sueño colectivo.⁷

En la España de tantos dogmatismos, Cunqueiro propone a los paisanos de su época un notable ejemplo de libertad de pensar, sentir e imaginar. En este autor el lenguaje literario supone una reflexión sobre sí, metalenguaje, y la obra literaria se constituye en un espejo de sí misma, metaficción. Ambas técnicas usadas para incorporar la modalidad discursiva de la parodia. Su narrativa podría compararse por su estructura a las muñecas rusas o cajas chinas, unas encierran a otras en una sucesión de figuras⁸. Todos sus relatos parecen encajarse de esta misma manera, con la interrupción continua de la acción principal, cuyo recuerdo permanece de fondo y a la cual se vuelve. Se trata de un río de historias que presenta una visión progresivamente retrospectiva por la evolución nostálgica de la memoria de los personajes mientras el tiempo de la narración avanza en dirección contraria.

En Cunqueiro lo fantástico se distingue por su carácter predominante lírico, da la sensación de que Cunqueiro acabe riéndose de su propio relato, y de sus propios personajes. Al parodiarlo juega un papel de síntoma y de herramienta crítica del epistema moderno: en la medida que es metaficción, ya que la parodia pone en duda la capacidad de la obra literaria de representar la realidad y de imitar los modelos. Utiliza la ironía de forma fina y reiterada. Tan pronto como considera que ha alcanzado un clima lírico: añade en seguida un detalle cómico que hace al lector tomar conciencia de que aquello no es un cuento de hadas, sino pura invención, delicioso encadenamiento de sueños dispares⁹. El matiz de ironía le sirve a Cunqueiro para plantear el final desolador de lo idealizado.

Este estudio me llevará a determinar claves, códigos y formas de este autor, un inclasificable dentro de las tendencias de la novela española realista de los años de la dictadura de Franco, avalado por el hecho de entender que él logra marcar la instauración del género fantástico maravilloso parodiado desde el implante de unas formulaciones que consiguen, no sólo distanciarse

⁷ Risco, Antón: “Cunqueiro y la literatura fantástica gallega” en *Ínsula* (Madrid), 536, agosto de 1991, pág. 13.

⁸ También llamado *mise en abyme*, y que designa la reduplicación especular propia de las estructuras metanarrativas en las que se insertan relatos dentro de otros relatos.

⁹ Martínez Torrón, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, La Coruña: Castro, 1980, pág. 342.

de las poéticas precedentes y paralelas, sino que logran imponer una flexión del discurso hacia posiciones de estrategia distintas a las vigentes en torno a 1955, fecha que data su primera novela en gallego *Merlín e familia e outras historias*.

Descubrimos en Cunqueiro un proceso cuyos márgenes vienen determinados por el origen de las diversas propuestas de ruptura que implican el alejamiento de modelos miméticos de la generación de los cincuenta y del realismo social, las varias vías de dislocación que en paralelo y cronológicamente suponen los nombres de Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte* (1941) y *La Colmena* (1951), Carmen Laforet, *Nada* (1944), Ignacio Aldecoa, *El fulgor y la sangre* (1954), Jesús Fernández Santos, *Los bravos* (1954), Juan Goytisolo, *Juegos de manos* (1954), Ana María Matute, *Pequeño teatro* (1954), Mario Lacruz, *La tarde* (1955) y Antonio Prieto, *Tres pisadas de hombres* (1955). Un año más tarde, Francisco Candel daría a conocer *Una juventud que aguarda* (1956) y Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama* (1956) modelo de narrativa social.

Cuando la literatura española caminaba por los varios realismos testimoniales y comprometidos de la postguerra Cunqueiro desarrollaba una estética de la novela llena de imaginación, humor y belleza formal. Su imaginación y esteticismo se revalorizaron con el "boom" del realismo mágico hispanoamericano. En la novela de Cunqueiro se da una pérdida de la agudización del carácter ético en el relato y un recambio en la ideación del discurso en el que la novela pierde su principio de encuadre de argumento y la narrativización se queda suspendida en el aire. La narrativa cunqueiriana parece cuento, pero cuento lleno de elementos maravillosos que no parece serio enfrentado a la gran novela. En un cuento maravilloso o en una novela fantástica donde lo sobrenatural o lo extraño tiene una función nodal, cardinal, el objeto central del discurso y de la narración es precisamente el suceso sobrenatural o extraño. En lo maravilloso, lo sobrenatural se manifiesta a partir de un suceso inverosímil en eso que está convenido de llamar la realidad cotidiana, pero este acontecimiento no provoca ninguna resistencia racional de parte de los narradores o de los actores del cuento.

1. Concepto de la literatura fantástica maravillosa

Sueña el rico en su riqueza
Que más cuidados le ofrece;
Sueña el pobre que padece
Su miseria y su pobreza;
Sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el sueño en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
(*La vida es sueño* de Calderón de la Barca)

Estudiar la literatura fantástica implica que se sepa lo que es un género literario. Ya que esta disertación tiene como eje la literatura fantástica tradicional maravillosa donde lo sobrenatural, lo maravilloso y los milagros se intercambian, veremos que la primera distinción entre literatura maravillosa y literatura fantástica la dará E. T. A. Hoffmann en 1817 en *Das Ödehaus* para indicar que lo maravilloso y lo fantástico aunque se parecen, en realidad se oponen entre ellos:

Wunderlich alle Aeusserungen der Erkenntniss und des Begehrens gennant werden, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen, wunderbar aber dasjenige heisst, was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte de Natur übersteigen oder wie ich hinzu füge, irme gewöhnlichen Gange entgegen zu seyn scheint. Daraus wirst Du entnehmen, dass Du vorhin Rücksichts meiner angeblichen Sehergabe das Wunderlich mit dem Wunderbaren verwechseltest. Aber gewisst ist es, dass wir nur oft den wunderbaren Stamm nicht sehen, aus dem die wunderliche Zweige mit Blättern und Bläthen hervor sprossen.¹⁰

El sexto sentido maravilloso está en grado de ver rápidamente en cada fenómeno, sea ya persona, acción o suceso, ese fenómeno de excentricidad que no se observa en nuestra vida común y que por ello definimos como maravilloso. El gran experto en lengua española en literatura fantástica Antonio Risco (hijo de Vicente Risco, amigo del grupo *Nos de Cunqueiro*) diferencia lo maravilloso y lo fantástico:

Lo maravilloso sitúa de golpe al lector en un ámbito donde la manifestación de los fenómenos extranaturales no se problematizan, por lo que, de algún modo, se muestran como naturales en ese medio, fundamentalmente diferente, entonces, del suyo. Así el conflicto que se plantean se establece sólo con el lector en su visión del mundo —la vigente en su medio, ha de entenderse—, no con los personajes que los presencian o los viven, ya que estos pertenecen a otra esfera, regida por otra normalidad. Si ellos los problematizaran de alguna manera,

¹⁰ Hoffman, E. T. A.: *Das Ödehaus*, Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 1964, pág. 9.

sorprendiéndose, por poco que sea, de la naturaleza de tales fenómenos, la obra de referencia correspondería a lo fantástico.¹¹

La literatura fantástica engloba: la literatura de lo insólito, la literatura de lo maravilloso, como la literatura de los textos de hadas, y la literatura de lo taumatúrgico como la literatura del milagro, por ejemplo; *El Cristo de la Vega* de Zorrilla. En la literatura maravillosa lo extraordinario se convierte en ordinario porque es aceptado por el lector, no hay dos mundos sino sólo un mundo donde todo es posible. Como consecuencia (de esto) no hace falta explicación. Con frecuencia aparecen dos características: la presencia de seres fabulosos, no humanos y la gran lejanía espacio temporal. En la literatura taumatúrgica se da la presencia de un milagro dentro de la religión, no habiendo dos mundos en contradicción sino un sólo mundo pero que está recogido por la razón divina no la razón humana. Para Dios no hay nada imposible de aquí su vinculación con lo maravilloso¹².

Como cualquier otro texto, una fantasía literaria es producida y determinada, por su contexto social. Su aproximación se basa en la afirmación de que la literatura fantástica nunca es libre y que la fantasía característicamente intenta compensar del vacío resultante de obligaciones culturales: es una literatura del deseo, que busca lo que se experimenta como ausencia y pérdida:

The basic model of fantasy could be seen as a language, or langue, from which its various forms, or paroles, derive. Out of this model develops romance literature or the "marvellous" (including fairy tales, and science fiction), 'fantastic' literature (including stories by Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka, H.P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, desilusion, hallucination, etc.¹³

Silvia Albertazzi en *Il punto su la letteratura fantastica* desea que la literatura fantástica no se confunda con la fábula, que admite la seguridad de la magia y por ello no se deja sorprender por el prodigio. Contrariamente a la fábula, lo fantástico tiene sus raíces en este mundo, donde la aparición en escena de un elemento inexplicable e incongruente trae una confusión y un aturdimiento desconocido en el universo de las fábulas y de los magos. Nada es imposible en la fábula, mientras que lo fantástico se sustenta sobre la aparición improvisada de lo que se creía humanamente imposible¹⁴. Lo fantástico se desarrolla de manera directamente proporcional a la disminución de la creencia de lo maravilloso. Producto de reacción a la industrialización y a lo científico, también deber ser valorado desde un punto de vista exquisitamente social y político. La impotencia del hombre en las confrontaciones de la materia y su miedo a la creatividad por un lado y al erotismo del otro.

¹¹ Risco, Antonio: *Literatura fantástica de lengua española, op.cit.*, págs. 25- 26.

¹² Curso de *La Literatura Fantástica en las letras hispánicas: características principales y textos representativos* impartido por Julio Peñate Rivero en la universidad de Berna, semestre de verano de 1997.

¹³ Jackson, Rosemary: *Fantasy: The literature of subversion*, London and New York: Methuen, 1981, pág. 7.

¹⁴ "Al contrario della favola, il fantastico ha le sue radici in questo mondo, dove la comparsa de un elemento inspiegabile o incongruo porta una confusione e uno salordimento sconociuti nell'universo delle fate e dei maghi. Niente è impossibile nella fiaba, mentre proprio sull'apparizione improvvisa di quello che era ritenuto umanamente impossibile se fonda il fantastico". Albertazzi, Silvia: *Il punto su la letteratura fantastica*, Roma-Bari: Editori Laterza, 1993, pág. 12.

1. 1. Origen

El objetivo de este capítulo es trazar las raíces culturales de la literatura fantástica maravillosa y especialmente su imitación e incorporación de elementos de las narrativas mágicas del pueblo. Si buscamos el significado de "maravilla" en latín encontramos que se traduce como *portentum* y *miraculum, prodigium* y "maravillar" como *admirationem movere*.¹⁵ La primera literatura fantástica maravillosa era colectiva, sus símbolos estaban compartidos por culturas enteras. Siendo solo el producto de la imaginación de cuentistas individuales, los motivos de las narrativas orales tradicionales, y algunos de los signos icónicos de la literatura fantástica derivaban de los sueños o visiones de un sólo autor. Este producto de las imaginaciones de cuentistas individuales, era seleccionado, alterado y re combinado por generaciones de fabuladores que se encontraban con la necesidad de gustar a una audiencia en directo. De aquí que los cuentos vinieran a representar los deseos y las percepciones del grupo, aunque el grupo no fuera consciente de ser percibido y deseado. Mitos, leyendas sobrenaturales y baladas, tradición fantástica-oral todo ello expresa un grupo de interacción que es difícil de describir sin hacer analogías a una mente individual. El objeto de la poesía primitiva era suplir las figuras por las palabras. Cuando este género de impresión se modificó y fue casi usado como costumbre, el pensamiento se elevó de lo conocido a lo desconocido, por ello la literatura fantástica profundiza en las leyes ocultas de la sociedad, estudia los comportamientos secretos de la organización universal; escucha en el silencio de la noche la armonía maravillosa de las esferas, inventa las ciencias contemplativas y la religión. Para Nodier el pensamiento humano se compondría de la inteligencia inexplicable, del genio y de la imaginación:

Celle de l'intelligence inexplicable qui avoit fondé le monde matériel,
celle du génie divinement inspiré qui avoit deviné le monde spirituel, celle
de l'imagination qui avoit créé le monde fantastique.¹⁶

El punto culminante del arranque del pensamiento se pierde en el seno de Dios, que es la ciencia sublime, a que se llamaría superstición o ciencia de las cosas elevadas, conquistas secundarias del espíritu sobre las cuales la misma ciencia de Dios se apoya en todas las religiones. Lo fantástico religioso fue necesariamente solemne y sobrio ya que su función era la de influir la vida positivamente mediante impresiones serias. En cambio la fantasía puramente poética se revestía al contrario de todas las gracias de la imaginación y su objeto era presentar de forma hiperbólica todas las

¹⁵ Diccionario ilustrado latino-español: Barcelona, Spes, 1962.

¹⁶ Nodier, Charles: *Du fantastique en littérature*, France: Barbe bleue, Chimères, 1989, pág. 10.

seducciones del mundo positivo. Madre de los genios y las hadas, supo prestar a las hadas los atributos de su poder y los milagros de su varita mágica. Con su ayuda prestigiosa la tierra sólo parece abrirse para descubrir los rubís de fuegos fulminantes, los zafiros más puros que el azul del cielo, el mar que sólo arrastra coral, ámbar y perlas a sus costas, todas las flores, que se vuelven rosas en el jardín de Sadi, al igual que todas las vírgenes se vuelven hurís en el paraíso de Mahoma. Así es como nacieron los cuentos orientales llenos de galerías de los prodigios más raros de la creación y los sueños más deliciosos del pensamiento, tesoro que busca inútilmente una compensación pasajera a la amarga realidad. Cuentos recogidos en *Las mil y una noche* que detendrán su primer vuelo en la naciente Grecia: esta primera época de la poesía terminará con las invenciones místicas y un cielo mitológico poblado por Hesíodo.

La Ilíada de Homero completa esta cadena maravillosa de mundo sublime, añadiendo a su último eslabón: los héroes y los semidioses. En una historia sin modelo en la que el Olimpo se comunicaba por primera vez con la tierra, a través de los sentimientos, las pasiones, las alianzas y los combates.

De igual manera, *La Odisea*, segunda parte de esa gran biología poética, nos mostrará al hombre en relación con el mundo imaginario y el mundo positivo. En los viajes aventureros y fantásticos de Ulises, se nota la intertextualidad del sistema inventivo oriental, al manifestar la exhuberancia del principio creador que acababa de dar a luz a las teagonías y que difundía abundantemente lo superfluo de su poligénesis fecunda sobre el basto campo de la poesía. Homero, pareciendo un escultor hábil con los restos de arcilla con los que había modelado la estatua de Júpiter y Apolo, se recrea modelando las formas raras pero cándidas y características de un grotesco Polifemo, caricatura clásica de Hércules. En *La Odisea* oímos hablar por primera vez de las melodías insinuantes de las sirenas o de la metamorfosis de una temible bestia oculta en una isla.

La aparición de las fábulas comienza en el momento en el que termina el imperio de esas verdades reales o convenidas que prestan un resto de alma al mecanismo usado de la civilización y harán de lo fantástico un género tan popular en la Europa en el siglo XIX. Según Nodier:

Ces innovations prétendus sont l'expression inévitable des périodes extrêmes de la vida politique des nations, et sans elles, je sais à peine ce qui nous resterait aujourd'hui de l'instinct moral et intellectuel de l'humanité.¹⁷

Tras la caída del primer orden social de las cosas conservaremos la mitología. La literatura fantástica surge como el sueño de un moribundo, en medio de las ruinas del paganismo, en los escritos de los últimos clásicos griegos y latinos de Luciano y de Apuleyo. La invasión de los árabes en la Edad Media tan favorable para su desarrollo moral, trajo al mundo occidental el genio vivaz y productor de las jóvenes poesías. Lo fantástico inventó la historia de las edades equivocadas de nuestras jóvenes naciones y pobló los castillos en ruinas de visiones misteriosas evocando sobre sus torreones las figuras de las hadas protectoras y abrió un refugio impenetrable a las formidables familias de dragones. Lo fantástico estaba por doquier, ya en las

¹⁷ Nodier, Charles: *Du fantastique en littérature*, op. cit., pág. 15.

creencias las más severas de la vida como en sus errores más graciosos, en sus solemnidades, y en sus fiestas. Su influencia no será jamás olvidada en literatura donde produjo las narraciones inocentes de las leyendas o anima con una gran pompa las crónicas de los torneos y las batallas de las Cruzadas.

La narración maravillosa ha existido siempre, desde el momento en el que un individuo se pone a contar una historia que sabe ficticia e introduce elementos que se salen de las leyes físicas, de lo llamado normal: este narrador está haciendo literatura maravillosa. Antonio Risco¹⁸ nos recuerda que en la Edad Media occidental, muchos de los textos que hoy leemos como maravillosos, pretendían ser rigurosamente históricos: poemas épicos con manifestaciones milagrosas, poemas cultos que recogen temas griegos, bizantinos: *El libro de Aleixandre* y el *de Apolonio*, por ejemplo, cuyos autores muestran la constante escrupulosidad de los historiadores. Incluso los libros de caballerías de Chrétien de Troyes se tienen por históricos, pese a todos los sucesos extranaturales que acumulan. En rigor, casi toda la literatura escrita del siglo XII y de parte del XIII que ha llegado hasta nosotros se pretende histórica en los datos que proporciona. Al mismo tiempo que las narraciones pseudo-históricas, paralelamente, se iban escribiendo algunas narraciones de ficción maravillosa en Francia y en Italia con fines didácticos que eran alegorías como *Roman de Renart*, *Roman de la Rosa*, *La Divina Comedia*. Sus fábulas pueden considerarse manifestaciones ya de literatura maravillosa. Dante siendo el primer genio fantástico del Renacimiento situará el teatro de su terrible fantasmagoría bajo las creencias de su tiempo, con la aparente confusión de esa fábula poética donde el Virgilio de la Edad Media toma como introductor en el infierno cristiano al Virgilio del paganismo. Shakespeare y la poesía llevaran a buen término las danzas románticas de Oberón, de Titania y de los genios que con un pie más ligero que el de Camila tocan el césped rozándolo¹⁹. En el siglo XVI se desarrolla también un maravilloso burlesco y satírico que en sus fuentes llega a los *fabliaux* y otros tipos de cuentos medievales. En el siglo XVII las fábulas (breves narraciones maravillosas en verso o en prosa con significación moralizadora) de La Fontaine, inspiradas en Esopo y los cuentos de Charles Perrault, recogidos de la tradición oral, serán imitadas en el siglo XVIII en España por fabulistas como Samaniego e Iriarte. Paralelamente dado el racionalismo imperante en este siglo, Jonathan Swift en *Los viajes de Gulliver* cultiva una literatura maravillosa satírica. La literatura fantástica moderna empieza al final del siglo XVIII con las primeras *Kunstmärchen* alemanas, imitación de los cuentos populares popularizados por Musäeus. Después cada escritor de fantasía le ha dado forma al género demostrando la utilidad de nuevas restricciones.

Uno de los grandes periodos de la literatura sobrenatural es la de la novela negra o novela gótica, donde hay dos tendencias: la literatura de lo sobrenatural explicado, también llamada de lo extraño, como aparece en las novelas de Ann Radcliffe y la literatura del natural aceptado, también llamada literatura maravillosa que agrupa las obras de Horace Walpole, de M.

¹⁸ Risco, Antonio: *Literatura fantástica de lengua española*, op. cit., pág. 26.

¹⁹ Nodier, Charles: *Du fantastique en littérature*, op. cit., pág. 15.

G. Lewis y de Mathurin²⁰. Las novelas de Poe realzan casi todas lo extraño y algunas lo maravillosos. Poe está muy cerca de los autores de la literatura fantástica sobrenatural. En el siglo XIX el romanticismo reivindica la libertad de invención y de creación. La literatura puramente maravillosa, debido a su carácter evasivo de este mundo se escribirá sobre todo como cuento para niños. Y nuevos modelos surgirán como los cuentos populares recogidos por los hermanos Grimm, los creados por Andersen y más tarde *Alicia en el país de las maravillas* y sus continuaciones, de Lewis Carroll. En la cultura de habla española tenemos a Juan Valera, Rubén Darío (*Azul*) y Amado Nervo.

En el siglo XX la literatura maravillosa se acepta como literatura, las artes se han desembarazado del imperio realista, como en el romanticismo lo había hecho del racionalista. El surrealismo abre las puertas al subconsciente para que éste se exprese espontáneamente sin límites; se pone al servicio de la invención y de la imaginación y llega a caer en el disparate, el delirio y el absurdo. Mi definición de género fantástico maravilloso si tomo a Cunqueiro como prototipo, es una forma que hace uso de ambos modos: el fantástico para producir las imposibilidades y el mimético para reproducir lo familiar. Analizaré el tratamiento de esta literatura fantástica maravillosa mediante los estudios representativos de algunos críticos, dando por sentado que la narrativa de Cunqueiro es capaz de modificar nuestras percepciones de tal forma que genera la maravilla y al mismo tiempo, mediante la técnica de la parodia la subvierte.

1. 2. Diferentes poéticas: Nodier, Todorov, Attebery, Jackson, Caillois, Calvino, A. Risco, Steinmetz, Nandorfy, Filmer, Lodge, Albertazzi, Lord, Erdal Jordan, Pampa Aran y D. Roas

Charles Nodier (1780-1844) en su breve *Du fantastique en littérature* de 1830 se propuso mostrar el origen de la literatura fantástica, su desarrollo y después su marginalización, señalando a los fantásticos clásicos como Homero, Apuleyo y Dante, hasta llegar a Perrault y a los románticos alemanes. A su juicio el cuento fantástico, estética literaria históricamente datado, ha sido casi siempre el fruto de una preocupación inicialmente realista. La realidad desengrasada de las escorias de lo anecdótico, es la ambición de todas estas pesadillas despiertas y por ello la literatura fantástica es una plaga existencial.

Tzvetan Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique* en 1970 basándose en la teoría contemporánea de los géneros de Northrop Frye creará con su teoría literaria la base de los principios estructuralistas. La primera clasificación define los tipos de ficción que se constituirán a partir de la relación entre el héroe del libro y nosotros mismos o las leyes de la literatura. Otra categoría fundamental es la de la verosimilitud; los dos polos

²⁰ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970, pág. 47.

de la literatura están entonces constituidos por el relato verosímil y el relato donde todo está permitido, caso de la novelística cunqueriana. Una tercera categoría pone el acento sobre las dos tendencias principales de la literatura: la cómica, que concilia al héroe con la sociedad y la trágica que lo aísla. Para Todorov lo fantástico dura el tiempo de una duda y necesita que se cumplan tres condiciones:

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des termes de l'œuvre. En fin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte.²¹

El cuento fantástico debe ser juzgado no sólo por las intenciones del autor y el mecanismo de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca, el sentimiento de miedo, de perplejidad. El miedo está a menudo asociado a lo fantástico pero no es una condición necesaria. La locura se utiliza para crear ambigüedad y esta ambigüedad se crea mediante el imperfecto, que introduce una distancia entre el personaje y el narrador de tal manera que nosotros no conocemos la posición de este último, con la modalización y el uso de ciertas alocuciones introductorias, que sin cambiar el sentido de la frase modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado: en el caso de "Llueve fuera" y "Puede que llueva fuera" ambas se refieren al mismo hecho pero la segunda indica incertidumbre. Lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, jamás visto hasta entonces, que acontecerá en el futuro. Lo extraño conduce a lo inexplicable a hechos conocidos, a una experiencia previa y por ello en el pasado. En cuanto a lo fantástico, la duda que le caracteriza se sitúa solamente en el presente.

Todorov divide el género fantástico en cuatro apartados: lo extraño puro; lo maravilloso puro; lo fantástico extraño; lo fantástico maravilloso. En las obras que pertenecen al género de lo extraño puro, se relatan sucesos que se pueden explicar perfectamente por las leyes de la razón, pero que son de una manera o de otra increíblemente extraordinarios, chocantes, inquietantes, insólitos y por esta razón provocan en los personajes y el lector una reacción parecida a la que los textos fantásticos nos han hecho familiar. La pura literatura de horror pertenece a lo extraño. Lo extraño está solamente ligado a los sentimientos de los personajes y no a un elemento material desafiante de la razón. Lo maravilloso se caracteriza al contrario por la sola existencia de hechos sobrenaturales sin implicar la reacción que ellos provocan en los personajes. La otra serie de elementos que provocan la impresión de lo extraño no está ligada a lo fantástico sino a una experiencia de límites. Lo fantástico extraño, donde los sucesos que parecen sobrenaturales a lo largo del relato, al final, reciben una explicación sobrenatural. Si los sucesos llevan al personaje y al lector a creer en la intervención de lo sobrenatural es por su carácter de insólito. Ejemplo de ello es *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de J. Potocki. El fantástico

²¹ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., págs. 37-38.

maravilloso es la clase de narración que se presenta como fantástica y que se termina con una aceptación de lo sobrenatural. Son las narraciones más próximas al fantástico puro. En el maravilloso puro los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito. No es una actitud hacia los sucesos lo que caracteriza lo maravilloso, sino la misma naturaleza de esos hechos. Los cuentos de hadas se asocian a lo maravilloso.

La labor comenzada por Mallarmé en el siglo XVIII de tomar las palabras por las palabras fue continuada por los formalistas rusos que a su vez fueron los primeros en insistir en la intransitividad de las imágenes poéticas. De entre ellos Todorov²², afirmó que lo fantástico se oponía a la poesía y la alegoría ya que ambas no se oponen entre sí. Debido a que la imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, es inútil traducir esta combinación en términos sensoriales. Si al leer un texto poético se niega toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico tiene sentido. Lo fantástico sólo podrá aparecer en la ficción ya que lo fantástico implica la ficción. Hay una oposición entre el sentido alegórico y el sentido literal²³. La fábula sería el género que más se aproxima a la alegoría pura, donde el primer significado de las palabras tiende a borrarse completamente. Los cuentos de hadas se aproximan a las fábulas. El sentido alegórico queda indicado mediante una moral al final del texto²⁴. Cunqueiro contradice estas teorías de Todorov sobre lo fantástico porque en su narrativa alegoría, poesía y fantástico se entremezclan.

La imposibilidad de atribuir un sentido literario alegórico a los elementos sobrenaturales del cuento nos devuelve el sentido literal. Toda ficción y todo el sentido literario no están ligados a lo fantástico pero el fantástico está ligado a la ficción y al sentido literario²⁵. Estas son condiciones necesarias para la existencia de lo fantástico. Si lo fantástico se sirve sin cesar de figuras retóricas, en las que ha encontrado su origen, lo sobrenatural nace de la lengua y es a la vez la consecuencia y la prueba. Los diablos y los vampiros solo existen en las palabras, y también en el lenguaje que permite concebir todo lo que está ausente. Lo sobrenatural se convierte en un símbolo del lenguaje, al mismo tiempo que las figuras de retórica, siendo la figura la forma más pura de literatura.

Una de las constantes de la literatura fantástica es la existencia de seres sobrenaturales más poderosos que los hombres. El pandeterminismo²⁶ tiene como consecuencia natural lo que se puede llamar la pandeterminación. El pandeterminismo significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra cesa de estar estancado. La metamorfosis crea una transgresión, al hacer posible la separación entre la materia y el espíritu, tal como está concebida generalmente. El denominador común de los dos temas, metamorfosis y pandeterminismo, es la ruptura del límite entre materia y espíritu. El paso del espíritu a la materia es posible. El

²² Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., págs. 37-38

²³ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., pág. 63.

²⁴ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., pág. 69.

²⁵ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., pág. 80.

²⁶ En *Las crónicas del sochantre*, el cuerpo de Charles Anne es sustituido por un diablo durante tres años.

límite entre materia y espíritu no se ignora, como en el pensamiento místico, por ejemplo, está presente para suministrar el pretexto para transgresiones incesantes. Esta ley que encontramos en la base de todas las deformaciones aportadas por lo fantástico en el interior de nuestra red de temas tiene consecuencias inmediatas, así se puede generalizar el fenómeno de las metamorfosis y decir que una persona se multiplicará fácilmente. La impresión de sentirse como varias personas se encarnará en el plano de la realidad física. La multiplicación de la personalidad tomada al pie de la letra, es una consecuencia inmediata del pasaje posible entre materia y espíritu: se es varias personas mentalmente y uno se convierte en ellas físicamente. Otra consecuencia del mismo principio es la inexistencia del límite entre el sujeto y el objeto. El mundo físico y el mundo intelectual se interpenetran y sus categorías fundamentales se encuentran modificadas en consecuencia. El mundo y el espacio del mundo sobrenatural, tal como son descritos los textos fantásticos, no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana.

A este principio se le puede designar como el cuestionamiento entre materia y espíritu. Este principio engendra varios temas fundamentales: una causalidad particular, el pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura de límites entre el sujeto y el objeto, en definitiva, la transformación del tiempo y del espacio. Todos estos temas se preocupan esencialmente por la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo. Para explicarla Todorov toma de Freud su sistema de la percepción conciencia que es una relación relativamente estática en el sentido que no implica acciones particulares sino sobretudo una posición: una percepción del mundo más que una interacción con él. La percepción y los temas del mirar son aquí de gran importancia.

En las historias fantásticas el narrador dice habitualmente "yo"²⁷. Los temas del "yo" se podrían interpretar como la puesta en marcha de la relación entre el hombre y el mundo del sistema de percepción-conciencia. Los temas del "tú" tratan de la relación del hombre con sus deseos y de igual modo con su inconsciente. Otro tema importante es el que toma como punto de partida el deseo sexual. El deseo y sus diversas variaciones, incluida la crueldad, son en lo teórico, figuras donde se encuentran reflejadas las relaciones entre seres humanos. Si los temas del "yo" implican esencialmente una posición pasiva, se observa para compensarla una fuerte acción sobre el mundo que lo rodea: el hombre no se mantiene como un observador aislado, sino que entra en una relación dinámica con otros hombres. Al igual que se puede hablar de los temas de la mirada por lo que la vista y la percepción en general de ello tiene, también se podría hablar de los temas del discurso por lo que del lenguaje tiene, siendo la forma por excelencia y el agente estructurador de la relación del hombre con su rededor.

El "yo" significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye, acentuándose ese enfrentamiento sin que un intermediario haya sido nombrado. El "tú", contrariamente, reenvía a ese intermediario y es la relación tercera la que se encuentra en la base de la red. Esta oposición es asimétrica: el "yo" está presente en el "tú" pero no a la inversa:

²⁷ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., pág. 87.

Le *je* signifie le relatif isolement de l'homme dans son rapport avec le monde qu'il construit, l'accent placé sur cet affrontement sans qu'un intermédiaire ait à être nommé. Le *tu*, en revanche, renvoi précisément a cet intermédiaire, e c'est la relation tierce qui se trouve a la base du réseau.²⁸

El relato fantástico pone el acento sobre el tiempo de la percepción de la obra.²⁹ La temporalidad es el constituyente más importante del relato fantástico. Hemos de leer el relato linealmente, porque si leemos el final al principio, el suspense se pierde. Ya que hay un enigma que descubrir estaremos frente a una cadena rigurosa donde no se puede mover el mínimo eslabón. Por esta razón, y no a causa de una eventual debilidad de escritura no se releen los relatos fantásticos sino que se descubren los procesos de lo fantástico en vez de disfrutar de ellos. Todorov es el gran teórico de la literatura fantástica, los ensayos posteriores a él solo darán vueltas en torno a sus teorías sin crear nuevas ideas.

La obra de Brian Attebery *The Fantasy Tradition in American Literature*³⁰ traza las raíces culturales de la literatura de la fantasía y especialmente su imitación e incorporación de elementos de las narrativas mágicas del pueblo. El planteamiento del libro refleja su propio sentido, no sólo de consecución dentro de la literatura de fantasía, sino de un malentendido de este modo. En el primer capítulo intenta sortear los diferentes usos del término *fantasía*, que se aplica de diferentes maneras a un impulso universal parecido, un género en evolución y una forma estricta de contar cuentos. Después centrándose en la *fantasía* como género analiza un texto que fuerza a varios lectores a reconocer que un género se ha formado o estaba en el proceso de formación a partir de un grupo de textos disparatados y excéntricos. Más tarde trata de la relación de fantasía con las viejas y las nuevas convenciones para terminar con el mecanismo característicamente postmoderno de la metaficcionalidad. En cada caso, las estrategias de lo fantástico minan nuestro sentido de la inevitabilidad de los modos convencionales de la narración, infundiendo nuevo vigor al arte de la narrativa.

Rosemary Jackson en *Fantasy: The literature of subversion* de 1981 añade a lo dicho por Todorov que como cualquier otro texto, una fantasía literaria es producida y determinada por su contexto social. Su aproximación está basada en la afirmación que la literatura fantástica nunca es libre y que la fantasía característicamente intenta compensar del vacío resultante de obligaciones culturales: es una literatura del deseo, que busca lo que se experimenta como ausencia y pérdida:

Fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraint: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss.³¹

Dado que parece estar de acuerdo en que lo fantástico tiene que ver con algún tipo de ansiedad existencial e inquietud, R. M. Jackson critica a Todorov por su falta de adhesión al psicoanálisis:

²⁸ Todorov, Tzvetan: *Introduction a la littérature fantastique*, op. cit., pág. 163.

²⁹ Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., pág. 95.

³⁰ Attebery, Brian: *Strategies of Fantasy*, Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1992.

³¹ Jackson, Rosemary: *Fantasy: The literature of subversion*, op. cit., pág. 3.

One of the major shortcomings of Todorov's book on the fantastic is its reluctance to engage with psychoanalytic theory and, related to this, a relative lack of attention to the broader ideological implications of fantastic literature.³²

En su estudio Rosemary Jackson manifiesta su desacuerdo con Todorov en diferentes puntos: primero afirma que lo fantástico no ha desaparecido, sino que ha tomado diferentes formas y sostiene que es una forma inconsciente de discurso y que sólo puede ser entendido en una relación subversiva contra la ideología dominante de un periodo dado. En contraste con la insistencia de Todorov acerca de la base sobrenatural de lo fantástico, dice que una cultura secular no inventa regiones sobrenaturales sino que representa un mundo natural invertido en algo extraño, en otra cosa y, mirado de esta manera, lo fantástico es claramente una fuerza nihilista.

Roger Caillois, otro estudioso de la Literatura Fantástica, en su libro de ilustraciones de pintura *Au coeur du fantastique* exponía:

J'appelle le fantastique de parti pris, c'est-à-dire les oeuvres d'art créées expressément pour surprendre, pour dérouter le spectateur par l'invention d'un univers imaginaire, féerique, où rien ne se présente ni se passe comme dans le monde réel.³³

Y bautizaba la literatura fantástica tradicional como lo fantástico de la intuición, es decir la literatura maravillosa de los cuentos, de las leyendas y de la mitología, la imaginería piadosa de las religiones y las idolatrías, los delirios de la demencia e incluso la fantasía desenfrenada. Lo maravilloso se ha instalado por derecho divino por lo que todo es en principio prodigio y milagro. Y la literatura fantástica literaria es como lo fantástico de la inquietud, de la ruptura, de la incertidumbre, de lo insólito e inadmisibles, sin ley ni regularidad en pocas palabras: la angustia, el desconcierto y lo contrario de un mundo sistemático, la anarquía.

Lo maravilloso es un universo que se acopla al mundo real sin destruir su coherencia. En cambio lo fantástico manifiesta una irrupción insólita, casi insoportable dentro del mundo real. Aunque el mundo maravilloso y el mundo real obedecen a leyes diferentes, se absorben el uno al otro sin conflicto. Mientras que los moradores de lo maravilloso disponen de poderes sobrenaturales, los del mundo real están limitados por su humanidad. Ello no les impide convivir entre sí sin sorpresa "Como cuando don Merlín esperaba a la sirena griega llamada Teodora, a quien le muriera un vizconde portugués que tenía por amigo, con la tina preparada con el agua justa".³⁴

Caillois añade al género fantástico lo "pseudo fantástico", donde a veces ocurre que el suceso fantástico no sea más que aparentemente sobrenatural; los cuentos de peripecias desconcertantes que en las últimas líneas revelan que se trata de un sueño, de una alucinación o de un delirio; el relato donde el autor recurre a una anomalía o una monstruosidad que transforma una especie viviente; otra categoría que se alegra de utilizar los dones de las ciencias psíquicas; telepatías, espiritismo, levitación,

³² Jackson, Rosemary: *Fantasy: The literature of subversion*, op. cit., pág. 61.

³³ Caillois, Roger: *Au coeur du fantastique*, París: Gallimard, 1965, pág. 4.

³⁴ Cunqueiro, Álvaro: 'La sirena griega' en *Merlín y familia*, Barcelona: Destino, Áncora y Delfín, 1990, pág. 98.

ectoplasma, sueños premonitorios para concluir con el fantástico del terror, y la irrupción de formas maléficas en un universo doméstico de donde deberían estar excluidas. De aquí que como Caillois dice:

La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un jeu avec la peur³⁵.

Caillois da unas categorías de lo fantástico que lo abarcan en su totalidad: el pacto con el demonio; el alma en pena que exige para su reposo que una cierta acción sea realizada; el espectro condenado a una carrera desordenada y eternal; la muerte personificada apareciendo en medio de los vivos; la cosa indefinida e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que asusta; los vampiros o sea los muertos que se aseguran una juventud perpetua chupando la sangre de los vivos; la estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que a menudo se anima y adquieren una redoblada independencia; la maldición de una bruja que produce una enfermedad horrible y sobrenatural; la mujer-fantasma, salida del más allá, seductora y que lleva a la muerte; la intervención de los dominios del sueño y de la realidad; la habitación, el apartamento, el piso, la casa, la casa borrada del espacio; la parada o la repetición del tiempo.

Cunqueiro asume lo fantástico siniestro de forma maravillosa. Algunos emplean corrientemente el cuento de anticipación para experimentar una angustia muy comúnmente compartida delante del progreso de la ciencia y las amenazas mortales que los descubrimientos nucleares biológicos hacen pesar sobre la especie entera, suscitando ansiedad.

En lo fantástico no son talmente los temas que difieren, sino la manera de tratarlos. Es el caso del análisis de las nociones de espacio y tiempo, para negar ya el espacio geométrico, infinito, homogéneo, tridimensional, ya el tiempo abstracto, infinito, irreversible, irreparable. El tiempo ha sido concebido como elástico, cíclico y reversible. La definición de Caillois de que el tiempo y el espacio en lo fantástico aparecen como una superficie plana, una dimensión del espacio donde es lícito moverse siendo el lugar de lo simultáneo y no la perspectiva de lo sucesivo definirá claramente el tiempo en la novelística cunqueriana:

Le temps apparaît en outre comme une surface plane, une dimension de l'espace où il est loisible de se déplacer. Il est le lieu du simultané et non la perspective du successif.³⁶

Lo maravilloso intenta apoyarse sobre la reflexión epistemológica en lugar de contradecir la imagen que la ciencia impone de la estructura del mundo. De todas maneras se puede admitir que el viajero del tiempo no corrige ni modifica el pasado, simplemente abandona un universo para penetrar en el segundo o en un tercero donde ocurren otros hechos más o menos desiguales, pero siempre incompatibles. En Occidente, la sucesión de los sucesos está concebida como rectilínea en cambio en Oriente la concepción del tiempo es rectangular. Para Plutarco el destino es circular: es el hombre él que pasa por un tiempo estático no el tiempo el que pasa por el hombre.

³⁵ Caillois, Roger: *Obliques précédé de images, images...*, Paris: Gallimard, 1987, pág. 26.

³⁶ Caillois, Roger: *Obliques précédé de images, images...*, op. cit., pág. 43.

Según Italo Calvino en *Racconti fantastici dell'Ottocento* (1983) el cuento fantástico es una de las producciones más características del siglo XIX en el sentido que dice muchas cosas sobre la interioridad del individuo y sobre la simbología colectiva. Su tema es la relación entre la realidad del mundo en el que vivimos y conocemos a través de las percepciones y la realidad del mundo del pensamiento que está en nosotros y se nos impone. El elemento espectáculo es esencial en la narración fantástica.

Fantastique è riferito quasi sempre a elementi macabri, come apparizioni di fantasmi dell'oltretombe. L'uso italiano invece associa più liberamente 'fantastico' a 'fantasia; difatti noi parliamo di 'fantastico ariotesco', mentre secondo la terminología francese si dovrebbe dire 'il meraviglioso ariotesco'.³⁷

El gran experto en Literatura Fantástica en lengua española es Antonio Risco que en *Literatura Fantástica de Lengua española* de 1987 plantea la problemática de la literatura de fantasía, en su enfrentamiento con las convenciones realistas, desde una perspectiva histórica. Dentro de ella diferencia la literatura propiamente fantástica de la maravillosa a partir de un aplicado estudio de la forma y el contenido. Para ilustrarlo toma algunos ejemplos de la literatura universal, pero principalmente se ocupa de las literaturas de lengua española, deteniendo su atención en quince obras españolas y latinoamericanas y las estudia tanto en su condición de creación literaria como en la metaliteraria, abriendo así su análisis hacia una crítica imaginativa y lúcida.

Jean Luc Steinmetz en *La litterature fantastique* (1990)³⁸ elabora un estudio sobre los escritores más importantes representando la tendencia de la literatura fantástica y diferencia entre la fabulación tradicional de los relatos mitológicos o feéricos, que implican un desbordamiento del espíritu, y lo fantástico caracterizado por una intrusión brutal del misterio en el cuadro de la vida real, ligada a los estados mórbidos de la conciencia, que en los fenómenos de la pesadilla o del delirio, proyecta delante de él imágenes de sus angustias y sus terrores.

Gran parte de su estudio se centra en lo fantástico literario, empezando por sus orígenes y resaltando los escritores más sobresalientes como Cazotte (1772) con *El diablo enamorado*, Jean Potocki (1761-1815) con *El manuscrito encontrado en Zaragoza* y Hoffmann, donde lo real y lo imaginario cohabitan y el sueño se derrama en la vida real, hasta llegar a los *Märchen*, herederos de un maravilloso tradicional, tan autóctono como extraño, con el aporte de Ludwig Tieck (1775-1853) que intenta reconstruir a su manera leyendas antiguas (la historia de *Melusina*, *Maguelona*, *Tannhäuser*) e inventa el tema de *Amis*, *La copa de oro*, *Runenberg* y *Eckert el rubio*. Se trata a menudo de un ser solo que ha dejado su familia, su país y se encuentra así en situaciones de extrañeza, una extrañeza tal que le empuja a ir a la aventura, hasta llegar al seno de un vasto bosque, donde se producirá el encuentro con hadas y elfos. El extraviado entrará en contacto con un universo maravilloso que lo marcará para toda la vida, pero frecuentemente la maravilla es vecina a la muerte. Tieck no duda en decirnos

³⁷ Calvino, Italo: *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano: A. Mondadori, 1983, pág. 6.

³⁸ Steinmetz, Jean Luc: *La litterature fantastique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

en *Runenberg* que este mundo no es otro que el de la infancia, por un momento restituida.

Steinmetz también hace hincapié en el grupo de Heidelberg que, queriendo darle valor a los romances antiguos y a las crónicas medievales, decide publicar una recopilación de canciones alemanas con el título *El cuerno encantado del niño* (1806). Bretano y Arnim tomaran la iniciativa. Para el tercer volumen se aseguran la colaboración de los hermanos Grimm que atentos a las historias tradicionales, además de recopiladores ofrecerán una interpretación original de esos textos. Bretano, soñador de un mundo paradisíaco y amigo innato de la infancia, compondrá *Los cuentos renanos* bebiendo de las fuentes populares y transmitiendo el placer que emana de la narración oral. Evolucionando en un medio feérico por encima de la realidad. Achim von Arnim (1781-1831) parece haber coloreado lo fantástico de una tonalidad singular y parte a menudo de un dato histórico para establecer el campo de la realidad que va a transgredir a continuación. Su narración es precisa e impersonal y el humor interviene raramente, a pesar de que este autor introduzca ciertas situaciones grotescas. Como ha señalado André Breton:

Il semble qu'en certains cas il libère des créatures bizarres dont il laisse ensuite se développer la vie imprévisible. Elles ressemblent à ces <<images optiques qui oscillent entre la virtualité et la réalité>>³⁹.

Martha J. Nandorfy en "Fantastic Literature and the Representation of Reality" basa sus reflexiones en un estudio comparativo de tres obras que pueden considerarse como principales dentro de una perspectiva en torno a lo fantástico: *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, *Fantasy: The literature of subversion* de Rosemary Jackson y *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* de Jaime Alazraki. Su punto de vista es que:

The works of Todorov and Jackson reveal that both strictly formal and social criteria limit the fantastic to a negative otherness from reality or culture... The terms 'mimesis', 'marvellous', 'fantastic' and even 'neo-fantastic' all postulated the restricted realm of the knowable as the basis for either imitation or deviation. While Auerbach seems to be unaware of the artificial limitations of what he calls reality, Todorov and specially Jackson are aware of it and yet work within its confines. Alazraki recognizes that these terms reflect cultural, historical prejudices that we have not yet managed to replace but which are being modified in spite of the conservative forces of language.⁴⁰

La designación de literatura fantástica no puede ser reducida a fórmula ya que puede significar cosas posibles que necesitan redefinirse constantemente. Lo fantástico nos abre los confines estrechos de la realidad racionalizada y desestabiliza el lenguaje jugando con él poéticamente y convirtiendo dicotomías reductivas en metáforas expansivas.

Para Kath Filmer en *Scepticism and Hope in twentieth Century Fantasy Literature* 1992 la literatura fantástica cumple dos funciones: acepta el miedo existencial del siglo XX y acepta la realidad del escepticismo que se

³⁹ Steinmetz, Jean Luc: *La littérature fantastique, op. cit.*, pág. 50.

⁴⁰ Nandorfy, Martha J.: "Fantastic Literature and the representation of reality" en *Revista canadiense de estudios hispanoamericanos*, Ottawa, on, Canada (BCEH): 16:1 fall (otoño), 1991, pág. 110.

extiende por el mundo exterior. El discurso de la literatura fantástica está presentado del mismo modo que el usado en las escrituras religiosas: metáfora, mito y símbolo. Estos mecanismos atraen a la razón, imaginación y emoción, y producen el mismo tipo de experiencia de los textos religiosos. Se dice que la energía nunca desaparece sino que se transforma, de aquí que la expresión lingüística de las necesidades humanas más profundas hayan sustituido la religión por literatura, pero cierto tipo de literatura hace posible las formas simbólicas a las que las preocupaciones ontológicas y metafísicas podrían ser dirigidas.

La literatura fantástica anida en la esperanza de que un héroe vendrá para luchar por la causa de una humanidad del siglo XXI oprimida y que hay un propósito en la vida y quizás las cosas puedan ir mejor. Nuestra sociedad europea postindustrial globalizadora se encuentra en una época donde las creencias y los valores tradicionales se cuestionan y todos los cánones⁴¹ han perdido sus certezas para ser constantemente socavados⁴². Por eso la literatura fantástica provee un camino para escapar hacia dentro, hacia el mundo de la mente y del espíritu:

In an age where traditional beliefs and values were held up to question, and certainties were constantly undermined, fantasy provided a way to 'escape inward', into the realms of the mind and the spirit⁴³.

David Lodge en *The art of fiction* 1992 señala en lo fantástico el fuerte componente de denuncia social y el antiguo problema del color político. Al hablar del realismo mágico de Gabriel García Márquez y Salman Rushdie dice: "All these writers have live through great historical convulsions and wrenching personal upheavals, which they feel cannot be adequately represented in a discourse of undisturbed realism."⁴⁴ Además será uno de los primeros en subrayar que la novela en contraste es 'dialógica' ya que al incorporar muchos estilos diferentes, o voces, es como si hablaran entre ellos a otras voces fuera del texto, utilizando discursos de la cultura y la sociedad a su libre albedrío. En el caso de la novela lo haría de varias formas: en el nivel más simple, la alternancia de la voz del narrador con las voces de los caracteres presentados con sus acentos y expresiones específicos propios de la clase social, la región, la ocupación, el género.

Silvia Albertazzi en *Il punto su la letteratura fantastica*, 1993 señala que el sueño introduce la función más característica de la literatura fantástica: suscitar la inseguridad entre si es sueño o es vigilia, o bien la imposibilidad de distinguir cual de las dos constituye la realidad. La vida es sólo un sueño del que se despierta muriendo. Al hablar de fantástico se puede hablar de desobediencia, de constante protesta contra la realidad cotidiana, contra el tedio de la vida burguesa, contra cualquier norma dictada por el buen sentido. Es una rebelión que actúa dando rienda suelta a todos los deseos, los sueños y las tentaciones que la iglesia católica, la ley y

⁴¹ Canon: Regla o precepto. Nuevo Espasa Ilustrado 2201, Barcelona: Espasa Calpe, 2000.

⁴² Aunque un canon no existe para liberar a sus lectores de sus ansiedades. De hecho un canon es una ansiedad alcanzada que confirma nuestras ansiedades culturales y ayuda a darles forma y coherencia. Bloom, Harold: *The western canon*, New York: Harcourt Brace, 1994.

⁴³ Kath Filmer *Scepticism and Hope in twentieth Century Fantasy Literature*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1992, pág. 139.

⁴⁴ Lodge, David: *The art of fiction*, London: Penguin, 1992 pág. 114.

la moral han combatido siempre. Cualquier gesto del héroe fantástico está hecho de desobediencia contra los poderes constituidos.

En la tradición de los indios, se habla de un océano de ríos de historias, de donde vienen los relatos que los ancianos fabuladores cuentan por la tarde a sus oyentes sentados en círculo, bajo la higuera bengalí. La falta de sentido, el absurdo que parece no tener reglas y regirse por ello con el placer de la sorpresa incluso a sí misma, se descubre como el más lógico, el más razonable. Como dice la misma escritora:

Se la letteratura è tutta fondata sulla menzogna, sul l'invenzione di mondi, personaggi e situazioni, la narrativa fantastica rappresenta l'apoteosi della bugia, il trionfo della favola bella perché falsa⁴⁵.

Se narran historias fantásticas para superarse así mismo, como si fuera un desafío al límite del lenguaje. Según Silvia Albertazzi lo que le falta a Todorov y a Caillois es clasificar y reordenar eso que se escapa a toda tentación de catalogar: el material impalpable del que están hechos los sueños y fantasías. Añade que el espacio en lo fantástico asume las características de laberinto: el héroe se queda entre dos polos y con él el lector, que gira en el vacío buscando una solución al enigma, salvo volver puntualmente al lugar de partida. El laberinto es un evidente símbolo de la perplejidad, y la perplejidad no es otra cosa que el sentimiento de maravilla metafísica aristotélica topado de frente con lo inexplicable. El laberinto ralentiza, o más a menudo impide la solución de los enigmas. En este sentido el laberinto también es el espacio en el que se mueven los personajes fantásticos a los que se les niegan alcanzar una meta, un hito, un objetivo a pesar de su esfuerzo. Ironía feroz. Frente al laberinto existen sólo dos posibilidades de comportamiento: el aceptar resignadamente la inutilidad del esfuerzo humano por encontrar una vía de salida o la muerte. De lo que el héroe intenta huir es obviamente de la muerte, justamente lo que se encuentra al fin de su carrera con el tiempo. La muerte es la tensión última que anima el cuento fantástico, el espacio cero que no delimita la narración, el empuje que no justifica la dinámica, como atracción o como fuga. Y el momentáneo triunfo de la ilusión, que transforma la muerte en una nueva posibilidad de existencia, exprimiendo al mismo tiempo la atracción que esta ejerce sobre el hombre, mezclada con terror.

La frecuencia con que se recurre en lo fantástico a las narraciones múltiples, encadenadas y encajadas a diferentes registros narrativos testimonia también la dificultad de un sólo narrador por asumir la responsabilidad de los hechos narrados. Frente a la extrañeza y a la inverosimilitud de los sucesos, el narrador es llamado a hacerse cargo en primera persona de cuanto va exponiendo, aunque tenga el riesgo de perder la propia credibilidad o quizá peor ser considerado un loco. Otro nivel tienen las historias fantásticas que se relacionan con el mundo infantil no desdeñando el sacar a relucir factores imprevisibles, recogidos de la magia fabuladora, más en relación con el mundo cotidiano y banal que con el mundo del horror. Cunqueiro como narrador será una persona que no ha olvidado su propia infancia y por ello conserva intacto el recuerdo. Para

⁴⁵ Albertazzi, Silvia: *Il punto su la letteratura fantastica, op. cit.*, pág. 12.

concluir, Silvia Albertazzi definirá la función de lo fantástico como meramente catártica:

La funzione del fantastico sarebbe meramente catártica: esso consentirebbe al lettore una sorta di sublimazione dei propri istinti repressi, in via delegata.⁴⁶

Michel Lord en *La logique de l'impossible*, 1995 se pregunta en relación con lo insólito lo que aporta la problemática del cuento fantástico. Uno de los elementos de base del sistema narrativo es el personaje que ocupa por si mismo una triple función: actor o testigo mezclado a los hechos contados, poseedor de una serie de calificaciones sociales y psicológicas y es el productor de la palabra, y del pensamiento (discurso) en el diálogo con su propia conciencia, con la de otros o en oposición con la opinión común.

El actor funciona al menos a tres niveles en la composición del cuento. La acción propiamente dicha se puede encontrar ella misma en los tres niveles del cuento: en la cadena de transformación lógica narrativa, en el proceso descriptivo con la descripción de acciones y en el argumentativo con el dialogismo. A Lord el modo (según la división bien conocida: palabra mostrada, palabra narrada), le parece determinante en la medida en la que una práctica verbal está regida por una actitud de enunciación o por un conjunto de actitudes. El diálogo domina en el género dramático, mientras que lo narrativo incorpora un poco casi todos los tipos de discurso, el mostrado, el narrado. Pero a pesar de todo domina el modo narrado.

En un cuento maravilloso o en una novela fantástica donde lo sobrenatural o lo insólito tiene una función nodal, cardinal, el objeto central del discurso y de la narración es precisamente el suceso sobrenatural lo insólito. En lo maravilloso, lo sobrenatural se manifiesta a partir de un suceso inverosímil en eso que esta convenido llamarse realidad cotidiana⁴⁷, pero este acaecimiento no provoca ninguna resistencia racional de parte de los narradores o de los actores del cuento, por mucho que esto que se da por real en el cuento maravilloso tan solo sea la representación mítica de un real estilizado 'había una vez en un bosque encantado...' Jamás el discurso interno problematiza el hecho de que lo improbable suceda precisamente porque ese acto de la palabra es percibido como siendo suyo, como tomando parte de los posibles en un universo colocado en su sitio en el relato maravilloso. Esto testimoniará las mutaciones del pensamiento que se opera en lo social y las mutaciones sociales de las que el discurso narrativo es a menudo portador.

En un cuento fantástico, los procedimientos están explotados según una lógica formal y muy delimitadora, que no le quita nada al arte del novelista fantástico. Los procedimientos descriptivos participan en la formalización del texto fantástico y éstos en relación estrecha con los procedimientos de la focalización. La narración está acompañada a menudo de pasajes propiamente descriptivos, aparentemente de superficie al nivel de la expresión, donde el narrador cede el lugar al descriptor focalizador y es a menudo el mismo que habla, que ve y que cambia de modo de dicción y se

⁴⁶ Albertazzi, Silvia: *Il punto su la letteratura fantastica, op. cit.*, pág. 85.

⁴⁷ Lord, Michel: *La logique de l'impossible*, Quebec: Nuit Blanche, 1995, pág. 47. « C'est le sujet énonciataire qui trouve l'événement étrange dans le récit merveilleux, pas le sujet de l'énonciation ni la personne dont parle l'énonciateur ».

convierte en descriptor. El fenómeno argumentativo del cuestionamiento o del dialogismo con respecto a la obra en el cuento fantástico, puede ser uno de los elementos de los más importantes a entrar en la composición en el cuento fantástico.⁴⁸ Lo fantástico es un hipogénero que se realiza, en principio y ante todo, en los géneros como la novela y el cuento, mediante el recurso a los procedimientos propios al hipergénero narrativo.

El dialogismo es la forma de intercambios que se instauran en una representación verbal en la que se introducen en discurso diferentes lenguas individuales, culturales, éticas o sociales, donde se encuentran diferentes maneras de poner la voz, de expresar el mundo, las ideologías en tensión. Por regla general, el intercambio verbal está casi siempre regido por un juego de posiciones discursivas que determinan el pertenecer del tipo de intercambio a un género del discurso, y retomando las palabras de André Belleau: "El dialogismo designa expresamente la relación de los diversos discursos que modelan la enunciación novelesca"⁴⁹. En el cuento fantástico se produciría específicamente el efecto fantástico con la puesta en relación dialógica de varios estratos discursivos, y así, con la puesta en relación del actor con su propia conciencia.

Mery Erdal Jordan en *La narración fantástica: evolución del género y su evolución*, de 1998, realiza un análisis de la narrativa fantástica fundamentado en el presupuesto de la concepción del lenguaje como elemento modelizador del producto literario. Y utiliza el término parábasis⁵⁰ como delimitador del ámbito cotidiano y el artístico, igualando la parábasis a la directa apelación del sustituto auctorial o narrador al lector, en fin a lo que en términos generales se llama lector explícito. Por ejemplo en *El monte de las ánimas* de Bécquer comienza por ubicar su fuente de tradición popular, para luego declararla producto de su imaginación. Lo fantástico surge de la imposición de la interpretación simbólica sobre la referencial, y la parábasis, expresión sobresaliente de la ironía artística, actúa como marca de esta imposición al instar a penetrar en el medio simbólico de la escritura. En este sentido, el lector no es persuadido para creer en la verdad de lo relatado, sino incitado a entregarse a un mundo en que esta verdad es axiomática porque pertenece al dominio del lenguaje simbólico. A su parecer la literatura fantástica moderna se propone desvirtuar los límites entre lo real y lo imaginario. Por eso lo fantástico: "Se configura por medio de la impertinencia semántica, a la ausencia de vacilación se suma otro rasgo peculiar: el protagonista es, a la vez emisor y el destinatario del acontecimiento fantástico"⁵¹. Y la ironía del texto contemporáneo ya no enfatiza el carácter artificial del producto artístico, sino que su intención es desmitificar la capacidad representativa del lenguaje por medio de la revelación de su carácter metaliterario.

Pampa O. Arán con *El fantástico literario*, de 1999, escribe un trabajo cerebralmente hermético y teóricamente abstracto. Este libro quiere dar cuenta de una investigación de los caracteres que hacen a la narrativa

⁴⁸ Lord, Michel: *La logique de l'impossible*, op. cit., pág. 55.

⁴⁹ Lord, Michel: *La logique de l'impossible*, op. cit., págs. 226-227.

⁵⁰ Erdal Jordan, Mery: *La narración fantástica: evolución del género y su evolución*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1998, pág. 43.

⁵¹ Erdal Jordan, Mery: *La narración fantástica: evolución del género y su evolución*, op. cit., pág. 43.

fantástica, a través de diferentes recorridos que son otras tantas zonas problemáticas del objeto teórico en permanente construcción. Pampa O. Arán se ocupa de las posibilidades de entender lo fantástico como género literario; del fantástico y su relación fronteriza con otros mundos posibles; de las estrategias de verosimilitud y contratos de lectura generados por el relato fantástico; de algunas poéticas del fantástico que han dialogado entre sí y de una selección bibliográfica en español. Se intenta exponer una aproximación teórica al relato fantástico moderno sin entrar a discutir sus manifestaciones concretas.

En opinión de Pampa O. Arán, el relato fantástico ha funcionado genéricamente como signo, cuya función semiótica es interrogarse acerca de los modos y rupturas de orden natural y social en las prácticas cotidianas que le conciernen. Con ello se resquebraja la solidez de lo empírico, de lo conocido, de lo sabido, de lo aceptado, lo que genera un malestar que se expresa en lo fantástico, concebido en las preguntas sobre modos alternativos de experiencia y representación del 'yo' y del mundo a través del lenguaje. De esta forma los relatos del género se proponen como modelo interpretativo del límite de lo real y de lo difícil o arbitrario, que es establecer lo que se considera falso o verdadero, las sanciones o exclusiones de lo anormal, los valores regulativos del orden⁵².

La principal estrategia del género fantástico según Pampa O. Arán, consiste en: "Espectacularizar la fragilidad del mundo conocido para permitir que lo cotidiano deje de ser indiferente o banal. Para poner en escena ese espectáculo, urde una intriga que adquiere consistencia enigmática debido al choque, coexistencia, superposición o suplantación de fenómenos con diferentes grados de espesor semántico y de reconocimiento empírico"⁵³.

Pampa O. Arán en *El fantástico literario* centra su estudio en el fantástico literario y haciendo un criterio de selección, toma posición frente a los discursos literarios más sobresalientes contemporáneos como Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1970) que casi todos los trabajos posteriores toman como referencia obligada; Ana María Barrechenea que en 1972 reformuló críticamente el planteamiento estructural de Todorov con su "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica"⁵⁴; Rosalía de Campra en su "Il fantastico. Una isotopia della trasgressione"⁵⁵ (1981) destaca que los procedimientos recurrentes en la motivación, organización de secuencias y variaciones en desenlaces del relato repercuten necesariamente sobre la semántica global de lo fantástico produciendo no el espacio de un saber o de una verdad, sino el de una ignorancia. Rosemary Jackson en *Fantasy, the literature of subversión* (1981) recupera la fundación sociohistórica de la poética bajtiana y expone claramente su concepción del "modo" *fantasy* como reacción enmascarada al orden social en diferentes períodos.

Concluiré este apartado con las aportaciones de David Roas en su antología *Teorías de lo fantástico* que tiene como objetivo dar razón de las

⁵² Arán, Pampa O.: *El fantástico literario*, Madrid: Tauro, 1999, pág. 27.

⁵³ Arán, Pampa O.: *El fantástico literario*, op. cit., pág. 52.

⁵⁴ Se publica en la *Revista Iberoamericana* 38, nº 80, (julio-sept. 1972), 391-403 con el subtítulo aclaratorio de "A Propósito de la literatura hispanoamericana". Desde una mirada histórica, había propuesto considerar el realismo maravilloso como respuesta americana a la transformación y desgaste del género fantástico de tradición europea, aun reconociendo que es muy heterogénea la asunción de esta variedad literaria.

⁵⁵ Publicada en *Strumenti critici*, 45, págs. 199-228.

diferentes aportaciones teóricas acerca de la literatura fantástica que han aparecido en los últimos treinta años. A su entender lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta entonces creíamos gobernadas por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarle y hacerle perder seguridad frente al mundo real⁵⁶. El relato fantástico refleja la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio "yo": la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad. En definitiva, cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos (la "realidad"), no se produce lo fantástico: ni los seres divinos (sea la religión que sea), ni los genios, hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos, en la medida en que dichos relatos no hacen intervenir nuestra idea de la realidad en las historias narradas. En consecuencia, no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad.

Roas además afirma que en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector. El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural/sobrenatural, ordinario / extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible –encantamientos, milagros, metamorfosis- sin que los personajes de la historia se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, natural. Cada género tiene su propia verosimilitud: planteado como algo normal, "real", dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, aceptamos todo lo que allí sucede sin cuestionarlo (no lo confrontamos con nuestra experiencia del mundo). Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso⁵⁷. A su parecer:

El realismo maravilloso se distingue, por un lado, de la literatura fantástica, puesto que no se produce ese enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo sobrenatural que define a lo fantástico, y, por otro, de la literatura maravillosa, -al ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles, lo que implica- y de ahí surge el término << realismo maravilloso >> un modo de expresión realista. No se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural/sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico. Podríamos decir, en conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso.⁵⁸

⁵⁶ Roas, David: *Teorías de lo fantástico* Madrid: Arco, 2001, pág. 8.

⁵⁷ Roas, David: *Teorías de lo fantástico, op.cit.*, pág. 10.

⁵⁸ Roas, David: *Teorías de lo fantástico, op. cit.*, págs. 12-13.

Lo verdaderamente fantástico se sitúa en la línea divisoria entre lo "fantástico extraño" y lo "fantástico maravilloso": en el primero los fenómenos, aparentemente sobrenaturales, son racionalizados al final; por el contrario, los relatos que pertenecen al segundo grupo acaban con la aceptación de lo sobrenatural (lo que los colocaría en el ámbito de lo maravilloso y no en el de lo fantástico)⁵⁹. El vampiro, y cualquier fenómeno sobrenatural, para su correcto funcionamiento fantástico, deben ser siempre entendidos como excepción, ya que de lo contrario se convertiría en algo normal, cotidiano.

La literatura fantástica presenta un texto lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana, y este texto debe ser siempre creíble. Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe. Se podría plantear el fantástico como una especie de "hiperrealismo". El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que a la vez destruye insertando en ella otra realidad, incomprensible para la primera.⁶⁰ En definitiva la literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que trata de representar lo imposible, es decir, de ir más allá del lenguaje para trascender la realidad admitida⁶¹.

Desde Poe el relato breve adquiere una fisonomía, una coherencia y un equilibrio estructural que excluye formas invertebradas, anteriores o posteriores. Y si las primeras las podemos definir como cuentos, las segundas como relatos. La literatura fantástica al mismo tiempo que deconstruye y socava ciertas afirmaciones acerca del mundo, crea una nueva iconografía de lo sagrado que paralelamente subvierte el imperativo escéptico que muchos creen está situado en el corazón de la literatura fantástica. La deconstrucción ha sido formulada de diferentes maneras pero esencialmente se entiende como operación que socava y subvierte, desmitifica y desestabiliza lo que ha sido considerado como tradicional y canónico. En otras palabras, los deconstructores categóricamente afirman que todos los textos (y lenguas habladas, desde el momento en que están consideradas como un tipo de texto), están sometidos a la deconstrucción y que todo lenguaje solapadamente socava lo que afirma. Los deconstruccionistas tienen que retener lo que se percibe como referencial tradicional para así aniquilarlo. Si no hubiera un significado referencial o un punto de vista tradicional, no podría haber deconstrucción.

⁵⁹ Roas, David: *Teorías de lo fantástico*, op. cit., pág. 16.

⁶⁰ Roas, David: *Teorías de lo fantástico*, op. cit., pág. 26.

⁶¹ Roas, David: *Teorías de lo fantástico*, op. cit., pág. 30.

1. 3. Fantasía y *mimesis*

Fantástico deriva del latín *phantasticus* y significa hacerse visible o manifestarse. En este sentido general, todas las obras literarias son fantasías. Dado este ámbito infinito, es difícil encuadrar la fantasía dentro de un tipo de literatura. El término fantástico se ha aplicado bastante indiscriminadamente a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación real: mitos, leyendas, cuentos populares o de hadas, alegorías utópicas, visiones de sueños, textos surrealistas, ciencia ficción, relatos de terror, todos presentan mundos diferentes de los humanos, lo que, sin embargo, no molesta a las reglas de la representación artística y la reproducción literaria de lo "real".

Las narrativas que afirman imitar una realidad externa, que es mimética (imitadora), al mismo tiempo se distancian de la experiencia al darles forma con patrones y secuencias de significado. Las narrativas fantásticas confunden elementos de ambos, lo maravilloso y de lo mimético. En ellas se afirma que lo que se cuenta es verdad (confiando en que todas las convenciones de la ficción real lo hacen así) y luego proceden a romper esa afirmación de realismo al introducir lo que (dentro de esos términos) es manifiestamente irreal. Arrancan al lector de la aparente familiaridad y seguridad de su vida cotidiana para hundirlo en algo más extraño, en un mundo cuyas probabilidades están más cerca del mundo normalmente asociado con lo maravilloso. Ya Lewis Carrol señalaba esta situación de lo fantástico que existe entre lo real y lo maravilloso en su prefacio de *Sylvia y Bruno* (1893). Carrol distingue entre tres fases del estado mental, que podrían estar relacionadas con los tres géneros; mimético, fantástico y maravilloso. La primera fase la denominaría 'ordinaria', la segunda 'siniestra' y la tercera el 'tipo-trance'. En un estado de mente ordinaria, el hombre ve un mundo real; en un estado siniestro ve un mundo de transición; y en un estado de trance el hombre ve un mundo imaginario. Esto correspondería de forma esbozada a las formas literarias del mimético, el fantástico y el maravilloso⁶².

La palabra "realidad" deriva de *res* (cosa) y *revi* (pensar). Y en consecuencia realidad significa cualquier cosa sobre lo que se pueda pensar. Es difícil aceptar que nuestros modos de percepción puedan ser artificiales y que nuestras ideas de la realidad puedan ser únicamente convenciones como otra cualquiera. La noción de *mimesis* pierde su base tradicional desde el momento en que la posibilidad de imitar o recrear implica acceso a una realidad *a priori*. Lo que nosotros experimentamos no es una realidad externa sino nuestra interacción con ella: ésta es una suposición fundamental de complementación. Incluso al nivel más pequeño no es posible descubrir simplemente la naturaleza del objeto de estudio ya que la presencia del observador influye en el fenómeno.

⁶² Carrol Lewis: 'Sylvie and Bruno preface' en *The complete works Lewis Carrol*, New York: The Modern Library, 1973, pág. 512.

El estilo realista es el adecuado para representar vulgaridad, mientras que nobleza necesita embellecimiento idealizador. Todorov indica que sólo hay dos soluciones posibles: tan pronto como elijamos un género, éste cesa de ser o se convierte en algo diferente. Esto es inevitable porque la realidad está considerada como una entidad conocible que solo puede ser trasgredida de dos maneras: bien el 'yo' está equivocado o el mundo está equivocado, en otras palabras lo maravilloso. Lo maravilloso implica una forma de escapismo dentro de un mundo sin consecuencias y genera una respuesta de complacencia divertida en un cierto tipo de lector. La meta real del viaje maravilloso es la total exploración de la realidad universal. Todorov coloca el fantástico como género existente en la mente del lector, y en la duración de la duda, excluye al lector como extraliterario.

Todorov diferencia lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso situándolos temporalmente, lo cual refuerza la irrevocabilidad de la estructura. Lo extraño pertenece al pasado ya que parece inexplicable durante el tiempo de la lectura, más tarde se sabrá. Lo maravilloso pertenece al tiempo futuro porque trata de lo desconocido. Todorov sitúa el fantástico en el presente del lector, lo cual habla de su calidad efímera: (y entonces) cuando alcanzamos el fin, el misterio se explica bien relegándolo al pasado, o como el maravilloso, proyectándolo hacia el futuro. De acuerdo con él, el lenguaje puede librarse completamente de las coacciones de la realidad para crear entidades puramente fantásticas que no tienen existencia. Esta idea implica al mismo tiempo que el 'yo' puede conocer la realidad como un objeto distinto y puede elegir fabricar cosas que están fuera de ella. Esto significaría que nosotros no somos parte de la realidad:

This would mean that we ourselves are not part of reality. His thematic study of the fantastic further divides self from other and perception from its object, in spite of the fact that these divisions are so obviously defied by texts narrated in the first person. The separation between states of mind and things has been shown, from various disciplinary perspectives in the twentieth century, to constitute an arbitrarily imposed order.⁶³

Todorov alega que para que surja lo fantástico la lectura del texto no debe ser ni alegórica ni poética. La alegórica es relativamente fácil de definir, la poética, sin embargo, impone más dificultades porque en vez de definir claramente los límites del significado, los refuta. Todorov aborda el tema haciendo una definición tan simplista de la poesía que toda la consecución del significado es eliminado. Lo fantástico estaría localizado a mitad de camino entre esas imágenes infinitas y las imágenes limitadas de la alegoría. Esta estructura dualista, en el que lo fantástico se coloca precariamente a mitad de camino, es el paradigma aparentemente generado por la fe logocéntrica en el principio de la no contradicción.

Auerbach utiliza el término *mimesis* para definir la representación de la realidad, pero sin tener en cuenta si consideramos la realidad ser en el fondo conocible o insondable. La idea con la que sólo experimentamos interacción hace el concepto completo de representación, problemático: es la representación de esas experiencias, infinitamente diversas, a las que se llama fantástico.

⁶³ Nandorfy, Martha J.: "Fantastic Literature and the representation of reality", *op. cit.*, págs. 104-105.

Brian Attebery propone modos de estudiar la fantasía como un género, y cuando habla de modo se refiere al de la imitación, con el fin de producir la impresión de fidelidad a la experiencia corriente. De aquí que fantasía y *mimesis* son las operaciones fundamentales de la narrativa de imaginación. En la fantasía los personajes pueden hacer cualquier cosa: volar, vivir para siempre, hablar con los animales, metamorfosearse en cucarachas o dioses. En la *mimesis*, como contraste, los personajes están limitados: como cada parte en la historia deben estar conformes con nuestra experiencia sensorial del mundo real. Si el mundo fuera un lugar más simple y sus leyes menos ambiguas, se podría decir que la *mimesis* lo cuenta tal como es y la fantasía cuenta como no es.

Pero estas afirmaciones sólo tienen en consideración la superficie de la realidad, por lo que la *mimesis* resultante es superficial. Aunque son modos que se contrastan, la *mimesis* y la fantasía no son opuestas. Pueden coexistir, y de hecho coexisten, en cualquier obra escrita. La *mimesis* sin la fantasía sería sólo una información de los hechos actuales; fantasía sin *mimesis* sería sólo una pura invención artificial, sin objetos reconocibles o acciones. La fantasía depende de la *mimesis* para causar efecto. Menos obviamente la *mimesis* depende de algo análogo a la fantasía por su habilidad para organizar e interpretar datos sensoriales, porque cada esquema organizante es el producto de la imaginación más que la simple observación. La gran mayoría de la novelística mezcla lo maravilloso para elevar los contrastes y así resaltar lo extraordinario en el cuento, como forma de oposición a la mediocridad de la vida cotidiana.

El modo fantástico cuando hace uso del lenguaje depende de una organización estructural. El lenguaje es un sistema de signos arbitrarios, es decir de signos de forma impresa que se refieren a otra cosa. Las letras individuales o fonemas ensamblados en palabras empiezan a transmitir significado fuera del sistema arbitrario. Es un hecho arbitrario el llamar a una vaca, vaca y no geranio, pero una vez la elección esta hecha, no será entendido si digo voy a ordeñar los geranios. En el próximo nivel de complejidad, la frase, el lenguaje puede empezar a parecerse a su referente, no en sus partes sino en sus articulaciones. Únicamente a este nivel puede decirse que el lenguaje tiene la capacidad de representación como un cuadro o se mueve como una danza.

La semiótica funciona en el interior de un sólo código y la semántica consiste en la comparación de códigos diferentes, en la traducción de uno a otro. Dentro del plano semiótico pueden distinguirse varios niveles, siendo el fundamental el de la *mimesis* o figurativo. Gracias a él la obra cumple su primer objetivo, el de transmitir una vivencia imaginaria, y el lector se recreará en ese mundo imaginario gracias a los indicios que le facilita el texto a través del discurso que lo informa.

La diferencia entre lo real y lo fantástico se produce estrictamente en el plano figurativo. Las obras fantásticas y maravillosas privilegian a menudo un tipo especial de habla, el de la incertidumbre, el del esfuerzo de decir lo indecible o innombrable o también la función o el funcionamiento poéticos del lenguaje. En ambos casos se servirán de recursos consagrados por muchas otras formas literarias.

La narrativa de ficción, en razón de su carácter mimético, figurativo, valoraba, al menos hasta hace muy poco, su eficacia literaria en proporción al grado de ilusionismo alcanzado. En calidad de réplica de la vida, aspiraba a suplantar a la vida misma, de modo que, al igual que en los sueños, el lector no debería darse cuenta de que soñaba hasta el final. De acuerdo con el programa realista, el sueño de la lectura en cuestión ni siquiera debería diferenciarse gran cosa de la experiencia cotidiana, apenas se marcaba el hiato entre lectura y experiencia. La superchería del realismo, consistía en la ocultación del signo como tal, o sea en querer hacer pasar por naturaleza una mera imaginación simbólica, en tratar de confundir una lucubración ideológica con el mundo. En consecuencia lo maravillosos y lo fantástico, en tensión dialéctica con aquella otra manera, encontraba la difícil legitimación que supone siempre proponer la existencia de otro mundo no menos sensorial. De acuerdo con la convención realista, había que leerse una novela como si no fuese una novela, y autor y lector explícito se mostraban así unidos en el culto de semejante ilusión, en este juego de la verdad.

Se hace necesario distinguir lo fantástico como categoría epistemológica que puede alimentar diferentes géneros en otros discursos sociales (creencias religiosas, fenómenos de ocultismo, magia, folklore...) y el fantástico que remite en clave literaria a la oposición con el realismo, puesto que los relatos fantásticos han privilegiado la temática de lo imaginario en el límite del orden empírico de la naturaleza y con el orden social de lo legal o la norma. Mientras que el realismo, como técnica de la representación disimula su condición de ficción y hace del lenguaje una transparencia, el fantástico la exhibe, haciendo de esa exhibición y de la opacidad del lenguaje una ley genérica y un contrato de lectura que amenaza convertirse en un desciframiento. Los mundos narrativos ficticios son mundos locales y pequeños en los que se narran acontecimientos originados imaginativamente y elaborados artísticamente con más o menos cualidades de invención, por lo que no son descripciones modélicas del mundo universal sino invenciones de modelos de mundos posibles. Si los llegamos a considerar como tales es por una operación metafórica o interpretativa. Al no ser suficientes necesitan un lector implícito que los libere interpretativamente, ya que es mediante un proceso de semiosis como pueden volverse modelos universales.

Si bien las obras reputadas como realistas (ningún realismo existe en estado puro) presentan conjuntos de individuos y secuencias de hechos o experiencias que responden al mundo de la experiencia del lector empírico, el mundo imaginario se superpone casi en su totalidad al mundo del lector empírico, creando la ilusión de real, permitiendo y estimulando las identificaciones emotivas y no alterando significativamente las certidumbres en las que se asienta lo cotidiano. Su eficacia artística deriva de la intensidad de los caracteres humanos y de las situaciones representadas que consiguen anular la distancia entre el lenguaje y el mundo. Antón Risco afirma: "La literatura como arte, no existe sino por voluntad de llevar a cabo una experiencia de realidad, que es lo que desde antiguo se llama *mimesis*"⁶⁴.

⁶⁴ Risco, Antón: *Literatura Fantástica de Lengua Española*, op. cit., 1987, pág. 409.

La noción tradicional de *mimesis*, como reflejo o como imitación, llevada al extremo hará del mundo una falsa copia del texto o producirá la ilusión de una frontera que se borra. Hoy día la literatura maravillosa y el realismo han quedado nivelados como dos convenciones igualmente artificiales. De aquí que la literatura se manifieste como una parodia de las convenciones de la verosimilitud. En ésta el ludismo se afirma muy poderosamente, lo que no implica necesariamente intrascendencia. Lo fantástico es una posibilidad más y no una antítesis de lo real, por cuanto ambos conceptos surgen de sistemas cognitivos manifestados por el lenguaje.

Y concluyo con una cita de Miguel de Unamuno en *Niebla* (1907):

Todo es fantasía y no hay más que fantasía. El hombre en cuanto habla mente, y cuanto se habla a sí mismo, es decir en cuanto piensa sabiendo que piensa, se miente. No hay más verdad que la vida fisiológica. La palabra este producto social, se ha hecho para mentir.⁶⁵

1. 4. Literatura fantástica en lengua española

En España, empiezan en el siglo XIII las traducciones de colecciones de cuentos orientales con valor didáctico, que inauguraran la literatura maravillosa en lengua romance en la Península. Tenemos ejemplos en diversas obras de la Edad Media, como en el cuento del siglo XIV " De lo que aconteció a un Deán de Santiago con don Illán, el gran maestro de Toledo" dentro de *El Libro de Patronio* o *Conde Lucanor* del infante don Juan Manuel; también la leyenda del caballero del Cisne en la *Gran conquista de ultramar*; varios relatos en *el Libro de Alexandre*; en el *Libro del caballero Zifar*; en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita; en la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral, sin olvidar los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, ni los *ejemplarios religiosos* para uso de predicadores, que circularon a partir del siglo XIII⁶⁶. Si partimos de la verosimilitud, hemos de considerar que muchos fenómenos maravillosos para nosotros se tenían por perfectamente posibles.

En el siglo XIV aparece posiblemente una primera versión castellana del *Amadís de Gaula*, ya que se le cree de origen portugués. El siglo XV se caracteriza por la alegórica novela sentimental, junto a una creciente floración de poemas narrativos también alegóricos de inspiración dantesca. Para Cervantes, tanto los libros de caballerías como los pastoriles o de inspiración bizantina, eran resueltamente maravillosos. En la historia de Rutilio de *Persiles y Segismunda* y en su *Coloquio de los perros*, ciertamente

⁶⁵ De Unamuno, Miguel: *Niebla*, Madrid: Catedra, 1990, pág. 204. Augusto, el protagonista se descuelga de la novela para ir a Salamanca a hablar, con el autor que lo ha creado D. Miguel de Unamuno, sobre su propio ser.

⁶⁶Peñate, Julio: "La literatura fantástica en la Generación del 98 a través de algunos textos representativos" en José Manuel López de Abiada (dirección): *Para el 98. Espagne 1898*, Skatline Genève: Versants, 1997, n° 32, pág. 41.

Cervantes alcanzó en España el grado más puro de lo fantástico. Es posible que las vicisitudes de tales historias maravillosas se uniesen a las inverosímiles de la novela pastoril y sentimental para funcionar, sobre todo, a nivel alegórico. Cervantes contribuyó como ninguno a maravillarnos con el genio de las deliciosas fantasías de D. Quijote. Literatura maravillosa también encontramos en los *Sueños* de Quevedo, en el teatro de Calderón (*El mágico prodigioso*) y sobretodo en las novelas de María de Zayas (*El jardín engañoso*), de Pérez de Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor*), de Sanz del Castillo (*Quién bien anda, bien acaba*), de Cristóbal Lozano (*Soledades de la vida y desengaño del mundo*) de tanta influencia en el Romanticismo, de Lope de Vega (*El peregrino en su patria*, con el conocido episodio de "La posada del mal hospedaje").

En el siglo XVIII, las comedias de magia (Antonio Valladares y, sobre todo, José de Cañizares) serán el conjunto más destacable, además de obras como los *Sueños morales* de Torres y Villaroel, la tragedia *El duque de Viseo*, de Manuel José Quintana y los dramas prerrománticos de Cadalso *Las noches lúgubres y Solaya*.

La literatura fantástica se desarrolló, en la teoría y en la creación en el Romanticismo. Movimiento con poca resonancia en España, este tipo de literatura prosperó poco durante la primera mitad del siglo XIX. En cambio, durante el período realista-naturalista surgen obras como las de Alarcón (*Narraciones inverosímiles*), Núñez de Arce (*Cuentos Fantásticos*), Ros de Olano (*El doctor Lañuela*), Bécquer (*Leyendas*), Selgas y Carrasco (*Escenas fantásticas*), Valera (*Morsamor* y varios relatos breves), de Emilia Pardo Bazán, Pérez Galdós, Clarín, Fernández Bremón, Miguel Sawa, Julio Poveda, Carlos Coello, Riva Palacio, Enrique Gaspar, Fernanflor, Silverio Lanza. Estos escritores catalogados de realistas destacaran en el cultivo del género fantástico. Los relatos de Bécquer entrarían más bien dentro de la categoría particular del relato fantástico maravilloso.

Autores hispanoamericanos representativos de lo fantástico son: Juana Manuela Gorriti (Argentina, 1818-1892) con *Sueños y realidades*, 1865, Horacio Quiroga (Uruguay, 1878-1937) con *Todos los cuentos*, 1993, Rubén Darío (Nicaragua 1867-1916) con *D.Q.* y Leopoldo Lugones (Argentina, 1874-1938) *Cuentos fantásticos*, 1987.

Autores españoles representativos de la literatura fantástica en el siglo XX son: Unamuno con *Niebla*, 1907; Pío Baroja (1872-1956) con *Vidas sombrías*, 1900; Azorín (1873-1966) con *Lo invisible*, 1927; Max Aub (1903-1972) *Ciertos cuentos*; 1955; Juan Benet (1927-1992) con *Volverás a Región*, 1967; Juan Perucho (1920) *Las historias naturales*, 1960; Pere Calders (1912-1994) *Croniques de la veritat oculta*, 1954; Anxel Fole (1903-1986) *Cuentos para leer en invierno*, 1986; y José María Merino (1941) *La orilla oscura*, 1985.

Al otro lado del Atlántico, entre los autores fantásticos del siglo XX destacan: Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899-1974) *Hombres de maíz* 1949 y Alejo Carpentier (Cuba 1904-1980) *Cuentos*, con ediciones múltiples. Los argentinos deconstruirían el tiempo y el espacio, escribiendo relatos fantásticamente puros. Si variados son los relatos de J. L. Borges (1899-1986), la mayor parte describen las extrañezas de un tiempo marcado por el eterno retorno. Con una espléndida paradoja se revela lo fantástico de la

función del lector. Su especulación, que nos arrastra a lo imaginario, juega con la materia de lo escrito. Su percepción del tiempo y su bilolatría nos introduce en un texto-mundo donde el referente pasa al estado de sueño, deja lugar a los signos, aún cuando cargados de una memoria infinita, a menos que un objeto específico concentre en él la suma de las cosas. Sobre la idea del 'yo' como idealmente homogéneo, a veces peligrosamente atraída del componente esquizofrénico llega hasta el horror (uniéndose una vez más psicoanálisis y fantasía en un unión letal) y se hace esotéricamente metafísica con los relatos de Borges, *25 de agosto 1983*, *Borges y yo*, donde el elemento esquizógeno se eleva refinadamente al cuadrado, en un encuentro del autor con el propio doble.

Julio Cortázar (1914-1984) ha creado una obra resolutamente moderna donde el fantástico ligado a la creación de un lenguaje, al menos, se presenta bajo dos aspectos: cierto tipo de fábulas en las que se revelan ciertas singularidades de la vida, relatos poco indecibles donde el autor hace acceder a zonas psicológicas desconocidas. *La lejanía* (*Relatos*, 1976) de Cortázar termina por convertirse en juego de duplicaciones y desdoblamientos ambiguos, hasta la proclamación de la duplicidad de la realidad y multiplicidad de la identidad.

La invención de Morel (1940) de A. Bioy Casares (1914), recordando el título de *La isla del doctor Moreau* de Wells, manipula lo fantástico en donde aclimata el material esencial. El autor interroga el fenómeno literario en sí mismo. Desertando del aire estratégico que se le había asignado de otra manera, toda una parte del actual fantástico acentúa su relación lúdica a la cosa escrita, que se había perdido después de las fantasías de Hoffmann. El que se convierte aquí en fantasma es el héroe en persona, no reducido al absurdo, pero sutilmente aleatorio, capaz de aparecer y desaparecer realmente en la realidad que es el texto. *La invención de Morel* de Bioy Casares trata de sugerencias vagamente wildianas donde la imagen vive mientras que el individuo, que está proyectándose a sí mismo se disuelve.

Otro argentino, que haría literatura fantástica maravillosa finecular del estilo de Álvaro Cunqueiro, es Mújica Láinez (1910-1983): *El escarabajo* de 1982, es la inmortalidad reafirmada, en la cual, purificado por esa aceptación de la fugacidad y el desconocimiento histórico, el autor vuelve a afirmar el arte como esfera cualitativa. *El escarabajo* abarca el milenio, desde Ramses II hasta los días del autor: El mismo escarabajo (antropomorfizado) es la primera persona del libro, convertido en narrador, y siendo un objeto de arte animado, es por supuesto, inmortal. Estamos tratando con la mitología de una alhaja que le cuenta su vida a (otra obra de arte) una estatua de un naufragio (ambos sumergidos) y finalmente el escarabajo le dictará al autor su historia en sueños. *El escarabajo* son una serie de cuentos enlazados como una novela. Este libro coloca a Mújica dentro de la tradición consagrada de narrativa con un marco arábigo. Es una *qasída*, ya que está escrita en primera persona, el narrador asegura que ha sido testigo o ha vivido todo lo que describe, y los episodios están enlazados no por el tema o lugar del hecho sino por un solo punto de vista (el del narrador que los describe). Mújica entiende la narrativa como configuración plena y especular de la realidad externa y subjetiva, como supremo poderío de la imaginación.

El gran tema de Mújica es la aguda y dolorosa conciencia del tiempo y la posición del hombre, contingente y finito, frente a éste. La ironía es un recurso frecuentemente utilizado a fin de burlarse del fantasma del anacronismo para demostrar que la historia es una invención del historiador.

Concluyo con las reflexiones finales en torno a la literatura fantástica: en la literatura fantástica del siglo XIX el miedo a lo desconocido pertenece a otra realidad, lo sobrenatural, que viene de fuera y se impone brutalmente a la realidad. En el siglo XX lo desconocido está dentro de lo natural, la realidad cotidiana: este natural se compone de lo natural y de lo sobrenatural. Este desconocido en el siglo XX se localiza en un lugar y tiempos actuales, con un ambiente generalmente de clase media, en un medio familiar doméstico. Lo desconocido no aparece de fuera a dentro sino que emerge de dentro del individuo hacia afuera, el fantasma se encuentra dentro del personaje. Más que pánico hay inquietud que llega a hacerse habitual y se convive con ella. El protagonista actúa en un mundo que puede ser doble. Dicho mundo le puede mostrar una imagen inédita de sí mismo, del personaje. A este personaje que es algo anormal, su propia paranoia se la despierta el mundo. El mundo se vuelve inquietante para el personaje. La actitud del personaje ante esa modificación es la adaptación a ese mundo después de un periodo de inquietud y la capacidad de reaccionar frente a esa situación.

La significación de la literatura fantástica es pretender la razón de la vida cotidiana, de nuestras convicciones, porque nuestras convicciones no son aptas para comprender la realidad cotidiana. Este tipo de literatura se levanta contra una realidad dominada por el relativismo de la ciencia y frente a la ciencia están la tradición y las costumbres. Dicha literatura está fuertemente enlazada con la historia por lo que no es una literatura meramente escapista. Como Paul Ilie dice, en el caso de España: "The surrealist mode in Spain grew out of many individuals approaches to the problem of reality"⁶⁷. Se alude al poder, a la necesidad de ver lo anormal debajo de lo normal por lo que puede haber una relación entre nuestra realidad y ese mundo de la literatura fantástica.

1. 5. Surrealismo y literatura maravillosa

La narrativa paródica de Álvaro Cunqueiro es polifórmica, hace un hibridaje de géneros y transgrede todas las reglas del género ya que la estructura de sus novelas está compuesta no ya de capítulos sino de segmentos, narraciones enmarcadas, incompletas en sí mismas sin la compañía de un paratexto, de lo que resulta un fantástico alegre, grotesco e irónico, con la introducción cómica de situaciones al margen del surreal. Cunqueiro vincula el origen de sus relatos ya a su capacidad imaginativa ya a

⁶⁷ Ilie, Paul: *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Michigan: Ann Arbor, The University of Michigan, 1968, pág. 194.

la tradición oral. De acuerdo con los preceptos de la ironía romántica, el texto cuestiona ya desde el epígrafe, su conformidad al verosímil de lo plausible. Cunqueiro mezcla lo maravilloso, lo fantástico moderno con fenómenos tales como; metamorfosis, cualidad sobrenatural, trasgresión temporal, infiltración de lo onírico, imposición de lo lingüístico como realidad alternativa, el diablo, y el surrealismo. Todas ellas técnicas paródicas.

El surrealismo postula un cambio en la percepción del mundo, que se logra con una predisposición inducida del sujeto que percibe y que le permite captar lo maravilloso cotidiano. Pero ese maravilloso es externo al hombre y depende de su capacidad de captarlo. En cuanto a la concepción del lenguaje el surrealismo se fundamenta en la confianza que se tiene en la capacidad representativa del lenguaje y postula la libertad creativa que se otorga al artista.

En las vías modernas de lo fantástico se sincretizan surrealismo y maravilloso. En 1924, *El manifiesto del surrealismo*, nutrido por el descubrimiento freudiano, replica al reino de la lógica y desea que la imaginación y el sueño adquieran sus derechos. A. Bretón está fascinado por lo maravilloso que confunde casi con la belleza, y que estima como sólo capaz de fecundar obras resultantes de un género inferior, tal como la novela, y de manera general todo lo que pertenezca a la anécdota. Los surrealistas despreciarán la novela, género realista por excelencia, sólo admitiendo el *roman noir* y sus consecuencias. Considerando la obra de Arnin⁶⁸ como el lugar sensible de muchos conflictos ideológicos de ese tiempo, A. Bretón admira sobretodo a los seres de pura ficción y desprecia a Hoffmann. De hecho, lo maravilloso buscado en la vida cotidiana tiene para los surrealistas el valor de experiencia; lo fantástico, en revancha, les parecía el resultado de una fabricación. ¿Por qué elegir lo maravilloso contra el misterio? Pierre Mabille (1961) soluciona el problema y afirma que lo maravilloso nunca fue mejor definido que como oposición a lo fantástico, que tiende cada vez más a sustituirlo entre nuestros contemporáneos. Por ello lo fantástico es casi siempre del orden de la ficción sin consecuencias, mientras que lo maravilloso posee el extremo de un movimiento vital y moviliza toda la afectividad entera. Si toda una red de relatos se ha desplegado emergiendo del automatismo y de un sueño, la concepción misma de la realidad vista por los surrealistas producía una franca trasgresión. Sobre esa percepción particular que da crédito a las analogías y a las coincidencias, se han edificado textos, relatos en la mayor parte de los casos, de un sabor raro.

El surrealismo necesita una técnica que depende exclusivamente de los modos irracionales de expresarse y obliga al lector a depender al máximo de la intuición. Paul Ilie asocia el surrealismo con "Distorsion, grotesque, humor, absurdity"⁶⁹. El arte surrealista está dictado por el pensamiento, en ausencia de todo control ejercitado por la razón, fuera de toda estética o

⁶⁸ Achim von Arnin (1781-1831) parece haber coloreado el fantástico de una tonalidad singular, Arnin parte a menudo de un dato histórico para establecer el campo de la realidad que va a transgredir a continuación. Su narración es precisa e impersonal y el humor interviene raramente. Parece como si liberara criaturas raras que parecen imágenes ópticas que oscilan entre la virtualidad y la realidad, *Meluk Marie Blainville* (1812) narra el amor loco de una oriental que se adivina ser maga, por el conde Saint-Luc. Un maniquí dotado de poderes fabulosos presidirá el destino de los principales personajes.

⁶⁹ Ilie, Paul: *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, op. cit., pág. 13.

preocupación moral. La posición surrealista es considerada principalmente como un nuevo uso del pensamiento humano, donde la razón está suprimida para evitar la distracción intelectual y donde el trabajo de la mente opera sin restricción. Paradójicamente, esto es racionalismo sin razón. Así que Bretón proclamó, 'la omnisciencia del sueño'. La similitud entre los procesos oníricos y artísticos consiste en la irracionalidad de su producto. Por otra parte, un sistema bastante delicado controla el trabajo del sueño en comparación con la anarquía de la asociación libre artística. Ciertas características grotescas en el surrealismo estaban enraizadas profundamente en la tradición estética española: las obras de Cervantes, Quevedo, Goya y Lorca testifican la variedad de formas que lo grotesco puede adquirir, e incluso las técnicas deshumanizantes del gongorismo, caracterizado este último por el absurdo, la deformación y un estado de ánimo de pesadilla.

El surrealismo tiene un instinto por lo maravilloso, y su interés por lo mágico era parte de la búsqueda general de la revelación, una búsqueda que era expresada mediante sus escritos apocalípticos. De este modo, si el surrealismo desacredita el mundo diario, intensifica al mismo tiempo ciertos aspectos de comportamiento en ese mundo: la obsesión, el deseo, el erotismo. El romanticismo significó creación, liberación e introversión, todos los valores que están exaltados por la revuelta surrealista y su psicología. Aún así hay que distinguir entre el subjetivismo lírico del romanticismo y la metodología objetiva, casi clínica, del surrealismo. Los rasgos románticos más tradicionales como el amor a la naturaleza, la postura trágica, las efusiones subjetivas de un corazón sensitivo, persisten en el surrealismo: "The Spaniards produced a surreality in their art as a result of specific reactions to their cultural environment"⁷⁰.

En el surrealismo las metáforas se convierten en reales, borrando el mundo de la razón y del sentido común. La analogía favorita surrealista para su arte, y a menudo su fuente, es el sueño en el que como Freud demostró el subconsciente revela sus deseos y miedos secretos con imágenes vivas y secuencias narrativas sorprendentes no coaccionadas por la lógica de nuestras vidas de despiertos. Al focalizar lo maravilloso en el sujeto que percibe y no en el objeto, el surrealismo provoca un cambio paradójico en la concepción de lo maravilloso: este al depender esencialmente de una forma de ver el mundo, se vuelve aseQUIblemente a todos, pero, por otra parte, al situar lo maravillosos en la esfera individual, como producto de ciertos estados de conciencia, el surrealismo le niega su carácter de mundo autónomo, que existe independientemente de su percepción, y queda reducido al sentido más restringido de visión. Lo "maravilloso cotidiano" es un término acuñado por este movimiento y su configuración se basa fundamentalmente en la yuxtaposición de entidades contradictorias, a menudo incompatibles, pero que devueltas a su contexto habitual, son de captación 'automática'. La meta de los surrealistas era liberarse de todo lo que los reprimía. Su alabanza de la infancia emerge del hecho de que la perspectiva de un niño permitía que varias vidas fueran vividas al mismo tiempo.

Hay que hacer una aclaración entre las obras denominadas fantásticas y las designadas como surrealistas. Surrealismo tiene en común con fantasía

⁷⁰ Ilie, Paul: *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, op. cit., pág. 197.

el uso de los mismos temas como el de la desintegración de los objetos y la fluidez de formas discretas, pero se diferencian en cuanto a la estructura narrativa y la relación del texto con el lector. La novela surrealista está mucho más cerca del modo maravilloso en el que el narrador está raramente en una posición de incertidumbre y los sucesos extraordinarios narrados no sorprenden al narrador, de hecho el narrador los espera y los relata con cierta neutralidad. El surrealismo está entonces próximo a lo maravilloso, es superreal y su etimología implica que está presentando un mundo por encima de éste en vez de resquebrajarse por dentro o por debajo. Novalis describe lo maravilloso como narrativa sin coherencia como más bien una asociación como en los sueños, llenos de palabras, pero sin significado o coherencia, como fragmentos, pero que no se escapan en él. Dentro de sus sueños despiertos, la extraña relación entre lo real y su representación es lo que preocupa a la literatura maravillosa.

El surrealismo parte del arte tradicional o quizás de la realización de los sueños del dadaísmo. La penetración del artista en el subsuelo irracional se hace no por análisis sino por síntesis, para localizar en el subconsciente la fuente de la poesía pura.

1. 6 Conclusión

El cuento de hadas, al igual que la literatura taumatúrgica, sucede en un mundo donde el encantamiento es lo normal o la magia es la regla. Lo sobrenatural no asusta ni asombra, ya que él mismo constituye la sustancia misma de ese universo, la ley, su medio ambiente. No viola ninguna regla: forma parte de las cosas, es el orden o mejor dicho la ausencia del orden de las cosas. El universo de lo maravilloso está poblado de dragones, de sirenas, de unicornios, de hadas y de magos; los milagros y las metamorfosis son continuas; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los gnomos y los animales antropomorfizados abundan. Es decir, ese mundo encantado es armonioso, sin contradicciones, fértil en peripecias, ya que él mismo conoce la lucha del bien y del mal y tiene sus genios malvados y sus hadas alevosas. Una vez son aceptadas las propiedades de esa sobrenaturalidad, todo coexiste homogéneamente.

Contrariamente lo fantástico aparece como una ruptura de coherencia universal. El prodigio es una agresión prohibida, amenazante, que rompe la estabilidad de un mundo donde las leyes estaban hasta ese momento tenidas por rigurosas e inmutables. Como dice R. Caillois: "Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'ou l'impossible est banni par définition"⁷¹. Los cuentos de hadas tienen un final feliz contrariamente a los relatos fantásticos que se desarrollan en un clima de terror y se terminan casi inevitablemente con un suceso siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la maldición del héroe. Por ello lo fantástico es posterior a lo

⁷¹ Caillois, Roger : *Obliques précédé de images, images...*, op.cit., pág. 19.

maravilloso y a la literatura taumatúrgica, y por así decirlo, los reemplaza. En una palabra, lo fantástico surge en el momento en el que todo el mundo está persuadido más o menos de la imposibilidad de los milagros. Lo fantástico no tiene ningún sentido dentro del universo maravilloso, es inconcebible. Sólo asusta si con él se rompe y desacredita un orden inmutable e inflexible, garantía misma de la razón. La originalidad de Cunqueiro en *Merlín y familia* consistiría en parodiar en sus criaturas de ficción la liturgia eclesiástica católica, y parodiar en el personaje de Merlín al patrón de Santiago de Compostela, Santiago el Menor. Del relato fantástico, copia el hecho de que el narrador homodiegético duda al principio de la novela de lo que va a narrar. No es relato maravilloso puro, ya que del cuento popular no usa elementos tales como el narrador impersonal y el final feliz - el tiempo, elemento fundamentalmente corrosivo destruye a sus personajes poco antes del final de la narración, momento en él que la historia se deshace - que permiten al lector ser pasivo, técnica que rompe con la normativa del género maravilloso.

En la literatura fantástica maravillosa: de lo taumatúrgico, del milagro de *Moradas*⁷², lo extraordinario se convierte en ordinario porque es aceptado por el lector. No hay dos mundos sino sólo uno donde todo es posible y como consecuencia de ello no hace falta explicación. En la literatura taumatúrgica se introduce la presencia de un milagro dentro de la religión y no hay dos mundos en contradicción, sino un sólo mundo regido por la razón divina no la razón humana. Para Dios no hay nada imposible, de aquí la vinculación con lo maravilloso. Los elementos de lo maravilloso obedecen cada vez más a una necesidad oculta, capaz de determinar de entrada sus diferentes resortes, de manera sin duda aproximativa, pero siempre con una inflexibilidad segura. Mediante lo maravilloso del cuento de hadas, el hombre desprovisto de técnicas que le hagan vencer la naturaleza, impotente ante lo imaginario de los deseos cándidos, que el sabe irrealizables, puede estar en todas partes al mismo tiempo, volverse invisible, actuar a distancia, metamorfosearse a su antojo, ver sus necesidades realizadas por animales serviciales o esclavos sobrenaturales, dar órdenes a los genios y a los elementos, poseer armas invisibles, ungüentos eficaces, calderos de la abundancia, filtros irresistibles, en fin, escapar a la vejez y a la muerte. Estos prodigios traducen deseos simples y limitados. Son dictados sin muchos intermediarios por las limitaciones de la condición humana. Ellos delatan la obsesión del hombre por escapar, al menos una vez, a su destino mediante el favor de poderes sobrenaturales excepcionales. Pero no son los *abracadabra*, sino las técnicas que permiten el desplazamiento en el aire o el trabajo sin fatiga los que los eclipsan: el avión real acaba con el sueño de la alfombra voladora o del caballo alado, el vapor o la electricidad hacen inútil la intervención de auxiliares milagrosos. Lo feérico o maravilloso implican un mundo de encantamiento, de metáforas y de milagros continuos donde todo es posible a cada instante. Por oposición, el género fantástico literario supone el reconocimiento de un universo ordenado donde reinan las leyes inmutables de la física, de la astrología, de la química, donde las mismas causas producen los mismos efectos y en donde, como consecuencia, el mínimo milagro está excluido: por eso lo fantástico aparece como la ruptura de ese

⁷² Teresa Yepes (1518-1582).

orden natural tenido por imperturbable. La literatura fantástica maravillosa de Cunqueiro es parodia de la literatura del prodigio, imitación del prodigio taumáturgico, que ayuda al hombre en su impotencia frente a su medio ambiente. En cambio la literatura fantástica literaria es literatura de lo insólito que, con su racionalismo, se aferra a la inexorable ley de la casualidad, donde toda causa tiene un efecto como en el relato de W.W. Jacobs *La pata del mono*⁷³ de 1934.

El último párrafo de Elsa Dehennin reseña claramente la diferencia entre la literatura maravillosa y lo fantástico desconcertante: "Es urgente no confundir un fantástico tradicional que actúa desde fuera, que va de lo extraño a lo maravilloso y que se define según un orden de realidad referencial o autorreferencial y un fantástico nuevo que actúa desde dentro, que intenta liberarse de todo orden de la realidad, un fantástico arreferencial, problemático e imposible"⁷⁴. Don Álvaro utiliza la literatura fantástica ya que: "por una parte, su tratamiento superlativamente fantasioso de los temas deja siempre un margen importante a la ironía y al realismo; por otra, la trasgresión de normas propia de lo fantástico únicamente puede aplicarse, en su caso, a las características formales y estructurales de lo narrativo"⁷⁵. Diego Martínez Torrón en su competente monografía *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro* no menciona que el *ludus* cunqueiriano es el resultado de las técnicas paródicas, de las que don Álvaro se sirve para satirizar el orden social y moral y para estigmatizar con el disparate los vicios o la ignorancia de la humanidad para vengarse del poder. Aspecto literario que por primera vez es mencionado sobre Álvaro Cunqueiro y que voy a descubrir en los siguientes capítulos.

⁷³ Jacobs, W. W. : *The Monkey's Paw*, Oxford: Oxford University Press, 1989. Fantástico puro donde una sencilla familia trabajadora con un hijo reciben la visita de un amigo del padre de la India, viene con una triste historia sobre una pata de mono que concede tres deseos a su poseedor. Por supuesto el primer deseo es dinero. Dinero que será pagado por el seguro a la muerte accidental del hijo, el segundo deseo es que el hijo reviva, pero revive con un cuerpo mutilado y el tercer deseo volver a la vida normal.

⁷⁴ Dehennin, Elsa: "En pro de un tipología de la narración fantástica" en Bellini, Giuseppe (ed.) *Actas del congreso de la asociación internacional de hispanistas*, Roma: Bulzoni Editore; (agosto de 1980) 1982, pág. 362.

⁷⁵ Martínez Torrón, Diego: "La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro" en *Cuadernos hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 1979, 347, pág. 329.

2. Concepto de parodia

- Calla, dijo don Quijote: ¿y dónde has visto o leído jamás que caballero andante haya sido puesto ante la justicia por más homicidios que hubiese cometido?
- Yo no sé nada de omecillos, respondió Sancho, ni en mi vida le caté a ninguno. (*Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes)

Para definir las formas de la parodia me baso en el libro de Margaret Rose: *Parody/Metafiction*. Tradicionalmente la parodia ha sido definida de acuerdo con su etimología, su uso como comedia en los textos literarios, o en los discursos, como un instrumento retórico (la parodia específica), la actitud del parodista con respecto al trabajo parodiado y la del lector; el efecto de la parodia en el lector, la estructura de los textos en los que la parodia no está justificada, técnica muy a la moda del trabajo mismo (llamada parodia general, del estilo de *Don Quijote* de Cervantes)⁷⁶.

La parodia usa como técnica la imitación estilística y la distorsión para crear el efecto cómico. La estructura de la parodia se complica cuando al texto parodiado, además de ser parodiado, se le da otra función, esta técnica conlleva un uso más sutil de otras obras literarias a las que la parodia tan sólo implica para burlarse de ellas. Sin embargo, una de las fuentes más importantes del efecto cómico ha sido la yuxtaposición incongruente de los textos, en el que la falsificación puede jugar un papel preparatorio que evoca las expectativas de imitación en el lector.

La incongruencia y la discrepancia, serán tomadas como un factor significativo definidor de la parodia. Un efecto cómico será atribuido en la parodia a la percepción de cualquier tipo de incongruencia, que puede ser la desemejanza o la semejanza anacrónica entre textos. Una de las fuentes más importantes del efecto cómico que distingue a la parodia de otros tipos de criticismo literario es en los ataques satíricos específicos en la discrepancia de otros textos entre el texto parodiado y su nuevo contexto.

⁷⁶ Rose, Margaret: *Parody/Metafiction*, Londres: Croom Helm, 1979, pág. 17.

2. 1. Introducción

Cunqueiro se sirve de las técnicas literarias de la parodia, para transgredir todos los géneros y de la poliparodia, técnica literaria y nueva modalidad teatral que empieza donde termina el esperpento y se sirve primordialmente de los símbolos surrealistas para sus piezas teatrales, como forma de socavar el riguroso orden establecido del momento político que vivía. El dardo de Cunqueiro va dirigido contra el orden establecido: La Iglesia católica, el nacionalismo franquista y la represión sexual. Como es consciente de la manipulación de la historia y de sus mitos, políticamente, hace uso de la parodia como elemento cotidianizador de los mitos para una vez que el mito está desprovisto de la grandeza literaria desmitificar así a sus héroes. En este capítulo empezaré por una aproximación a la parodia, continuaré con una revisión de la historia de la parodia desde Aristóteles hasta nuestros días y seguiré con la consideración de las principales corrientes que le dan impulso en la historia de la literatura, para concluir con mi concepto propio.

Desde el momento que tomamos una frase conocida y le damos otro tono o cambiamos algunas de sus palabras para transformar su sentido, estamos haciendo parodia. Aunque la noción de parodia es confusa, insegura y a menudo está despreciada, toda crítica o metatexto, es evidentemente un género. Se consideran como géneros hipertextuales la parodia, el disfraz y el pastiche. El pastiche y la parodia están inscritos en el texto mismo de la epopeya. Encontramos dos tipos de parodia: la parodia burlesca y la parodia seria. Cunqueiro hace parodia burlesca de *Gandalín*, el escudero de *Amadís de Gaula*, en el enano correveidile de doña Ginebra⁷⁷ y Gérard Genette hace parodia seria al tomar el concepto 'intertextualidad' de Julia Kristeva y convertirlo en 'transtextualidad'. Esta hábil distinción guarda correlación con los modos intertextuales. Sin embargo, podemos usar la distinción entre los modos para captar otro aspecto de la parodia: la parodia totalmente desarrollada y formada que constituye el texto completo –cuya única razón de existir es su relación con el texto precursor o el modo parodiado- y aquella que echa una ojeada a alusiones paródicas muy frecuentes en la literatura, a menudo dirigidas a tan sólo un fragmento e indicadas mediante acotaciones.

Veamos, por ejemplo, el poema de Calderón de la Barca en *La vida es sueño*

Sueña el Rey que es Rey, y vive
Con este engaño mandando,
Disponiendo y gobernando.⁷⁸

Y aquí la parodia de Mendoza en *El laberinto de las aceitunas*

Sueña el rey que es rey... y tan alta vida espero... Me parece que esta vez va en serio – cerrando los ojos⁷⁹.

⁷⁷ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. cit., pág.

⁷⁸ Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*, Madrid: Aguilar, 1966, pág. 522.

En términos de Genette, esto es parodia ya que el hipertexto (el diálogo en *El laberinto* de Mendoza) transforma directamente el hipotexto (*La vida es sueño* de Calderón) de forma burlona.

La parodia, que puede confundirse a menudo y en muchos aspectos con lo burlesco, se diferencia sin embargo de éste en que, cuando es completa cambia también la condición de los personajes de las obras que traviste, y esto es precisamente lo que no hace lo burlesco⁸⁰. Es decir, el travestimiento burlesco modifica el estilo sin modificar el tema y la parodia modifica el tema sin modificar el estilo y esto de dos formas posible: ya conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible, a un tema vulgar (real y de actualidad), la llamada parodia estricta, ya inventando a través de la imitación lingüística un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar, el pastiche heroico-cómico. El pastiche heroico-cómico que imita un estilo, y la parodia estricta que contextualiza un texto, tienen en común el introducir un tema vulgar sin atentar a la nobleza del estilo que conservan con el texto o restituyen. Ambos se oponen al travestimiento burlesco, y por esta vía, el pastiche heroico-cómico y "la parodia estricta" pueden ser encuadrados como parodia.⁸¹

La definición del vocablo parodia da lugar a confusiones ya que se utiliza para designar tanto la deformación lúdica como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. Esta confusión se produce porque las tres producen un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo parodiado. Genette bautiza la parodia como la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación, el travestimiento como la transformación estilística con función degradante, la imitación satírica como pastiche satírico del que el pastiche heroico-cómico es una variedad, y simplemente pastiche a la imitación de un estilo sin función satírica. Genette, adopta el término de transformación para subsumir los dos primeros géneros, que difieren sobretudo en el grado de deformación inflingido al hipotexto. Y el término de imitación para subsumir los dos últimos que sólo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística⁸².

A diferencia de lo satírico, la parodia y el pastiche son un tipo de auténtica diversión o ejercicio distractivo, sin intención agresiva o burlona, denominado también el régimen lúdico del hipertexto y que es característica común de ambos. Cito de Genette el cuadro diferenciador de las prácticas hipertextuales⁸³:

<i>Distribución Funcional</i>			
REGIMEN	Lúdico	Satírico	Serio
RELACION			
<i>Transformación</i>	Parodia	Travestimiento	Transposición
<i>Imitación</i>	Pastiche	Imitación satírica (charge)	Imitación seria (forgerie)

⁷⁹ Mendoza, Eduardo: *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona: Seix Barral, 1997, pág. 50

⁸⁰ Genette, Gérard: *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989, pág. 32.

⁸¹ Genette, Gérard: *Palimpsestos, op. cit.*, pág. 34.

⁸² Genette, Gérard: *Palimpsestos, op. cit.*, pág. 38.

⁸³ Genette, Gérard: *Palimpsestos, op. cit.*, pág. 41.

Entre lo lúdico y lo satírico está la ironía. Entre lo satírico y lo serio, la polémica. Entre lo lúdico y lo serio, lo humorístico. La parodia literaria se forma preferentemente con textos breves, por eso la deformación paródica de los proverbios es un tipo de chanza probablemente tan antigua y popular como el mismo proverbio. Son esencialmente parodias surrealistas, aquellas en las que el principio de transformación se confía a lo arbitrario o al automatismo psíquico, y corresponde al azar o a la presión semántica contextual conferir algún sentido (o cierta extrañeza fascinante) a la variante obtenida. En todos los casos el hipotexto se deja percibir fácilmente por su traje de fantasía. Pero puede ocurrir, según el grado de incompetencia del lector, que el hipotexto se resista a desnudarse. Entonces el efecto paródico desaparece, pero subsiste el giro proverbial, la acuñación gnómica⁸⁴.

Todo enunciado breve, notorio y característico está, por así decirlo, naturalmente consagrado a la parodia. El caso más típico y el más actual es sin duda el del título. Todo el mundo sabe que los títulos de las obras – literarias u otras- no forman una clase de enunciado amorfo, arbitrario, intemporal e insignificante, sino que en su inmensa mayoría, y como los nombres de los personajes, los títulos están sometidos al menos a dos determinaciones fundamentales: al género y a la época, con una parte de implicación recíproca, ya que hay géneros de época. El título, como un nombre de animal, hace de índice: como un poco de pedigrí y un poco de acto de nacimiento.

Estas determinaciones externas proceden bien por 'evidencia natural' bien por imitación. El fundador de la novela picaresca no ha de buscar mucho para darle el nombre a su héroe y a un relato en forma autobiográfica *Lazarillo de Tormes*, título puramente denotativo y que se vale de sí mismo. A partir de este el calco valdrá por un índice genérico: *Guzmán de Alfarache*, *Moll Flanders*, *Gil Blas*, connotan el género picaresco por referencia a una tradición titular tanto o más que no denota la autobiografía ficticia singular de sus héroes (novelas autodiegéticas de tradición picaresca). En el título hay una parte muy variable, por supuesto, de alusión transtextual que es un esbozo de contrato genérico. Con juego de palabras o sin él, la deformación paródica se liga voluntariamente a títulos o clichés característicos y fácilmente reconocibles, cuyo armazón se presta a un reemplazo casi infinito.

En todos los casos de parodia se produce un efecto de *contagio* que marca a menudo el metatexto crítico. Todo enunciado breve, perentorio y no argumentado, proverbio, máxima, aforismo, eslogan, llama inevitablemente a una refutación tan perentoria como poco argumentada. Él que se limite a afirmar debe esperar que se le limite a ser contradicho. Esta negación pura es una transformación mínima, y por ello una forma de parodia, en tanto que el régimen y la función pueden variar según los contextos y las situaciones límites.

La parodia o transformación textual con función lúdica, la más destacable –y sin duda la más conforme a la definición– la proporciona la práctica que se puede calificar, por sinécdoque, de oulipema⁸⁵: El oulipema o

⁸⁴ Genette, Gérard: *Palimpsestos*, op. cit., pág. 50.

⁸⁵ Siglas de: Ouvroir de Littérature Potentielle (Taller de Literatura Potencial) (Oulipo), fundado en noviembre de 1960 por Raymond Queneau, François Le Lionnais y otros. Algunas de estas operaciones, como el anagrama

el oulipismo, es una transformación homofónica que consiste en dar de un texto su equivalente fónico aproximativo empleando otras palabras, de la misma lengua o de otra. El oulipismo transformacional es una producción más rigurosamente conforme que ninguna otra (y en particular que todas las formas corrientes de la parodia) a la fórmula de transformación lúdica. En la parodia clásica (y moderna) el juego consiste en desviar un texto de su significado inicial hacia otra aplicación conocida de antemano, y la cual es necesario adaptarla cuidadosamente. Decididamente hay juegos y juegos⁸⁶. La parodia es un juego de habilidad de hipertextos con hipotexto implícito, en los que una palabra por otra puede ser el único ejemplo, a menos que no se quiera leer así toda especie de texto figurado, bajo el que se descifre un hipotexto literal anterior.

El travestimiento burlesco es una práctica paródica al parecer desconocida en la Antigüedad Clásica y en la Edad Media, puesto que se trata de una de las auténticas innovaciones del Barroco. Se pueden considerar como pródromos, o como los bosquejos del género, ciertos textos burlescos menos estrictamente hipertextuales o cuyo hipotexto es el mismo, pero menos canónico o más difuso⁸⁷. Estas formas del burlesco se encontraron más tarde en ciertas operetas de Offenbach. El travestimiento burlesco reescribe un texto noble, conservando su acción, es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos, su invención y su disposición), pero imponiéndoles otra elocución, es decir, otro estilo, en el sentido clásico del término, más próximo de eso que llamaremos el grado cero de una escritura porque se trata de un estilo de género. El travestimiento pierde su actualidad, y por ello su eficacia: se difumina en la distancia histórica, al contrario que el texto original que se perpetúa y mantiene en la distancia misma. El travestimiento es por naturaleza un género perecedero que no puede sobrevivir a su tiempo y debe ser constantemente reactualizado, es decir, reemplazado por otra actualización más moderna.

La función de la parodia es la de cambiar el sentido de un texto aceptando la obligación compensatoria de respetarlo en su forma más original. La función del pastiche es la de imitar en régimen lúdico, siendo su función dominante el puro divertimento; la "charge" es la imitación en régimen satírico, cuya función dominante es la burla; la "forgerie" es la imitación en régimen serio, cuya función dominante es la continuación o la extensión de una realización literaria preexistente⁸⁸.

En fin, la parodia consiste en aplicar, lo más literalmente posible, un texto noble singular a una acción (real) vulgar muy diferente de la acción de origen, pero manteniendo sin embargo con ella la analogía suficiente para hacer posible la aplicación.

El travestimiento burlesco consistía en transcribir en estilo vulgar un texto noble cuya acción y personajes se conservaban, con sus nombres y sus cualidades de origen, de modo que la discordancia estilística se establecía

o el palíndromo son, desde luego, varios siglos anteriores al Oulipo. Genette, Gérard: *Palimpsestos, op. cit.* pág. 55.

⁸⁶ Genette, Gérard: *Palimpsestos, op. cit.*, págs. 63-64.

⁸⁷ Genette, Gérard: *Palimpsestos, op. cit.*, pág. 73.

⁸⁸ Genette, Gérard: *Palimpsestos, op. cit.*, pág. 104.

precisamente entre la nobleza conservada de las categorías sociales (reyes, príncipes, héroes...) y la vulgaridad del relato, de los discursos y de los detalles temáticos puestos en acción en uno y en otros. El poema heroico cómico consistía en tratar un tema vulgar con estilo noble, utilizando fuera de lugar el estilo heroico en general, es decir, sin referencia específica a tal o cual texto noble en particular. La degradación de la acción (mediante la degradación del rango social de los personajes) ya estaba presente en la comedia clásica: siempre que había una intriga amorosa entre jóvenes, ésta, a su vez, encontraba su eco paródico en otra intriga correspondiente entre sus mayordomos y sus criados.

La más rigurosa forma de parodia, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle un significado nuevo, jugando en caso de necesidad y si es posible con las palabras: la parodia más elegante es la citación desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad⁸⁹. La parodia, en este sentido estricto, se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de su contexto, palabras históricas o proverbios. Esta dimensión reducida y esta investidura a menudo extra o paraliteraria explican su inclusión en la retórica de la parodia, considerada más como un figura ornamental puntual del discurso (literario o no), que como un género.

Otra práctica paródica es el distanciamiento con respecto a la propia palabra: consiste en introducir otra voz en la propia, mientras proyectamos sobre ella juicios de valor descalificadores para pretender que el destinatario atribuya al enunciado una no adhesión a su comportamiento lingüístico. En el ámbito de la forma, la parodia supone la incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante, por lo que nos encontramos frente a la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado, por lo que hay una relación de intertextualidad semejante a la alusión, al pastiche, a la cita, a la imitación y a otras prácticas que suponen una superposición de textos, y su enunciador establece una posición de crítica con respecto al primer texto. Ese fraccionamiento entre un emisor que habla como sujeto y un segundo emisor que responde con matizaciones subjetivas dentro de un mismo individuo nos coloca en una posición discordante. Podríamos concluir que las grandes obras no son puras sino que están llenas de contaminaciones.

⁸⁹“Del discurso que ante el Senado de Venecia pronunció el caballo *Lionfante* con motivo del falso rumor de la muerte de su amo”. Cunqueiro, Álvaro: *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, Barcelona: Destino, 1990, pág. 10.

2. 2. Historia

La parodia tiene sus raíces en la literatura clásica y en las poéticas de los griegos. Algunos analistas del significado antiguo de *parodia* la han descrito como una canción cantada, '*paroda*', por los rapsodas homéricos del siglo V antes de Cristo. En cambio otros investigadores atribuyen las '*parodas*' a los rapsodas; otro grupo afirma que los parodistas, improvisaban imitaciones de los hexámetros homéricos para crear ambiente y variedad a la audiencia que escuchaba las rapsodias. La etimología de *parodoi* (en singular *parodos*), significa 'cantando en imitación' o 'cantante imitando', no se encuentra con anterioridad a la *Poética* de Aristóteles⁹⁰ (384-322 a. de J. C.). Aristóteles que al definir su *Poética*, establecía una clasificación de géneros literarios en función de su objeto (hombres y acciones, de dignidad noble o bajo, mejores o peores que nosotros) y según su modo de enunciación (discurso dramático o narrativo). La acción baja de forma narrativa está ilustrada por referencia alusiva a obras más o menos designadas directamente bajo el término de parodia:

Aristote, qui définit la poésie comme une représentation en vers d'actions humaines, oppose immédiatement deux types d'actions, distingués par leur niveau de dignité morale et/ou sociale: haute et basse, et deux modes de représentation, narrative et dramatique. La croisée de ces deux oppositions détermine une grille à quatre termes qui constitue à proprement parler le système aristotélicien des genres poétiques: action haute en mode dramatique, la tragédie; action haute en mode narratif, l'épopée; action basse en mode dramatique, la comédie; quant à l'action basse en mode narratif, elle n'est illustrée que par référence allusive à des oeuvres plus ou moins directement désignées sous le terme de *parôdia*.⁹¹

Este filósofo griego, la utiliza en su *Poética* para criticar la *Gigantomaquia* de Hegemón de Tasos, calificada como una pieza de teatro satírica de tipo heroico burlesco parecida en su forma a *Los cíclopes* de Eurípide. Las grandes trilogías como *La Orestíada* de Esquilo (525-456 a. de J. C.) eran representadas como tetralogías en las que la cuarta obra de teatro era una sátira, que al menos mantenía una relación parcialmente paródica con el tema serio que le precedía. Así el drama satírico en su origen era una imitación cómica de la trilogía trágica que no era evidentemente una pura negación del objeto parodiado. La parodia, es por tanto, una rapsodia invertida que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu, hacia los objetos cómicos.

Otras formas de parodia eran los *silloi*, poemas épicos usados para atacar argumentos filosóficos. Varios críticos han visto que las piezas de teatro satíricas atenienses y la *paratragoedia* describen mejor el significado de *parodia* que las épicas homéricas burlescas. Dichas piezas describen la *parodia* como una canción declamada después de la recitada por el coro del

⁹⁰ En el capítulo 2: "Hégémon de Thasos, le premier auteur de parodies", Sangsue, Daniel: *La parodie, op. cit.*, pág. 13.

⁹¹ Genette, Gérard: *Palimpsestes*, París: Seuil, 1982, pág. 17.

drama, y la palabra *paratragoedia* ha sido aplicada por algunos críticos a las comedias de Aristófanes, donde se encuentran ejemplos de coros paródicos.

El relato auténtico de los viajeros⁹², en parte verdadero y en parte falso, también es considerado como parodia. Seguramente los viajes literarios más antiguos eran epopeyas serias que combinaban el viaje en sí con la mitología y con las tradiciones históricas. Francisca Iñiguez Barrena escribe que a los egipcios del Reino Medio (primera mitad del segundo milenio a. de C.) se les proveía en la tumba con lecturas ligeras para pasar el tiempo en el otro mundo. El primer escritor que explotó las posibilidades del viaje imaginario con fines satíricos fue Luciano, cuya *Verdadera historia* es una parodia de Homero, donde ridiculiza los mentirosos relatos de los viajeros. En la Edad Media resurge este género del relato auténtico de los viajeros, y posteriormente, el descubrimiento del Nuevo Mundo y la exploración de Oriente durante el siglo XVI produjeron relaciones objetivas, epopeyas serias (*La Araucana* de Alonso de Ercilla, 1569) y novelas exóticas. La utopía es la meta del viaje satírico-imaginario, la civilización que hay más allá de los desiertos salvajes, de una sociedad ordenada que es la imagen reflejada o deformada de nuestra propia cultura⁹³.

Las obras de Luciano y otros escritores griegos no tuvieron una presencia vital en la cultura medieval, excepto *De consolatione philosophiae* de Boecio. A pesar de ello hubo una gran variedad de formas paródicas en la Edad Media que incluyen directamente las parodias litúrgicas y los textos más sagrados de *La Biblia*. Se distinguen cuatro formas distintas: la parodia alegórica, las burlas de las vidas de los santos, las parodias litúrgicas y los centones⁹⁴. Lo más famoso de la cultura religiosa vernácula es la Fiesta de los locos, celebrada el día de los Santos Inocentes (28 de diciembre). En relación con la danza y en el ámbito del carnaval y al igual que había ocurrido en Grecia con las fiestas dionisiacas, se desarrolla el incipiente teatro medieval, en el ámbito del carnaval y cuyo origen hay que buscarlo en el pueblo.

La fábula es más poema heroico-cómico que parodia. Las fábulas más antiguas son las de Egipto, que son anteriores a Esopo unos mil años. Las fábulas tuvieron gran difusión entre los siglos XII y XV, usadas en la escuela ya como instrucción moral ya para ejercicios literarios. En España se prolongaron desde la Edad Media (*Libro de Patronio o del Conde Lucanor, Calila e Dimna, Libro de los Cien Capítulos, Libro del Buen Amor*) hasta Quevedo e Iriarte. La alegoría, otro tipo paródico satírico, como la representación alegórica de los vicios y las virtudes, floreció durante la

⁹² Darío Villanueva en *Literatura española y descubrimiento de la realidad americana*, llama la atención sobre la ciudad imaginaria descubierta por el capitán Francisco Cesar: “Al no poder ser un lugar repertoriado en la geografía americana, la ciudad de los Césares se convirtió en topos arquetípico de imaginario muy fácil de combinar con otras ideaciones fabulosas como Edad de Oro.... Ya no se envían expediciones para conquistarla “

⁹³ La utopía hace una crítica del mundo irracional del presente y la antiutopía da una versión grotesca de nuestro mundo con el disfraz de una extrapolación lógica (*La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, 1925). Iñiguez Barrena, Francisca: *La parodia dramática, naturaleza y técnica*, Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 1995, pág. 42.

⁹⁴ La práctica de los *centones* que utilizaban los versos de Virgilio para expresar verdades cristianas como el *Carmen de Incarnationen*.... Con alguna excepción hasta el siglo XI, la forma de hipertextualidad es la transposición o imitación seria. Cacho, M^a Teresa: “Entre lo sagrado y lo profano, algunos aspectos de la parodia, pastiche y mimetismo”, en Paola Mildonian (ed.): *Parodia Pastiche Mimetismo*, Roma: Bulzoni Editore, 1997, pág. 33.

Edad Media (las *Danzas de la muerte*, la *Nave de los locos* y *Los Sueños de Quevedo*). De hecho, de la práctica de la parodia en la Antigua Grecia sólo ha sobrevivido completa la obra satírica de teatro *Los Cíclopes* de Eurípides (480-406 a. de C.). El resto de las obras que se conocen sólo se han conservado en fragmentos. Según Simon Dentith:

Satyr plays were a travesty form which presented heroic and more generally mythological legends in a reductively comic way. They did not contain specific parody, but relied more upon structural parody, though given the fragmentary nature of evidence, the precise nature of this is impossible to establish. Old Comedy, however (the name by which the comedy of the late fifth century BCE is known, including most of the plays of Aristophanes), certainly did contain much specific parody.⁹⁵

La Comedia Antigua, o al menos las obras de teatro de Aristófanes, (¿450?-385 a. de C.) están marcadas por las formas a dos niveles: La textura de la obra de teatro está hecha de muchísimas alusiones al lenguaje contemporáneo de Atenas, y las obras abundan en parodias específicas de todos los escritores, especialmente los trágicos, con una postura cultural que hoy día es difícil de determinar. Pero, como con en el caso de las sátiras, es más sabio concluir que los géneros de tragedia y comedia coexistían en armonía más que en competición. Es posible trazar la presencia de parodia en la escritura de Platón, perteneciente al siglo IV a. de C.; Platón es quizá el único antecesor de la tradición de escritura serio cómica que depende de la parodia y que continuó a través del mundo helénico y romano hasta la era cristiana. A esta tradición se le ha llamado la *menippea* o 'sátira menipea', nombre que deriva del escrito griego Menipo (Siglo III a. de C.), cuyas obras a pesar de ser muy imitadas sólo han sobrevivido en fragmentos. La sátira menipea estaba caracterizada por la presencia de prosa, poesía y una aptitud seria cómica. Ejemplos de ésta incluyen *El satiricón* de Petronio y *La Apocolocintosis* de Séneca. La sátira menipea no apunta a ninguna aptitud filosófica consistente sino a un sentido común que desconfía de los caminos pedantes de los que afirman entender el sentido del mundo. Sin embargo, la situación cultural del escritor griego doscientos años después de Aristófanes o Platón, era muy diferente de sus antepasados atenienses. Luciano (¿125 ?-192 a. de C.) escribió en una época conocida como la Sofista Segunda, un periodo de auténtico resurgimiento de la cultura griega, en la que la práctica de la *mimesis* o imitación de los grandes predecesores literarios formaba una base en la educación, por lo que la parodia se convirtió en una forma de aprender. *El juicio de la diosa* de Luciano es una versión cómica en prosa de la historia del juicio de Paris. De la antigua comedia griega sólo las obras de teatro de Aristófanes (¿445?-¿386? a. de C.) nos han llegado en su totalidad. En la Antigüedad clásica, la parodia, además de designar un género literario, indicaba también una cierta técnica de citación. Los retóricos y los gramáticos, y en particular los escolásticos de Aristófanes, utilizaban la noción de parodia para identificar ciertos procesos de citación cómica. Y tal como estaba concebida, se limitaba a una simple recontextualización, sin transformación de un fragmento de texto, o a una recontextualización con transformación, realizándose desde modificaciones mínimas, como el cambio

⁹⁵ Dentith, Simon: *Parody*, London: Routledge, 2000, pág. 43.

de una letra, a la paráfrasis. Hay parodia cuando a una cita se le desvía de su sentido con una finalidad cómica.

En la antigüedad clásica, la parodia era inherente a la percepción carnavalesca del mundo, creaba un doble destronador que no era otra cosa que un mundo al revés: de aquí su ambivalencia. Toda cosa tiene su parodia, es decir, su aspecto cómico. Se la utilizaba abundantemente en el carnaval bajo formas de intensidad variada. Las imágenes diferentes, canciones carnavalescas de toda especie, se parodiaban mutuamente, formando de alguna manera todo un sistema de espejos deformadores que las alargaban, las acortaban, las desfiguraban en varias direcciones y con diferentes grados. Los dobles paródicos se convirtieron en un fenómeno corriente de la literatura carnavalizada. Se cree que fue un tal Evangelista el primero que inició el género de la parodia en España parodiando las obras de cetrería. Más sorprendente era aún la Misa de los Asnos (*Festum Asinarum*) en el transcurso de la cual se subían jumentos al altar mayor y se rebuznaban los responsos. Todos estos festivales tenían tendencia a incorporar la blasfemia, la obscenidad y la subversión transitoria. Según Francisca Íñiguez Barrena⁹⁶ los mejores descendientes de ello en la Edad Media se encuentran en el *Libro del Buen Amor*, con las burlas canónicas en boca de Don Amor y en la alegórica *Batalla de Don Carnal con Doña Cuaresma* del Arcipreste de Hita. Las selváticas serranas del Arcipreste de Hita eran caricaturas conscientes de la remilgada pastorela provenzal. Del reinado de Enrique IV son las famosas *Coplas del Provincial*, *Mingo Revulgo*, *Abre, abre las orejas*, *iAy, panadera!* ..., incluida la *Danza de la muerte* con sus grandes sátiras políticas y sociales.

Del siglo XVI es una *Carta*⁹⁷ de Diego Hurtado de Mendoza que propone ridiculizar la *Crónica* sobre Carlos V, de Pedro de Salazar. Coetáneos son *Proverbios* de Don Apóstol de Castilla, parodia de los del Marqués de Santillana. También de este siglo es el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risas* (Valencia, 1519)⁹⁸.

En toda novela picaresca, el pícaro aspira a vestirse honradamente y con este fin compra una espada; nos encontramos con una parodia del noble caballero, al igual que lo es del hidalgo pobre⁹⁹. Hacia 1600 surge, en la atmósfera del carnaval, el entremés¹⁰⁰ de la mano de Lope de Rueda. El entremés constituye un tipo teatral que se mueve entre dos polos: la pintura de la sociedad contemporánea con su polifonía y sus costumbres y la literatura narrativa, descriptiva o dramática. *Melisendra*¹⁰¹ inaugura en España el teatro burlesco, intensamente cultivado en la corte de Felipe IV en las comedias de disparates o comedias de repente. En el entremés, la contienda se enzarza por cualquier pretexto: el villano tozudo que se ufana de ser cristiano viejo; el hidalgo cornudo, pobre y cansado que es engañado por su mujer joven. La sátira a los conversos que había hecho su aparición

⁹⁶ Íñiguez Barrena, Francisca: *La parodia dramática, naturaleza y técnica*, op. cit., pág. 52.

⁹⁷ Junto a ella estaban insertadas dos obras más: *Las cartas al Sermón de Aljubarrota* y la *Carta a Feliciano de Silva*.

⁹⁸ Que contiene *La Carajicomedia* de Fray Bugeo Montesino, relato satírico de la carrera erótica y caída final de Diego Fajardo de Guadalajara, todo ello escrito en una parodia del estilo de las *Trescientas* de Juan de Mena.

⁹⁹ Íñiguez Barrena, Francisca: *La parodia dramática, naturaleza y técnica*, op.cit., pág. 28.

¹⁰⁰ Que se representaba en los intermedios de los actos primero y segundo.

¹⁰¹ Entre 1600 y 1604 apareció en las *Comedias* de Lope de Vega.

en el *Cancionero de Baena* y florecido en tiempos de los Reyes Católicos. Personajes de la historia, de la mitología y de la literatura aparecen grotescamente parodiados. En la época del Renacimiento, la parodia era ambivalente y consciente de su proximidad con la muerte renovada, lo que ha permitido el nacimiento, en el seno de la parodia, de una de las mayores obras carnalescas de la literatura mundial: el *Don Quijote* de Cervantes (1605), que marca el origen de la novela y está llena de parodia.

La misma intención de burla de héroes clásicos guía al poema heroico-cómico o la épica burlesca. A imitación de la *Batracomiomaquia* se escriben *La Mosquea* (1615) de José de Villaviciosa y *La Gigantomaquia* (1628) de Manuel Gallegos; la mejor lograda es *La Gatomaquia* (1634) de Lope de Vega. El romance de Góngora *Fábula de Píramo y Tisbe* parodia sus propios procedimientos estilísticos. En 1612 Saavedra Fajardo escribe una alegoría satírica, *República Literaria*, para proyectar su encono contra todos y cuantos se apropian del monopolio del saber y son incapaces de gobernar. En 1661 Pedro Calderón de la Barca parodia en *Céfalo y Pocris* sus propias obras *Auristela* y *Lisidante* y *Celos aún del aire matan*.

Ya en el XVIII, el "Siglo de las Luces", Ramón de la Cruz cultivó el sainete¹⁰², género que plasma lo castizo y lo popular. A destacar *Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar* (1769) de Ramón de la Cruz. También apareció el melólogo: monólogo representado por un solo actor que interpretaba los estados del personaje por medio de la entonación y los gestos a los que acompañaba la música. La tonadilla irrumpe en el teatro del siglo XVIII como canción independiente dentro de la pieza dramática repitiendo los mismos temas del sainete. Es creación destinada al pueblo, cuyos tipos y ambientes copia con ironía crítica y lenguaje popular. La pieza de teatro *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, parodia los casamientos impuestos. En el género lírico los escritores de parodia más destacados son Iriarte, con las *Fábulas*, y Samaniego. El Padre José Francisco de Isla parodia en la *Juventud* (1727) las necias oratorias de la época y en la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758) a los héroes épicos. En el Romanticismo surge la parodia moderna. Hasta ahora el género quería decir sólo burla y surge la zarzuela.

En 1919 Valle-Inclán publica *La pipa de Kif* y con ella se inicia el esperpento que supone la culminación de la parodia como práctica literaria. La sátira de las comedias de costumbres tenía como principal objetivo corregir las costumbres mediante la risa. Siendo la parodia una de las formas narrativas que permiten el mantenimiento de la sátira, no tenía que ser obligatoriamente satírica toda parodia. Los aforismos tienen la habilidad de transmitir a un mismo tiempo la sabiduría y la vigorización de la honda experiencia de un momento, es una sentencia breve y doctrinal¹⁰³. El epigrama es el caparazón verbal exterior del aforismo, composición poética breve, que expresa un sentimiento satírico. Son representantes Marco Aurelio Marcial y Ramón Gómez de la Serna con su colección de frases breves, ingeniosas y paradójicas, intuitivas e irracionales sobre la vida corriente llamadas *Greguerías*. De 1926 a 1927 Jardiel Poncela escribe en *La Voz* cinco artículos a cada uno de los cuales les falta una vocal. De 1928 es la parodia

¹⁰² Que se representaba en el intermedio entre el segundo y tercer acto.

¹⁰³ "De tal palo tal astilla."

de los dramas de ambiente andaluz *iPare usted la jaca, amigo!* de los hermanos Álvarez Quintero. De Llopis son *Las pelópidas*, parodia de los temas de la tragedia griega clásica.

2. 3. La parodia como técnica

2. 3. 1. Los formalistas rusos: Sklovski, Tynianov, Tomachevski y Bajtín

Los formalistas rusos eran un grupo de poetas que se agruparon en los años 20 en una 'Sociedad para el estudio de la lengua poética'. Se ocuparon en su primera época de definir la esencia de los objetos literarios, su 'literalidad' (*literaturnost*), para distinguirlos totalmente de cualquier otra materia. Los formalistas tal como Sklovski estimaron que los cambios de formas no tienen un origen exterior, sino que provienen de la interacción de las obras en el interior mismo del campo artístico.

Para Iouri Tynianov, la parodia constituye un factor esencial de la evolución o de la filiación literaria, que él no considera como una relación lineal, sino como de beligerancia entre las obras, suponiendo una *destrucción* del conjunto predecesor y una nueva construcción de los elementos. En *Destruction, parodie* (1921) Tynianov muestra que esta reescritura corresponde a una estilización más que a una imitación, es decir, a un juego, a una combinación de procedimientos caracterizada por una ostentación casi excesiva. Los efectos de discordancia, de desfase y comicidad son obtenidos mediante la mecanización del procedimiento. Otro dispositivo paródico consiste en introducir la literatura en las obras, poniendo en boca de personajes un discurso sobre la obra literaria que sirve de blanco o en último término, estilizado, por poco que el personaje sea grotesco, la obra asestada también se convertirá en grotesca. Ese dispositivo parece volver a aparecer en lo que Bajtín llamará 'la puesta a prueba del discurso literario'. Para Tynianov, la parodia desemboca sobre una renovación: no es solamente ruptura y destrucción sino que reemplaza las formas prescritas por las formas nuevas sin las cuales no habría evolución literaria posible. Tynianov y Sklovski afirman que la parodia permite renovar la forma antigua que ha perdido su carácter estético, estigmatizando el procedimiento.

Tomachevski, en su artículo 'Temática' (1925), opina que los rasgos fundamentales de las obras de una escuela literaria tienen tendencia a convertirse en procedimientos canónicos y que el proceso de canonización se produce por comodidad técnica. La aspiración a renovar hace que los procesos canónicos se eliminen cuando se vuelven estereotipados: son castigados con la prohibición o se los reemplaza mediante nuevos procedimientos destinados a convertirse ellos mismos en tradicionales.

Tomachevski identifica la parodia (utilizando indiferentemente los términos de parodia y de pastiche) entre las obras que se dan a un proceso desconocido. El aspecto satírico de la comedia es esencial pero no exclusivo y concibe que se pueda desarrollar como procedimiento libre que revisa y corrige un texto perfeccionándolo. Este procedimiento pulidor forma parte de la vida de los procedimientos que, como los humanos, nacen, viven, envejecen y mueren. La parodia es como una etapa de esta vida; dando una nueva función y un sentido nuevo a los procedimientos envejecedores, luchando contra la mecanización que les amenaza, les concede una prórroga antes de que mueran.

Con Bajtín (1895-1975), la parodia se integra en un vasto conjunto que le da sentido, que es un verdadero sistema hermenéutico. Sistema que representa tanto una filosofía como una poética y cuya importancia desborda el cuadro del movimiento formalista. Bajtín en su *Esthétique et théorie du roman* (1978, traducción al francés), piensa que todo enunciado sólo se concibe en relación a otros enunciados. Es el principio del dialogismo: por un lado cada discurso supone y se pone en situación de diálogo (entre al menos dos sujetos, el hombre que habla y su grupo social); por otro lado comporta siempre un 'ya dicho'. En todas las direcciones, el discurso encuentra otro 'ajeno' y no puede evitar una acción viva e intensa con él. Para Bajtín existen tipos de discursos, de géneros y de obras literarias donde la función dialógica predomina. La novela constituye el género dialógico por excelencia ya que el objeto principal del género novelesco, que la especifica, que crea su originalidad estilista, es el hombre que habla y su palabra. Bajtín afirma que la novela humorística contiene una evocación paródica de casi todas las capas del lenguaje literario hablado y escrito de su época y asocia la parodia a la exageración: el autor puede exagerar paródicamente, con más o menos vigor, trazos del lenguaje corriente. La parodia según Bajtín contiene noción polisémica compleja. Un uso muy general del término, conforme al empleo corriente, que se hace de la parodia es el de una práctica de imitación transición o de transformación caricaturesca (exageración, acentuación) concerniendo de igual manera al discurso, los lenguajes, los temas o los géneros literarios. Hay una tendencia en llamar paródico a un adjetivo que encuadra y equivale a cómico, irónico y humorístico.

Bajtín escribe 'parodia', donde otros escribirían 'pastiche'. La idea de Bajtín es que en la antigüedad clásica cada género tenía su doble paródico que acompañaba al género y que era tan canónico como su modelo. Había una suerte de institución de la parodia. La concepción de la comedia se puede por ello situar en la posteridad como la revalorización romántica de lo grotesco.

Existe una conciencia paródica caracterizada por un tipo de desdoblamiento: buscando los límites, los lados cómicos de los discursos, el escritor aprende a situarse fuera de ellos, a mirarlos desde el exterior con los ojos de otro, desde el punto de vista de otra lengua o estilo posibles. La conciencia paródica corresponde a una toma de distancia que no entraña una ruptura con la alteridad implicada por el dialogismo. El inmenso mérito de aproximación del teórico ruso es haber mostrado que no era sólo una técnica de renovación de la literatura o un motor de la evolución literaria, sino que se comprometía con las posturas culturales, sociales, políticas, y haber

aclarado las últimas mediante una investigación verdaderamente antropológica¹⁰⁴. Los personajes novelescos de Álvaro Cunqueiro son en gran parte caricaturas de personajes míticos.

2. 3. 2. La escuela en lengua alemana: Karrer, Freund y Theile-Becker

Wolfgang Karrer, en su *Parodie, Travestie, Pastiche* (1977)¹⁰⁵ intenta desarrollar una teoría de la parodia tomando como base la teoría de la comunicación. Estudia la historia desde la reflexión teórica sobre la noción de parodia con una descripción abarcadora y sistemática que tiene en cuenta todos los innumerables trabajos aparecidos hasta 1977, a partir de la crítica de la investigación dada hasta su época, que no ha conseguido relacionar la historia y la técnica. Karrer presenta, como centro de su exposición llena de conceptos sistemáticos, la relación de los componentes de la sociedad, el autor, el texto, el medio y el contenido, y aboga por una relación más fuerte, con preguntas sociológicas, psicológicas y lingüísticas orientadas a los medios de comunicación. El modelo y la copia rechazan el modelo de texto parodiado con doble sentido.

Karrer hace hincapié en la importancia del medio de comunicación, requisito fundamental para la recepción de la parodia. La parodia como portador material del signo carece de signo estructural. En ese sentido, la relación de una parodia con su texto original será considerada falta en teoría como patrón formacional de doble cuantía, y afirma:

Die Parodieforschung hat bis heute keine befriedigende Vermittlung von Varianten und Invarianten ihres Gegenstandes, von Theorie und Geschichte gefunden. Entweder werden theoretische Fragen als Definitionen verkürzt in die Einleitung verbannt und dort isoliert oder – seltener – theoretische Überlegung werden aufgrund eines engen Korpus angestellt und führen zu Resultaten, die historische Varianten für Invarianten ausgeben.¹⁰⁶

Su discurso semiótico deja en blanco preguntas como ¿qué pasa con la parodia en las revista, la televisión, las películas, los tebeos entre otros:

Karrer gibt eine Reihe von Anregungen, indem er auf Theorieansätze in anderen Disziplinen verweist, zu konkreten problemen innerhalb der Parodie-Forschung bietet er jedoch keine Lösungen. Der metatheoretische Charakter der Arbeit läuft im letzten auf eine unbefriedigende Unverbinlichkeit hinaus, auf ein selbstgenügsames Theoretisieren, für das die Parodie nur noch ein austauschbarer Gegenstand ist.... Ueberdies dürfte es

¹⁰⁴ “L’immense mérite de l’approche du poéticien russe est d’avoir montré que la parodie n’était pas seulement une technique de renouvellement de la littérature ou un moteur de l’évolution littéraire, mais qu’elle engageait des postures culturelles, sociales, politiques, et d’avoir éclairé ces dernières par une enquête véritablement anthropologique”. Sangsue, Daniel: *La parodie*, Paris: Hachette, 1985, pág. 46.

¹⁰⁵ Karrer, Wolfgang: *Parodie, Travestie, Pastiche*, München: Wilhem Fink Verlag, 1977.

¹⁰⁶ Karrer, Wolfgang: *Parodie, Travestie, Pastiche*, op. cit., pág. 11.

fraglich sein, ob die bisherige Parodie-Forschung wirklich das Verhältnis zwischen Parodie und Geschichte ignoriert hat.¹⁰⁷

La definición de parodia de Winfried Freund en *Die literarische Parodie*, es la que mejor se acomoda al género:

Die Parodie gehört zu den sekundären Gattungen. Ihre Triebfeder ist nicht die originale Aktivität, sondern die Reaktivität als Antwort auf bereits primär geformte Aussagen. In ihrer literarischen Ausprägung reagiert sie auf Gattungen, Redeweise, Stile und deren Rezeption. Niemals wird jedoch die Struktur als Selbstzweck aufgefasst, sondern als ein Medium von Vorstellungsinhalten und inhaltlichen Intentionen, die über die Strukturverzerrung parodistisch verarbeitet werden und damit zur Anschauung gelangen.¹⁰⁸

De la reacción se produce el estilo literario esencial de lo retratado y de lo distorsionado. El retrato sirve para las recepciones correspondientes de las asociaciones necesarias de la primera capa, mientras que la distorsión remite al grado de la fabricación secundaria. En la "parodia seria" tiene lugar una discrepancia crítica denigrante con contenidos de conocimientos necios y triviales. Por el contrario, la "parodia trivial" no busca la discrepancia crítica y el hecho de que la necedad denigre, sólo se aplica a ello como mera fórmula. Su meta principal es conseguir el *ludus* llegando ocasionalmente hasta el barullo grosero. Con una comicidad ingenua intenta hacer olvidar a una persona corta de luces lo que es, desde el momento que va a buscar un estilo elevado medio, el más significativo y exigente, es decir sólo lo prominente a través de la broma banal que produce un momento divertido, a la medida de la generalidad humana y en el plano de lo cotidiano. Un rey noble con hemorroides o un demonio juerguista son triviales desfiguraciones de las ilusiones de soberanía de estos personajes.

Para Eschenburg¹⁰⁹, la parodia es una forma especial de la sátira. Como constituyente de la sátira primero hay que sugerir la existencia de un ideal, como el de la realidad más honorable a la que la realidad con carencias se opondrá. Se establece una medida y se le concede al ideal sólo una existencia en la subjetividad de lo satírico. Objeto satírico será aquel en el que una arrogancia híbrida pueda transgredir la frontera trazada de la creación divina dentro de la jerarquía de los personajes estipulados y los géneros¹¹⁰. La parodia no se sale de la ontología de la obra, es decir, de su forma de ser. Su metafísica es la negación de la estupidez de todos los tipos y se encuentra en la tradición histórico-dialéctica, siendo más intelectual que moral. Su meta es la franqueza, por varios lados en peligro, la flexibilidad dinámica del subconsciente y, sobre todo, la nueva producción a través de la desintegración de lo restringido y de lo que restringe. Ya sólo porque no está

¹⁰⁷ Freund, Winfried: *Die literarische Parodie*, Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1981, págs. 12-13.

¹⁰⁸ Freund, Winfried: *Die literarische Parodie*, op. cit., pág. 14. La parodia pertenece a los géneros secundarios. Su resorte primario no es la actividad original, sino la reacción como respuesta al enunciado, primariamente ya formado, dentro de su marco literario reacciona contra los géneros, maneras de expresarse, estilo y sus recepciones. Con todo nadie concebirá la estructura como finalidad en sí, sino como medio de los contenidos de las ideas y como contenido de las intenciones que para la distorsión de la estructura serán utilizadas paródicamente para así conseguir el punto de vista.

¹⁰⁹ Freund, Winfried: *Die literarische Parodie*, op. cit., pág. 17.

¹¹⁰ El escritor satírico es un idealista, que quiere que el mundo vaya bien.

ligada a ningún contenido ético de valor, necesita la manifestación lingüística de lo estúpido, como arranque y legitimación de su ataque denigrante. De ahí que no pueda dejar de depender del estilo, del lenguaje y de los géneros, con los que derribar conocimientos estrechos de miras. Habría que fijarse, bien si las miras están situadas en el marco de denigrar el estilo, bien en la evocación del ideal, o en la destrucción de las normas de la estructura. En el análisis habría que fijarse si las miras del estilo denigrado, están dirigidas a la evocación del ideal o más bien a la destrucción de las normas anacrónicas. Cunqueiro transgrede todos los estilos literarios, desmitifica todos los ideales y a sus héroes y destruye las normas de la estructuras de la novelas que escribe.

Angelika Theile-Becker en su tesis doctoral "Teorías literarias bousonianas como teoría textual aplicada al teatro de Francisco Nieva. En torno al simbolismo mítico-grotesco", leída en la universidad de Berna (2002) ha acuñado el concepto de poliparodia, a partir de sus lecturas de la teoría etnológica de la liminidad en Víctor Turner. Los ritos liminares de los pueblos en las sociedades se han creado para marcar los trances, como inversión del estado normal. La poliparodia en el teatro es parodia no lineal, es metateatro que coge dos estructuras genéricas y rompe la una contra la otra. Las estructuras que se rompen se usan para satirizar. El teatro del absurdo emplea la liminidad para canalizar las emociones:

Traditionelle Gesellschaften kennen zwei Arten: kalendarische Riten, die kollektive Wechsel von einem Zustand zum anderen begleiten (Erntefeiern, Beendigung von Hungersnöten) und Riten der Lebenskrisen (Geburt, Pubertät, Tot, Staturerhöhung). Den liminalen Ritus als Schwellen-Phase zwischen zwei kulturell definierten Zuständen leitet die präliminale Phase ein, für die Novizien der endgültige Abschied vom früheren Leben. Der Uebergangsritus endet mit der postliminalen Phase, in der soziale Wiedereingliederung auf neuer Stufe vollzieht.¹¹¹

La poliparodia se puede encontrar en las obras posteriores a *Merlín y familia* de Cunqueiro. Por ejemplo en las piezas de teatro incrustadas en *Las crónicas del sochantre*, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* y *Un hombre que se parecía a Orestes*.

¹¹¹ Theile-Becker: Angelika: "Der Bousoño-Ansatz in Theorie und Praxis (I und II) , Universidad de Berna, documento cedido por la autora, 2002, pág. 20.

2. 3. 3 Teóricos anglosajones: Rose, Hutcheon, Hannoosh y Dentith

A partir de los años 80 la reflexión sobre la parodia se desarrolla particularmente en Gran Bretaña y en América del Norte, bajo el impulso de la lectura de los formalistas rusos y de Bajtín y como prolongación de obras tales como *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom (1973) y *A Rhetoric of Irony* de Wayne Booth (1974), del libro fundador de Margaret Rose *Parody/Meta-fiction* (1979) y *Parody and Decadence* de Michele Hannoosh (1989), pasando por los trabajos de Linda Hutcheon y los coloquios organizados por GROUPAR, un grupo de investigación sobre la parodia de la universidad canadiense de Queen (*Le singe à la porte*, 1984 y *Dire la parodie*, 1989), hasta el reciente *Parody* (2000) de Simon Dentith, las contribuciones se han multiplicado.

Según el punto de vista de Margaret Rose en *Parody/ Metafiction* (1979) la parodia corresponde en efecto a un refuncionamiento crítico de un material literario preestablecido con efecto cómico o a la citación crítica de un lenguaje literario predeterminado con efecto cómico:

Parody – which we shall at this point define as the critical refunctioning of preformed literary material with comic effect – makes the object of attack part of its own structure, and thus also depends in part on the reader's conditioned reaction to this object of attack for the response to itself ¹¹².

El término de refuncionamiento está forjado a partir de *Umfunktionierung*, usado por Brecht para designar el reemplazo moderno de textos literarios antiguos. Para M. Rose el blanco de la parodia no está satirizado, sino refuncionalizado de forma crítica, y el efecto cómico está ligado a la incongruencia y a la discordancia existente entre el material original y su citación paródica:

Yet the complicated structure of the parody – in which the target text may not only be satirised but also 'refunctioned' – often conceals a more subtle use of other literary works than is implied by the term 'mock' when it is used in the sense of 'mockery' or 'spoof'¹¹³.

M. Rose concibe la parodia como una práctica fundamentalmente ambivalente, comportando de forma simultánea un deseo de imitación y una voluntad de cambio, una relación de dependencia e independencia para con su objeto:

One of the chief sources of the comic effect in parody has, moreover, been the incongruous juxtaposition of texts, in which counterfeit may play a preparatory role in evoking the reader's expectations for imitation¹¹⁴.

El texto parodiado es así a la vez un blanco de ataque y un material que el parodista hace volver a funcionar con un nuevo sentido. Lo peculiar

¹¹² Rose, Margaret: *Parody/Metafiction*, op. cit., pág. 35.

¹¹³ Rose, Margaret: *Parody/Metafiction*, op. cit., pág. 21.

¹¹⁴ Rose, Margaret: *Parody/Metafiction*, op. cit., pág. 21.

de la parodia está para M. Rose en el equilibrio entre una imitación y una citación próximas y un reemplazo del texto de sus miras, acompañado del efecto cómico. La definición general de M. Rose induce a que la parodia juega un papel de síntoma y de herramienta crítica del epistema moderno en la medida que es metaficción, es decir, cuando ella se toma a sí misma como objeto, analizando en su interior su propia naturaleza de ficción, como su producción y su recepción. La parodia pone en duda la capacidad de la obra literaria de representar la realidad y de imitar los modelos.

Articulando parodia y metaficción M. Rose quiere mostrar que hay una parodia que ofrece un espejo a la ficción, bajo la forma irónica de la representación del arte en el arte, al igual que por la referencia más directa al autor, al libro y al lector. M. Rose concluye que la metaficción es independiente de la parodia.

Linda Hutcheon se diferencia de los demás y al mismo tiempo se repite en *A Theory of parody* (1985) pues examina la parodia como una forma de imitación, pero de imitación caracterizada por una inversión irónica, no siempre a costa del texto parodiado, y así funciona como una repetición desde una distancia crítica, que marca más la diferencia que la similitud. La ironía es un componente estructural de la parodia: en tanto que discurso ambivalente, portador de repetición y de diferencia, de admiración y de distancia, funciona en efecto sobre el modelo de la ironía, que marca una diferencia mediante la superposición.

L. Hutcheon da estatuto de paradigma al *Ulises* de Joyce. La inversión aparece como el procedimiento utilizado por Joyce para tomar distancias irónicas con su modelo. La otra operación fundamental de la que se sirve la parodia es la transcontextualización, que consiste en dar un nuevo contexto a los objetos parodiados. La misma inversión es utilizada por Cunqueiro al transcontextualizar en *Merlín y familia*, *Las mocedades de Ulises*, *Cuando el viaje Sinbad vuelve a las islas* o *Un hombre que se parecía a Orestes* en Galicia.

Si la parodia y la sátira son prácticas literarias, el blanco de la segunda no es de orden literario, sino social y moral: mientras que la parodia ataca a otros textos, a la literatura, la sátira tiene un blanco extramuros. Ella estigmatiza con el ridículo los vicios o la ignorancia de la humanidad, con la perspectiva de corregirlos. Aunque a menudo sucede que la una se sirve de la otra, la sátira sirve de la parodia y viceversa. Así en *Don Quijote*, Cervantes combina la parodia de las convicciones de las novelas de caballerías con la sátira de la ilusión referencial. En *Las mocedades de Ulises* Cunqueiro desarrolla numerosas analogías a nivel de los personajes con su modelo homérico, con una diferencia en la historia, centrada en un *Ulises* mozo anterior a su *Odisea*. La inversión aparece como el proceso utilizado por Cunqueiro para distanciarse irónicamente de su modelo.

Aunque la parodia no se puede poner al servicio de esa actividad reformadora que es la sátira, tampoco está del lado de una voluntad de cambio o de ruptura. Burlarse de ciertas convicciones como lo hace la parodia, es reproducirlas y asegurar su continuidad. Hay que tener en cuenta el estatuto contradictorio de la parodia, que puede parecer conservadora desde el momento que reproduce los modelos que hacen autoridad, y revolucionaria en la medida en que lo hace desviando el sentido al

introducir la diferencia en la continuidad. La dualidad ruptura/continuidad de la parodia ya había sido revelada por M. Rose. Linda Hutcheon la prolonga diciendo que la recuperación del pasado se hace suavemente, ya que la parodia ha restaurado la idea de la arquitectura como un diálogo con el pasado. Por eso en su ensayo parece dudar entre las dos concepciones antitéticas de la parodia: una concepción evolucionista, heredada de los formalistas rusos, según la cual la parodia sería un medio de liberación para el creador, un factor de evolución para la historia literaria así como la manifestación de una herencia cultural, y una concepción según la cual la parodia sintetizaría una incapacidad de la historia literaria para incorporarse sin estado de alma a las obras del pasado y una pérdida de confianza en la continuidad cultural.

Michele Hannoosh representa el relativismo paródico en su libro *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités Légendaires* (1989). Su concepción de la parodia está definida como la remodelación y la transformación cómicas de otro texto por distorsión de sus rasgos característicos. Esta transformación pasa por la transposición en un contexto nuevo, incongruente y a menudo trivial. La parodia tiene un componente autocrítico, ya que la crítica en obra puede ser una autocrítica. Remodelando cómicamente otra obra, la parodia invita indirectamente al lector a dedicarse a ese mismo trabajo sobre ella misma. Poniendo al desnudo los mecanismos funcionales de su texto, blanco de ataque, ella misma se expone a una tal puesta al desnudo. M. Hannoosh habla de relativismo paródico cuando dice que la parodia no pretende por ella misma una autoridad superior a la del texto atacado. Tal relativismo conduce evidentemente a volver a mirar la afirmación de Barthes que consideraba la parodia como un discurso clásico, forjado de seguridad y maestría¹¹⁵. El objeto de ataque desconocido de la parodia puede ser un texto, una escuela, una manera, un género, un grupo de obras sobre el mismo tema, la obra entera de un autor... *Parody and Decadence* muestra que si la decadencia ha mantenido lazos privilegiados con la parodia, y recíprocamente, necesariamente la parodia será un efecto o un síntoma de decadencia. Para M. Hannoosh el epígrafe es apropiado particularmente a la parodia, ya que funciona de la misma manera. Éste, el epígrafe, también cita a otra obra en un contexto diferente y da a esta situación un nuevo significado en relación con la historia que introduce. Separado del texto y puesto en evidencia distintamente al principio, el epígrafe señala un desacuerdo entre la autoridad literaria citada y la obra que sigue, al mismo tiempo que mantiene una relación entre ellos, exactamente como la parodia respecto al texto parodiado. Además el epígrafe atrae la atención sobre la reutilización de una obra con otros fines distintos a los previstos en su origen, que es el principio base de la parodia. Y, como la parodia, la significación particular de la citación en el epígrafe depende de la relación con su nuevo contexto.

Simon Dentith en su ensayo *Parody* (2000) hace una aproximación a la parodia, continúa con un recorrido histórico de ésta desde su origen hasta nuestros días, vuelve a citar a Linda Hutcheon para diferenciar entre parodia y pastiche y concluye que la parodia y las formas paródicas son maniobras inevitables en el devenir de la lengua, en la competición entre los géneros y

¹¹⁵ Sangsue, Daniel: *La parodie, op. cit.*, pág. 58.

en la incesante lucha acerca de significados y valores que crea un orden social. Sin duda en algunos momentos históricos y en algunas sociedades, la parodia ha ocupado un lugar más destacado que en otros. Pero las preguntas cruciales siguen: ¿Qué tipo de trabajo cultural está haciendo la parodia? ¿a favor de quién funciona?, ¿con qué tipo de ingenio y brío se representa la parodia?. Ninguna de estas preguntas pueden ser decididas por anticipado, ya que todas necesitan el entendimiento de las declaraciones particulares en contextos particulares. Concluye diciendo que hay que tener en cuenta dos aspectos de la parodia: primero, que no existe un punto de origen claro en el que un hipotexto existiera sin la presencia contaminante de la parodia y las formas paródicas, y segundo, la paradoja paródica, mediante la que la parodia crea nuevas declaraciones sobre otras declaraciones de las que intenta burlarse, y significa que preserva más que destruye, por lo que la parodia y sus formas sirven para continuar la conversación del mundo acompañado de la carcajada.

2. 3. 4. La escuela francesa: Genette y Sanguet

En 1729 Dumarsais define la parodia como un poema compuesto a imitación de otro trastocándole la intención a la palabra, con un sentido burlón al verso que otro ha hecho con otra mira diferente. La más rigurosa forma de parodia, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle un significado nuevo, jugando en caso de necesidad y si es posible con las palabras.

El abad Sallier en su *Discurso sobre la parodia* (1733), distingue cinco tipos que consisten, ora en cambiar una sola palabra en un verso, o una sola letra en una palabra, ora en interpretar desviadamente sin ninguna modificación textual el sentido de una cita, ora en componer una obra entera calcada sobre una pieza entera o sobre una parte considerable de una pieza de poesía conocida, a la que se le desvía el sentido hacia otro tema y hacia otro sentido mediante el cambio de algunas expresiones¹¹⁶. El pastiche satírico es una imitación estilística con una función crítica o ridiculizadora, una intención que se enuncia en el estilo mismo al que se dirige (la cacofonía), pero que a menudo queda implícita y al lector le toca interferir el aspecto caricaturesco de la imitación. El pastiche entra dentro de la familia de la parodia.

La esencia de la parodia consiste en sustituir lo que se parodia por un tema nuevo: los temas serios por ligeros y banales, empleando siempre que sea posible las expresiones del autor de la parodia. Esta sustitución de sujeto tema o de la acción es para Deleppierre, en *Ensayo sobre la parodia* (1868), la condición necesaria de toda parodia. La parodia, que a veces puede confundirse con lo burlesco, se diferencia en que ésta cambia completamente la condición de los personajes en las obras que ella disfraza,

¹¹⁶ Genette, Gérard: *Palimpsestes*, op. cit., pág. 27.

cosa que no hace lo burlesco, que busca una nueva fuente de comicidad en esa antítesis total entre el rango y las palabras de sus héroes.

La parodia modifica el tema sin modificar el estilo y lo hace de dos formas posibles: conservando el texto noble para aplicarlo lo más literalmente posible a un sujeto vulgar (real y de actualidad), es la parodia estricta o imitando estilísticamente un texto noble para aplicarlo a un sujeto vulgar en pastiche heroico-cómico. En la conciencia común, el término parodia ha venido a evocar espontánea y exclusivamente el pastiche satírico, y por ello a hacer doble empleo como ataque o caricatura. Los teóricos señalan una aplicación casi constante del término parodia al pastiche satírico como una imitación más cargada de efecto satírico o caricaturesco. Bajo el término parodia se agrupan las tres formas con función satírica (parodia estricta, divertimento e imitación caricaturesca), dejando sólo de lado el pastiche puro, entendido como imitación sin función satírica, los pastiches de Proust son pastiches puros. La parodia comporta irresistiblemente la connotación de sátira y de ironía, y pastiche aparece como un término más neutro y más técnico.

Para Lanzón, en *La parodie dramatique au XVIII siècle* (1895), la parodia designa un texto transformado en otro texto. En esta época aún se confunde con el divertimento burlesco. Lanson se anticipa a los formalistas rusos en cuanto a que la parodia será un factor esencial de la evolución literaria.

Gérard Genette formula en *Palimpsestes* (1982) una serie de conjeturas de lo que podría ser la parodia: simple modificación de dicción del texto épico por los rapsodas, modificaciones textuales mínimas que le darían otra significación, modificación estilística que le haría pasar de un registro noble a un registro familiar. Genette toma la definición de parodia de Jules-Cesar Scaligero¹¹⁷ buscando el origen del concepto parodia. Genette ha explorado durante años un campo que en *Palimpsestes* llama 'transtextualidad' y define como todo lo que pone un texto en relación (manifiesta o secreta) con otros textos. Hay cuatro tipos de relaciones transtextuales:

La intertextualidad es la relación de copresencia entre dos o más textos, y lo más corriente por la presencia efectiva de un texto en otro, ejemplos de ella son: la *cita*, la forma más explícita y la más literal; el *plagio*, de forma menos explícita y la *alusión* que consiste en un enunciado cuya plena inteligencia supone la percepción de una relación entre éste y otro texto. El intertexto es la percepción, mediante la lectura, de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido y está constituido por la relación que el texto mantiene con eso que apenas se puede nombrar que es su paratexto.

Se consideran paratexto: el título, subtítulo, intertítulos, prefacios, postfacios, advertencias a los prólogos; notas al margen, a pié de página, terminales, epígrafes, ilustraciones, sobrecubierta, y otros tipos de signos accesorios autográficos o alográficos. La paratextualidad es una mina de preguntas sin respuesta.

La metatextualidad, es la relación que une un texto a otro del que habla sin citarlo necesariamente, incluso sin nombrarlo. La architextualidad

¹¹⁷ "De même que la satire est née de la tragédie, et le mime de la comédie, ainsi la parodie est née de la rhapsodie" Genette, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., pág. 21.

acompaña al título sobre la cobertura. La hipertextualidad es toda relación que une un texto B (que llamaremos hipertexto) a un texto anterior A que llamaremos hipotexto, sobre el cual se injerta de una manera que no es la del comentario. Llama hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior mediante transformación simple o por transformación indirecta a la que llama imitación. El hipertexto es más corriente que el metatexto considerado como una obra propiamente literaria. Genette llama hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior mediante transformación simple o por transformación indirecta, a la que llama imitación.

La transtextualidad sobrepasa e incluye la architextualidad y otros tipos de relaciones transtextuales. La architextualidad genérica se constituye casi siempre históricamente mediante la imitación. Virgilio imita a Homero, *Guzmán* imita a *Lázaro*, *Fanto Fantini* y su *Lionfante*¹¹⁸ imitan a *Don Quijote* y su *Rocinante*. La hipertextualidad, como tipo de obra, es en ella misma un architexto genérico, o incluso transgenérico, entendiendo por tal una clase de texto que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia y el disfraz. Como todas las categorías genéricas, la hipertextualidad se declara habitualmente por medio de un índice paratextual que tiene un valor contractual. Un género oficialmente hipertextual es la parodia.

Genette afirma que si se toma la parodia como transformación lúdica de un texto singular, *Don Quijote de la Mancha* no es una parodia de las novelas de caballerías, porque en este sentido no hay ni puede haber parodia de género. Si se lo toma en su sentido trivial (imitación satírica) no se puede describir a *Don Quijote* como un pastiche satírico de las novelas de caballerías. Por esta razón, *Don Quijote* no es un caballero errante, caricaturesco o no, sino un loco que se cree, o quiere ser un caballero errante. El *Quijote* no es en ningún sentido una parodia de las novelas de caballerías, pero esta fórmula impropia tiene por lo menos el mérito de subrayar, bien o mal su carácter hipertextual. La antinovela es una práctica hipertextual compleja, que se parece en alguno de sus rasgos a la parodia, pero cuya su referencia textual siempre múltiple y genérica (la novela de caballerías, la novela pastoral en general, mismo si esta referencia difusa se condensa voluntariamente alrededor de un texto eidético como Amadís o Astrea) impide definirla como una transformación de texto. Su hipotexto es de hecho un hipogénero.

El curso de la acción será desde entonces prescrita por el modelo, como en una parodia o un travestimiento, o mejor, en una parodia mixta, cada episodio del hipotexto reproducirá a su manera el episodio correspondiente a su hipotexto, según un orden idéntico o un encadenamiento parecido. Rescribir de su propio fondo una nueva versión del *Quijote* rigurosamente idéntica en la escritura a la de Cervantes, pero a la que dos siglos de historia de intervalo dan un acrecentamiento de riqueza y de profundidad: esto es una extensión del principio de la parodia mínima.

Genette distingue tres funciones en la parodia: el régimen lúdico, el satírico y el serio. Para Genette la parodia propiamente dicha se reduce a la transformación textual con función lúdica, o dicho de otra manera, a la transformación lúdica de un texto singular. La parodia sería así la

¹¹⁸ Cunqueiro, Álvaro: *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, op. cit., 1991.

transformación lúdica, cómica o satírica de un texto singular. Integrar las tres dimensiones, lo lúdico, lo cómico, y lo satírico, a la definición de parodia es dejar abierta la posibilidad de tener en cuenta textos donde la proporción de esos regímenes es difícilmente predecible, pues ora se mezcla sin que ninguno domine, ora uno u otro aparece en estado de matiz y de color.

Daniel Sangsue en *la parodie* (1994) hace un recorrido de la definición de parodia, que va desde los retóricos de la Edad Clásica hasta *Palimpsestes*, presentando un balance sobre las investigaciones, al respecto mostrando sus límites, añade:

Peu importe finalement la cause que l'on lui fait servir (tout est fonction, bien sûr, des limites que l'on assigne à la modernité, à la postmodernité, etc.): Que la parodie soit envisagée comme un <<symptôme>> de décadence ou le déclencheur d'un renouvellement, l'essentiel est qu'elle engage une vision du monde.¹¹⁹

3. 3. 5. La escuela italiana: Baldissone y Blazina

Giusi Baldissone habla de la imagen de la parodia como espejo que deforma, y diferencia entre sátira y parodia diciendo que la sátira produce una risa con un fondo moral y crítico que le confiere gran seriedad, y se presenta de cualquier modo como autopunitiva: si se ríe se hace con un fondo ético, político o generalmente cultural, del que se puede deducir un amaestramiento útil. En cambio la parodia produce risa sin ningún fin:

La parodia, invece, ride senza un fine. Ride di delusione, se si vuole, per una perdita di fiducia nell'assoluto. Ride per acquisita maturità e senso del limite, per modestia socratica, per consapevolezza critica, per riallargare i contorni del pieno con una ragionevole acquisizione di vuoto.¹²⁰

Vale la pena pararse un poco en el concepto de *ludus* y sobre el metalenguaje, que son características típicas de la parodia. Imitar, caricaturizar, rehacer con intento cómico burlesco una obra precedente implica la presencia de la misma obra. El referente ya es un texto y la parodia es un metatexto y su sentido o su falta de sentido nace de la posibilidad de medirse con la obra. La parodia crea una relación sádica con el lector: lo quiere culto, preparado, inteligente, profundo, para hacerle descubrir ridiculizados todos los elementos de los cuales su cultura y su inteligencia se han nutrido. Esta agresión al lector la convierte un género impopular. Baldissone resume la parodia de la siguiente manera: "In sostanza, giocare con un testo, facendogli compiere una trasformazione

¹¹⁹ Sangsue, Daniel: *La parodie*, op. cit., pág. 93.

¹²⁰ Baldissone, Giusi: "Il canto della distanza", en Bärberi Squarotti, Giorgio (ed.): *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia: teoria e storia dei generi letterari*, Torino: Tirrenia Stampatori, 1988 pág. 9.

minimale che lo piega a effetti comici, sembra essere prerrogativa della parodia in senso stretto”¹²¹.

El *ludus* de la parodia, bufonesca o seria, siempre consiste en ofrecer un espejo deformante de la obra sobre la que se ha diseñado. La acción de molestia producida en el lector consiste en esta interceptación del reflejo, mediante un rebote de la imagen, una etapa en la función del reflejo que puede terminar por causar turbación y diversión, por lo que la parodia funciona como un tipo de obra de la ironía. La parodia es la única práctica literaria que jamás puede ser mimética. Ninguna *mimesis*, ni de parte del escritor como pretendida imitación de la realidad, ni de la parte del lector como total identificación con la obra, imita la realidad totalmente. Con la parodia el escritor sabe imitar una imitación, y el lector debe interrogarse continuamente sobre la obra que está bajo el palimpsesto, aceptando un continuo efecto de extrañamiento.

Hay una ambivalencia en la parodia que puede ser considerada, ya como negación y acto de oposición literaria, ya como adhesión porque la paralización implica un reconocimiento previo. La relación de la parodia a su objeto, como una mezcla de dependencia y de independencia podría resumir la ambivalencia o, como otros lo llaman, la paradoja de la parodia: parodiar es demarcarse demarcando. En el espíritu de los contemporáneos, el libro de caballerías y su parodia podrían llevar una vida de coexistencia pacífica. Las grandes obras suscitan tanta admiración que lleva a los parodistas a rivalizar con ellas, como la voluntad de relativizar su gloria (la parodia es a menudo una empresa de desmitificación): ellas les permiten igualmente desviar en su beneficio una parte de esta gloria (incluir su texto sobre un texto célebre, es participar de su celebridad). Lo más importante es que la obra parodiada sea reconocible bajo su hipertexto, es decir, que sea lo suficientemente grande para ser identificada por los lectores. Esta necesidad de identificación explica, que al igual que las grandes obras, las pequeñas frases son privilegiadas. Todo enunciado breve, notorio y característico está, por así decirlo, naturalmente consagrado a la parodia. La fábula es por excelencia un género paródico en su principio, ya que se atribuye conductas y discursos humanos a los animales.

Para Sergio Blazina¹²² la perspectiva limitada que intenta colocar la parodia en la galaxia de los géneros literarios, debe reconocer en el polimorfismo su seña característica: construyéndose cada vez como reproducción deformada de diversos códigos, es de hecho necesariamente móvil y sujeta a cambios y escapa a las reglas de un código rígido, como se ha escapado a la historiografía literaria y a una definición unitaria. Para terminar diré que los mitos han dado lugar a verdaderas cadenas de transposiciones paródicas.

¹²¹ “En resumen, jugar con un texto haciéndole cumplir una transformación mínima que lo lleva a efectos cómicos, parece ser prerrogativa de la parodia en el sentido estricto”. Baldissone, Giusi: “Il canto della distanza”, *op. cit.*, pág. 13.

¹²² Blazina, Sergio: “La parodia: fra i testi, il lettore”, en Bärberi Squarotti, Giorgio (ed.): *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia: teoria e storia dei generi letterari*, Torino: Tirrenia Stampatori, 1988, pág. 35.

2. 3. 6. Ensayos españoles

Con el redescubrimiento del *Quijote* como obra cómico-burlesca, Eduardo Urbina en *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*,¹²³ se ve en la necesidad de evaluar nuevamente su condición paródica, sus raíces folklóricas y todo lo que esta producción tiene de popular y carnavalesca, lo que le lleva a hacer un estudio de la figura de un Sancho Panza rústico, criado, escudero, pícaro, tonto, loco o enano. El eje de su estudio es fijar en su génesis el modelo que mejor explique, y que abarque de manera más comprensiva, sus rasgos y funciones múltiples. En tal contexto, y como preámbulo a la interpretación del personaje, Urbina primero repasa la crítica más sobresaliente sobre Sancho y luego estudia sus raíces caballerescas, concluyendo que Cervantes da a Sancho el papel de medianero entre Don Quijote y Dulcinea.

Francisca Íñiguez Barrena en *La parodia dramática, naturaleza y técnica* (1995) desarrolla un análisis nada sistemático de la historia de la parodia en el teatro, este estudio es confuso en su lectura, supliendo el uso de terminología lingüística por un lenguaje rimbombante. El capítulo segundo aporta el haber resumido y traducido al español el *Palimpsestes* de Gérard Genette.

En el año 1999 David Knutson publica *Las novelas de Eduardo Mendoza: La parodia de los márgenes* donde hace un estudio panorámico de cinco novelas de Mendoza: *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *La ciudad de los prodigios*, *Sin noticias de Gurb* y *El año del diluvio* y pretende demostrar cómo cada una de estas obras se apropia de una forma distinta de literatura popular, enfocándose paródicamente en esa forma para producir una nueva versión que depende de las llamadas "reglas" de la fórmula y las infringe simultáneamente.

Paralelamente ese mismo año yo hice mi tesina de licenciatura *Parodia y desmitificación del héroe en Eduardo Mendoza*¹²⁴. A lo largo de ese trabajo me propuse mostrar cómo Mendoza se sirve de la parodia de la novela negra junto con la de la novela picaresca y algunos rasgos de la novela bizantina para desmitificar a sus héroes y mediante esta parodia hacer una crítica social demoledora de la España de la transición que comprendería desde los años 1972 hasta 1982. Mi estudio está centrado en dos obras: *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*.

¹²³ Urbina, Eduardo: *El sin par sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona: Anthropos, 1991.

¹²⁴ Müller- López, M^a Ángeles: *Parodia y desmitificación del héroe en Eduardo Mendoza*, tesina de licenciatura inédita, dirigida por el Prof. José Manuel López de Abiada. Departamento de Hispánicas, Uni Berna, 1999.

2. 4. La parodia confrontada en textos de la literatura española

Las prácticas serias de parodia a las que Genette se refiere son las continuaciones de los Ciclos de Rolando, de Arturo, del Romancero del Cid, etc. La prolongación consistiría en continuar algo que está acabado (*Segunda parte del Lazarillo de Tormes*), anónimo de 1555. La contaminación donde se mezclan los géneros (el *Persiles* de Cervantes retoma los motivos y procedimientos de la novela griega al modo de Heliodoro o Aquiles Tacio) y la transposición presenta gran variedad, desde mecanismos de alusión o cita de un autor, un texto o grupo de textos, un género, un registro expresivo, unas reglas o características formales, etc., que suponen un distanciamiento entre el emisor y su enunciado (En *La vida de Don Quijote y de Sancho Panza según Miguel de Cervantes Saavedra* de 1905, Miguel de Unamuno transforma semánticamente el texto sin afectar a la forma).

De la imitación tenemos: la satírica con una función dominante de burla y crítica ridiculizadora (*La culta latiniparla* de Quevedo se burla de los poetas que como Góngora llenaban el discurso de exhuberancia e hipérbaton) y la imitación pura, cuya única finalidad sería el divertimento.

El inventor del pastiche puro es posible que fuera Platón, quien en *El banquete* hace hablar a Fedro a la manera de Lisias, a Pensancias a la de Isócrates, a Agatón como Gorgias. Francisca Íñiguez Barrena dice que el travestimiento burlesco ya se conocía en la Antigüedad clásica¹²⁵ y que consistía en rescribir un texto noble, conservando su acción pero cambiando su estilo: del verso mayor al octosílabo y del lenguaje culto al coloquial o vulgar. Los personajes mantienen su condición social pero su forma de hablar no les corresponde, y el parodista interviene haciendo comentarios de carácter burlesco, sobre las acciones o la dicción originales. El travestimiento burlesco degrada el estilo, pero mantiene el tema, cuya acción y personajes se conservan con sus nombres y sus cualidades originales. El poema heroico-cómico, relata un tema vulgar que se cuenta con un estilo elevado. El travestimiento burlesco y el poema heroico-cómico tienen en común la discordancia entre el tema y el estilo, siendo el travestimiento una práctica textual por transformación y el poema heroico-cómico por imitación.

Don Quijote de la Mancha de Cervantes (1605/1615) marca el origen de la novela y está lleno de parodia. Ya empieza con una serie de parodias en los "Versos preliminares" antepuestos a la novela propiamente dicha y continúa con parodias del lenguaje, convenciones, e incidentes de los libros de caballerías que está atacando, y al mismo tiempo parodia la novela pastoral. Por supuesto es una parodia de las guerras culturales de la época: *Amadís de Gaula* y *Palmerín de Inglaterra* son ambos parodiados en esta novela al querer ser imitados y Cervantes acentúa la importancia de la 'imitación'. *Don Quijote* como señala Simon Dentith:

¹²⁵ Íñiguez Barrena, Francisca: *La parodia dramática, naturaleza y técnica*, Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 1995, pág. 37.

Provides a prototype for the European novel, in which many of its characteristic features are already apparent. At the very center of this prototype is the integral use of parody, used often to indicate the delusive mentality of the protagonist or other characters, and as a weapon in the culture wars in which the novel is engaged. 'Novelness' itself, in fact, is partly constituted by the use of parody, for that is the chosen weapon by which the distinctiveness of novel from romance is indicated¹²⁶.

El auténtico enemigo de los romances de caballerías en *Don Quijote* no es el realismo sino la humanidad de Sancho Panza impulsado por su apetito. Sancho Panza, que se siente como parodia del escudero enano, debe su existencia de escudero a su función como acompañante, guía, mensajero y protector del caballero. No falta en la literatura caballeresca la nota cómica en la figura del enano, el cual no sólo tiene funciones idénticas a las del escudero, sino que se encuentra en estrecha relación con la figura del loco. El diálogo que su ignorancia hace necesario va alterando la historia y suscitando nuevos conflictos siendo el interés primordial de la obra. En él se dan conjuntamente intereses ajenos y propios según los imperativos de la parodia. Según Eduardo Urbina "El Sancho ignorante aporta la creación del *Quijote*, su oralidad, la inmediatez del acto hablado, la cual ayuda en parte a resolver el problema de la verdad de la ficción, la historicidad de la historia"¹²⁷. Su antecedente inmediato sería *Gandalín*, servidor de *Amadís de Gaula*. La selección de un simple labrador bastante socarrón como escudero de *Don Quijote* es en sí un acto paródico-burlesco y sus sucesivas intervenciones son manifestaciones a la vez independientes y creativas de la existencia que vive de manera autónoma e inconsciente de la parodia de la que es objeto. Estas desviaciones del modelo *Gandalín*, servidor de *Amadís de Gaula*, constituyen sin duda el núcleo original del *Quijote* y son evidencia del proceso creativo desatado por Cervantes. El triunfo paródico-creativo de Sancho como personaje consiste en impedir la unión entre su señor y Dulcinea. En la primera parte, la fingida embajada y fingida respuesta dan lugar a una falsa relación entre don Quijote y su dama que preludia su regreso y la separación de su ideal. En la segunda parte, la burla del encantamiento es el motivo central y la ocasión directa del definitivo regreso y ruptura. Sancho impide que don Quijote lleve a cabo la proyectada imitación de *Amadís de Gaula* y al mismo tiempo consigue realizar la parodia¹²⁸.

Saltemos al Madrid del siglo XX, a la época anterior y posterior a la Guerra Civil (1936-39), donde la escritura cómica de Enrique Jardiel Poncela revigorizaría la escena española en los años treinta y cuarenta al mofarse de su realismo convencional. Sus obras de teatro *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1932) *Las cinco advertencias de Satanás* (1935) y *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) le sirvieron a este dramaturgo para instaurar su particular estilo construido a base de la eliminación de los antiguos tópicos humorísticos y de originalidades personales que responden a un concreto

¹²⁶ Dentith, Simon: *Parody*, London: Routledge, 2000, pág. 59.

¹²⁷ Urbina, Eduardo: *El sin par Sancho Panza: Parodia y creación*, Barcelona: Anthropos 1991, pág. 192.

¹²⁸ "Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo y de las principales señoras, que es el buen olor." Cervantes de, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Instituto Cervantes, 1998, pág. 709.

marco intelectual y anímico. Lo suyo era llevarse al público al mundo de lo irreal posible o de lo fantástico, parodiando la vulgaridad, y sobre todo, la exquisitez afectada, una encomiable labor que buscaba la mejor de las catarsis. Su estética teatral en estas obras está marcada por el predominio de lo inverosímil. Este aspecto debe abarcar todas las facetas de la comunicación teatral, conjugados los elementos a modo de transposición de su teoría dramática. Para ello ha abandonado mucho diálogo, tipos y situaciones, signos de un pasado estético poco grato. Los rechaza pero no los olvida, ya que a lo largo de los numerosos discursos sobre la dramaturgia que jalonan los prólogos previos a sus comedias, vuelve sobre ellos, atacándolos y ofreciendo una nueva opción dramática que queda presidida por lo inverosímil.

La parodia burlesca de Jardiel se proyecta hacia la comedia denominada entonces "de conversación" y hacia obritas cómicas que recogían la herencia de los hermanos Álvarez Quintero, es decir, las construidas con ambientes regionales, tipos populistas y chistes amparados en los equívocos lingüísticos. Lo humorístico del diálogo no se consigue por el chiste con juego de palabras o por asociación de ideas, sino por una parodia de la comicidad lingüística previsible en el teatro de humor tradicional, en oposición a ello incorpora la fantasía y situaciones muy alejadas de la realidad a escena. Frente a estos viejos clichés temáticos, Jardiel propone una visión lúdica y desentimentalizada según la vanguardia de Ramón Gómez de la Serna, que tiene dos aspectos bien definidos: la locura y el misterio. De nuevo un escritor español hace uso de la locura para crear parodia y criticar solapadamente la sociedad de la época, del mismo modo que la locura de *Don Quijote*.

Usted tiene ojos de mujer fatal y *Las cinco advertencias de Satanás* contienen una parodia del mito del donjuanismo y de la novela erótico-galante. A los donjuanes Félix, de *Las cinco advertencias de Satanás* y Sergio Hernán, de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, la sátira de Jardiel los va degradando hasta convertirlos en personajes casi despreciables, donjuanes con minúscula, ridículos enamorados vergonzantes, reducidos al polvo tras el primer no. Ciertamente es que quizás en esa situación resulten algo más normales y espontáneos, pero no es menos cierto que su normalidad es, entonces, completa anormalidad.

Los efectos más conseguidos se encuentran en *Eloísa está debajo de un almendro*, donde la acumulación de lo anormal como emblema de libertad creativa llega a su plenitud en la historia de la familia Briones. En este teatro de imitación del ramonismo se combina un humor de raíz intelectual con una perspectiva insólita y fragmentada de la realidad. El interrogatorio misterioso de Edgardo a Leoncio en *Eloísa está debajo del almendro*¹²⁹ y las frases celebres de Oshidori en *Usted tiene ojos de mujer fatal* configuran dos buenos ejemplos del lenguaje humorístico de Jardiel, una mezcla de los

¹²⁹ Edgardo ¿Le extraña a usted que yo lleve acostado, sin levantarme, veintidós años?

Leoncio No, señor. Eso le pasa a casi todo el mundo.

Edgardo Y que yo borde en sedas, ¿le extraña?

Leoncio Menos. ¡Quién fuera el señor! Siempre he lamentado que mis padres no me enseñaran a bordar, pero pobrecillos no veían más allá de sus narices.

Jardiel Poncela, Enrique: *Eloísa está debajo del almendro*, Madrid: Biblioteca Básica Salvat, 1969, pág. 73.

ingeniosos aforismos de Shaw y Wilde con un sentimiento absurdo basado en el aparente illogicismo pregunta/respuesta. Al igual que las novelas de Cunqueiro las obras tienen un planteamiento circular, en que se llega siempre al principio tras numerosas vueltas y digresiones, algunas peregrinas. Jardiel utilizó todos los recursos a su alcance para hacer reír, desde los usados por el teatro clásico español, de Rueda, o de Lope, hasta los más característicos del humor negro inglés, sin despreciar el movimiento, el gesto y las situaciones que pudieran despertar una carcajada.

El amor, la sociedad, la literatura, la existencia, todo en definitiva es enjuiciado por el autor con la perspectiva de lo inverosímil, solución y técnica que abarcan la temática del texto dramático en un intento de cumplir la estética de la evasión. Jardiel traduce su semántica de lo inverosímil en una concepción de la vida a modo de juego carente de metafísica. Por eso la ficción dura exclusivamente el tiempo de puesta en escena. Se seguirá así un camino inverso al de las producciones del absurdo. En ellas hay un camino deformado, parábola de la realidad que se denuncia. Por el contrario, el autor crea un mundo imaginativo para demolerlo hacia la realidad al término de la obra, de tal forma no se produce una nueva realidad vinculada al espacio surreal con trascendencia mas allá de la representación. Todo se limita a una ficción ocasional producida desde la lógica consuetudinaria en la que la locura y misterios son los factores al servicio del juego imaginativo y donde anormalidad tiene poco que ver con absurdo.

Con la transición a la democracia que siguió a la muerte en 1975 de Franco, la novela española claramente evolucionó hacia un tipo de narrativa despreocupada que la alejó de su compromiso con las reformas socio-políticas. *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza es de gran interés tanto por su valor en sí misma como por la influencia que tuvo en el panorama literario nacional destacándose el importante papel que el elemento policiaco desempeña dentro de la amalgama de heterogéneos géneros literarios combinados en la obra; es además un texto generador que contiene el germen de la producción posterior del autor, que continuará y ampliará aún más en novelas posteriores como *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, su experimentación con el género policiaco. Esta obra también ha contribuido a dignificar y ennoblecer un género literario menor como es el policiaco porque preparó el camino para el gran auge de este género en España en los años siguientes. Además esta obra reivindicó el elemento lúdico, el placer de la escritura y la lectura libre, así como la recuperación de la intriga y el humor como medios de complicidad entre autor y lector; de igual manera, adelanta la utilización de la temática delictiva y marginal como medio de crítica social. Y es aquí, en este contexto que la novela policíaca surgió con prestigio. Eduardo Mendoza hace parodia de la novela negra: *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* parodian la novela negra con un detective excéntrico, soltero y solitario, pero novela negra que no acaba de definirse donde somos cogidos de la mano de un narrador protagonista que es un interno en un sanatorio psiquiátrico para delincuentes lunáticos, del que es sacado al principio de la novela para ayudar a la policía con investigaciones que están fuera de su alcance y nunca descubrimos el nombre del personaje. Si se toma la parodia como transformación lúdica de un texto singular, *El*

misterio y *El laberinto* de Mendoza son parodias de las novelas negras de Chandler. Y por otro lado también pueden ser tomadas como pastiche satírico ya que la esquizofrenia del narrador homodiegético imita la locura de *Don Quijote* que se cree o se quiere un caballero errante. El origen paupérrimo del narrador contrasta con sus colegas literarios, al igual que el manierismo barroco del estilo de su lenguaje en boca de un sujeto vulgar que es contrario al tipo de texto escueto de otras novelas negras. Nuestro sabueso es un delincuente lunático que lejos de ser duro, violento, elegante, estar bien pagado, exquisitamente educado y ser financieramente solvente, como la mayoría de los detectives literarios, está desnutrido, hambriento y vestido con un chándal de fútbol. Su desarreglo psíquico contrasta con la perspicacia del detective privado convencional de ficción: Hercule Poirot, Sherlock Holmes, Maigret o incluso el Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán. Las asistentes del detective 'X' son Mercedes Negrer de la que se enamora platónicamente y su hermana Cándida, un prostituta madura y fea con poca demanda incluso en el Barrio Chino de Barcelona, que tiene poco que ver con el doctor Watson, el capitán Hastings o incluso el Biscuter de Pepe Carvahlo.

La aparente falta de cordura del protagonista, además de resaltar su condición de ser marginal con respecto a la sociedad y permitirle observar el mundo desde una óptica deformada, cuestiona abiertamente la base esencial de la novela policíaca clásica, con su afirmación del poder absoluto de la racionalidad para descifrar lo inexplicable y restaurar el orden social, moral e intelectual. La figura antiheroica del protagonista central de esta novela parodia a su vez la simple noble postura ética del investigador, tanto por su servicio desinteresado en el cumplimiento de la justicia, caso del investigador de la novela policíaca clásica, como por su actuación guiada por un código moral superior al de la injusta sociedad, caso del investigador de la novela policíaca negra; el protagonista como auténtico pícaro, se mueve guiado por el instinto de salvar la piel a cualquier precio. En ambas novelas la propia estructura laberíntica subrayada por la naturaleza confusa e inexplicable de una realidad que es totalmente ilógica, absurda, caótica y compuesta de una red de absurdas motivaciones. La falta de resolución del misterio impiden al investigador protagonista y narrador y al lector asistir al restablecimiento final del orden social e intelectual.

El héroe de Mendoza, como su época, da la impresión de transitar, ya que *El misterio* reproduce las elucubraciones racionales de un detective demente en plena restauración democrática. Paco Marín concluye que con *El misterio* las claves realistas de la novela giraron hacia la parodia delirante¹³⁰. Patricia Hart resalta la importancia de esta novela porque con ella comienza el tema de la España cutre en la literatura postmodernista española¹³¹. Esta novela se somete a las inversiones y subversiones paródicas características del modernismo por lo que se la puede definir como antinovela negra o parodia de la novela negra. En *El laberinto de las aceitunas* hay un cambio de registro hacía lo policiaco con un cierto distanciamiento de la picaresca, y mayor presencia del esperpento valleinclanesco en su uso de la burla sarcástica, la deformación y la estilización de la realidad, que en el fondo

¹³⁰ Marín, Paco: "Un constructor por libre", en *Quimera* (Barcelona), núms 66-67, pág 36.

¹³¹ Hart, Patricia: "Eduardo Mendoza and the Hierarchy of Humor" in *The Spanish Sleuth*, London and Toronto: Associated University Presses, 1987, pág. 102.

siempre trasluce un sentimiento de desesperanza. Mendoza es un devoto del novelista enloquecido de *La corte de los milagros*. José F. Colmeiro contempla ambas obras de la siguiente manera:

El misterio de la cripta embrujada y *El laberinto de las aceitunas* traen al primer plano la estructura y las convenciones de la novela policíaca y picaresca, con ciertos elementos añadidos de otros géneros literarios muy diversos como la novela gótica y bizantina. La fusión caricaturizadora de la transición picaresca española con la investigación policíaca es quizás el rasgo más sobresaliente de estas novelas¹³².

La mayor novedad y originalidad de estas novelas en el panorama de la novela española contemporánea consiste en la utilización del humor, junto con la intriga, para el deleite y complicidad del lector con el autor en su radical y burlona crítica de la realidad. Mendoza utiliza como estrategias principales la parodia, la ironía y la exageración, llevadas hasta el límite en todos los órdenes de la novela, con el fin de subvertir los valores literarios establecidos. En una y otra se acentúan los aspectos folletinescos de *La verdad sobre el caso Savolta*; la Barcelona descrita es contemporánea y los ambientes en los que se desarrolla la trama tienen una descripción realista, recreándose en los medios urbanos de dicha ciudad. Dentro de esa misma descripción realista el escritor introduce un elemento de intriga que es su propia visión de la sociedad. Ambas novelas no tratan de un *pastiche* sino de una deformación, de un esperpento que pretende y consigue ir más allá de planteamientos demasiado simples. La deformación de la realidad se consigue mediante el lenguaje. La diversificación paródica del lenguaje, unida al tratamiento magistral de la peripecia, constituirá uno de los aciertos mayores de la novela¹³³.

Con una nitidez de gacetista de diario, sus personajes funcionan. *El misterio* supuso para Mendoza el descubrimiento de unas claves básicas entre la acción exterior de los personajes y la propia estructura de la novela, sin la cual *La ciudad de los prodigios* no hubiera sido posible. *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* son dos narraciones autobiográficas, y al igual que *El Buscón*, desvirtúan la verosimilitud autobiográfica y la rica coherencia del punto de vista para inclinar la balanza hacia el lado de la invención lingüística. Ambas obras están elaboradas en dos períodos en los que el narrador esquizofrénico paranoico tiene episodios esquizofrénicos agudos con trastornos del pensamiento que le hacen delirar, por lo que los dos relatos son dos delirios sistematizados caracterizados por alucinaciones con un tema único: resolver los respectivos casos.

¹³² Colmeiro, José F: "Eduardo Mendoza y los laberintos de la novela policiaca", en *La novela policíaca: teoría e historia crítica*, Barcelona: Antrophos; Santa Fe de Bogotá: Editorial del Hombre, 1994, pág. 204.

¹³³ Suñen, Luis: "<<El misterio de la cripta embrujada>> de Eduardo Mendoza" en *Insula* (Madrid), 392-393 (julio/agosto de 1979) pág. 17.

2. 5. Concepto propio. Conclusión

Después de investigar largamente entiendo que la parodia está ligada umbilicalmente con lo cómico, con el *ethos ludens* y está mezclada con la potente forma de la sátira, provocando así diferentes respuestas en el receptor. La labor del parodista es la de romper, romper la linealidad de la historia que se está contando, mediante una frase que no tiene nada que ver con lo contado. Cuando se está a punto de alcanzar el clímax en la historia, se cambia de registro, con intención satírica, un anuncio aparentemente de papas es un ejemplo:

Tres obreros aparecen en escena, con su indumentaria de trabajar en la construcción, sus cascos, sus monos amarillos. Están llenos de polvo y van a hacer la pausa del almuerzo, uno saca una bolsa de papas y la saborea, la muestra a sus compañeros con presunción. Luego vemos tres papas grandes, encuadradas, (el lector explícito o espectador, espera que aparezca la marca de papas en la pantalla). De repente aparece un corredor de obstáculos atropellando a los obreros, que sale de un estadio de atletismo (suponemos que es el de Atenas).

Pero no es así. El anuncio satiriza, el terminar del estadio de Atenas, quince días antes de las Olimpiadas. La parodia de nuestro siglo responde a una estrategia de cuestionamiento de valores y comportamientos culturales. Desde los retóricos clásicos a *Palimpsestes*, la parodia ha cambiado de valor profundamente, adquiriendo derecho de citación en poética y pasando del estatuto de técnica al de género literario.

Intertextualidad, autoreflexividad o metaficción y parodia son conceptos afines que apuntan a una misma sensibilidad literaria de orden no mimético, introspectivo, pero que deben tratar de delimitarse. En realidad los dos primeros contienen a la parodia como potencialidad, pero distan de agotarse con ella. La narrativa autoconsciente tiende a reaccionar a su estrategia nodal, la paródica, con el fin de favorecer un característico juego especular y una consciente búsqueda de legitimación estética dentro del propio campo artístico.

La novelística cunqueriana ofrece reflexiones indirectas de las actitudes sociales de su tiempo. Para él el humor es el espíritu que analiza las cosas y se burla de lo analizado. Esta afirmación sugiere un intelectualismo sutil. Álvaro Cunqueiro reúne materiales de la literatura española, los baraja al azar y luego los dota de una estructura propia en forma de novela.

Como Mery Erdal Jordan subraya¹³⁴, Bajtín en la introducción a *L'oeuvre de François Rabelais* analiza el contenido ideológico y la expresión formal de las manifestaciones populares de la Edad Media, señalándolas como clave de la comprensión de la obra de Rabelais. Las particularidades ideológicas del carnaval medieval se pueden resumir como en una visión del mundo al revés, donde una vez anuladas las jerarquías de la vida oficial y el orden religioso, los participantes se sentían en un iluso mundo, donde todos eran

¹³⁴ Erdal Jordan, Mery: *La narración fantástica: evolución del género y su evolución*, op. cit., pág. 14.

iguales. De aquí que el carnaval se configurara como un parodia de la vida cotidiana. Y Bajtín enfatiza el carácter positivo y renovador de la risa carnavalesca.

Una de estas manifestaciones que continuará en la tradición literaria post-renacentista será el realismo grotesco y que más tarde resurgirá a mediados del siglo XVIII. La literatura fantástica del siglo XIX puede definirse como una ramificación del realismo grotesco que renace en el romanticismo.

La ironía romántica, para marcar las diferencias entre el lenguaje cotidiano/utilitario y el lenguaje simbólico/artístico, enfatiza el carácter artificial del texto artístico por medio de procedimientos destinados a provocar 'la ruptura ilusión' de la realidad. Este también es el caso de la ironía correspondiente a la concepción postmodernista del lenguaje, ironía cuyo carácter totalizador cuestiona la relación texto-mundo al subrayar la autonomía del primero respecto al segundo. El rasgo inherente a la ironía es el procedimiento de desmitificación, consistente en afirmar implícitamente lo explícitamente negado. Lo que para los románticos es un procedimiento de desautomatización para los realistas es un connotador de la ambigüedad fantástica, y para los postmodernistas un medio de enfatizar en carácter autorreflexivo del texto. La intencionalidad narrativa irónica se encuentra al servicio de la expresión de aseveraciones metaliterarias que enfatizan la autonomía del producto lingüístico en relación al extratexto. La ironía romántica debe ser entendida como una ideología que, proponiendo la elevación mística del arte, concientia premeditadamente sus procedimientos a fin de enfatizar la ruptura entre arte y realidad. La ironía, con su efecto desmitificador, se apropia de un estilo de lectura, o estrategia de persuasión, que se encuentra al servicio de un criterio de lo verosímil contrario al sustentado por la ideología que genera dicha escritura. La ironía del texto contemporáneo ya no enfatiza el carácter artificial del producto artístico, sino que su intención es desmitificar la capacidad representativa del lenguaje por medio de la revelación de su carácter metaliterario. La parodia cambia el sujeto vulgar por noble respetando al máximo la letra del texto parodiado. Y la transformación cambia el estilo de la obra inicial sin cambiar el sujeto (aplicar un estilo vulgar a un sujeto noble).

En *Las crónicas del Sochantre* la ironía y el humor no neutralizan la aparición, aunque sin duda amortiguan el efecto siniestro que éstos deberían suscitar. La intención de crear vacilación, focalizada a través del fantasma que persiste en negar su calidad de tal, crea un efecto paradójico. Este humorístico procedimiento de inversión de la convención, además de la marcación excesiva de otros signos convencionales del tipo ambiente que precede a la aparición del fenómeno fantástico, configura a esta novela como un relato autoparódico¹³⁵.

La narrativa fantástica moderna hace uso de la intencionalidad narrativa irónica, la cual se encuentra al servicio de la expresión - abierta o

¹³⁵ "Et d'abord toute ouvre ironique s'affirme non parodique, mais autoparodique. La parodie simple n'est ironique qu'au sens rhétorique du mot, parce qu'elle utilise la forme qu'elle conteste et dont elle veut se moquer. L'ironie romantique détermine un rapport plus complexe: l'ouvre se parodie elle-même en utilisant une forme "sérieuse"-roman, conte ou théâtre- dont elle met en doute la valeur en soulignant son caractère arbitraire, mais qu'elle considère en même temps comme la seule possible" (Bourgeois 1974, p. 32). Tomado de Erdal Jordan, Mery: *La narración fantástica: evolución del género y su evolución*, op. cit. , pág. 27.

soterrada – de aserciones metaliterarias que enfatizan la autonomía del producto lingüístico en relación al extratexto¹³⁶. Es evidente que los textos de Cunqueiro mantienen entre sí una relación paródica que se manifiesta por un marco común ironizado que es el concepto de lo verosímil; parodia que debido a su carácter intratextual debe entenderse como autoparodia ya que el grado de verosimilitud enfatiza el carácter artificial del texto y su literatura se manifiesta como una parodia de las convenciones de la verosimilitud.

¹³⁶ Erdal Jordan, Mery: *La narración fantástica: evolución del género y su evolución*, op. cit., pág. 40.

3. Contextualización de Cunqueiro

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
Contemplando
Cómo se pasa la vida,
Cómo se viene la muerte
Tan callando.

(*Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique)

3. 1. Galicia

Galicia es un factor relevante en la narración cunqueriana. Situada al noroeste de Península Ibérica, Galicia fue durante muchos siglos un *finisterre* debido a su lejanía geográfica y su proximidad al mar, símbolo de la muerte y de lo desconocido. A pesar de haber sufrido la misma ola de invasiones extranjeras, que el resto de España, su aislamiento geográfico y su terreno montañoso hizo la dominación lenta y difícil. Por ello Galicia se quedó al margen de la historia ibérica, aislada e indiferente a la vitalidad del resto de España. Aunque Galicia fue incorporada a la corona de castilla en el siglo XV, siglos de indiferencia y negligencia del gobierno central han privado a este país, de edificios abandonados, ruinas y decadencia, de un auténtico liderazgo. Mientras el resto de España se modernizaba, Galicia permanecía arcaica y primitiva, una región que ase con fuerza sus tradiciones, su lengua, sus mitos y sus supersticiones. Al aislarse económica y políticamente se quedó encerrada en ella misma, convirtiéndose en una sociedad insular, independiente cultural y espiritualmente del resto de España. Adicionalmente, su terreno montañoso ha intensificado el aislamiento de la región y ha servido como barrera contra las nuevas ideas, haciendo de Galicia una de las áreas más conservadoras y tradicionales de España. Su topografía variada, sus vicisitudes con el clima y su severo medio ambiente han hecho la existencia difícil y han reforzado el sentido de ensimismamiento de su población. Paradójicamente esta insularidad ha ayudado a mantener el espíritu gallego y crear una cultura propia, como Harriet Hutchinson lo ve:

Much of this realidad gallega derives from the Galician's dependence on and identification with his environment..., nature is more than mere paisaje; it is a way of life and a way of thinking... he views reality as an ever-changing world of varying nuances, textures, and subtlties, a world of infinite possibilities.¹³⁷

¹³⁷Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction" Tesis doctoral leída en Boston College, Junio 1989, pág. 38.

El gallego está fascinado con los misterios del universo, y prefiere la imaginación y la fantasía a las explicaciones racionales y teológicas. Su actitud hacia la vida es de maravilla y temor. De esta herencia espiritual surge el sentido de añoranza, y nostalgia que le permite al gallego trascender el mundo de los fenómenos puros y explorar más allá de la razón y de la lógica. La *saudade* ha reforzado su sensibilidad y encendido su imaginación, siendo la dimensión de lo irracional, lo fantástico y lo supernatural una parte integral de su realidad. Como Harriet Huntchison dice:

The Galician artist pays particular attention to the creative power of words. With them, he must recreate the richness of reality and at the same time communicate this reality to the reader. He must stimulate the reader's imagination as well as his intellect, for the manner of expression is as impotent as what is expressed. Not surprisingly, many Galician artists explore the suggestibility of words, their nuances, musicality, symbolic, sonoric, or plastic effects. They experiment with syntax, word order, adjectivization, hyperbaton, cadence, and rhythm to create a mood or evoke an emotion.¹³⁸

La característica fundamental de la literatura gallega es su profundo lirismo y su aproximación subjetiva a la realidad y al arte: la poesía es el primer vehículo para expresar el alma gallega. De aquí la insatisfacción con la novela realista que impide la flexibilidad del escritor y se aleja del misterio y de la fantasía, que deriva según palabras de Franco Grande de: "Unha especial facilidade para vivir en dous mundos: o mundo real, que se nos impón e o mundo imaxinativo, o mundo da fantasía que nós creamos"¹³⁹. El humor es una parte esencial del espíritu gallego que surge, al igual que el lirismo, de la soledad del gallego y de su intimidad con la naturaleza:

Vencemos la soledad cantándola y vencemos la debilidad individual burlándonos de ella. Ante la naturaleza somos líricos; antes los demás hombres humoristas. Lirismo y humorismo son dos caras, dos actitudes de una misma experiencia.¹⁴⁰

3. 2. El gallego

Colin Smith, conocedor de la obra cunqueriana y de Galicia, escribe sobre los orígenes esta región situada al noroeste de la península Ibérica:

¹³⁸ Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction" *op. cit.*, pág. 41.

¹³⁹ Cita de X. L. Franco Grande, "Introducción a Álvaro Cunqueiro", *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), (1973), pág. 413, tomada de Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction" *op. cit.*, pág. 43.

¹⁴⁰ Cita de Piñeiro, *Factores*, pág. 13, tomada de Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction" *op. cit.*, pág. 44.

Galicia. La primera vez que ésta aparece como reconocida entidad política es a fines del siglo II de Cristo, cuando Diocleciano reorganiza las provincias y separa a *Callaecia* (y la enorme *Carthaginensis*) de la enorme *Tarraconensis*; y es una *Callaecia* ya mayor, pues abarca los *conventus de* *Bracara Augusta*, *Lucus Augusti*, y *Asturica Augusta*, además de parte de la *Cluniensis*, con capital en *Bracara* (Braga), frontera sur en el Duero –aquí desde hacia siglos empezaba *Lusitania*- y frontera oriental hacia donde empieza ahora Castilla. Con la caída del Imperio y el traspaso de sus poderes en muchos aspectos a la Iglesia esto persiste durante siglos como realidad política.¹⁴¹

La proyección de Galicia más allá del Pirineo se debía antes que nada al culto jacobeo y a la peregrinación a Compostela, que alcanzan su mayor esplendor en los siglos XII y XIII. Hacia 1140 la compilación del *Liber Sancti Jacobi* en Francia y la presentación del *Codes Calixtinus* marcan el punto en que el culto y la peregrinación alcanzan la máxima dignidad escrita avalada y en parte hasta compuesta por el sumo pontífice, Calixto II¹⁴².

En todos los manuales de lingüística romana desde los decimonónicos de Díez y Meyer-Lübke, hasta los más recientes de Renzi (1987) o Harris Vincent (1988) es general el reconocimiento en el extremo occidental de Iberromania de una etapa medieval denominada “galego-portuguesa” que tiene su principal manifestación en la lengua literaria de los siglos XIII-XIV. Francisco Fernández Rei considera:

Para a romanística tradicional e moderna non hai dúbida ningunha verbo da orixe común do galego e do portugués modernos. Desde finais do séc. XI abrírase unha freita na zona sur da antiga Gallaecia ó esgazarse dela o condado de Portugal, o que en principio non afectou ó “galego” falado ó norte e ó sur do Miño, pois na fase medieval, a xulgar polos textos escritos, a lingua era practicamente a mesma, con diferencias pouco significativas.¹⁴³

La historia hizo que el gallego medieval del condado de Portugal se extendiese hasta el Algarbe y que acabara convirtiéndose en una lengua elaborada (el portugués actual), oficial en su territorio y en los territorios ultramarinos conquistados por Portugal. Por el contrario el gallego, después de ser usado como lengua literaria y administrativa en la edad Media, permanecerá durante siglos como dialecto asilvestrado que volverá a emerger como lengua literaria en el siglo XIX.

El gallego tiene apoyos exteriores de una lengua nacional, el portugués, siendo hasta el siglo XIV ambos idiomas el mismo. A finales del siglo XV, el gallego se sustituye por el castellano a nivel oficial¹⁴⁴. En el siglo XIX los intelectuales muestran su descontento político a través de la prensa y haciendo un periodismo de opinión, aunque no se atreven a escribir

¹⁴¹ Smith, Colin: “Galicia, todo un reino” en Ramón Lorenzo e Rosario Álvarez (ed.) *Homenaxe á Profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1996, pág. 736.

¹⁴² Smith, Colin: “Galicia, todo un reino”, *op. cit.*, pág. 739.

¹⁴³ Fernández Rei, Francisco: “A posición do galego, lingua románica reemerxente” en Ramón Lorenzo e Rosario Álvarez (ed.) *Homenaxe á Profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1996, pág. 15.

¹⁴⁴ Eberenz, Rolf: *Las lenguas nacionales de España*, curso impartido en el semestre de verano de 1997 en la Universidad de Berna.

en gallego. El primer brote que tuvo la literatura gallega moderna durante la Guerra de la Independencia son obras patrióticas, como el romance anónimo *Un labrador que foi sarxento aos soldados de novo alistamento*; en 1810 se publicaron *Proezas de Galicia*, del guerrillero José Fernández Neira. En 1813 Manuel Pardo de Andrade escribió una composición burlesca considerada como subversiva, *Rogos de un escolar galego á Virxe do Bo Acerto para que libre a terra da Inquisición*, en la que el fenómeno de la Inquisición marca al antiguo Régimen. Durante la época de la Restauración nos encontramos precursores del Rexurdimento como Nicomedes Pastor Díaz que en 1828 escribió *A Alborada*, y Xoan Manuel Pintos, *A gaita galega* y *Carta de Cristus para ir dependendo a ler escribir e falar ben a lingua galega*, de 1835, escritos en gallego como reivindicación lingüística.

A partir de 1840, un grupo de intelectuales manifiesta sus preocupaciones políticas a través de periódicos como *El Porvenir*, *El Recreo Compostelano* y *El Idólatra de Galicia*, todos en castellano. De aquí nace un movimiento federal: en una de sus reuniones (1843) Antolín Faraldo reivindica la independencia para Galicia. El movimiento desemboca en la Revolución de 1846, paralela a la de 1848 de otros países europeos, que fracasa.

En 1855 aparece en La Coruña el periódico regionalista *El Clamor de Galicia* que da las bases de una Galicia autónoma. En 1863 sale de la imprenta *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro, libro que marca la plenitud del Rexurdimento literario; dicha autora publica en 1880 *Follas Novas*, su segundo libro de poemas gallegos¹⁴⁵. Rosalía escribe en gallego sin base gramatical y a veces desliza castellanismos. Bastante más tarde Manuel Murguía¹⁴⁶, el gran historiador de Galicia, publica en 1889 *El regionalismo gallego*, donde el pensamiento gallego se inspira del movimiento catalanista.

Otras figuras importantes del Rexurdimento son: Curros, Brañas y Eduardo Pondal (1835-1917) que recoge en sus obras la teoría de la identidad celta de Galicia, formulada ya por Manuel Murguía, porque se desconocen sus antecedentes de la Edad Media. Su libro de poesía *Queixumes dos pinos*, de 1886, está imbuido de mitología céltica y lleno de interesantes evocaciones del paisaje gallego. Manuel Curros Enríquez (1851-1908), a pesar de hacer periodismo en castellano, escribe el libro de poemas *Aires da miña terra* en 1880 que contiene numerosas composiciones anticlericales, que provocan la condena del obispo de Orense: Curros es el gran poeta del liberalismo, de la democracia, como lo demuestra *O divino sainete* (1888), parodia de la *Divina Comedia*. En 1899, Alfredo Brañas publica *El regionalismo* donde hace una teoría del regionalismo, copiada del movimiento catalanista, en castellano.

El gallego se emplea por primera vez en un acto público en un mitin de Solidaridad Gallega, en Betanzos, en 1907. En 1916 se fundan en La Coruña, por iniciativa de Antón Villar Ponte, Las Irmadas de Fala¹⁴⁷, movimiento que reivindica la extensión del uso del gallego. En 1920 se

¹⁴⁵ Se basa en un dialecto rural despreciado y sin norma. Estas poesías que en el fondo parten de la nada se recitan en voz alta.

¹⁴⁶ Esposo de Rosalía de Castro.

¹⁴⁷ Las Hermandades del Habla extendidas a las aldeas continúan a lo largo del siglo XX como catalizadoras del galleguismo.

constituye un grupo de intelectuales agrupados en torno a la revista *Nos*¹⁴⁸, de signo nacionalista: su guía es Vicente Risco, autor de una *Teoría do nacionalismo galego*. El resurgimiento de la cultura gallega continuó con la creación de la Academia Gallega en 1906 cuyo fin era desvelar el pasado gallego, editar textos y publicar, con escasísimos medios, un Boletín, reunir una gran biblioteca gallega e ir preparando una normativa gramatical y ortográfica. El grupo de intelectuales de la *Xeneración Nos*, dio a conocer esta idea a partir del periódico *Nos* y del Seminario de Estudios Galegos. De la forma nostálgica de la Generación del 98, intentaron descubrir la esencia de Galicia, por lo que se encargaron de una variedad de estudios de la cultura gallega, la etnia, la arqueología, la historia al igual que una investigación del panceltismo. En el primer tercio del siglo XX se utilizó el gallego también en la prosa científica y en los actos públicos. De acuerdo con el artículo 3.2 de la Constitución española de 1978 y con el artículo 5 del Estatuto de Autonomía de Galicia de 1980, el gallego es la lengua cooficial con el castellano, en el territorio de la actual Galicia administrativa.¹⁴⁹

Gran parte de los esfuerzos de la Generación *Nos* por regalleguizar Galicia fue suspendida durante la Guerra Civil. Muchos intelectuales, como Castelao, se marcharon de España y el cultivo de la literatura gallega fue esporádico. Pero sus esperanzas y aspiraciones continuaron en Cunqueiro, que a diferencia de sus predecesores del siglo XIX, estaba más preocupado por el espíritu gallego, como dice Hutchinson Harriet: "He is concerned more with expressing the Galician spirit than the reality of Galicia itself"¹⁵⁰. Imitando las tendencias surrealistas. Sus novelas suceden en épocas y tiempos remotos, con una mínima preocupación por la realidad geográfica, histórica o social de Galicia, siendo su mayor preocupación la preservación de la tradición gallega y la revitalización de la cultura gallega. Cunqueiro prefiere explorar el lado imaginativo del hombre gallego, lo que le permite moverse con facilidad dentro de los mundos de la realidad y la fantasía. De aquí que sus novelas acentúen incongruencia, anacronismo y sentido de irrealidad.

De acuerdo con Cristina de la Torre: "Los factores claves del galleguismo de Cunqueiro son tres: la relación activa con el paisaje, la incapacidad de trazar claros límites y la voluntad estética"¹⁵¹. La forma novelística se consigue a base de cambios de perspectiva que aumentan el interés de la narración. El *tempo* se establece cortando las descripciones con diálogo, la vaguedad temporal con el momento único, la amplitud espacial con el detalle preciso, la visión externa con la interna, un género con otro. De resultas tenemos una realidad verdaderamente caleidoscópica y amalgamada a la perfección. La preferencia de Cunqueiro por la leyenda y el mito, en una época en la que la novela española estaba dominada por el realismo social, produjo el que muchos críticos despreciaran su obra como superficial y escapista. Otros, sin embargo ensalzaron su creatividad y su

¹⁴⁸ En esta revista colaboran celtas, bretones, irlandeses y portugueses (Mario Cardosos, Texeira de Pascuals) y por primera vez se intenta conectar con Portugal.

¹⁴⁹ Fernández Rei, Francisco: "A posición do galego, lingua románica reemerxente" *op. cit.*, pág. 15.

¹⁵⁰ Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction" *op. cit.*, pág. 52.

¹⁵¹ De la Torre, Cristina: *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Pliegos, 1988, pág. 58.

virtuosidad artística. En todo caso, Cunqueiro se ha quedado como una anomalía en la evolución de la literatura española. Cunqueiro y Valle-Inclán comparten una antipatía por el realismo que les llevó a experimentar con la forma, el estilo y el lenguaje en un intento de redefinir la novela. A lo que Harriet Hutchinson apunta: "Cunqueiro was not an anomaly in Spanish literature. Like Valle-Inclán, he was constantly seeking new models of artistic expression, which would expand the novel beyond the limits of conventional realism"¹⁵².

Ni para Valle-Inclán ni para Cunqueiro, la novela es un documento social, ni una incursión en la psique humana, sino una imaginativa experiencia, un proceso de descubrimiento y creación. Esto no quiere decir que sus libros estén desprovistos de una preocupación social, sino que dicha preocupación está implícita, no explícita. Ambos representan un movimiento hacia una narrativa menos artística, una narrativa que acentúa ideas y sensaciones más que verosimilitud y verdad: lo suyo es un acercamiento poético dentro del cual la realidad es desmaterializada y transformada estéticamente para atraer la imaginación y la intuición del lector en vez de su intelecto. Más que reproducir la realidad en su totalidad, ellos prefieren sugerir artísticamente su esencia y su vitalidad a través de una serie de estados de carácter, imágenes, motivos o distorsiones. Los dos distorsionan el tiempo y el espacio, y sólo se preocupan marginalmente por el desarrollo del carácter y de la intriga. Mezclan tonos –histórico, dramático, poético y novelístico. El resultado es una novela híbrida en la que el foco narrativo se ha perdido o es confuso. En cambio, nos encontramos con una serie de incidentes, motivos o estados de carácter cuya sola unidad como novela se consigue mediante el protagonista. Los mundos poético-míticos de Cunqueiro representan un intento de comunicación con el lector de una forma nueva, más personal. Según Harriet Hutchinson: "They sought to stimulate the reader's imagination, << to apply conscious consideration to materials from the unconscious>>. For this reason, they experimented with the form, technique, theme, style and language and created a novelistic world that is unique from that of their contemporaries"¹⁵³. Consideraremos las implicaciones de esas obras como un comentario a la sociedad moderna y la deshumanización del hombre.

3. 3. Su situación en la historia de la literatura gallega

Álvaro Cunqueiro desde niño mostró afición por las letras, hecho que despertó en él a un escritor precoz. Con diez años escribió su primera novela que tenía lugar en el oeste norteamericano y según dice:

¹⁵²Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction", *op. cit.* pág. V.

¹⁵³Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction" *op. cit.*, pág. 20.

Coido que a primeira cousa que escribín foi unha novela do Oeste e que eu sinto moitísimo que se teña perdido. Era unha novela bilingüe -ieu non sabía máis que galego e castelán, claro!- e os indios cheyenes falaban en galego e os rostros pálidos en castelán. Foi a primeira vez que escribín en galego.¹⁵⁴

El gallego, en 1921, era una lengua sin codificar, por lo que se presta a todo tipo de expresión. De aquí el frecuente uso del hipérbaton y la expresión arcaizante.

Publicó por primera vez en el seminario mindoniense un poema gallego dedicado a Aquilino Iglesia Alvariño, *Vallibria*, por quien estaba influido, a la edad de 19 años. A esta composición le sucedieron otras, tanto en prosa como en verso, y tanto en gallego como en castellano, así como algún escrito en la revista *Galiza*, impulsada por él entre 1930 y 1933. Dicha revista fue el primer órgano público concebido por Cunqueiro y se trataba de una revista cultural-política, de signo marcadamente galleguista y de expresión lingüística prácticamente monolingüe, de donde salieron cinco números entre 1930 y 1933, conmemorando el día de Galicia o las fiestas mindonienses de San Lucas. La preocupación nacionalista por la identidad de Galicia es el tema explícitamente central de la revista, en la que incluso se traduce al gallego un escrito autonomista de Salvador de Madariaga.

En 1932 aparece su primer libro, *Mar ao Norde*, poemario inserto en la línea vanguardista abierta por Manuel Antonio. De este libro se dijo que era una poesía hecha con la misma táctica política que la Federación Anarquista Ibérica, y que fue influenciado en su tono general por la poesía de Manuel Antonio¹⁵⁵, aunque Juan Ramón Jiménez fue el poeta que más le impactó. También estuvo a punto de publicarse *Somas de caridades*, opúsculo de siete poemas que no vería la luz hasta 1977. Ya en 1933 publicará con distinto espíritu vanguardista *Poemas do sí e non*¹⁵⁶. De todos los <<ismos>> por el que más atraído se sintió fue por el surrealismo, a través de Eluard, Luis Aragón e incluso Breton. *Poemas do sí e non* es un verdadero libro surrealista¹⁵⁷.

La primera etapa de la producción literaria cunqueiriana que dura hasta la Guerra Civil (1933-1936), está caracterizada por el hecho de que todos los libros que la componen están escritos en verso y en gallego, predominando como marco ambiental, la ciudad de Mondoñedo. En esta ciudad episcopal donde nació, Cunqueiro promovió la *Oficiña Lírica do Leste o do Este Galego*, núcleo artístico-literario de estilo más bien vanguardista de espíritu universalista, y constituido por dos escritores y un dibujante vinculados a Mondoñedo (Cunqueiro, Aquilino Iglesia Alvariño y Vidarte).

En esta ciudad también promovió numerosas iniciativas culturales como la Editorial Un¹⁵⁸, *Papel de color*, *Frol de diversos* o incluso *Impresos sentimentais*. La Editorial Un estaba coordinada por Cunqueiro, Aquilino

¹⁵⁴ Pérez Bello, Manuel: "Entrevista con Álvaro Cunqueiro" en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), (abril-junio 1991), pág. 200.

¹⁵⁵ "De catro a catro" 1928.

¹⁵⁶ Rodríguez Fer, Claudio: "La factoría vanguardista de Álvaro Cunqueiro" en *Ínsula* (Madrid), 536 (agosto 1991), pág. 18.

¹⁵⁷ Molina, Cesar Antonio: "La última visita (Entrevista a Álvaro Cunqueiro en 1981)" en *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Madrid, 15 Boletín de la Fundación Federico García Lorca, 1987, pág. 170.

¹⁵⁸ El nombre es significativo: individualismo y vanguardia.

Iglesia Alvariño y Bernardo Vidarte. En ella se publicaron durante el año 1933 *Poemas do sí e non* de Cunqueiro y *Corazón ao vento* de Iglesia Alvariño, y en 1936, de José Díaz Jácome, *Primeiras Cantigas de amor*, muy vinculado personal y poéticamente a nuestro autor.

La editorial Un también publicó *Papel de color*¹⁵⁹, colección poética juvenil de estilo *Resol*, y *Frol de diversos*, publicación en forma de pliego que contenía la dedicatoria "To the happy few", traducción de "Profecias de Roger Bacon" y tres tarjetones sueltos con los poemas en gallego "Royauté" de Arthur Rimbaud, "Meira, canción noviña", de Aquilino Iglesia Alvariño y "Antiga noiva verde" del mismo Cunqueiro, así como ilustraciones de Vidarte. En la misma línea de la *Oficiña*, Aquilino Iglesia Alvariño promovió en Vilagarcía de Arousa sus *Impresos sentimentais*, cuyo número 2¹⁶⁰ fue escrito por Cunqueiro y consistía en "Tres pequenas versións tristes" dedicadas a Rosalía de Castro, Antonio Nobre y Enrique Heine, y otro "Epigrama" final. Al mismo tiempo que promovía todo esto, don Álvaro encabezaba el neotrovadorismo poético con *Cantiga nova que se chama Riveira*¹⁶¹, publicado en 1933 y ampliado en su reedición de 1957. Tras la Guerra Civil, en su único libro de poesía gallego publicado durante la posguerra *Dona do corpo delgado*, siguió cultivando la línea neotrovadoresca de la que fue principal representante en Galicia. Ambos libros son las cotas más altas que dio de sí el movimiento autóctono del neotrovadorismo. Este vino a ser un fenómeno paralelo al producido por las ediciones de Montesinos de las obras de Lope de Vega y Gil Vicente y que de alguna forma influirían en Alberti o Lorca. Sobre todo el primer Alberti "neopopularista". En suma, como dice Rodríguez Fer: "Cunqueiro convirtió el Mondoñedo de los años treinta en el centro operativo de una ofensiva de publicaciones y proyectos poéticos expandidos por una plataforma de contornos geoliterarios y connotaciones futuristas: la *Oficiña Lírica do Leste Galego*"¹⁶².

En un breve artículo escrito por Juan Perucho, a raíz de la concesión a nuestro autor del Premio de la Crítica, en 1959, sobre *Las crónicas del sochantre* recogido en su libro *Galería de espejos sin fondo* decía de Cunqueiro: "Cunqueiro es un poeta. Por lo general, a los poetas no les gusta la realidad". Ambos escritores tienen en común: que sus obras parten desde la propia invención de textos que no han existido jamás y tienen reminiscencias artúricas, bretonas y medievales. Pero en la narrativa cunqueriana hay más humor, ya que Perucho tiende a hacer surgir su erudición como algo serio cortando así la narración, mientras que la erudición en Cunqueiro surge como pura broma, un divertimento. A pesar de que ambos han leído a Borges, sólo en Perucho se percibe. En esta misma entrevista don Álvaro define su narrativa: "En el fondo lo que yo hago siempre es un libro de caballerías."¹⁶³

¹⁵⁹ Iniciativa particular de Cunqueiro, consistió en una serie policromada de tarjetones sueltos que llegó a sumar cinco números entre 1933 y 1935, dos de ellos constituidos por sendas elegías cunqueirianas a Manuel Antonio. Rodríguez Fer, Claudio: "La factoría vanguardista de Álvaro Cunqueiro" *op. cit.*, pág. 19.

¹⁶⁰ También titulado "Nenia".

¹⁶¹ Son canciones de amor y amigo que surgieron después de leer: *La amante* de Rafael Alberti, *Nao senlleira* de Bouza Brey y el *Cancionero* de Nunes.

¹⁶² Rodríguez Fer, Claudio: "La factoría vanguardista de Álvaro Cunqueiro" *op. cit.*, pág. 19.

¹⁶³ Molina, Cesar Antonio: "La última entrevista" en *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Boletín de la Fundación Federico Garcia Lorca, Año VIII, número 15, junio 1994, pág. 168.

En la última entrevista que Cunqueiro dio a Cesar Antonio Molina, afirma que de todos los "ismos" por los que sintió más atraído fue por el surrealismo, a través de Eluard, Luis Aragón e incluso Bretón. *Poemas do si e non* es su verdadero libro surrealista. Esta corriente tiene en su actividad creadora las características autóctonas: la ironía, el sarcasmo y el humor; características innatas de Cunqueiro, que tenía la tendencia irónica, incluso en los momentos emocionales más hondos, a verle a la vida su otro lado, el envés.

Luis Pimentel fue el vínculo gallego con la Generación del 27. Su libro de poemas en castellano *Barco sin luces* llevaba un importante prólogo de Dámaso Alonso, también colaboró en *Ronsel* y *La Gaceta Literaria*. El Alberti de la época *Marinero en tierra* le pareció a Cunqueiro excepcional, al igual que Salinas, más tarde también Luis Cernuda, que le parece una de las figuras capitales de la generación del 27 y por supuesto Gerardo Diego, todos influyeron en Cunqueiro, en gallego.

3. 4. Circunstancias sociopolíticas de Cunqueiro

En 1936 estalló, la Guerra Civil Española que dividió el país y devastó sus energías y sus recursos. Los años que la siguieron, España sufrió apuros, privación, y se encontró aislada del resto del mundo, y divida. El partido falangista¹⁶⁴ no sólo controlaba la política sino también la cultura y su censura afectaba todas las formas de comunicación, tanto a las obras publicadas como al teatro, cine, y más tarde, la televisión. El resultado, por supuesto, era un vacío cultural que reprimía todo pensamiento contrario al ideal de tradición, moral, religión y totalitarismo.

Cunqueiro, que dirigió un periódico importante y varias publicaciones más o menos importantes a lo largo de su vida, fue, además, un extraordinario articulista, con una obra de dimensiones lopescas. En la época en la que va a la Universidad de Santiago, donde estudia Historia sin terminarla, colabora con numerosas publicaciones gallegas del momento, como *Yunque*, que dirige Ánxel Fole en Lugo: *Universitarios* que dirige F. F. del Riego en Santiago, *Nós* de Ourense y el diario *El pueblo Gallego* (1937).

La Guerra Civil cambia el panorama cultural y periodístico de Galicia. Cunqueiro abandona el galleguismo político. En Ortigueira, provincia de Coruña, donde trabaja como profesor, es el responsable del periódico falangista *Era Azul*¹⁶⁵, que Cunqueiro escribe casi en su totalidad, con diversos seudónimos y su propia firma. La calidad de esta publicación le hace

¹⁶⁴ Los anarquistas de la extrema derecha.

¹⁶⁵ Marovitz, Daniel J. Y Murado, Miguel Anxo: "Cunqueiro en la rotativa" en *Ínsula* (Madrid), 536 (agosto 1991), pág. 24.

ser llamado por *El Pueblo Gallego* en Vigo, donde se incorpora en 1937 como redactor. En 1938 va a San Sebastián como redactor en *La Voz de España*, y en 1939 se muda a Madrid para ocupar un puesto como redactor en el *ABC*. Como Daniel J. Marovitz y Miguel Anxo Murado dicen:

Los artículos de Cunqueiro de esta época siguen la pauta que forjan la guerra y la ideología dominante. Son artículos retóricos de alabanza al Régimen y a sus ideales, en su caso más bien católicos y tradicionales que falangistas. Él presta en ellos su erudición, particularmente su sensibilidad un tanto medievalizante, que con ajustes casaba perfectamente con la idea imperial que se pretendía formentar.¹⁶⁶

La colaboración en revistas como *Misión* o *Vértice* marcan el punto más alto de esta etapa, pero en 1947 un incidente con el embajador de Francia enemista a Cunqueiro con el régimen y es privado de su carnet de prensa. Inhabilitado para ejercer la profesión, Cunqueiro vuelve a Mondoñedo donde, después de un periodo de depresión, comienza a colaborar en la pequeña prensa de la posguerra galleguista, que subsiste en los bordes de la legalidad, principalmente en el diario *La Noche*, de Santiago de Compostela, refugio de escritores gallegos que habían caído bajo sospecha por su heterodoxia. A finales de los años cincuenta, tras haber obtenido un cierto éxito con obras como *Merlín e Familia* o *As crónicas do sochantre*, ingresa en 1961 como redactor en la plantilla del diario *Faro de Vigo*, donde escribe su sección, *El envés*, punto de referencia de la última página del periódico, y sus famosos "pies de foto" donde el escritor improvisaba acerca de una fotografía de agencia¹⁶⁷. En 1965 pasa a hacerse cargo de *Vida Gallega* y a dirigir *Faro Deportivo*, redactando el suplemento deportivo del *Faro de Vigo* y el *Faro de Vigo* durante cinco años¹⁶⁸. Varios de sus libros *Xente de aquí e acola*, *Escola de menciñeiros*, *La Cocina Cristiana de Occidente* se gestaron en las páginas de los diarios. Como Daniel J. Marovitz y Miguel Anxo Murado señalan:

La maestría que llegó a adquirir en la redacción de sus artículos breves nos permite hallar concentrados en muy pocas líneas los elementos más característicos de su prosa: la erudición, la ironía, la ternura de lo mítico y ese sentimiento en lo lírico del que tanto se ha hablado en Cunqueiro.¹⁶⁹

El propio Cunqueiro compiló colecciones de artículos que editó con los títulos de *Laberinto y Cia.*, y *El descanso del camellero*, ambas en Barcelona en el año 1970. Posteriormente se han realizado otras antologías temáticas de su obra articulística: la de su amigo Néstor Luján, bajo el título *Fábulas y leyendas del mar*, y las preparadas por César Antonio Molina, *Tesoros y otras magias*, *Los otros caminos* y *El pasajero en Galicia*. Mucha de esta obra, aunque publicada en castellano, fue escrita por Cunqueiro en gallego.

¹⁶⁶ Marovitz, Daniel J. Y Murado, Miguel Anxo: "Cunqueiro en la rotativa", *op. cit.*, pág. 24.

¹⁶⁷ Sus seudónimos son tan numerosos como los géneros de prensa que aborda: S. S.; Manuel María Seoane; Álvaro Labrada; Mark Tapley; Patricio Mor; Patricio Mindonio...

¹⁶⁸ Marovitz, Daniel J. Y Murado, Miguel Anxo: "Cunqueiro en la rotativa", *op. cit.*, pág. 24.

¹⁶⁹ Marovitz, Daniel J. Y Murado, Miguel Anxo: "Cunqueiro en la rotativa", *op. cit.*, pág. 24.

3. 5. Novela

Cunqueiro pertenece novelísticamente a las generaciones de la postguerra. Este autor vivió en un periodo de confusión espiritual y desintegración política, pertenecía a una generación que había sufrido el choque de la guerra, de la disensión, de la desesperación. El efecto paralizador de la postguerra y el clima represivo del régimen de Franco impidió la expresión de la búsqueda de sí mismo y de la libertad de la que la Generación del 98 había disfrutado. Sólo a partir de los años 50, con la relajación de ciertas restricciones y la apertura de las fronteras a las influencias extranjeras, los intelectuales tuvieron la posibilidad de examinar artísticamente la realidad española y evaluar la crisis espiritual y nacional, aunque la censura y el control del gobierno central limitaba sus esfuerzos. Quizás por esta razón las novelas de Cunqueiro no tratan de la actualidad sino de un pasado remoto mítico, en el que puede examinar las esperanzas y los sueños humanos.

El estilo novelístico de moda dominante que siguió a la Guerra Civil, era una continuación del realismo tradicional pero con menos concentración en la descripción del medio social y mayor acentuación en la reacción del hombre frente a su medio ambiente. Por esta razón, la novela española que estaba surgiendo oscilaba entre un realismo brutal¹⁷⁰, que pretendía mostrar un análisis de los factores exteriores sociales como forma de aproximarse a un estilo psicológico de los personajes planteado en reacción a los estímulos externos, y una aproximación más documentada de los movimientos neorrealistas de los años cincuenta¹⁷¹. Los neorrealistas experimentaron con técnicas de fragmentación, simultaneidad, desplazamiento del tiempo y el espacio, monólogo interior y una serie de símbolos, metáforas y motivos que expresan el estado de la mente.

Cunqueiro permaneció temática y estilísticamente al margen de los movimientos novelísticos contemporáneos. Desde su primer intento en prosa narrativa, evitó el realismo social a favor de la parodia del mito y la fantasía; y el humor. Preocupado con la condición humana en general, Cunqueiro trascendió su circunstancia sociopolítica para examinar temas como el amor, la muerte, la identidad, la soledad, la venganza y la opresión. En sus obras son examinadas las esperanzas del hombre, sus miedos y aspiraciones, como son expresadas en el mito y en la fantasía:

Creo que hay algunos asuntos: la soledad, la posibilidad de convertir en realidad los sueños... que mueven mi producción. Si mis libros pretenden algo sería el mantener esa dosis de fantasía que el hombre necesita para vivir. Yo no me "escapo" de la situación del hombre de mi siglo. Simplemente creo que tanta importancia como tenga la realidad cotidiana la tienen, por

¹⁷⁰ También denominado "tremendismo".

¹⁷¹ El neorrealismo en España toma tres direcciones: el objetivismo, la novela social y el realismo subjetivista, que presentan una serie de hechos y situaciones que hace que el lector sea un testigo de los problemas de la España contemporánea. Se enfatiza más en el contenido que en el estilo y en la técnica. Citado en Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction" *op. cit.*, pág. 33.

ejemplo, los mitos, que no son cuentos, sino respuestas que están ahí. Los mitos son una presencia.¹⁷²

Don Álvaro busca trascender los límites del regionalismo y universaliza la experiencia gallega explorando mitos muy conocidos desde una perspectiva nueva y únicamente gallega. Al igual que la aproximación gallega a la realidad y al arte, esos mitos no son ni fijos ni inmutables, sino flexibles y abiertos a nuevas posibilidades e interpretaciones. Sus héroes no actúan en conformidad con los prototipos míticos sino en interacción espontánea con el mundo que los rodea. Sus novelas son interpretaciones humorísticas de mitos y leyendas de la Antigüedad Clásica y la Edad Media. Quizás, para acentuar el vacío de esos mitos erosionados, busca humanizar las novelas introduciendo elementos de la vida cotidiana gallega. Aunque sus novelas suceden en épocas y espacios remotos, intenta galleguizar su mundo de ficción en su presentación de personas, lugares, actitudes, costumbres, comida y ropa. El resultado es una visión humorística del mundo mítico donde la realidad y la imaginación coexisten en el mismo plano. Cunqueiro prefiere un acercamiento más lírico a la novela y se comunica con el lector de una forma sutil, mediante la fantasía y el humor. Citando a Hutchinson Harriet: "His novels are humorous recreations of myths and legends and are characterized by the interplay between reality and imagination and spontaneity of style and spirit"¹⁷³.

Cunqueiro es producto del tiempo en el que escribió, de aquí que sus obras reflejen una insatisfacción similar con el pensamiento y las letras contemporáneos. El escribió en una época en que España estaba sufriendo una crisis espiritual producida por agitaciones políticas y cambio social. Cunqueiro fue miembro de una generación literaria que buscó regenerar y renovar la literatura en general, y la novela en particular. Los esfuerzos de la Xeneración *Nos* para revitalizar y universalizar la cultura gallega determinaron la trayectoria novelística de Cunqueiro. La mayor parte de sus novelas fueron escritas en gallego y aunque pocas tratan de la realidad de la misma Galicia, el espíritu gallego es evidente en el énfasis, espontaneidad, incongruencia y poder creativo de su imaginación. La visión de la realidad en este autor es a menudo expresada al escoger el tema, que tiende a ignorar la aproximación problemática de las tradiciones realistas, o en su expresión artística, que tiende a acentuar la forma como una expresión de las ideas. Para él, la novelano es un espejo de la vida, sino más bien una forma de arte que exige imaginación y originalidad en la manera de expresarse. Nuestro autor se acerca a la novela estéticamente más que ideológicamente y busca alcanzar al lector a todos los niveles -intelectual, psicológico, emocional y subconsciente- a través del poder creativo de las palabras. La aproximación es intensamente personal, no sólo en la visión de la realidad sino también en la expresión artística.

Álvaro Cunqueiro, escritor fundamental de este siglo que cultivó el bilingüismo continuado, se adelantó a su época más que en el artículo periodístico, lo hizo en la novela, poesía, y especialmente en sus obras y

¹⁷² A. R. De las Heras, "Escritores al habla: Álvaro Cunqueiro." Citado en Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction" *op. cit.*, pág. 34.

¹⁷³ Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction", *op. cit.*, pág. 54.

esbozos teatrales. Cuando él escribía, el espectáculo español dramático estaba anclado en la fórmula narrativa de la pieza e tresillo, la alta comedia. Ricard Salvat lo define así:

El teatro de Cunqueiro constituye una serie de fascinantes propuestas de <<otro teatro>>, de intuiciones teatrales que poseen una estructura narrativa muy variada de una ductilidad e imaginación, precisamente, dadas, porque no consiguió, en ninguna de ellas, ni remotamente, las formas y formulas del teatro de la burguesía, las que podían tipificar un Benavente, un Pemán, un Sagarra, un Marquina, un Paso o un Casona.¹⁷⁴

El desagradable incidente con el embajador francés que truncó su vida de periodista de 8 años en el periódico *ABC* le hizo volver a su Mondoñedo natal, donde se instaló por diez años. Durante este periodo el escritor disfrutó de sus viejos amigos, del silencio y de muchas lecturas en la soledad del valle. Y fue así como surgió el Cunqueiro narrador, con *Merlín e familia e outras historias* (1955), "o que sería o seu primeiro texto narrativo en galego"¹⁷⁵, obra que contribuyó considerablemente a la recuperación narrativa gallega. Ya en 1939 había surgido el Cunqueiro narrador con la *Historia del caballero Rafael*, una historia atemporal que trata de un caballero troyano. En esta fragmentada historia, llena de ecos modernistas y surrealistas, se configura la médula de la narrativa cunqueriana: el tema de la muerte, del sueño, de la identidad, de la soledad y la ausencia, del viaje real y la meta imposible, y del amor. El *Rafael* se quedará muy aislado del resto de la narrativa cunqueriana.

Álvaro Cunqueiro, sabio en todas las erudiciones, mantiene en su obra literaria una vinculación con Bretaña. Lecturas habituales suyas fueron el vizconde de Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly, Ernest Renan o Villiers de L'Isle Adam. Luego, los grandes escritores que a finales del siglo XIX mantienen una literatura entroncada con el más profundo folklore, presidida por un solemne paisaje, avisada por las fuerzas naturales, empurpurada y sombría: Anatole Le Braz, con su libro *Légende de la Mort en Basse Bretagne*, Charles La Goffic, autor de *Crucifié de Kerialier*, Charles Geniaux en su libro *La passion de Armelle Louannais* o Auguste Dupuy con *Le Chemin de Ronde*. Todos estos libros gravitan sobre el espíritu de Álvaro Cunqueiro junto a la épica frondosa y mágica de *la matiere de Bretagne* que fue la gran moda de la Cristiandad occidental en el siglo XIII. En *Merlín y familia* está toda esta antigua literatura trabajada por Cunqueiro con una poesía sonriente, peculiarísima¹⁷⁶.

En 1956 publicó *As crónicas de sochantre*¹⁷⁷ que ganó el premio de la Crítica, a la que en 1959 añadió la pieza teatral: *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados*. Luego autotradujo y alargó *Merlín y familia* (1957). Más tarde publicó *Las mocedades de Ulises* (1960). Después publicó

¹⁷⁴ Salvat, Ricard: "Sobre las propuestas teatrales de Álvaro Cunqueiro, en *Ínsula* (Madrid), 536 (agosto 1991), págs. 22.

¹⁷⁵ Silva Domínguez, Carme: "Trazos lingüísticos galegos na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro" en *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 76.

¹⁷⁶ Luján, Néstor: "Prólogo a 'Las Crónicas del Sochantre'", Navarra: Salvat, 1970, pág. 14.

¹⁷⁷ Ed. Galaxia, 1956. Sochantre es el encargado de la música en los oficios de la iglesia y también toca el bombardino en los entierros.

Si o vello Sinbad volvese as illas... (1961) que un año más tarde autotradujo como *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* (1962).

Tras la concesión del premio "Eugenio Nadal en el año 1968 por *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), Cunqueiro parece destacarse por su labor literaria en castellano. A pesar de las múltiples declaraciones de galleguidad lingüística que realiza, sus compromisos con el mercado editorial peninsular debieron condicionarle a que escribiera en castellano sus novelas más importantes, ambientadas exótica o mitológicamente. Por ello continuó usando el castellano para publicar *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972) y *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. (1974).

Las novelas que se ambientan en el mundo rural gallego: *Escola de menciñeiros e Fábula de varia xenté* (1960), *Xente de aquí e de acola* (1971) y *Os outros feriantes* (1979) conocen las primeras ediciones en la editorial Galaxia¹⁷⁸ y las escribe en gallego.

En 1958 escribió *O incierto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Más tarde en 1965 se publicó en la revista *Grial*, núm. 10, *A noite vai coma un río*. Tampoco hay que olvidar una pequeña pieza teatral histórica, *Xan, o bó conspirador*. Don Álvaro también tradujo y adaptó la obra del escritor irlandés Lord Dunsany¹⁷⁹, *A sentencia dourada* en 1980.

Como teórico y crítico social con su ensayo "As mil caras de Shakespeare" consigue lograr una de las más profundas y coherentes lecturas sobre este autor británico.

3. 6. Tradición cultural propia

La búsqueda de la propia identidad es el tema fundamental de la narrativa cunqueiriana. Las novelas de Cunqueiro resaltan la individualidad del autor, y se caracterizan por la voluntad de trascender el contorno circundante y captar la esencia del existir, reivindicando el valor de la vida y el poder transformador de la imaginación¹⁸⁰. Por eso crea un espacio en el que la relación del hombre con su entorno, la necesidad humana de enraizamiento, los usos del juego y del rito, se entremezclan. Su ansia de trascendencia viene impulsada por un sentimiento positivo hacia la realidad y por ello acepta el poder transformador de la fe, pero desconfía de la institución eclesiástica, a la que satiriza:

Creo en el poder de la oración. Es un poder inmenso. Parece que está demostrado que san Roque y san Jorge nunca existieron, pero la gente les ha pedido ayuda y ellos se la han dado... Y por la misma razón Dios existe en todo poder y libertad, aunque lo hayan creado los hombres.¹⁸¹

¹⁷⁸ Silva Domínguez, Carme: "Trazos lingüísticos galegos na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro" *op. cit.*, págs. 76.

¹⁷⁹ Su nombre real era Edward John Moreton Drax Plunkett.

¹⁸⁰ Cunqueiro distingue entre su ficción y su quehacer periodístico (en donde trata los problemas sociales).

¹⁸¹ Serrano, María Dolores: "Cotidiana de Álvaro Cunqueiro" *La Gaceta Ilustrada*, 640 (1969) pág. 41.

En el universo ficticio cunqueriano se recalca la resonancia mágica de lo sagrado al crear un mundo maravilloso, igualmente estructurado que el taumatúrgico. Todo es posible, en particular lo extraordinario. Y en este enfoque se acerca a Kafka, al realismo mágico hispanoamericano y a Cortazar, para quién: "No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico"¹⁸².

Galicia es para el autor la base que integra su universo y por ello se compromete con las tradiciones locales de la provincia de Lugo y escribe en gallego en una época en la que el gobierno franquista había suprimido su uso. Su uso de la lengua gallega lo aísla de sus contemporáneos y opta por autotraducirse al castellano, autoparodiando su autotraducción. Cunqueiro consciente del poder de la palabra, utiliza con profusión arcaísmos y neologismos. Y en su ficción recurre al lirismo y a la ironía para presentar el continuo choque entre realidad y deseo. De aquí que los sueños y las aspiraciones son el auténtico vivir de sus personajes. Uno de sus trucos es subvertir las expectativas del confiado lector y exigir su participación activa en la lectura.

En la literatura gallega sobresalen los esperpentos de Valle-Inclán, el tremendismo escatológico de Cela y los prodigiosos relatos del propio Cunqueiro. Como Cristina de la Torre subraya:

La política, la economía, la agricultura, el mejoramiento general del país le interesan a Cunqueiro en el ámbito cotidiano, no en el literario. Por lo tanto reserva los temas para su labor periodística... En sus ficciones, caracterizadas por la riqueza, la variedad y la humanidad galaicas, Cunqueiro explora los distintos aspectos de la intravida de Galicia y del hombre presentado una imagen esencializada del ser y del poder ser de ambos.¹⁸³

3. 7. Conclusión

Álvaro Cunqueiro adquirió conciencia galleguista muy temprano. Ya en 1936 le declaró a Xosé Filgueira Valverde: "Aos quince anos era republican, ateo, galegista"¹⁸⁴. De hecho el primer texto que publica en su vida a los dieciocho años es un poema en gallego "D'un libro" dedicado a Aquilino Iglesia Alvariño en el semanario mindoniense *Vallibria*, al que seguirían otras composiciones en gallego y en castellano. Este autor también participa de la idea de concebir Galicia, al mismo tiempo, como ente propio y como parte de la humanidad, y resulta evidente su sintonía con la fundacional "Declaración de principios" del Partido Galerista en 1931, donde se definía a Galicia como

¹⁸² Cortazar, Julio: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: siglo XXI, 1966, pág. 46.

¹⁸³ De la Torre, Cristina: *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 30.

¹⁸⁴ Rodríguez Fer, Claudio: "O nacionalismo galego de Álvaro Cunqueiro" en *A trabe de Oro*, Santiago: tomo III: II, (1991 Xullo-Agosto-Setembro), pág. 383.

“unidade cultural, pobo autónomo y célula de universalidade”¹⁸⁵. En el itinerario ideológico del primer Cunqueiro, el idealismo galleguista, la conciencia nacionalista y el antiespañolismo están enmarañados.

Las fuertes transformaciones socioeconómicas producidas en los años 50 supusieron cambios importantes en el perfil de la sociedad gallega. Hubo movimientos masivos migratorios con destino a Europa y a ciudades españolas con importante florecimiento industrial, lo que produjo un éxodo rural, que trajo como consecuencia la despoblación de importantes núcleos y el abandono de las tareas agrícolas. De aquí que escritores como Álvaro Cunqueiro y Ánxel Fole dejaran constancia en su literatura de un mundo que estaba en peligro de extinción; Blanco Amor plasmará una sociedad en transformación a medio camino entre lo rural y lo urbano, y Méndez Ferrín dará testimonio de la conflictividad surgida de esta nueva situación. En 1950, con la fundación de la editorial Galaxia por un grupo de intelectuales, el galleguismo conoce una formulación que se alejará de la militancia política y se centrará en un proyecto de signo cultural. Durante estos años se produce una recuperación de la conciencia nacional que cuajó en la formación de organizaciones, así como la elaboración de un proyecto político desde los presupuestos de un nacionalismo moderno¹⁸⁶.

Cunqueiro siempre afirmó que lo que le interesaba era fabular para la gente que se dejase hechizar por un cuento, alejándose de cualquier temática que abordará los problemas sociales, hecho que fue duramente criticado por la coincidencia de la aparición de sus obras narrativas en castellano cuando hacía furor el realismo social. Hemos de situar la obra de Cunqueiro dentro del clima cultural del “Círculo Galaxia”, fundado en 1950 y formado por los intelectuales Otero Pedrayo, Francisco Fernández del Riego, Domingo García-Sabell, Ramón Piñeiro y Xaime Isla, antiguos galleguistas a los que se llamó la Generación de la Guerra. Estos intelectuales que se dedicaron a actividades centradas más en el terreno editorial, también ejercieron una labor de continuidad dirigida a las promociones más jóvenes, a las que no sólo transmitieron un legado cultural sino que les ofrecieron colecciones en las que publicar su incipiente labor literaria. Dentro de este clima cultural, que llevó a cabo una intensa labor literaria, se recuperó también una tradición ensayística perdida: a petición de este grupo Cunqueiro escribió su primera novela en gallego *Merlín e familia*. A partir de los años cincuenta se produce una progresiva recuperación de la prosa gallega luego del silencio de los años inmediatamente posteriores a la guerra¹⁸⁷.

Por otra parte hay que delimitar un grupo integrado por escritores nuevos que por 1960 constituyen un movimiento conocido como *Nova Narrativa Galega*. La labor fundamental de estos escritores fue el incorporar a la novela gallega nuevas técnicas sacadas de la tradición europea. La influencia de lecturas, hasta ahora desconocidas, como el *nouveau roman*, Kafka, Joyce, Faulkner... y el espíritu innovador de dichos escritores

¹⁸⁵ Rodríguez Fer, Claudio: “O nacionalismo galego de Álvaro Cunqueiro” *op. cit.*, pág. 387.

¹⁸⁶ “A recuperación da narrativa en galego: Álvaro Cunqueiro” en Asociación Socio-Pedagógica Gallega (ed.): *Historia da Literatura Galega*, Vigo: A Nosa Terra, pág. 128.

¹⁸⁷ “A recuperación da narrativa en galego: Álvaro Cunqueiro” en Asociación Socio-Pedagógica Gallega (ed.): *Historia da Literatura Galega*, *op. cit.*, pág. 128.

aportaron un impulso evidente de modernidad a la narrativa gallega contemporánea. Este movimiento fue integrado por Rodríguez Mourullo, Xosé Luís Méndez Ferrín, Carlos Casares, González Suárez-Llanos, María Xosé Queizán, Xohana Torres, etc. Siendo un extraordinario lector y buen conocedor de las novedades que se estaban produciendo en la literatura contemporánea, no se identificó con escritores de la *Nova Narrativa Galega*. Siempre permaneció como un narrador individualista en el panorama narrativo de la postguerra. En su obra conviven elementos librescos, tomados en gran parte de las diferentes mitologías con elementos específicamente gallegos.

Cunqueiro, al igual que Valle-Inclán aborrecen el realismo, hecho que les llevó a la técnica de la parodia que consiste en experimentar con la forma, el estilo y el lenguaje en un intento de redefinir la novela. Se sirven de la metáfora como de un espejo estético. Para ambos, la novela no es un documento social, ni una incursión en la psique humana sino una imaginativa experiencia, un proceso de descubrimiento y creación. Los dos representan un movimiento hacia una narrativa que acentúa ideas y sensaciones más que verosimilitud y verdad, dentro del cual la realidad es desmaterializada y transformada estéticamente para atraer la imaginación y la intuición del lector en vez de su intelecto. Cunqueiro y Valle-Inclán distorsionan el tiempo y el espacio y sólo se preocupan por el desarrollo del carácter y de la intriga. Mezclan géneros –histórico, dramático, poético y novelístico. El resultado es una novela híbrida en la que el foco narrativo es confuso. En cambio, nos encontramos con una serie de incidentes, motivos o estados de carácter cuya sola unidad se encuentra en el protagonista. Su particularidad poética echa mano de la técnica de la parodia para el subvertir el discurso maravilloso.

4. Noción de las lenguas

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar y
el caballo en la montaña.
(*Romancero gitano* de Federico García Lorca)

4. 1. Autor que se traduce y retraduce

Álvaro Cunqueiro tradujo al castellano parte de su obra gallega en prosa excepto: *As crónicas do sochantre*, *Tesoros novos e vellos* (1964), *O incerto sr. Don Hamlet* (1958) y *A cociña galega* (1973). Tampoco tradujo sus libros de poemas, aunque en 1940, en un libro titulado *Elegías y canciones*, tradujo al castellano varios poemas que publicará antes de la guerra¹⁸⁸.

La autotraducción se puede definir como el proceso en el que un texto es transferido a otra lengua por el emisor de la obra literaria original. El traductor domina, por consiguiente, el idioma en que fue concebido y realizado el texto primero y le interesa que su traducción coincida con la obra. La finalidad del autotraductor es la divulgación de un producto cultural concebido en un idioma minoritario, que no podría soñar con conquistar los mercados editoriales. Es decir, que la autotraducción es una manera viable de mantener el compromiso lingüístico sin resignarse a la escasa repercusión externa. Se podría hablar de metatraducciones de los textos exclusivamente castellanos, o de versión manuscrita para los mismos que no llegaron a publicarse. Cunqueiro declara al respecto:

Eu son un escritor galego, eu son un home que pensa en galego e non creo no biligüismo: eu sosteño que hai sempre una lingua de fondo e a miña lingua de fondo é o galego... Naturalmente, un escritor que pretenda vivir da pluma non pode facelo se escribe soamente na lingua galega.¹⁸⁹

Como parodia de la lengua castellana y de la autotraducción. Las autotraducciones cunqueirianas se nos presentan como un campo de pruebas privilegiado. Al autotraducirse libremente lo que hace es autoparodiar su texto original que a la vez ha hecho parodia de las pseudobiografías de la novela picaresca y de ciertos procedimientos de los libros de caballerías donde suele aparecer un cronista que dice escribir la historia, simple copista que transcribe un texto ya existente y por tanto ajeno a la historia. Hay cambios en la coherencia con respecto al texto autotraducido:

¹⁸⁸ Aunque si tradujo poemas de otros autores al castellano y al gallego y en el *Faro de Vigo* fueron publicados cuentos hindúes, fragmentos de *Gargantúa e Pantagrúel*, recensiones publicadas en revistas alemanas o periódicos franceses. Pazos Balado, M^a Carme: “Álvaro Cunqueiro traductor” en *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993 pág. 90.

¹⁸⁹ Pérez Bello, Manuel: “Entrevista con Álvaro Cunqueiro”, *op. cit.*, pág. 204.

- a- Hace cambios en las funciones literarias y metafóricas de las palabras.
- b- Hace cambios sintácticos que afectan el nivel semántico.
- c- Hay cambios en los tiempos del verbo, personas u otras características gramaticales de la frase.
- d- Cambios en relación del texto imitado por medio de cambios del nuevo contexto y otros cambios paratextuales.
- e- Cambios en el sociolecto, idiolecto o en otros elementos del léxico

El autor, enfrentado de nuevo a su texto, reflexiona sobre su doble identidad cultural y lingüística, dejando en la nueva versión marcas que dan cuenta con especial claridad de los diferentes parámetros que convergen y dialogan en su obra. Dentro de nuestro estudio comparativo de las obras narrativas autotraducidas por Cunqueiro, abordamos en primer lugar la especificidad que presenta la traducción del gallego como lengua minoritaria con una norma en proceso de consolidación; en segundo lugar observamos de qué manera actuaron en las autotraducciones de Cunqueiro, la tendencia al ennoblecimiento retórico y el anexionismo cultural y la inclinación a la preservación de la extranjería original del texto. En relación con esta última tendencia debe destacarse cómo la presión del gallego como lengua de fondo es aprovechada por Cunqueiro como un importante motor estilístico con vistas a la consecución de un dialecto literario personal. Dentro del análisis comparativo entre los originales gallegos y las versiones castellanas realizadas por el propio escritor sobresalen, por su importancia, aquellas modificaciones que atañen al plano ficcional. Observada de esta manera, la relajación entre el texto gallego y castellano de Cunqueiro se presenta no como la de la tradicional dependencia jerárquica entre original y traducción sino como la que se establece entre simples variantes que constituyen fragmentos de un único macrotexto. Esta visión choca con la común tendencia de la crítica, que acostumbra a considerar la versión castellana como una obra cualitativamente superior. Por ello, parece más pertinente contemplar el conjunto de la materia textual, lingüística, de la primera y de la segunda versión como un único original.

Tanto las autotraducciones como las novelas escritas directamente en castellano se sitúan, pues, en un sistema intermedio que, compartiendo trazos de dos lenguas-culturas, proporciona interesantes informaciones sobre las relaciones que se establecen entre un sistema literario periférico como el gallego y un sistema fuerte como el español, demostrando además el carácter profundamente plural de las literaturas hispánicas. Xoán González Millán resume claramente la labor realizada por nuestro autor con sus autotraducciones:

Tres dos textos narrativos (*Merlín e familia*, *As crónicas do sochantre* e *Si o vello Sinbad volvese ás illas...*) teñen una dobre representación lingüística, galega e castelá. Cunqueiro tentado constantemente pola imaxe dun *macrotexto* capaz de sintetizar as múltiples historias que invaden os espacios das súas novelas, converte a traducción nunha expansión do mundo narrativo cartografiado polas versións *orixinais* galegas. Este dato obriga a unha lectura paralela, incorporando as aportacións que cada unha das dúas versións ofrece.¹⁹⁰

¹⁹⁰ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, op. cit., pág. 15.

Gramaticalmente es llamativo su rechazo constante de la forma verbal del pretérito pluscuamperfecto de indicativo y del imperfecto de indicativo, sistemáticamente sustituido por la forma del imperfecto de subjuntivo. Tal uso es característico de escritores arcaizantes:

Dispuso mi amo de ir a Pacios; que se quedara en aquella posada encamado un amigo suyo que venía a hacerle visita, y era un don suizo tratante en bolas de nieve.¹⁹¹

La traducción de la obra de Álvaro Cunqueiro *Merlín e familia i outras historias* al español *Merlín y familia* puede parecer poco rigurosa si se compara con el texto original y de acuerdo con Luisa Blanco las diferencias entre las dos ediciones serían:

2. Las que aparecen como traducciones de frases en bloque.
3. Las que se deben a erratas de imprenta o así lo interpretamos.
4. Las omisiones de párrafo: párrafos, palabras o sintagmas, así como de guiones, comillas, comas, puntos suspensivos, mayúsculas, tildes.
5. Las adaptaciones/traducciones de galleguismos.
6. El empleo de falsos sinónimos o traducciones libres.
7. La ambigüedad o imprecisión de palabras¹⁹².

En las traducciones en bloque, que son muy frecuentes a lo largo de toda la obra, Cunqueiro traductor en vez de traducir palabra por palabra, se inventa una nueva versión:

E foi que dama Calielia quixo mandar aos príncipes gahníes un recado pra que sairan ao chegar o verán aos pasteiros do río i alí deran man.¹⁹³

Y fue que dama Calielia quiso mandar a los principes gahníes, « a quienes tan en secreto servía », un recado para que en llegando el verano saliesen a los prados del río, y allí dieran mano.¹⁹⁴

En cuanto a la estructura de la novela la versión gallega es más corta: "A novela de mosiú Tabarie" da paso al "Final" e "Índice onomástico". En la versión castellana, el "Final" gallego está inscrito como final en el último relato de la primera parte, "El viaje a Pacios". "La novela de mosiú Tabarie" primer relato de "Apéndices", se continúa con "Pablo y Virginia" y seis relatos enmarcados en "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña". Como colofón hay también un "Índice onomástico", donde faltan personajes como: Caliodora, Felpeto, hija de doña Carolina, Pablo y Virginia, Xazmín, Xosé do Cairo.

La versión española aunque es más larga, el traductor a veces omite textos:

Xa dixen que graciosos e mollados ollos azúes tiña.¹⁹⁵

Lo más peculiar de su lenguaje es el juego de palabras entre el gallego y el español, como en el caso de *pucha*, *roxoxo* o *mouro*:

¹⁹¹ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. cit., pág. 105.

¹⁹² Blanco, Luisa: "Algunos problemas de la traducción de *Merlín y familia* de Álvaro Cunqueiro" en *Verba: Anuario Galego de Filoloxía*, Santiago de Compostela: Verba, 1991, pág. 643.

¹⁹³ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, Obra en Galego Completa, Vigo: Galaxia, 1982, pág. 34.

¹⁹⁴ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. cit., pág. 35.

¹⁹⁵ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., págs. 44-45.

Eu quiteime a « pucha », fixen a miña cortesía.¹⁹⁶

Me quité la « montera », hice mi cortesía.¹⁹⁷

La palabra *roxoxo*, se traduce indistintamente por *rojo* o *rubio*:

O « roxo » pelo de Manoeliña.¹⁹⁸

El « rubio » pelo de Manueliña.¹⁹⁹

Mouro es traducida como *negro* y *oscuro*:

Era unha señora mui sentada, verán e inverno coa súa peleriña negra mui bordada con abalorios. Tampoco era do país, e prendía algo na fala. Tiña un pelo loiro mui fermoso e longo... Algo de tristura coído eu que levaba aquela señora Ginebra nos ollos « mouros ».²⁰⁰

Era una señora muy sentada, verano e invierno con su pelerina negra bordada de abalorios. Tampoco era del país, y prendía algo en el habla. Tenía un pelo rubio muy hermoso y largo... Algo de tristeza creo yo que llevaba aquella doña Ginebra en los ojos « negros ».²⁰¹

El narrador Felipe, es referido como *mozo/paxe de pasamán*:

Cando eu vivía en Miranda, posto de « mozo de pasamán » por once pesos ao ano e mantido.²⁰²

Quando yo vivía en Miranda, puesto de « mozo de media mesa y estribo », por once pesos al año y mantenido.²⁰³

Díxome isto meu señor Merlín, i a seguido díxolle a don Silvestre que eu era Felipe, o seu « paxe de pasamán » mui apreciado.²⁰⁴

Me dijo esto mi señor Merlín, y me presentó a don Silvestre como Felipe que lo soy, su « paje de pasamanos » muy apreciado.²⁰⁵

Los verbos *tener* o *decir* son usados como palabras comodín, dada la amplitud e imprecisión de su significado, en el ejemplo que citaré se usa con el sentido de « estimar, considerar », expresión muy gallega:

Calóu ou paxe pra sonarse cun grande pano amarelo, dos que dicen de dúas herbas, e « teño pra min » que máis que sonarse o que fixo foi enxogar dúas bágoas.²⁰⁶

Calló el paje para sonarse con un gran pañuelo amarillo, de los que dicen de dos hierbas, y « tengo para mí » que más que sonarse lo que hizo fue enjugar dos lagrimas.²⁰⁷

¹⁹⁶ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., pág. 38.

¹⁹⁷ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. ci., pág. 41.

¹⁹⁸ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., pág. 16.

¹⁹⁹ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. ci., pág. 16.

²⁰⁰ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., págs. 18-19.

²⁰¹ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. ci., pág. 18.

²⁰² Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., pág. 18.

²⁰³ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. ci., pág. 18.

²⁰⁴ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., pág. 42.

²⁰⁵ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. ci., pág. 45.

²⁰⁶ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., pág. 117.

²⁰⁷ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. ci., pág. 130.

Cuando Cunqueiro utiliza galleguismos se encuentra con el hecho de que la palabra gallega en cuestión es homófona y homógrafa de otra palabra española pero semánticamente diferente:

Esperteí no meu catre, i o señor Merlín estaba sentado na « hucha »
a meu carón, e sonríame.²⁰⁸

Desperté de mi catre, y don Merlín estaba sentado en la « hucha »²⁰⁹
a mi lado y me sonreía.²¹⁰

Antón Palacio añade: « Na lectura da obra cunqueiriana atopamos moitas veces palabras que non figuran, nos los diccionarios nin nas obras lexicográficas de que dispoñemos »²¹¹.

Demo « albeirón » y aragonés...o caso do demo « albeirón ».²¹²

Es traducido como:

Un demonio « bostezador » y aragonés... el caso del demonio
« bostezador ».²¹³

En *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, también encontramos este tipo de palabras, traducidas al libre albedrío:

E nas mans o colador da « garza », que hastra cadrou que era de
baieta verde...²¹⁴

Y en las manos el colador de la « manzanilla », que hasta coincidio
que era de bayeta verde...²¹⁵

Cuando el propio autor está encargado de traducir la versión, es posible que se comporte con su texto publicado como si fuera una primera versión, susceptible de ser corregida o modificada. Por ello, perdido el concepto de fidelidad al texto original, la autotraducción se convierte en un acto de recreación del que resulta un nuevo texto, genéticamente dependientemente del anterior, pero fruto de un proceso de reelaboración ejercido sobre aquel. Nos encontramos con un código gallego, como elemento subyacente, a textos castellanos del autor. Para Carme Silva Domínguez hay que diferenciar dos tipos de obras:

Aquelas que son froito dunha autotraducción a partir dun orixinal
galego publicado con anterioridade e as que carecen do mesmo.²¹⁶

En 1962 Cunqueiro publica el original en gallego de *Si o vello Sinbad volvease ás illas* y antes de que salga al mercado la edición gallega, ya el autor prepara la versión en castellano, que se publicará en 1962 con el

²⁰⁸ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., pág. 46.

²⁰⁹ Caja para guardar dinero con ranura. Arca grande.

²¹⁰ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. ci., pág. 49.

²¹¹ Palacio, Antón: “<<Palabras salvaxes>>: sobre léxico de Cunqueiro a partir das súas traduccions” en Benigno Fernández Salgado (ed.) *Proceedings of the 4th international conference of Galician studies*, Oxford: University of Oxford, Volume I, 26-28 september 1994, pag. 415.

²¹² Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., págs. 132-133.

²¹³ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. ci., págs. 150 y 152.

²¹⁴ Cunqueiro, Álvaro: *Si o vello Sinbad volvease ás illas*, Obra en Galego Completa, Vigo: Galaxia, 1982, pág. 367.

²¹⁵ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, op. cit., pág. 73.

²¹⁶ Silva Domínguez, Carme: “Trazos lingüísticos galegos na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro” op. cit., pág. 78.

título de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*. No se trata de dos volúmenes plenamente correlativos, dado que existen unidades narrativas en el texto castellano que carecen de equivalente en la versión gallega.

Su rechazo constante de la forma verbal del pretérito pluscuamperfecto de indicativo y del imperfecto de indicativo, sistemáticamente sustituido por la forma del imperfecto de subjuntivo²¹⁷ se repite a lo largo de su narrativa de ficción.

Supo Sinbad que llegara a Bolanda de paso para un sultanato de la banda del Estrecho un mercader del Farfistán que tratara en almireces de boj.²¹⁸

La galleguidad de Cunqueiro aflora cuando escribe en castellano. Así por ejemplo usa el sintagma 'mismo' + adverbio con el significado de 'justamente' talmente' y la sugerencia de justeza, precisión, perfección cabal de la realidad a lo esperado:

-iMismo sale hecha! ¡Esta nació! ¡Y por algo le pusieron ese tocador de ravel sentado en la popa.²¹⁹

La perífrasis 'no + dar conjugado + participio' es usada por Cunqueiro para expresar incapacidad de realizar la actividad que encierra el infinitivo correspondiente al participio:

Y no venía a nada estar tan desasosegado, que quizás al otro día, mañana temprano, ya estuviese llamando a la puerta el cartero del Farfistán... y un mandadero de Basora que llegaba diciendo que aquel mismo día botaban la nao, y también Omar pequeño, los tres a un tiempo, y Sinbad no les daba atendido.²²⁰

También se podría hablar de una cierta intencionalidad distanciada paródica, ya que nuestro autor abdica del empleo del pluscuamperfecto etimológico, peculiaridad de su prosa castellana que más le acercaba al gallego. Tal uso, a parte de en *Sinbad*, es característico de escritores arcaizantes o perteneciente a determinadas áreas peninsulares: "Se habían acercado marineros y tratantes"²²¹ traducido del gallego: "Tíñanse achegado mariñeiros e tratantes"²²². Y su renuncia puede implicar que Cunqueiro quiere dar a su obra un carácter más universal, desvinculándose del área idiomática de origen²²³. El arcaísmo y los elementos de procedencia gallega son dos características en su obra en prosa en castellano, respecto a lo que Cristina de la Torre considera:

La sintexis cunqueriana es uno de los elementos más notables de su estilo y contribuye sobremanera a la originalidad de su decir. Es evidente la influencia del flexible hablar gallego, manifiesta en el frecuente uso del hipérbaton, a la cual es atribuible mucha de la calidad sorprendente de la prosa de Cunqueiro. En segundo lugar, vale destacar la preferencia del autor

²¹⁷ Viña Liste, José María: "Para la estilística de la narrativa de Cunqueiro", *op. cit.*, pag. 10.

²¹⁸ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, *op. cit.*, pág. 81.

²¹⁹ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, *op. cit.*, pág. 66.

²²⁰ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, *op. cit.*, pág. 110.

²²¹ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, *op. cit.*, pág. 37.

²²² Cunqueiro, Álvaro: *Si o vello Sinbad volvese ás illas*, *op. cit.*, pág. 331.

²²³ Silva Domínguez, Carme: "Trazos lingüísticos galegos na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pág. 86.

por la expresión arcaizante, la cual sirve para infundir a su lenguaje un carácter atemporal cuando aparece mezclada con giros modernos.²²⁴

Con el uso de ciertas expresiones gallegas convenientemente seleccionadas su prosa gallega gana en sabor arcaico, el adecuado para evocar no sólo Galicia sino el mundo irreal y atemporal en que se desenvuelven sus obras fantásticas.

En las novelas publicadas en castellano, fácilmente se detecta el empleo de multitud de elementos gallegos, idénticos en cuanto a su naturaleza a los que iniciaban las páginas de la versión castellana de *Merlín* o *Sinbad*. En los textos de Cunqueiro se detectan particularidades lingüísticas explotadas, en grado diverso por el escritor en sus obras en castellano, que se podrían calificar como heterodoxas con respecto a la norma imperante en el ámbito cultural de la época en que fueron publicadas. Con todo, dichos trazos, aunque no son plenamente agramaticales en el sistema lingüístico en él que están escritos, sí son arcaizantes. Cunqueiro es consciente del empleo de estas características lingüísticas como marcadoras de galleguidad por varias razones: los lectores no gallegos de sus obras, desconocen la raíz gallega de las antedichas peculiaridades, y, luego no se comprende fácilmente qué eficacia estilística se puede perseguir con la introducción de elementos gallegos en obras de ambientación no gallega, como no sea la pura busca del arcaísmo lingüístico como forma de parodiar el idioma castellano. Además todos estos trazos operativos que hoy ya no se utilizan en el gallego, forman parte de sincronías pasadas del castellano, con lo que lleva consigo de evocador y desrealizador, en textos que claramente se alejan de la realidad cotidiana en busca de verdaderas experiencias atemporales. Se puede hablar de una utilización consciente del material lingüístico gallego con la intención de provocar la no-identificación del lector con la lengua en que el texto está escrito, lengua que forma parte del mundo irreal, con sus personajes, ambientación y costumbres dentro del que se inserta la acción. En sus obras elaboradas en castellano estándar, se puede hablar de interferencias del dialecto del autor, influido éste por los trazos lingüísticos gallegos. Carme Silva Domínguez subraya:

Se se atende ó proceso de autotraducción que deu como resultado obras en castelán procedentes de previos orixinais en galego, constátase doamente un labor de recreación polo que o texto originario é sometido a modificacións de grande entidade e intencionalidade diversa, o que diseu supón atención e dedicación o labor de versionado da obra.²²⁵

Contrariamente a otros críticos literarios, Xexús Gómez González al hablar acerca de las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro escribe:

Non son unha recriación do texto orixinal, contra o que poida parecer; as versións dos seus libros fainas o noso autor mantendo case sempre o ritmo do orixinal sen que por ilo a lingua á verte se resinta, ou sexa, senon houberse texto escrito galego, se non se soubese que existe ese texto, ninguén podería dudar que o escrito foino, orixinariamente, en castelán. Las autoversións de Cunqueiro son belas e fieis, non cria outro texto aínda

²²⁴ De la Torre, Cristina: *La narrativa de Álvaro Cunqueiro, op. cit.*, pág. 78.

²²⁵ Silva Domínguez, Carme: “A estrutura do complemento directo na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro como galleguismo sintactico” en *Cinguidos por unha arela común, Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: 1999, pág. 951.

que estea a criar, en certa medida, outra lingua. Se para o noso autor non existe o bilingüismo si pode existir alguén que domine máis dunha lingua.²²⁶

Con lo que no estoy de acuerdo, ya que opino como Luisa Blanco, estudiosa del lenguaje cunqueriano que llega a la conclusión:

La versión gallega es una obra literaria en sí y la española es otra obra literaria en sí, más larga, con más texto, con una redistribución del discurso narrativo, por lo que es casi inútil comparar la versión llamada original, refiriéndose a la gallega, pues para nosotros ambas son originales, más que en su fondo en su forma²²⁷.

Aunque traducir prosa es siempre difícil, siempre será más fácil que traducir poesía. La prosa está expresada normalmente por medio de palabras, en cambio los conceptos desempeñan su propio papel, y a la hora de traducir se podría decir que hay más sinonimia entre conceptos que entre palabras. La poesía es de tan difícil traducción porque en ella el pensamiento no se expresa por medio de palabras, y por lo tanto no hay sinonimia perfecta, ni comunicación perfecta.

Según Pilar Vázquez Cuesta uno de los motivos que justifican el que un escritor se autotraduzca es: la necesidad de público, que no es fácil de encontrar en lenguas minoritarias, si se tiene en cuenta el elevado número de analfabetos y ágrafos. El autor encontrándose separado de su gente por las barreras culturales que impone la situación política, deja su lengua propia a pesar de que la lengua adoptada no le deja expresar lo que siente:

Son moitos e variados os motivos que poden levar a un escritor a autotraducir-se. Deixando a un lado circunstancias puramente biográficas e as razóns de orde crematística, inclinaríamo-nos a apontar como os máis comuns o exilio político e a emigración económica.²²⁸

Y recuerda que una vez le preguntaron a Cunqueiro si traduciría al gallego *Un hombre que se parecía a Orestes*, y éste contestó: « No tendría sentido. He traducido algunas de mis obras del gallego al castellano como *Las crónicas del sochantre*, pero del castellano al gallego no lo haré. »²²⁹

Nuestro autor autotraduce al castellano *Xente de aquí e de acolá* de forma muy significativa como *La otra gente*. El destinatario del libro ya no era, como en la versión gallega, un componente de la tribu que se topa con gente por aquí o por allá, sino un castellano que se topa con gente distinta. De acuerdo con M^a Carme Pazos Balado:

Podemos establecer unha clasificación das modificacións presentes na traducción en tres grandes apartados: as relativas ó cambio de destinatario, as catalogables como estilísticas e as relacionadas coa lingua.²³⁰

Las obras de Cunqueiro fueron traducidas a varios idiomas, pero en el caso concreto de la traducción al castellano, algunas traducciones no fueron hechas por él, en concreto la versión de *As crónicas do sochantre* que corrió

²²⁶ Gómez González, Xesús: *Álvaro Cunqueiro, traductor*, La Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1990, pág. 31.

²²⁷ Blanco, Luisa: "Algunos problemas de la traducción de *Merlín y familia* de Álvaro Cunqueiro", *op.cit.*, pág. 654.

²²⁸ Vázquez Cuesta, Pilar: "Cunqueiro e o bilingüismo" en *Nosa Terra* Vigo: suplemento 2, 1984, pág. 11.

²²⁹ Vázquez Cuesta, Pilar: "Cunqueiro e o bilingüismo", *op. cit.*, 1984, pág. 13.

²³⁰ Pazos Balado, M^a Carme: "Álvaro Cunqueiro traductor" en *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pág. 93.

a cargo de Fernández del Riego. Otras aparecen después de su muerte hechas por César Antonio Molina como *Hierba aquí o allá* (1988) y *Tesoros y otras magias* (1989). En este último volumen se recoge información sobre tesoros y aparecen incluidos, además, tres relatos en *Xenté de aquí e de acolá: Penedo de Alduxe, La chaqueta del moro e porteiro de Mouros*. En junio de 1996 se publicó la traducción de *Merlín e familia* al inglés en Everyman Papersback, traducida por Colin Smith. Colin nos aclara que versión ha traducido, si la gallega o la castellana:

Merlín, Cunqueiro publico uno no 1955 en galego, e eu traducín esta versión para o concurso da Xunta; pero para a edición en castelán, 1958, o autor engadiu moitos materiais, de igual valor, e para miña traducción en forma de libro, este ano póño todo, só asimilando os nomes persoais e topónimos castelans ás formas galegas para gardar debidamente a unidade do conxunto, sobre todo nese famoso "Índice" co que o autor estende inesperadamente a súa narración.²³¹

M^a Carme Pazos Balado añade que Álvaro Cunqueiro como traductor: "Parece afrontar cada versión como un acto de creación e non de mera transmisión monótona dun idioma a outro"²³². Cunqueiro respetó muy poco, ya partiendo de otros autores como de sus obras, los principios en los que se basa la autotraducción. En ellas, aunque la historia no está modificada, el texto está alterado considerablemente.

Si analizamos las autotraducciones de este autor, dada la condición de traductor de su propio texto, no se podría hablar de una suplantación del yo del autor por parte del traductor, sino de la misma identidad de los locutores que producen el discurso. Esta identidad puede ser parcial debido al carácter bilingüe del escritor que traduce su propia obra a otra lengua en la que tiene la misma fluidez de expresión. La presencia de galleguismos en su prosa castellana es debida al deseo de mantener el color local: *La otra gente*²³³ es paradigmática en este tipo de préstamos. Este conjunto de relatos tiene:

Como obxetivo trazar un fresco da paisaxe física e humana de Galicia... Estes galeguismos son a manifestación última da tendencia á literalidade que marca a operación traductora de Cunqueiro. Partindo duna concepción da interferencia como vía de enriquecemento da lingua receptora, o autor semella ás veces realizar un uso abusivo desta vía.²³⁴

En esta obra nos topamos con un ejercicio de la recreación de la vida rural gallega, trascendida por la imaginación creadora de Cunqueiro, al igual que en *Escola de Menciñeiros e Fábula de varia xente*²³⁵ y *Os outros Feirantes* (en castellano *Las historias gallegas de D. Álvaro Cunqueiro*). En esta trilogía de relatos gallegos se observa como el propio Cunqueiro, ficcionalizado como

²³¹ Smith, Colin: "Álvaro Cunqueiro en inglés" en *Mar por medio, IV Xornadas de cultura galega: unha visión desde a universidade británica; Días 31 de xullo e 1 e 2 de agosto de 1996, na casa do Mar Ribadeo*, Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1997, pág. 77.

²³² Pazos Balado, M^a Carme: "Álvaro Cunqueiro traductor", *op. cit.*, pág. 99.

²³³ En castellano *Xente de aquí e acolá*.

²³⁴ Rodríguez Vega, Rexina: "O galeguismo como prestamo léxico nas autotraduccions o castelan de Álvaro Cunqueiro" en Ana Menéndez Collera y Victoriano Romero López (editores) en *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pág. 628.

²³⁵ Traducido como *Tertulia de boticas prodigiosas y Escuela de curanderos*.

narrador, se aprovecha de la fuerza realista que se deriva de la apariencia biográfica para su creación de un mundo fabulado, y por ello a la hora de abordar la versión castellana, el narrador identificado como autor, introduce comentarios que revelan una consciencia del cambio de destinatario. En *La otra gente*, la dimensión etnográfica y antropológica parece acentuarse debido a comentarios puramente informativos o documentales por parte del narrador que llega a intervenir como intermediario cultural y que al mismo tiempo llega a modificar el estatuto del texto o primar la función informativa sobre la propiamente literaria. La tendencia del mindoniano a buscar lo pintoresco o a buscar el colorido local puede acabar dándole a la lengua gallega una imagen estereotipada, folclorizante.

La dificultad que manifiesta Cunqueiro para desdoblarse como traductor de su propia obra, ya que es imposible situarse de forma equivalente a dos universos referenciales distintos, el de texto de partida y el de texto de llegada, potencia la inclinación del traductor por dejar paso a la voz del autor, bajo la coartada de un hipotético enriquecimiento expresivo del castellano. Carme Silva Domínguez indica: "Cunqueiro, que aplicou con éxito a autotraducción como medio de ser fiel á súa lingua e a un tempo estar presente no mercado editorial castelán"²³⁶.

4. 2. Acentuación de la fuerza de la tradición gallega

La conformación de una lengua literaria es un proceso colectivo en el que constantemente se realiza un esfuerzo de equilibrio entre diversos factores: en primer lugar debemos considerar su distribución geográfica y dialectal –la lengua literaria evitará al principio los dialectismos y cuando los acepte, perderán su connotación como tales-; en segundo lugar, hay elementos que se identifican conforme a la capa social de la que procedan – los característicos de los estratos menos cultos de la sociedad serán considerados vulgarismos y esquivados en la lengua común literaria-; en tercer lugar, siendo la literatura una creación que se prolonga en el tiempo, tendrá también elementos que resultarán identificados como propios de un periodo histórico ya pasado, y serán considerados como arcaísmos, y en consecuencia se evitarán. De acuerdo con José-Martinho Montero Santalha:

Som estes três os parámetros que vam gobernando a configuración da língua literaria e culta em geral: diatópico (evitando localismos e dialectismos ou fazendo-os universais), diastrático (marginando vulgarismos muito marcados) e diafásico (relegando elementos que por diversas causas se tornarom velhos).²³⁷

²³⁶ Silva Domínguez, Carme: "Trazos lingüísticos galegos na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro" en *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pág. 76.

²³⁷ Montero Santalha, José-Martinho: "Cunqueiro: Da fala popular à lingua literaria" en Araceli Herrero Figueroa (ed.) *Congreso Álvaro Cunqueiro, Mondoñedo, 19, 20 e 21 de Abril de 1991*, Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1993, pág. 104.

Carvalho Calero distinguía tres actitudes en los escritores gallegos respecto a las hablas dialectales o populares: dialectismo, interdialectismo y supradialectismo. El dialectismo es una actitud de carácter primario, el escritor escribe como habla y pretende transformar la lengua oral en lengua literaria; a través del interdialectismo el escritor emplea variantes de diversas zonas dialectales, combinadas de forma más bien instintiva, sin mayor preocupación sistemática; el supradialectalismo define el proceso literario de la lengua gallega moderna, ya que al desmembrarse de otras áreas lusófonas, se independiza del portugués y se erige en lengua autónoma²³⁸. La recuperación literaria de la lengua gallega comenzó en el siglo XIX. En 1868 Xosé García Mosquer traduce el *Beatus Ille...* de Horacio con el título *A vida do campo*. A partir de este momento comienzan a traducirse textos de escritores franceses, castellanos, catalanes, italianos, al gallego. La culminación fue alcanzada en 1897 por Florencio Vaamonde Lores, cuando publicó su versión de las *Odas* de Anacreonte. En el siglo XX va apareciendo la traducción, aunque será especialmente desde las páginas de *A noxa terra*²³⁹ y *Nós* cuando las traducciones al gallego van a experimentar un alza. En las páginas de *A noxa terra* serán traducidos al gallego nombres como Tagore, Rilke, Paul Fort, Romain Rolland, Verdaguer, Tomás Garcés, Francis Picabia, Yeats, Arana Nazariant²⁴⁰, López Picó, Joseph Carner, Alfred Musset y Amado Nervo entre otros, así como artículos de política, especialmente de *La Veü de Catalunya*. Al mismo tiempo, en la revista *Nós*, aparecen traducciones hechas por Álvaro Cunqueiro de textos de Yeats, poemas de Guimerá, cuentos populares de Bretaña, poemas de Gabriel y Galán, de Verdaguer, de Ovidio, de Chennevière, de Francisco de Asís, de Hölderlin. En volumen aparecen en 1930 las *Églogas* de Virgilio, traducidas por A. Gómez Ledo. Durante la República, el mayor logro lo consiguió la traducción de *Dous dramas populares* de Yeats, de los hermanos Villar Ponte y Plácido R. Castro.

En 1949, en la colonia gallega de Buenos Aires aparece el volumen *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*, editado por Ediciós Alborada y traducido por Luis Tobío, Delgado Gurriarán y Plácido R. Castro. Este mismo año, en Galicia, en las páginas del diario *La Noche*, aparecen poemas traducidos al gallego por Cunqueiro.

Desde 1963 se publica cada cuatro meses la revista *Grial*, en cuyas páginas saldrán a la luz muchas versiones y traducciones de diferentes idiomas de autores antiguos y modernos.

En 1979 nacen las Ediciós Xerais de Galicia, que abrirá una nueva década para el libro gallego y a mediados de los años 80 aparece Edicións Sotelo Blanco, encargada de traducir libros infantiles y juveniles. En 1989 aparece la Biblia en gallego²⁴¹.

La aventura literaria de Cunqueiro puede ser contemplada como un movimiento entre dos mundos literarios, el gallego y el castellano, ya que dicho autor escribía en ambas lenguas. Un primer periodo comienza en los años anteriores a la Guerra Civil, cuando nuestro autor estaba en contacto

²³⁸ Montero Santalha, José-Martinho: “Cunqueiro: Da fala popular à lingua literaria”, *op. cit.*, pág. 105.

²³⁹ Cuando ya era un órgano de las Irmandades da Fala.

²⁴⁰ Poema armenio traducido desde el catalán.

²⁴¹ Gómez González, Xesús: *Álvaro Cunqueiro, traductor*, *op. cit.*, págs. 11-15.

con otros compañeros universitarios comprometidos con el gallego y ansiosos de penetrar en los descubrimientos de experiencia poética europea, a través del gallego. La relación con este grupo, con sede en Santiago de Compostela, determina la militancia del autor en el Partido Galleguista y explica sus primeros volúmenes literarios de poesía osada y rupturista. El segundo periodo comprende los años de la Guerra Civil y de la primera posguerra, donde la crueldad del mundo real irrumpe con fuerza en el cómodo mundo poético del autor, poniendo en peligro su propia integridad personal, por lo que huye de ese núcleo poético. Como corrían malos tiempos para los autores gallegos, Cunqueiro adopta el castellano como idioma de creación, además de iniciar su labor de periodista en distintos medios del ambiente estatal.

En los años 50 resurge la novela gallega de la postguerra. En el panorama de la narración gallega de estos años se observaban dos tendencias: una integradora y otra experimental. En este binomio la literatura cunqueirana -originada a partir de la oralidad del pueblo gallego- se enfrenta al hiperrealismo social:

Ambos caminos son de ruptura, presentan un realismo diferente e, mentres Cunqueiro retoma os temas etnográficos do tempo do Seminario de Estudos Gallegos, entronca coa tradición literaria ennobrecendo os mitos rurais (introducindo o componente da maxia na realidade aparente é buscando unha estética innovadora mediante o tratamento da forma, do tempo e do espacio). Blanco Amor incorpora a complexidade nos contidos, corta coas regras discursivas e manifiesta a vocación de compromiso creando unha realidade social da marxinação, sen atenuantes. De modo que volven darse no panorama literario as dúas caras da crise: o estetismo como evasión e o feísmo como tema de contacto coa realidade. Despois de todo, dúas formas de compromiso.²⁴²

Nuestro autor abraza en los años cincuenta la prosa, como alternativa a la poesía social que detesta, y así mantener la tradición cultural gallega, trascendiendo la cuestión social. La prosa de Dario Xoán Cabana sigue el camino marcado por Cunqueiro, aunque ya fue precedida por Paco Martín, Xosé L. Tormé, Xavier Docampo y Xosé Miranda. Cunqueiro intenta renovar, o mejor encauzar la tradición gallega. Este camino ya se inició con las tendencias poéticas del 25: la presencia neotrovadoresca asociada a la vocación popular de los autores del 27, pero en la que está más patente la referencia culta a la escuela lírica gallego-portuguesa²⁴³. Su narrativa responde a una corriente creadora de realidades paralelas: de un lado se denuncia la repercusión liberadora de las preocupaciones sociales, y de otro, muestra su repulsa hacia la prosa de compromiso social y que paradójicamente, tenía una total intención de denuncia para asegurarse el mero instinto vital.

Cunqueiro aprendió a contar historias siendo niño, oyendo contar historias a su madre, a su tío Sergio o las empleadas de hogar de su casa:

²⁴² Gaspar, Silvia: "Atracción e Detracción de Cunqueiro" en *Grial, Revista Galega de Cultura*, (Vigo) 29: 110 (abril-junio 1991), pág. 210.

²⁴³ Que no hay que confundir con el parnasianismo, movimiento poético francés que floreció entre 1860 y 1870 como reacción contra el sentimentalismo romántico. Se caracteriza por una lírica despersonalizada y positivista, y por la búsqueda de la belleza formal.

Encarnación Teixeira, natural do lugar de Espasande, en Riotorto, era moi aficionada aos contos de medo. Viu o enano de ouro do Castro. Outra, Esperanza Sixo, de Guillán, era moi cantadora de romances.²⁴⁴

Por su tío Sergio sentía devoción, porque cuando contaba "De una noticia te daba pelos y señales; te decía, por ejemplo, que el asesino usaba capa con vueltas moradas"²⁴⁵. A todo esto hay que añadir que en la farmacia de su padre, en Mondoñedo, había una tertulia y todas las noches durante las partidas de tute aparecían, contadores, que contaban historias de cazadores. Esta villa es zona de gran tradición oral, con muchas leyendas, muchos cuentos, muchos romances y muchos tesoros. El procedimiento de la tertulia, que alcanza en la prosa cunqueriana un gran desarrollo, es la base de la técnica narrativa de Cunqueiro: varios personajes hacen tertulia por la noche en una fonda o en una posada, y cuentan historias verdaderas o falsas. Hay tertulia en *Merlín* (en Termar), en *Sinbad* (en la fonda de Mansur), en *Sochantre* (en Saint-Efflam la Terre). Por ello Cunqueiro usa este recurso literario basado en la forma de contar del pueblo, reflexión metaliteraria que presupone un creador/narrador-ores sucesivos y un auditorio.

Al hablar del influjo dialectal en la obra de Álvaro Cunqueiro, Carme Hermida indica:

En definitiva, aínda que na obra de Cunqueiro hai unha manifesta tendencia a conservar na lingua escrita os trazos caracterizadores da fala de Mondoñedo, este autor tamén tiña a pretensión de utilizar un galego non marcado xeograficamente que pudiese ser asumido e aceptado como propio por calquera lector, independente da área dialectal á que pertencese.²⁴⁶

Por eso introdujo fenómenos ajenos a su sistema lingüístico, ya que tenían una clara voluntad de crear un estándar literario basado en el uso de otros autores y en las diferencias con el castellano, pero siempre manteniéndose dentro de los límites del gallego. La base fundamental del estándar gallego que Cunqueiro utilizó siempre fue el gallego de Mondoñedo.

Aunque dice que no aprendió el gallego de pequeño:

Nin ós da miña xeneración, ninguén nos ensinou galego. Todos fomos autodidactas na aprendizaxe do idioma e cometemos moísimos erros e dixemos verdadeiras barbaridades, crendo que así faciamos o idioma mellor e máis limpo e máis diferente. Agora a cousa é moi distinta. Hai unhas normas, eu sigo as normas da real Academia Galega e parece que, se nos poñemos de acordo, pois imos seguir outras, as do Instituto de Lingüística da Universidade de Santiago. E se na Xunta de Galicia hai unhas normas que son aceptadas por todos, pois imos seguilas.²⁴⁷

Los trazos lingüísticos gallegos no son todos cualitativamente idénticos. Es peculiar, en la morfología castellana de Cunqueiro, el empleo de la forma etimológica con la desinencia *-ra* para el significado de pretérito pluscuamperfecto. Desde siempre la gramática comparada entre dos sistemas

²⁴⁴ Rodríguez, Ramón Nicolas: *Entrevistas a Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Nigra, 1994, pág. 35.

²⁴⁵ Rodríguez, Ramón Nicolas: *Entrevistas a Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pág. 36.

²⁴⁶ Hermida, Carmen: "O influxo dialectal na obra de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pág. 51.

²⁴⁷ Pérez Bello, Manuel: *Entrevista con Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pág. 204.

señaló la equivalencia entre las formas gallegas del tipo *cayera* y el pretérito pluscuamperfecto castellano *había caído*:

El hombre "cayera" muerto un poco más allá de la higuera.... Dos moscas verdes "se posaran" en el pecho del extranjero, avanzando hasta la sangre que "brotara" de la herida, y ya "cuajara".²⁴⁸

El único trazo de filiación gallega detectada que emplea Cunqueiro cuando escribe castellano es el mantenimiento de la forma simple del presente de subjuntivo con el significado de pretérito pluscuamperfecto²⁴⁹. Esta forma del pretérito pluscuamperfecto es una forma que se detecta en coexistencia con su equivalente gallego, ya aleatoria o causada por razones puramente estilísticas.

En cuanto a los componentes sintácticos, es frecuente el mantenimiento como no pronominales de las formas verbales para las cuales ya se exige o se recomienda el uso de la forma *se*. Sin el pronombre la estructura se percibe como arcaica:

Fanto "adormilaba" como drogado, sin pulso, casi sin fuerzas para cerrar los ojos.²⁵⁰

También se detecta en la prosa castellana el empleo del complemento directo con la preposición *en*:

El marido había salido cazador, y pasaba los días en los montes, a la perdíz y al conejo, y la mujer, por aburrimiento, se entregó al que les vendía los trozos del álamo para las suelas, después de probar "en" un oficial de torno que tenían en el negocio.²⁵¹

La utilización de este recurso sintáctico es el resultado de intentar explotar la expresividad superior de los complementos preposicionados frente a su versión clásica. Expresividad que se fundamenta en gran medida en los valores semánticos de la preposición, que lejos de perderse, subsisten más marcados en la versión castellana.

A veces, en los textos cunqueirianos en castellano, se prescinde de la preposición en aquellas unidades que presentan un valor referencial ínfimo, como en las frases nominales carentes de determinantes explícitos:

*Con Nero Buoncompagni, y siempre montando "Lionfante", el capitán Fanto el Mozo hizo la guerra de los Montes.*²⁵²

Carme Silva Domínguez considera que: "Os trazos reguladores do emprego de CD con *a* en Cunqueiro como un galeguismo sintáctico, froito da interferencia que o seu castelán sofre por causa do galego que o autor conocía e falaba"²⁵³.

²⁴⁸ Cunqueiro, Álvaro: *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, op. cit., pág. 12.

²⁴⁹ El pluscuamperfecto latino (*amaveram*) se ha convertido en el imperfecto de subjuntivo *amara*; pero durante largo tiempo *amara* conserva en español su sentido originario de pluscuamperfecto de indicativo, en competencia con la perífrasis romance *había amado*. Gili Gaya, Samuel: *Curso Superior de Sintaxis Española*, Barcelona: Vox, 1983, pág. 164.

²⁵⁰ Cunqueiro, Álvaro: *Vida y fugas de Fanto Fantini*, op.cit., pág. 68.

²⁵¹ Cunqueiro, Álvaro: *Un hombre que se parecía a Orestes*, op. cit., pág. 150.

²⁵² Cunqueiro, Álvaro: *Vida y fugas de Fanto Fantini*, op. cit., pág. 49.

²⁵³ Silva Domínguez, Carme: "A estrutura do complemento directo na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro como galleguismo sintactico", op. cit., pág. 976.

Paulos montaba, y levantaba el brazo despidiendo "a" la ciudad, subitamente silenciosa."²⁵⁴

Cunqueiro acentúa la fuerza de la tradición gallega, al usar galleguismos en su prosa castellana, tanto de carácter léxico como sintáctico. Este galleguidad, según Luisa Blanco:

Se manifiesta en sus obras de diversas maneras, bien mediante temas, descripción de paisajes, pues aunque describa las tierras más fantásticas que su fabulosa imaginación sea capaz de soñar, en el fondo siempre está su amada Galicia...Se ha hablado de bilingüismo y de disglosia para tratar de clasificar su inclasificable lenguaje.²⁵⁵

Cunqueiro, que era un verdadero bilingüe, pasaba del castellano al gallego de forma automática, y encontramos tantos galleguismos en su prosa castellana debido a que en gallego la palabra usada en ese momento le resultaba más eufónica o expresaba mejor lo que quería decir. De aquí que los galleguismos léxicos tengan la misma explicación que los galleguismos sintácticos. Cunqueiro, sintácticamente, cuando escribe en castellano, presenta algunas construcciones gallegas representativas de cualquier hablante gallego al expresarse en castellano, y utiliza el pretérito imperfecto de subjuntivo en vez del pretérito pluscuamperfecto de indicativo. La narrativa cunqueiriana abunda en arcaísmos léxicos y sintácticos. Estos arcaísmos aparecen en forma de construcciones o vocablos ya caídos en desuso: el uso de *todavía* con el significado de *incluso*; también emplea la forma etimológica con la desinencia *-ra* del imperfecto de subjuntivo para el significado de pretérito pluscuamperfecto y el uso del imperfecto de subjuntivo con la desinencia *-se* para el significado de imperfecto de indicativo:

Y uno decía si no sería gente de teatro chino, que "todavía" le "oyera" la antevíspera un relato a un marinero cantones, y el otro pez no sabía lo que "fuese" teatro.²⁵⁶

E un decía si non sería xente de teatro chinés que aínda lle ouvira a antevíspera un relato a un mariñeiro cantones, e bo outro non sabía que fora teatro.²⁵⁷

En su narrativa también encontramos el artículo determinado con antropónimos, que en castellano se considera como un vulgarismo, pero que en gallego es correcto, el empleo del artículo determinado delante de los nombres de pila, apellidos y apodos, ya sean masculinos o femeninos. En las obras estudiadas se encuentran bastantes ejemplos de ello y estos registros son usados por unos personajes que pertenecen a un nivel social bajo y de poca cultura:

Y me dijo que no me la contaba de miedo que con la memoria de aquellos dolores se le retirase la leche, que andaba amamantando a/ Leonardín.²⁵⁸

²⁵⁴ Cunqueiro, Álvaro: *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, op. cit., pág. 165.

²⁵⁵ Blanco Rodríguez, Luisa: "La galleguidad de Álvaro Cunqueiro en su obra en castellano: Galleguismos léxicos y sintácticos" en *Pontevedra, Revista de Estudios Provinciais*, (Vigo), nº 4, 1982, pág. 169.

²⁵⁶ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, op.cit., pág. 72.

²⁵⁷ Cunqueiro, Álvaro: *Si o vello Sinbad volvese ás illas*, op. cit., págs. 366-367.

²⁵⁸ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. ci., pág. 157.

Nancy, Nonsieur De. Hijo de *la Blanca*, y porque se inscribió en la partida de bautismo, de Colet, llamado Caldero.²⁵⁹

Decía *la Joya* que ella se ofreciera al ciego por súbito amor.²⁶⁰

La galleguidad de Cunqueiro aflora cuando escribe en castellano *Un hombre que se parecía a Orestes*, por ejemplo usa el sintagma 'mismo' + adverbio con el significado de 'justamente' talmente' y la sugerencia de justeza, precisión, perfección cabal de la realidad a lo esperado:

Eran seis, pero Orestes no olvidaba a una menuda y rubia que mismo debajo de una antorcha se recogió el pelo.²⁶¹

O en *Sinbad*:

Melinde es un reino en lo bajo del mar, y está puesto cuesta arriba *mismo* delante de la caída del mar.²⁶²

Las frases pleonásticas que surgen esporádicamente, son muy expresivas y difíciles de traducir puesto que semejan perogrulladas:

-¡Y yo que pensé que iba de boda tal galán!

-¡"Ir iba" enamorado!"²⁶³

Las orejas eran mayores que todo el cuerpo y le caían como dos alas negras hasta el suelo...²⁶⁴

Álvaro Cunqueiro para marcar la afectividad o el desagrado utiliza sufijos con valores despectivos, aumentativos y diminutivos. De entre los diminutivos prefiere, en primer lugar, la forma *-illo*, después el sufijo *-ito*, y con menos frecuencia utiliza la desinencia *-iño* característica del idioma gallego.

Andaba, pues, solo y algo vagabundo, descuidado de trabajos, cuantimás que doña Ginebra iba en los baños calientes de Lugo, con Manueliña de doncella.²⁶⁵

Para consolidar la aseveración afirmativa, Cunqueiro usa un mismo verbo reiterado en infinitivo y forma personal:

Pero el niño que "aprender aprendió" a caminar, se cansaba y habiendo ido a verlo, por las noticias que le llegaron del caso, el gobernador de la provincia le regaló un caballito enano.²⁶⁶

Es bastante frecuente en la prosa cunqueriana la aparición de adjetivos en función adverbial y en posición pospuesta al verbo con referencia mixta a éste y a su sujeto correspondiente: "Las olas rompían sonoras"²⁶⁷

²⁵⁹ Cunqueiro, Álvaro: *Las crónicas del sochantre*, op.cit., pág. 146.

²⁶⁰ Cunqueiro, Álvaro: *El año del cometa*: op. cit., pág. 14.

²⁶¹ Cunqueiro, Álvaro: *Un hombre que se parecía a Orestes*, op. cit., pág.158.

²⁶² Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, op. cit., pág. 134.

²⁶³ Cunqueiro, Álvaro: *Las crónicas del sochantre*, op. cit., pág. 105.

²⁶⁴ Cunqueiro, Álvaro: *Un hombre que se parecía a Orestes*, op. cit., pág. 109.

²⁶⁵ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. ci., pág. 51.

²⁶⁶ Cunqueiro, Álvaro: *Un hombre que se parecía a Orestes*, op. cit., pág.109.

²⁶⁷ Cunqueiro, Álvaro: *Un hombre que se parecía a Orestes*, op. cit., pág.162.

Las narraciones donde mayor cantidad de léxico gallego se registra son en *La otra gente*, seguida por *Merlín y familia* y *El año del cometa*, pero desciende considerablemente en *Vida y fugas de Fanto Fantini*²⁶⁸:

Atiende voces en latín, quizá porque nació en casa de cura, da y porta la perdiz...va por vino a la bodega, y lo elige él, oliendo en la pinga de las *billas*... Diré que sabe cuando estoy triste, lejos de mi casa, añorando los *cuidos* maternos, la fiesta y las carreras de caballos en la piazza, yo llevando la bandera de la *Tartaruga*.²⁶⁹

En cuanto a las variaciones gramaticales de Álvaro Cunqueiro Constantino García afirma que:

Cunqueiro acepta pois a forma do galego occidental, a de Rosalía, Pondal e Castelao, que tamén aceptan os escritores ourensáns Otero Pedrayo e Celso Emilio.²⁷⁰

Para Cunqueiro lo más importante es el compromiso individual con su lengua vernácula, compromiso superior a su actitud hacia la lengua en general. A la salvación y reivindicación de la lengua gallega dedica toda su obra literaria²⁷¹. El lema que le sirve de epitafio se cumplió, es decir, con su obra, Álvaro Cunqueiro hizo que Galicia durase mil primaveras más²⁷².

4. 3. Situación exterior de la investigadora frente al texto investigado

Álvaro Cunqueiro regresa a los 36 años a Mondoñedo, Felipe de Amancia su *alter ego*, nos lo presenta:

*Tal e como agora eu vou, vello i arrugado.*²⁷³

Abatido por la pérdida de su trabajo como subdirector del periódico *ABC* de Madrid, sin poder ejercer más el periodismo (suspendido en 1944) – donde escribía diariamente artículos vinculados con la realidad-, y teniendo que abandonar Madrid, la gran urbe: estos factores condicionaran su nueva etapa de prosista de ficción, contra el realismo opone la literatura fantástica y el surrealismo; a la urbe opone el localismo del campo gallego; al idioma castellano opone el gallego; al tiempo cronológico de 1947, opone un tiempo asincrónico, donde sus personajes se pasean por la historia, anacrónicamente; a una unidad narrativa lineal del género, opone la transgresión del género; al género único opone el polimorfismo:

²⁶⁸ Blanco Rodríguez, Luisa: “La galleguidad de Álvaro Cunqueiro en su obra en castellano: Galleguismos léxicos y sintácticos” *op. cit.*, pág. 176.

²⁶⁹ Cunqueiro, Álvaro: *Vida y fugas de Fanto Fantini*, *op. cit.*, pág. 39.

²⁷⁰ García, Constantino: “Unha proba da lingua de Cunqueiro” en *Cuadernos de Lingua, Real Academi Galega*, La Coruña: número 3, Primer semestre, 1991, pág. 7.

²⁷¹ Morám Fraga, César Carlos: “O discurso narrativo de Álvaro Cunqueiro”, *op. cit.*, pág. 466.

²⁷² Blanco Rodríguez, Luisa: “La galleguidad de Álvaro Cunqueiro en su obra en castellano: Galleguismos léxicos y sintácticos” *op. cit.*, pág. 178.

²⁷³ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia e outras historias*, *op. cit.*, pág. 11.

El atentado contra el estrecho concepto de la unidad narrativa es perceptible en *Merlín*, sobre todo en su estructura. Desde el principio, el descentramiento del mundo y personajes es una de las obsesiones de Cunqueiro, por lo cual cada una de sus novelas ejecuta una auténtica *mise en abyme*.²⁷⁴

La Iglesia Católica, el sexto mandamiento y la unidad española del régimen franquista son el centro de sus ataques mediante una parodia muy sutil. La historia, que, es una manipulación política, sólo puede ser desestabilizada deconstruyéndola. Todo ello culminado por una ironía que llega incluso al esperpento y al disparate grotesco.

Su primera novela en la lengua natal *Merlín e familia i outras historias* demuestra la solidaridad con lo vernáculo y una resistencia a las presiones franquistas por destruir lo autóctono. El escenario de su mundo narrativo es siempre Galicia, con la ciudad o la comarca de su Mondoñedo natal, ya de forma explícita, en *Merlín e familia i outras historias*, ya como metáfora, disfrazada de Bretaña, Itaca, Micenas, Basora o Lucerna.

El ámbito de fantasía en el que se ubica *Merlín y familia* obedece, asimismo, a un propósito concreto del autor: oponer conscientemente un mundo de ilusión, de utopía, a una realidad agobiante y distópica: la España de la época.²⁷⁵

Esta novela es una sinfonía pastoral, una exaltación de los placeres bucólicos que nos pone en contacto con la naturaleza y alaba la vida de aldea, del retorno a los orígenes. La búsqueda del tiempo perdido. Al mago Merlín, poderoso con los encantos, el temor a la Revolución francesa le obliga a retirarse al pazo de Miranda, junto a la reina viuda doña Ginebra. La alegoría del color azul de la Falange Española surge en algunos párrafos:

Ás vegadas, por facer festa, o señor Merlín, saía á eira, e nunha copa de cristal cheade auga verquía dúas ou tres, gotas do licor, que il chamaba "dos países"... preguntabáanos de que coor queríamos velo mundo, e sempre que a min me tocaba responder, eu decía que de azul y enton don Merlín botaba a iauga, ao áer, e por un segundo o mundo todo... era unha longa nubén azul que pouco a pouco se esváia.²⁷⁶

Contra la obligación del uso de un idioma oficial único, Cunqueiro opone el gallego y la diglosia, que es el empleo *codificado* de diversas lenguas o de diversas variedades de una lengua²⁷⁷. Cunqueiro utiliza en su prosa de ficción el gallego, el castellano, el latín y el francés. Cito la definición retomada de Emilio Cartele Montero:

Negar ya no validez, sino toda operatividad al propio concepto de bilingüismo... semejante caracterización lleva implícita la definición más restringida, más utópica, y, por tanto, más alejada de la realidad que el bilingüismo puede darse: aquélla que lo presenta como dominio perfecto y el uso indiscriminado de dos lenguas.²⁷⁸

²⁷⁴ Spitzmesser, Ana María: *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, op. cit., pág. 88.

²⁷⁵ Spitzmesser, Ana María: *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del franquismo*, op.cit., pág. 82.

²⁷⁶ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., pág. 16.

²⁷⁷ Montero Cartele, Emilio: "Manifestaciones diglósicas en la obra de Álvaro Cunqueiro" en *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982, pag. 40.

²⁷⁸ Montero Cartele, Emilio: "Manifestaciones diglósicas en la obra de Álvaro Cunqueiro", op. cit, pag. 29.

La propia dinámica de la diglosia permite valorar los datos obtenidos en un autor como Cunqueiro y ver la proyección de dicho autor sobre la sociedad, y al mismo tiempo, la que ésta ha proyectado sobre él. Si identificamos una lengua como *status* social determinado, al elegir Cunqueiro la lengua del pueblo bajo, lo que está haciendo es seleccionar una clase social, un rango, y en definitiva, un tipo de vida social. La oposición lingüística en la prosa de ficción cunqueiriana, que enfrenta el gallego al castellano sobre la base de oponer ruralismo y localismo a urbanismo y universalismo, es tan sólo un reflejo de la oposición económica: contrapone la cultura a la incultura, el campo a la ciudad, la pobreza al bienestar económico, la vida familiar y apegada a la tierra la vida urbana y de carácter universalista. Con el castellano se accede a un estamento social que él identifica con esta lengua, ya que del mismo modo la sociedad también lo hace. El castellano se asocia a las formas más modernas de vida, contrariamente al gallego, que se reserva para las más arcaicas y para las manifestaciones más íntimas de la vida familiar y social, y es el gallego la lengua que el gallego utiliza en sus ritos y en su relación con el mundo sobrenatural.

Entre los recursos que se utilizan para aumentar la capacidad activa de la palabra, uno de ellos consistiría en usar, en vez de la lengua habitual, otra que se considera más noble por las actividades a las que está vinculado, de carácter más eufemístico. La lengua es la latina, que su vinculación a la Iglesia y su carácter esotérico hacen apta para que la palabra alcance su máximo nivel de eficacia: "In utroque iuris"²⁷⁹. Es el castellano y no el gallego la lengua que la Iglesia habilitó para ocupar el lugar que siempre le correspondió al latín. De acuerdo con Emilio Montero Cartele:

Otro punto que la obra de Cunqueiro permite confirmar es la ausencia de conflicto lingüístico en la diglosia... se percibe un desfase entre lo que realmente ocurre a este nivel en la sociedad gallega y lo que Cunqueiro refleja en su obra. Esta diglosia en estado puro que él nos ofrece, donde nadie pone en entredicho las normas, no proyecta más que la situación lingüística de un sector de nuestra sociedad. A su lado existe otro que no acepta que el castellano esté reservado para las funciones que se dominan altas, mientras el gallego se relega al ámbito familiar y coloquial.²⁸⁰

La parte de la sociedad que el retrata no cuestiona la situación lingüística vigente, como tampoco pone en entredicho los restantes valores y tradiciones que ha recibido de sus mayores.

En los siglos XIV y XV se instala en Galicia una nobleza de origen mayoritariamente castellano, más tarde en los siglos XVII y XIX se asienta una burguesía forastera, hecho que explica que la sociedad gallega estuviera dividida en tres estamentos: el que detentaba el poder -monolingüe castellano-, el que intentaba adquirir ese poder -bilingüe gallego-castellano-, con tendencia a instalar a sus hijos en el castellano para así facilitarles el acceso al nivel superior y el que seguía sin acceder al poder, porque usaba el gallego.

²⁷⁹ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, *op. cit.*, pág. 74.

²⁸⁰ Montero Cartele, Emilio: "Manifestaciones diglósicas en la obra de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pag. 42.

Porqué nuestro autor era un erudito de la historia, decidió deconstruirla y crearse una historia literaria a su antojo. Ya su amigo Fole que leía mucha literatura francesa observaba como Cunqueiro devoraba todo libro de historia que caía en sus manos. “Era moi rapaz aínda cando bateu, de supeto, no Instituto lugués, co Mapa de Galicia de Domingo Fontán... Desde entón, a sua conciencia do ser do país, foi avanzando por diversos canles”²⁸¹.

Una vez le escribió a Fernández del Riego preguntándose si existía una continuidad gallega diferenciada. A lo que éste le respondió que sí la había en el románico, en el barroco, en el romanticismo y seguía habiendola. Una patria no es un movimiento, ni siquiera una serie de movimientos ni la totalidad de los movimientos posibles. Posiblemente una muñeira bien bailada tras beber unos cuencos de Ribeiro por los profesores, médicos, notarios, jefes de administración, sería una Galicia suficiente, vida y política, destino, muerte y resurrección. Para nuestro autor todo residía en que uno aceptase o no una lealtad a unos mitos, y que los sirviera o se sirviese de ellos religiosamente:

Unha patria é unha acción dramática ‘sub specie aeternitatis’, cuio derradeiro cuadro só ten lugar cando se produce un esquecemento universal.²⁸²

El mindoniano anteponía ante todo el mantener la lengua que venía a ser en su opinión: “Una xeito de facer presa do home, de apreendolo”²⁸³.

Cunqueiro escribe con igual fluidez en ambos idiomas: “Cunqueiro foi escritor bilingüe, como é sabido: escribeu e publicou muito assim em español como em portugués (da Galicia)”²⁸⁴. Desde el punto de vista literario, su merito más sobresaliente al escribir en castellano, sería el seguir la misma línea de otros escritores gallegos en español, como Emilia Pardo Bazán, Valle-Inclán, Wenceslao Fernández Florez, Camilo José Cela o Torrente Ballester, e introducir en la lengua española elementos lingüísticos propios del gallego, especialmente léxicos y sintácticos.

²⁸¹ Fernández del Riego, Francisco: “A vida e a obra dun gran fabulador”, *op. cit.*, pág. 143.

²⁸² Fernández del Riego, Francisco: “A vida e a obra dun gran fabulador”, *op. cit.*, pág. 144.

²⁸³ Fernández del Riego, Francisco: “A vida e a obra dun gran fabulador”, *op. cit.*, pág. 144.

²⁸⁴ Montero Santalha, José-Martinho: “Cunqueiro: Da fala popular à lingua literaria”, *op. cit.*, pág. 102.

5. Clasificación del *corpus* novelesco

AUTOR Yo, bien pudiera enmendar
Los yerros que viendo estoy
Pero por eso les di
Albedrío superior
A las pasiones humanas
Por no quitarles la acción
De merecer con sus obras;
Y así deixo a todos hoy
Hacer libres sus papeles
Y en aquella confusión
Donde obran todos juntos
Miro en cada uno yo,
Diciéndoles por mi ley:
Obrar bien, que Dios es Dios

(*El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca)

La narrativa de Cunqueiro se presenta como una reflexión sobre la naturaleza del discurso narrativo, con unas voces narrativas incoherentes, intensificadoras de la conciencia literaria, que se relaciona con sus niveles narrativos en los que se encuadran como identificadoras y que debido a su aparente inconsistencia se desplazan de un nivel a otro continuamente. La incorporación de determinadas modalidades discursivas, como la paródica, la mitológica y la fantástica, refuerzan esta conciencia textual. La síntesis siempre inestable de éstas y de otras modalidades que Cunqueiro inserta en su narrativa, se materializa en la disposición intertextual de casi todas sus novelas. La relación entre sus propios textos y el texto de la novela –espacio genérico, polimórfico y polidiscursivo, legitimado históricamente como un sistema específico de hipercodificación-, la inscripción de textos particulares, representados por una cita más o menos amplia; y, el planteamiento, abierto o implícito, de relaciones dialécticas entre un texto novelístico y la totalidad de los textos novelados, reflejan la dinámica intertextual en la narrativa cunqueiriana, en la que el rasgo más innovador es precisamente el doble diálogo que cada una de sus novelas establece con el discurso narrativo. El saber hacer novelístico de Cunqueiro, Xoán González Millán lo resume así:

Reflexa unha concepción do feito literario modelada en torno ao seguintes eixes de organización textual: a) unha decidida intencionalidad iconoclasta, materializada na subversión irónica e paródica do mundo narrativo; b) unha desintegración textual que obriga ao proceso narrativo (entendido como configuración dun mundo diexético) a reformularde unha e outra vez, e a recuperar un impulso inicial que non atinxe a configuración total; c) unha fragmentación textual e narrativa que reforza as dúas características anteriores; e finalmente, d) unha consciente dinámica intertextual, asumida por Cunqueiro como un proceso de descentralización e

multiplicación dos eixes de organización sémica e discursiva das súas novelas.²⁸⁵

Todo el *corpus* novelesco de este autor es agramatical, consecuencia de una subversión de la gramática literaria predominante de su época. Las obras de Cunqueiro se burlan de la antigua mitología y del heroísmo ya pasado y utilizan el marco del travestimiento para hacer críticos ataque contra la Iglesia católica y su orden. Un rey Arturo descrito grotescamente o de forma burlesca deja de ser un héroe radiante para convertirse en una figura cómica.

Clasificar como novelas algunos textos de Cunqueiro se ha puesto muchas veces en duda debido a su carácter fragmentario y a su estructura particular, basada fundamentalmente en la adición de historias, aunque todas ellas participan de una concepción poética y de unas estrategias narrativas comunes. Este escritor parodió los mitos e hizo convivir elementos sacados de tradiciones muy diferentes, enriqueciendo el texto y confiriéndoles una dimensión más abierta. Su narrativa tiene como preocupación fundamental parodiar al hombre con sus creencias, sus ensueños, sus reprimidos deseos sexuales, sus sentimientos y su imaginación. Su forma de contar tomó como modelo a la literatura oral como cita la *Historia de la Literatura Gallega*²⁸⁶. En el conjunto de la obra narrativa de Cunqueiro nos topamos a menudo con situaciones comunicativas en las que un narrador cuenta una historia, la mayor parte de las veces a un pequeño auditorio, como si estuviéramos en la taberna de un pueblo jugando a las cartas. El texto presenta técnicas como la presencia de un relato dentro de otro relato, produciendo continuas desviaciones en la diégesis principal. Cunqueiro toma de la tradición oral una serie de trazos como formulación, la ruptura de linealidad, o desenvolvimiento especial de la función fáctica de la lengua. Otro aspecto que descubrimos sería la parodia de lo maravilloso religioso, uno de los trazos más salientes de la obra de Cunqueiro radica probablemente en su particular ejercicio imaginativo que produce disparates descabellados cargados de elementos dionisiacos. El discurso está poblado de una serie de elementos fantásticos que conviven con lo cotidiano, generándose así una dialéctica entre lo real y lo maravilloso, que se resuelve mediante el ejercicio de una poética particular. El escritor concede un estatus semejante a los elementos tomados del maravilloso y a los procedentes de la experiencia cotidiana. Tal aptitud es el reflejo de su concepción personal de la realidad, a la que parodia gracias a los elementos, de una memoria deformante, aportados por su imaginación. Sus cuentos critican la sociedad española de su época, pero de forma tan socavada que la mayoría de sus críticos creen que intenta plasmar sólo los sueños. En la poética de Cunqueiro al hablar de parodia, las indicaciones de que nos encontramos ante una parodia literaria, es el efecto de discrepancia

²⁸⁵ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo: Galaxia, 1991, pág. 24.

²⁸⁶ “De modo que a narrativa oral galega, os contos que eu escoitei de rapaz, a maneira de dicilos, a maneira de intercalar pesquenas desviacións dentro do... tal, párrafos, etc., que en definitiva tenden tamén a aclarar, por un lado, e a complicar, por outro, é moi do meu gusto, e creo que é moi do gusto da xenté que ten gusto de que lle conten contos”. Asociación Pedagógica Gallega: “A recuperación da narrativa en galego: Álvaro Cunqueiro” en *Historia da Literatura Galega*, Vigo: A Nosa Terra, 1996, pág. 1135.

cómica entre el trabajo original y su imitación. Los tipos de discrepancia más frecuentemente encontrados por el lector son:

I. Cambios en la coherencia con respecto al texto citado:

1. Cambio semántico:

1. Cambio sin sentido, cambio absurdo.
2. Cambio significativo para el mundo del lector, a menudo satírico.
3. Cambios en las funciones literales y metafóricas de las palabras.
4. Cambio sintáctico (que puede afectar al nivel semántico)
5. Cambios en los tiempos del verbo, personas u otras características gramaticales de la frase.
6. Cambios en relación del texto imitado por medio de cambios del nuevo contexto y otros cambios paratextuales.
7. Cambios en el sociolecto, idiolecto o en otros elementos del léxico.

II. Afirmación directa:

3. Comentarios sobre el texto parodiado o sobre el autor de la parodia.
4. Comentarios sobre el mundo del lector.
5. Comentarios sobre la parodia como un texto completo.

III. Efectos en el lector:

1. Humor o sorpresa que surge del conflicto con las expectativas del lector sobre el texto parodiado.
2. Cambio efectuado en el mundo del lector del texto parodiado.

Se dice que la parodia debe tener al menos dos modelos conectados de comunicación, el que existe entre el parodista y el autor del texto parodiado y el que existe entre el parodista y el lector. El lector moderno no conocedor de la mitología o de *La Biblia*, no reconoce la presencia de la parodia, porque no la conoce. En este caso el lector podría ser descrito como la víctima cándida de una ironía desde el punto de vista del autor o de un segundo lector.

En la narrativa cunqueriana además encontramos la introducción cómica de situaciones al margen del surreal y exhaustividad en los datos (localización geográfica y cronológica, minuciosidad en el detalle, etc.), que muestran a un narrador conocedor certero de los hechos; al igual que en la toponimia, y en la onomástica y recurre a las voces autoriales, tanto orales como librescas que conceden prestigio y credibilidad a lo que se está narrando:

La imagen última que de Bretaña uno conserva es la de una vieja encendiendo los candiles de hierro de un calvario de piedra, en las afueras de una villa amurallada, al atardecer.²⁸⁷

Cunqueiro vincula el origen de sus relatos, ya a su capacidad imaginativa, ya a la tradición oral. De acuerdo con los preceptos de la ironía romántica, el texto cuestiona ya desde el epígrafe, su conformidad a lo creíble de lo plausible. Muchos críticos literarios como Andrés Torres Queiruga concretizan sus novelas como: "Fantasía e imaxinación son las primeras palabras que se ofrecen."²⁸⁸

²⁸⁷ Cunqueiro, Álvaro: *Las crónicas del sochantre*, Navarra: (Salvat) Alianza, 1970, pág. 19.

²⁸⁸ Torres Queiruga, Andrés: « Álvaro Cunqueiro: Da utopía á esperanza » en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), (abril-junio 1981), pág. 159.

La referencia intertextual a autores y a textos literarios es una constante en los juegos de erudición que inundan toda la narrativa de Cunqueiro, como indican los mismos títulos de algunas de sus novelas: *Merlín y familia*, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía Orestes*. Cervantes es una referencia constante en la obra literaria y periodística de Cunqueiro, como señala Xoán González Millán: "Alúdense en *Merlín e familia* a F. Billón, o poeta medieval francés que inspirou algún dos poemas e relatos máis logrados do escritor mindoniense"²⁸⁹. También tiene influencias de Dante, y Shakespeare. Parodia, humor y distanciamiento irónico y una cierta dosis de melancolía definen la novelística cunqueiriana, que juega siempre con la memoria narrativa. La estructura espacio-temporal, el ritmo narrativo y discursivo, la configuración de los personajes y los diferentes sistemas de codificación muestran una preocupación por definir un gran espacio imaginario en el que conviven Merlín, Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon, Ulises, Sinbad, Orestes, Fanto Fantini della Gherardesca y Paulos que citando a Jesús Fuentes Ródenas:

Protagonizan una abigarrada constelación de historias, cuyo principal núcleo de relación vendría a ser que se convierten en prototipo de aprendizaje del significado profundo de la vida y de lo social, como forma comprensiva de lograr la identidad entre los hombres.²⁹⁰

Esta preocupación por expandir, en ondas concéntricas representadas por las novelas sucesivas, el núcleo novelístico de *Merlín y familia* permite hablar de un macrotexto²⁹¹. La fragmentación narrativa de *Merlín y familia* es tal que el proceso de localización, identificación y análisis de los elementos que refuerzan el sentido de unidad ocupan un lugar privilegiado en la recepción del mundo narrativo de la novela. Los medios de los que se vale Cunqueiro para controlar la dispersión y la polifonía narrativas son, por una parte los personajes permanentes y algunos episodios en los que interviene en varios relatos, y por otra la dimensión espacial de la novela, organizada en torno a tres núcleos: la casa de Merlín en Miranda, la posada de Termar y la balsa sobre el río Pacios, que funcionan como lugares de encuentro y de encuadre narrativo. El escritor introduce la originalidad del "Índice onomástico", que funciona como sistema de anotaciones para reforzar la memoria narrativa. Junto con esta ayuda mnemotécnica el autor distribuye cronológicamente las situaciones narrativas múltiples que aseguran la progresión de la novela y recurre de forma esporádica a un tiempo cíclico, sin olvidar el control retórico del proceso narrativo, fácilmente identificable a lo largo de la novela, y la tensión ficción/realidad.

Cunqueiro confluye con Cervantes en el uso de una misma fórmula novelística en la que los saltos entre los niveles de realidad y de ficción son constantes. El tratamiento paródico de una serie de textos y de figuras literarias o míticas incrementa la conciencia literaria de las novelas de Cunqueiro, y fuerza al lector a distanciarse irónicamente de la materia novelada.

²⁸⁹ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, Vigo: Galaxia, 1991, pág. 41.

²⁹⁰ Ródenas Fuentes, Jesús: "Invención ucrónico-utópica de la realidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro", tesis doctoral leída en la universidad de Murcia, 1992, pág. 307.

²⁹¹ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, op. cit., pág. 42.

Cunqueiro parodia el género maravilloso religioso y fantástico moderno, recurriendo a fenómenos encontrados en dicho tipo de literaturas como las metamorfosis, la cualidad sobrenatural, la trasgresión temporal, la infiltración de lo onírico, la imposición de lo lingüístico como realidad alternativa, el diablo, el pandeterminismo, entre otras. Todas estas características lo son también de la literatura taumatúrgica o maravillosa religiosa²⁹² y del surrealismo. El surrealismo postula un cambio en la percepción del mundo, que se logra con una predisposición inducida del sujeto que percibe y que le permite captar lo maravilloso cotidiano, pero ese maravilloso es externo al hombre y depende de su capacidad de captarlo. En cuanto a la concepción del lenguaje, el surrealismo se fundamenta en la confianza y en la capacidad representativa del lenguaje, postulando la libertad creativa que otorga al artista. Al hablar de su obra en general, César Carlos Morám Fraga subraya dos aspectos que la definen:

O Cunqueiro da após guerra, faz em certa maneira a literatura que sempre tinha feito, pois toda ela se caracteriza por umha constante transcender o real. Transcender o real pola via imaginativa e na perspectiva do mito.²⁹³

Cunqueiro intercala, a modo cervantino en textos narrativos breves textos dramáticos porque para el escritor la división en géneros literarios no tiene sentido como práctica de imposición normativa. "La pieza de Romeo y Julieta" famosos enamorados se publicó como parte de *Las crónicas del Sochantre*, "Paso del galán de Florencia" será incluida en *Un hombre que se parecía a Orestes*, y "La dama que engañada por un demonio elegante quiso comprarle al viento la perdiz que hablaba, o la verdadera historia de un mandarín que por no gastar quedó cornudo" está incorporada en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*.

Los mitos, que vagamente son percibidos por el lector por el valor evocador del nombre (Merlín), son desposeídos de su aureola mítico-legendaria, y mediante la ironía y lo cotidiano, desconstruidos. Esta realidad no soñada galleguizada e humanizada en sus más mínimos problemas físicos contrasta con la grandeza del héroe mitificado:

Apontemos simplemente como referencia o deslocamento do contexto espacial, que em geral responde a um esquema circular, dispendo-se o mundo mítico greco-latino, o oriental, o italiano-renacentista ou o céltico-bretom arredor do mundo galego, centro irradiador e de convergência.²⁹⁴

Existe una actitud crítica que describe los textos al nivel temático más elemental, clasificando las obras de acuerdo con el criterio de los rasgos topográficos recreados por el autor y que revelan sus novelas. En este sentido están localizados como ciclo artúrico *Merlín y familia*, ciclo bretón *Las crónicas del Sochantre*, un ciclo heleno o clásico *Las mocedades de Ulises* y *Un hombre que se parecía a Orestes*, ciclo árabe *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, ciclo renacentista *Vida y fugas de Fanto Fantini*

²⁹² El 12 de octubre es la fiesta nacional de la Virgen del Pilar en España, a la que se le atribuye el haber traído en sus brazos la basílica del Pilar a Zaragoza. Hazaña más bien propia del genio de *Aladino y la lámpara maravillosa*.

²⁹³ Morám Fraga, César Carlos: "O discurso narrativo de Álvaro Cunqueiro" en *Actas, III Congreso Internacional da Língua Galego-portuguesa na Galicia, 1990*, Vigo: 1993, pág. 470.

²⁹⁴ Morám Fraga, César Carlos: "O discurso narrativo de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pág. 471.

della Gherardesca, y por último, un espacio gallego descontextualizado²⁹⁵ *El año del cometa*. Yo prefiero clasificar las siete obras en dos bloques: parodia de la literatura fantástica maravillosa en *Merlín y familia*, *Las crónicas del Sochantre* y *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*; parodia y surrealismo en *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes*, *Cuando el viejo Sinbad vuelve a las islas* y *El año del cometa*.

El principio que unifica los textos narrativos se puede resumir en una realidad ilusión. Las narraciones de Cunqueiro van mostrando asuntos especialmente humanos que comprometen temas que se desarrollan a partir de un código imaginario. Los personajes operan como ejemplos de la condición humana, pero solamente al nivel de hechos objetivos. Los personajes se actualizan a partir de la tradición mitológica universal, pero siempre humanizados, ironizados y presentados con rigor crítico. Como Sergio Vergara Alarcón dice:

A maioría dos casos o protagonista é un antihéroe en proceso de degradación: un Merlín retirado e lembrado pola óptica dun criado, mago situado na súa decadencia facendo trucos menores; un Ulises que volta e que perdeu a posibilidade do reencontro con Penélope... un Orestes que non é quen realizar o seu proxecto humano de vinganza; negado o heroe clásico... Cunqueiro recrea un novo Sinbad, inventado por el xa no seu período de decadencia, unha nova viaxe por realizar e que non chegará a concretarse.²⁹⁶

La posibilidad de realización de los héroes en lo diferentes relatos siempre es desplazada por la realidad y por una atmósfera marcada por un código paródico irónico. Los personajes, en general, sólo hacen realidad sus proyectos humanos de forma sustitutoria, la única en una sociedad hermética políticamente, mediante el sueño y la imaginación.

Xoan González-Millán sugiere la existencia una cronología²⁹⁷ delimitada en dos grupos en la narrativa de Cunqueiro:

Cronologías exteriores y centrífugas	- Cronología histórica - Cronología de articulación imaginaria
Cronologías centrípetas	- Cronología diegética - Cronología enunciativa

²⁹⁵ El nombre de la ciudad de Paulos, Lucerna (pág. 180, edición de 1990), que ya apareció en el Orestes, nos remite a la legendaria ciudad lucense asolagada en el lago de Cospeito, de manera que intuimos que « la ciudad » es una trasposición que sincretiza la Galicia real y la Galicia mágica, la quintaesencia de Galicia en la conciencia del autor, lo mismo que el héroe es un *alter ego* de Cunqueiro. Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 216.

²⁹⁶ Vergara Alarcón, Sergio: “Álvaro Cunqueiro: a súa obra e a crítica”, en *Grial, Revista Galega de Cultura*, (Vigo), 29: 110 (abril-junio 1991), pág. 193.

²⁹⁷ Ordenación específica de una secuencia de acontecimientos, mientras que por temporalidad se entiende la síntesis de las varias cronologías que intervienen en la configuración del texto literario.

El primero estaría constituido por la cronología *histórica*, ordenada según el transcurso temporal tematizado por la historiografía; y por una cronología de articulación *imaginaria*, representada por los códigos procedentes de los textos literarios intertextualizados, de las grandes mitologías culturales, y de la intrahistoria étnica gallega. Se trata de cronologías exteriores y *centrífugas* organizadas en torno a la oposición historia/ficción. Un segundo grupo, el de las cronologías *centrípetas*, lo constituyen la cronología *diegética* –síntesis de la conflictiva confluencia de la fábula y de la trama- y la cronología *enunciativa* originada por los múltiples narradores diegéticos. Este segundo grupo, a diferencia del anterior, se organiza en torno al eje de oposición acción/representación.²⁹⁸

En *Las crónicas del sochantre*, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* y *Vida de Fanto Fantini*, Cunqueiro usa la cronología histórica, donde se observa un intenso desmembramiento de la secuencia cronológica y es patente su insistencia en la permanente y conflictiva convivencia de la cronología histórica, con la simbólica que exhibe toda la narrativa cunqueriana. Las interferencias del mundo de lo maravilloso o de lo fantástico en lo cotidiano son constantes. Posiblemente la novela con mayor inestabilidad cronológica son *Merlín y familia*, *Las mocedades de Ulises*, y *Un hombre que se parecía a Orestes* y *El año del cometa*; los textos segundo y tercero, incorporan un mismo mundo cultural, el helénico y sus respectivos héroes son los más antiguos de los intertextualizados por Cunqueiro. A partir de un Ulises o un Orestes, la recepción tenderá siempre a moverse en una única dirección, que el autor tergiversará utilizando recursos y valoraciones propios. En las primeras páginas de *Las mocedades de Ulises* ya se produce una fractura cronológica al cruzar un avión el cielo de la pequeña isla de Ítaca, ser Ulises tataranieta de Ricardo Corazón de León, o encontrarnos con las candilejas de un escenario, al igual que en *Un hombre que se parecía a Orestes* encontramos anacronismos tales como la pasta dentífrica mentolada, la ciudad de Buenos Aires; un buzón de correos.

Cunqueiro al igual que Cervantes sitúa en un mismo espacio textual formas de codificación pertenecientes a modalidades narrativas distintas para subvertirlas paródicamente. La parodia en *Don Quijote*, a diferencia de otras formas de sátira, no solamente crea un texto para colocarlo como blanco de su propio ataque, sino que también es dependientemente ambivalente del objeto de su criticismo y además puede desenmascarar y desautorizar a otros escritores usando sus trabajos irónicamente como una máscara de palabra temporal para el parodista. La parodia literaria, que debería ser definida como la traducción crítica del material literario preformado con efecto cómico, hace parte de su propia estructura el objeto del ataque, y así también depende en parte de la reacción condicionada del lector hacia su objeto de ataque, para la respuesta hacia él mismo²⁹⁹. Aunque las novelas cunquerianas adquieren un carácter interrogativo, debido a su demoledora desintegración de los códigos diegéticos y a la ausencia de un discurso

²⁹⁸ González-Millán, Xoán: “Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro” en *Ínsula* (Madrid), 536, agosto de 1991, pág. 13.

²⁹⁹ Las parodias de Aristófanes al igual que la de Cervantes han sobrevivido los peligros de la redundancia construida en la parodia, donde el autor destruye el texto que burlescamente imita, llegando incluso a desaparecer la relación intertextual con el texto parodiado.

centralizador hegemónico, que el autor suple con la incorporación de una voz textual capaz de equilibrar e impedir la consolidación de un discurso monológico, que tiene como rasgo más característico el ocultar su propia textualidad. Mediante la subversión inaugura un lenguaje literario nuevo.

El análisis individualizado de cada una de las siete novelas muestra la variedad de registros cervantinos. Como Cervantes, Cunqueiro multiplica los niveles narrativos sagazmente. Un ejemplo de esta relación intertextual la podemos leer sobre Merlín en *Merlín y familia*:

Cuando iba a Lugo o a Gaula y traía algún regalo de mérito para mi ama doña Ginebra, me mandaba vestirme para que lo llevase yo en bandeja, y me decía, palmeándome en la espalda:

-Llévale este galano a doña Dulcinea del Toboso.³⁰⁰

5. 1. Parodia del mundo fantástico maravilloso: *Merlín y familia*, *Las crónicas del Sochantre* y *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*

La parodia, como género literario ya es considerada como tal desde los griegos, desde la *Batracomiomaquia*³⁰¹; en la Edad Media, la parodia tiende a transformarse en burla, sátira y falta el especial distanciamiento entre parodia y objeto parodiado; en el Renacimiento, sobre todo en Italia, aparecen los poemas caballerescos que se podrían considerar, con muchas reticencias, paródicos³⁰². La estructura de la novela paródica permite un máximo de extensión y de inclusión, pero no conocemos la extensión de sus límites y su estructura paródica puede incluir a su vez varias estructuras, universos. En España falta una historia de la parodia seria, y aún no se distingue bien entre lo que es parodia y lo que no es. La narrativa de ficción de Cunqueiro, al ser inclasificable, ha sido clasificada de realismo mágico o realismo maravilloso, con lo que no estoy de acuerdo. Sin embargo estas obras tienen antecedentes en el Quijote, que como novela es una excepción entre las parodias que se escribieron en aquella época, todas florecientes dentro del campo de la lírica. Cervantes parece ser el primero en llevar la parodia al campo novelesco y Cunqueiro hace parodia de la parodia que hacía Cervantes. La comicidad de *Merlín y familia*, *Las crónicas del sochantre* y *Vida y fugas de Fanto Fantini* puede ser observada a través de su estructura y del lenguaje. Juan Antonio Ferreras un estudioso de la parodia en el *Quijote* recuerda:

Como sabe cualquier lector del Quijote, en el texto hay constantes alusiones paródicas a un autor, a varios autores, a un Cide Hamete Benengeli, a un traductor, etc. Todos estos presuntos <<narradores>> enmascaran la presencia de un narrador tanto más omnipresente cuanto más invisible.³⁰³

³⁰⁰ Cunqueiro, Álvaro, *Merlín y familia*, op. cit., pág. 156.

³⁰¹ Parodia de *La Ilíada*.

³⁰² Ferreras, Juan Antonio: *La estructura paródica del Quijote*, Madrid: Taurus, 1982, pág. 129.

³⁰³ Ferreras, Juan Antonio: *La estructura paródica del Quijote*, op. cit., pág. 118.

Cunqueiro al igual que Cervantes, siempre mediante estructuras paródicas imita ciertos procedimientos de los libros de caballerías donde suele aparecer un sabio griego o un sabio encantador, sin nacionalidad definida, que dice escribir la historia. Felipe, Charles Anne, Sinbad y Fanto tienen su historiador al que se referirá el autor del libro, sosteniendo que, por ejemplo, se ha encontrado la historia encerrada en un arca y que la escribió tal o cual sabio, Fristón.

Desde el principio los autores narradores, se presentan como simples copistas que transcriben un texto ya existente, y por tanto ajenos a la historia, un narrador homodiegético. Felipe que probablemente no ha ido a la escuela, o si aprendió algo de letra lo hizo una de aquellas veces, a principios de siglo, que un maestro pasó por la aldea para enseñar a los más listos, necesita de un transcriptor de sus memorias:

El señor Cunqueiro, donde se oye cantar el agua de la Fuentevieja, que fue quien puso en romance estas historias.³⁰⁴

Las crónicas de Charles Anne fueron encontradas en casa de madame Clementine donde se hallaron las libretitas con tapas de piel de conejo:

Que me sirven ahora para escribir estas crónicas, tomando lo más de lo que en ellas estaba apuntado; en estas crónicas van puntualmente relatadas las aventuras que corrió Charles Anne desde el año mil setecientos noventa y tres a mil setecientos noventa y siete.³⁰⁵

El autor de la historia de Sinbad Marinero es Al Faris Ibn Iaquim al Galizi:

Se hace pasar en el texto por traductor de arábigo al latino en la imperial ciudad de Toledo, en los días de la famosa escuela alfonsí.³⁰⁶

De Fanto Fantini della Gherardesca solo se supo de él por una crónica florentina y a través del: "escritor Rafael Sánchez Mazas, que tanto sabía, y enseñó al autor de este libro, de la Italia del Cuatrocientos"³⁰⁷.

Estos autores mencionados, al igual que el autor de libros de caballerías, se autorizan así, pasando a los ojos del lector como fieles copistas de otro autor. Ya existía en los libros de caballerías el desdoblamiento entre narrador, autor e historiador-autor supuesto de la historia. Estas obras, parodias del *Quijote*, comienzan con la presencia de un narrador que se confunde con el autor. El autor-narrador que habla en primera persona en *Merlín y familia* y *Las crónicas del sochantre* se desdobra o triplica, por lo que el lector se encuentra ya con una alusión nueva, con una nueva dimensión y una nueva perspectiva: el narrador, que escribe, habla de autores y se presenta así como narrador. Desde el principio hay una distancia entre el narrador y los supuestos autores. En este distanciamiento se ha introducido la pura ironía, ya que el narrador admite la posibilidad de diferentes nombres, con lo que en vez de afirmar lo que narra lo pone en duda.

³⁰⁴ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. cit., pág. 206.

³⁰⁵ Cunqueiro, Álvaro: *Las crónicas del sochantre*, Navarra: Salvat, 1971, pág. 25.

³⁰⁶ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Barcelona: Destino, 1989, pág. 155.

³⁰⁷ Cunqueiro, Álvaro: *Vida y fugas de Fanto Fantini*, Barcelona: Destino *Áncora y Delfín*, 1990, pág. 175.

En *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* su autor: "Si yo, Al Faris Ibn Iaqim al Galizi, que pone en latino castellano estas memorias"³⁰⁸, pone en guardia al lector contra sus posibles errores como traductor. Cunqueiro parodia de Cervantes el simple procedimiento narrativo que venía de los libros de caballerías. A partir de esta superficial ruptura, la obra hace cuatro veces alusión a Al Faris Ibn Iaqim al Galizi³⁰⁹. Luego se contradice la afirmación previa de que este narrador era un simple traductor de memorias y menciona su no pertenencia a la villa: "El que esto escribe, vuestro criado Al Faris Ibn Iaquim al Galizí, seguía por la villa las idas y vueltas de Sinbad en las vísperas de su viaje"³¹⁰. Tal es el grado de inconsistencia en la función y el estatuto de la voz narrativa principal que resulta especialmente complicada la tarea de identificar en cada momento quién ejerce el control del proceso narrativo. El narrador principal menciona en una ocasión unas "memorias" de Sinbad: "Y en la cámara aquella guarda el dueño en cajas herradas memorias de por donde anduvo, que nadie logró ver, ni se sabe con certeza qué sean"³¹¹. Cunqueiro, como Cervantes, a vueltas con un procedimiento narrativo de los libros de caballerías, consigue nuevos planos narrativos, nuevas perspectivas, nuevas dimensiones.

En estas cuatro obras, si enumeramos los que hablan, cuentan o narran en el texto, nos encontramos: con un autor que puede desdoblarse en autores; con un transcriptor, no siempre traductor, que ha podido distanciarse ya del texto de un autor, ya del texto de varios autores; con los actantes, protagonistas o no, que hablan y cuentan, haciendo avanzar así la historia; y con un narrador que ha de unificar lo que le antecede. Cunqueiro construye como Cervantes un irónico juego de espejos de una simple imitación paródica de ciertos modos de los libros de caballerías. El transcriptor, el recopilador, el traductor y el escritor y Cunqueiro no están nunca claramente diferenciados, es decir, que el trabajo irónico del omnipresente narrador consiste precisamente en confundirlos y equivocarlos. El narrador invisible sería el organizador del juego de los espejos. En *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Álvaro Cunqueiro se introduce en su obra y habla en primera persona -Al Faris Ibn Iaqim al Galizi, traducido como Álvaro hijo de Joaquín de Galicia-. Cunqueiro tiene especial cuidado en confundir las perspectivas y de introducir la obra en la obra misma.

El desdoblamiento narrativo le permite a Cunqueiro el distanciamiento crítico entre él y la obra que está escribiendo. Al mismo tiempo le permite también el sublime juego irónico de juzgarla, ensalzándola o rebajándola. La alusión a un supuesto autor en estas cuatro obras se sublima en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, con la creación del traductor Al Faris Ibn Iaqim al Galizi. Esta técnica permite avisar al lector que nos encontramos ante una traducción que no siempre será fidedigna, porque el traductor hubo de equivocarse alguna vez; y como traductor árabe podía mentir. La preocupación constante de Cunqueiro es la de hacer dudar al lector y de distanciarle de lo que está leyendo.

³⁰⁸ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, op. cit., pág. 18.

³⁰⁹ Págs.18, 89,109, 155.

³¹⁰ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, op. cit., pág. 89.

³¹¹ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, op. cit., pág. 20.

El hilo narrativo de *Merlín y familia* se puede resumir como un transcriptor de las memorias de Felipe de Amancia; en *Las crónicas del sochantre* es un transcriptor que narra las crónicas encontradas de Charles Anne; en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* se puede resumir como un narrador que narra lo que un traductor, Al Faris Ibn Iaqim al Galizi traduce: *Vida y fugas de Fanto Fantini* se resume como un autor que narra la biografía que Rafael Sánchez Maza le enseñó, y que a su vez el leyó de una crónica florentina. Nos encontramos ante una triple identidad Cunqueiro-narrador-transcriptor o traductor. Cunqueiro parodiando a Cervantes juega al igual que él, tanto con los espejos que parece perderse entre ellos:

Cervantes ha multiplicado los distanciamientos y perspectivas, y ha intentado que no hubiera un solo punto de vista; ha intentado acabar con la idea de un solo y único omnisciente narrador... La invención del perspectivismo, la invención de la distancia irónica, la invención del doble, triple, etc., punto de vista que tanto había de influir en la novelística mundial... La estructura paródica, omnipresente permitió a Cervantes esta utilización.³¹²

La dimensión irónica conseguida por Cunqueiro a partir de la estructura paródica en estas cuatro obras tiene dos resultados: el humor y la problemática entre autor y obra. Sólo el distanciamiento irónico puede engendrar humorismo, sólo el distanciamiento irónico puede producir crítica. El humor cunqueiriano está basado en el distanciamiento irónico, y el distanciamiento irónico ha comenzado a ser un simple juego paródico de las fórmulas narrativas de los libros de caballerías. Estas tres obras así agrupadas son pseudobiografías, lo cual me hace excluir *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, pobre en prodigios, excepcionalmente nos encontramos con un delfín parlanchín y con orejas: “-¡Ya ves que estoy triste, amigo! –contestaba el delfín.”³¹³ O en la pieza de teatro sobre el demonio conquistador se habla de una perdíz parlanchina.

5. 2. Parodia de la novela picaresca *Merlín y familia*, *Las crónicas del sochantre* y *Vida y fugas de Fanto Fantini*

Merlín y familia, *Las crónicas del sochantre* y *Vida y fugas de Fanto Fantini* a su vez parodian la novela picaresca. En las dos obras primeras nos encontramos con la autobiografía homodiegética de un personaje de origen bajo (Felipe y Anne Charles), y en la tercera obra con una biografía heterodiegética de un caballero noble, un héroe de la narrativa caballeresca, (Fanto): con el claro contraste de que los tres son mozos de muchos años. La narración retrospectiva y episódica se presenta como explicación y consecuencia del estado final del protagonista. Las dos primeras obras

³¹² Ferreras, Juan Antonio: *La estructura paródica del Quijote*, op. cit., pág. 124.

³¹³ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, op. cit., pág. 93.

contienen elementos, esenciales de la novela picaresca: la primera persona, la estructura episódica y el relato como justificación; la intención crítica y satírica; la voluntad de verisimilitud; el sabio manejo de la ironía y del punto de vista; y las reflexiones del narrador maduro, encerradas en sendas y variadas digresiones que dan sentido y unidad a la obra, con la subordinación de los episodios a un eje ordenador. En el *Lazarillo de Tormes* existe un núcleo temático, constructivo e ideológico que explica y justifica el conjunto, y da coherencia y sentido al orden de las peripecias, y a la inserción en cada una de ellas, por lo que la narración queda perfectamente cerrada como tal, y la vida del pícaro que la está narrando permanece necesariamente inconclusa y abierta, lo que dará lugar a segundas partes. Esta técnica será usada por Cunqueiro en estas tres obras. Probablemente, las traducciones al castellano de *Merlín y familia*, *Las crónicas del sochantre* y *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* fueron pensadas como segundas partes por este autor.

El personaje, Felipe de Amancia, protagonista de *Merlín y familia*, es un pobre Lázaro y como él, participa de su candidez. Charles Anne, protagonista héroe de *Las crónicas del sochantre* es un truhán como Guzmán de Alfarache al igual que Fanto, héroe noble de *Vida y fugas de Fanto Fantini*. Los tres protagonistas de las novelas sirven a varios amos censurables por sus vicios, y responsables de la inversión de valores que sufren como pícaros. Estos amos, que deberían haberlos educados, incumplen su misión y son, paradójicamente, los principales causantes de su moral trastocada. Felipe y Anne Charles comparten una genealogía vil, estigma que condiciona radicalmente los actos pícaros del héroe y le encaminan, en principio como a Charles Anne y Fanto, hacia el mal. El pícaro, dada su condición de novelista de su autobiografía, es al mismo tiempo el antihéroe y el escritor de sus peripecias, lo cual le confiere una dualidad como personaje. Las narraciones picarescas son autobiografías ficticias, es decir, pseudo-autobiografías, en las cuales el pícaro expone sólo su personal visión del mundo. Sinbad, Ulises, Paulos,

En cuanto a la estructura narrativa, se usan los tiempos del imperfecto y condicional; y el pronombre personal "yo" instaaura tanto el sujeto narrador como el protagonista del relato. Como relato autobiográfico suele dirigirse a un "tú", ya sea concreto ("vuestra merced", "señor") ya sea general ("lector"). En el relato hay un dualismo temporal, el hecho que el pícaro narre su propia vida hace que confluyan en el mismo plano novelesco dos temporalidades diferentes, la del narrador maduro que cuenta su vida y la del niño picaruelo que realiza las travesuras, lo que implica que dos visiones cronológicamente distintas se entrecrucen en el mismo nivel narrativo.

La novela picaresca transcendía los límites de la mera creación estética para indagar la citación de la sociedad española del Siglo de Oro y, con frecuencia, censurar sus defectos. De ese modo, la picaresca ofrecía un documento escrito preciso y crítico sobre la realidad española de los siglos XVI y XVII. Cunqueiro hace lo mismo, critica la realidad de la sociedad española de los años 1936-1981, pero muy solapadamente.

5. 3. Parodia y surrealismo: *Las mocedades de Ulises, Un hombre que se parecía a Orestes, Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* y *El año del cometa*.

En estas cuatro obras, la función interna del discurso, básicamente, no es la de la cohesión directa, de hecho es la opuesta: es la de producir una continua batalla entre sus componentes. El discurso humano sería el resultado de la tensión delicada, inquieta, y nunca gratuita, entre las dos fuerzas opuestas: una que junta la masa compacta para que el discurso tome forma, y otra que la desmembré, que intenta romperla en pedazos, liberando sus componentes diferentes y conflictivos. En realidad, esta definición es similar a la que hace Angelika Theile-Becker de la poliparodia, término acuñado por ella:

Offene und geschlossene, komische und poetische Momente "agieren" als antagonistische Subsysteme innerhalb eines spannungsgeladenen dynamischen Systems, das vom Stück selber gebildet wird. Es "dynamisches System" zu nennen, ist gleichzeitig zu viel und zu wenig, denn nach der Niederschrift durch den Autor entsteht Dynamik erst wieder zwischen Zuschauer/Leser und Stück.³¹⁴

Todos los mecanismos de desintegración textual a los que Cunqueiro, somete todas sus novelas, funcionan como contrapeso del progresivo desprendimiento, que el texto narrativo adquiere a medida que el mundo fabulado logra un mínimo de consistencia. Encuentro en estos discursos, ecos "dadás" y surrealistas, ya que se usan a menudo como sinónimos. A cualquier cosa que sugiera el absurdo o lo irracional se le llama "dadá":

Anything that suggests the absurd or irrational is apt to be called "Dada"; and, when any other word proves inadequate to describe the unusual, the fantastic or the highly imaginative, that work is labelled "surrealistic".³¹⁵

Ambos movimientos están relacionados porque fueron movimientos juveniles: sus componentes tenían menos de 30 años, hijos de clase media, con una buena educación y que poseían un sentido muy agudo de lo que debería ser la justicia social. Sus manifestaciones indican que estaban comprometidos con la noción de no nacionalismo, como oposición al internacionalismo. En ambos casos los rebeldes se dedicaron a la idea de

³¹⁴ Theile-Becker, Angelika: "Der Bousoño-Ansatz in Theorie und Praxis (I und II), artículo cedido por la autora, pág. 28.

³¹⁵ Balakian, Anna: "Dada - Surrealism: Fundamental Differences" en Wolodymyr T. Zyla (ed.) *Proceedings of the Comparative Literature Symposium, From Surrealism to the Absurd, January 29 and 30, 1970*, Lubbock, Texas: Texas Tech University, 1970, pag. 13.

que la rebelión efectiva tenía que tener como base la preservación de la libertad individual, y contener implicaciones por encima del contexto político y económico. Y por ello "dadá" y surrealismo llegaron a ser más que demostraciones antiguerra. Ambos estaban íntimamente conectados porque reaccionaron contra toda la literatura admirada en su época. El surrealismo era una versión parisina del "dadá". Seguramente sin "dadá" no hubiera existido el surrealismo. El "dadá" que llegó del este de Europa, era profundamente revolucionario y no literario. Atraía a la gente y contenía supuestamente todo lo que es importante en surrealismo: escritura automática, el culto al subconsciente, la ruptura de las asociaciones verbales convencionales y el collage. André Bretón, el padre del surrealismo, incorporó al dadaísmo creado por Tristán Tzara en Zurich en 1918, un estilo literario, y lo hizo parte de la literatura francesa, convirtiéndolo en una forma literaria muy del gusto de la élite burguesa, contra la que es de suponer, Tristán Tzara luchaba. Ya que este autor abogaba por la abolición de todas las escuelas y tradiciones literarias, y deseaba la demolición de todos los cánones con una total alineación de la literatura. Hecho, que al no tener un propósito específico, no conducía a ningún sitio. A Bretón, el estar muy decepcionado con esto, lo llevó a fundar los principios del surrealismo. Incluso Freud había sido una desilusión, ya que no le era posible aplicar su estudio de los sueños a circunstancias no patológicas. "Dadá" fue la cosecha de un nihilismo largamente fermentado que reflejaba la decadencia de una cierta cultura humanista y demostraba el desencanto del hombre con sus propias ilusiones:

Dada. It produces a literature not of despair, but of desperation. It eventually leads to the bare sceneries of Samuel Beckett, makes the point that man's quest for the philosopher's stone is futile, debunks the legend of the Golden Fleece, and smashes the Holy Grail.³¹⁶

"Dadá" produce una literatura de desesperanza, en vez de desesperación. Y eventualmente conduce a los escenarios escuetos de Samuel Beckett, que insisten en la futilidad de la búsqueda de la piedra filosofal por el hombre, al desacreditar la leyenda del Vello de Oro y hacer añicos el Santo Grial.

En gran parte del teatro del absurdo, encontramos el mismo espíritu que predomina en el "dadá", el ataque contra los inevitables conformismos humanos y su inestabilidad para cambiar. El espíritu del "dadá" es parte de una crítica feroz del hombre y su sociedad. Cunqueiro en *El año del cometa* usa mecanismos surrealistas pero produce filosofía dadaísta.

En contraste con el dadaísmo, el surrealismo propone un esfuerzo multimedia para volverse contra el nihilismo rampante de los primeros cincuenta años del siglo XX. Por ello, Bretón restaura la leyenda de la piedra filosofal y coloca el énfasis en la búsqueda más que en la especulación del objeto buscado. También acentuó más -la libertad para- que -la libertad de- ya que quería que la libertad encontrará nuevas relaciones en el mundo y cultivara la oportunidad objetiva y las maravillas inesperadas a las que podría dar rienda suelta.

³¹⁶ Balakian, Anna: "Dada -Surrealism: Fundamental Differences", *op. cit.*, pag. 18.

El surrealismo no es un usurpador del poder de los dioses, es un hombre, el desposeído, en busca de su patrimonio perdido, ansioso de la Edad de Oro. La rebelión surrealista no era en contra del ser humano, sino en contra de las situaciones humillantes en las que el hombre se veía atrapado:

We know that the dadaists worked toward the destruction of all genres, as the corollary to their battle against literary forms in general. The surrealists, however, did not aim to change or eliminate the genres; instead, they discovered that the exterior form that the writing assumed was irrelevant to its inner structure. What mattered was the process of thought that produced the work, and in this respect all literary writing could be divided into two categories: analogical and logical.³¹⁷

La literatura fantástica y del absurdo han existido desde el principio de la historia de la humanidad. Monumentos literarios como la *Biblia*, los trabajos de Homero, la mitología griega y romana, y *Las mil y una noches* son parientes próximos.

El surrealismo y la literatura del absurdo eran reacciones al mundo de la razón y de la ciencia. Cunqueiro, como autor de piezas de teatro absurdas incrustadas en sus novelas, tiene un deseo implícito de escapar de los confines de la realidad tradicional, lo que representa un esfuerzo para establecer el absurdo de la condición humana, como la cara más acertada de la realidad.

Cuanto más absurda era una imagen, mayor valor surrealista tenía y el resultado último era el automatismo, la imaginación liberada de toda restricción literaria. El surrealismo se convirtió en una actitud hacia la vida en busca del verdadero hombre escondido detrás de las convenciones desacreditadas. El mundo mítico de Miranda de *Merlín y familia* sirve de escena al colapso de la sociedad rural gallega.

En las novelas surrealistas y dadaísta, Cunqueiro busca el negar las formas tradicionales del género y explorar totalmente nuevas avenidas de expresión. Y el lector está obligado a tomar parte activa en la creación literaria, que no está adecuada al lector pasivo.

En el surrealismo la novela no necesita adoptar una forma prescrita, ya que es el medio que disfruta de una forma de manifestación libre de elegir el tema y su desarrollo.

The idea of a roman *à thèse* is quite foreign to surrealism. The surrealists share no closely defined theories of the novel.³¹⁸

Cunqueiro, como los surrealistas, volverá hacia el pasado en busca de las técnicas que los novelistas contemplaban como importantes y que valían la pena desarrollar. Para ello, rechazará muchas técnicas de la novela convencional, que invertirá para así ridiculizarlas. Sus personajes *Ulises*, *Sinbad* y *Orestes* son ejemplo de ello. No es posible encontrar un patrón estándar aplicable a las novelas surrealistas. Ante todo, los surrealistas no son técnicos. Ellos reconocen la forma, no obstante, como un elemento de la novela que contribuye, al igual que el tema, a expresar una protesta

³¹⁷ Balakian, Anna: "Dada –Surrealism: Fundamental Differences", *op. cit.*, pag. 25.

³¹⁸ Matthews, John H.: *Surrealism and the novel*, Michigan: Ann Arbor, The University of Michigan, 1969, pág. 2.

necesaria ante lo convencional, así que escribir una novela puede convertirse en la afirmación de una visión que el surrealismo adelanta.

Estas novelas surrealistas de Cunqueiro, tiene en común un espíritu de anticonformismo, que en la forma, más que en el contenido, introducen una atmósfera que tiene el efecto de liberar las formas de pensamiento y de acción. El discurso narrativo de este autor fluye como un río donde navegan los héroes, mezclando la historia real, concreta y cotidiana, en la que el hombre se ve condenado a vivir, con una dimensión onírica o con la posibilidad de ser tan real como la primera. Toda esta realidad está mirada desde una perspectiva freudiana. De aquí el gran binomio: "realidad" (lo concreto) frente a "imaginación", que deforma la realidad en un contexto onírico en él que el "ensueño" sólo es una antítesis de lo real, aunque también es real. De aquí que también se produzca una incidencia inversa, pues los personajes cunquerianos se quedaron desposeídos del derecho a vivir su propio ensueño, pues mueren o se ven amenazados por la destrucción en unos finales de novela presididos por la nota melancólica, evocadora que apenas es superada por los "Índices onomásticos", apéndices finales con carácter paródico burlón de los *Dramatis personae*:

Tudo acontece na perspectiva do mito. O discorrer do texto cunqueriano, a fluencia da súa linguagem poética, desenvolve-se num quadro intemporal (ou atemporal), onde a resonancia mítica está sempre presente, mas também distorsionada pola crua realidade do quotidiano.³¹⁹

La cita siguiente de Sergio Vergara Alarcón refuerza mi tesis de agrupar estas novelas como surrealistas:

Cunqueiro segue (...) unha liña trazada por Ramón del Valle-Inclán, recibe unha forte influencia dos principios aportados polo Surrealismo, (...) e algún influxo dos postulados cubistas; as súas obras evidencian formalmente as técnicas de Boccacio, de Chaucer, do *Libro das mil e unha noites* e, en xeral recolle os procedementos propios da tradición literaria fantástica.³²⁰

La inutilidad del viaje está palpable en estas obras como Cunqueiro escribe:

*Orestes no llega, Sinbad no vuelve al mar en la nave que le construyen carpinteros en Basora, Paulos muere cuando regresa y deja de soñar... Para llegar al final de la soledad y de la destrucción, el héroe ha vivido la plenitud humana y soñadora, tocado las cosas visibles e invisibles, habitado el misterio con vivacidad, ejercido poderes mágicos como ensueños.*³²¹

Para el ser humano, aprender a vivir es muy necesario. Aunque Cunqueiro destaca lo absurdo de ello, ya que aunque recreemos nuestro espacio y nuestro tiempo, paralelamente se constatan la caducidad y la inutilidad de las empresas, el fin para todos es la muerte inevitable. En Cunqueiro no se puede hablar de tragedia absoluta y nihilista sino de un escepticismo moderado, excepto en su última novela *El año del cometa*. El autor de Mondoñedo tiende a fusionar los estados de lo real y de lo imaginario a través de la ruptura entre los dos estratos. Como Andrés Torres Queiruga apunta: "Nas duas obras onde culmina a pureza mais lixeira da

³¹⁹ Morám Fraga, Cesar Carlos: "O discurso narrativo de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pág. 471.

³²⁰ Vergara Alarcón, Sergio: "Álvaro Cunqueiro: a súa obra e a crítica", *op. cit.*, pág. 190.

³²¹ Martínez Torrón, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pág. 6.

imaxinación, Ulises e Sinbad... en *El año del cometa*, nun largo monólogo de Paulos, o tema adquire estatuto reflexivo”³²².

¿Quién se atreve a decir que miente el soñador...

Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. Porque en el fondo, el más secreto impulso de Paulos era destruir.³²³

El espacio de posibilidades para los sujetos no es la realidad sino la fantasía, en todo caso siempre un estado inactual. Sus personajes corresponden a tipos humanos, seres históricos e individuales en la tradición literaria, pero recortados con rasgos anónimos. Como en la siguiente cita de *Las mocedades de Ulises*:

-¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?

- De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas y comienzas a hablar:

“Navegaba, alegremente empujada mi nave por Bóreas, vivificadora en demanda de las islas de los feacios felices, vestidos de púrpura desde que amanece hasta que anochece”... Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena.³²⁴

En Cunqueiro cada protagonista fábulas conscientemente un mundo. El universo narrativo fabulado es intencionalmente arquetípico: se apropia de una historia precedente o la reelabora con retazos de aquí y de allá, combinando fragmentos de todo tipo, como en *Las mocedades de Ulises*, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, *Un hombre que se parecía a Orestes* y *El año del cometa*. Es una manipulación expresa para simular un arquetipo o reproducirlo, y no al revés. Sus protagonistas parecen existir sólo por y para el lenguaje, para cualquier forma que éste adopte: mito, cuento o leyenda. Vida y lenguaje son la misma cosa.

5. 3. 1. *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*

Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas o la navegación por los ensueños y las memorias, apareció en 1961. Si *Merlín y familia* o *Las crónicas del sochantre* sentaron las bases de una poética particular en la que los distintos narradores practicaban un ejercicio propio de ensoñación, es en esta obra donde el personaje central alcanza una dimensión metafórica que resume en buena medida la concepción que Cunqueiro tuvo del hecho literario. Sinbad se nos presenta como un marinero viejo que tiene que inventar día a día historias delante de su comunidad para mantener el prestigio. En su lucha por la supervivencia, el equilibrio entre la imaginación

³²² Torres Queiruga, Andrés: « Álvaro Cunqueiro: Da utopía á esperanza » en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), (abril-junio 1981), pág. 160.

³²³ Cunqueiro, Álvaro: *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, Barcelona: Destino, 1990, págs. 82-83.

³²⁴ Cunqueiro, Álvaro: *Las mocedades de Ulises*, Barcelona: Destino, 1989, pág. 67.

y la realidad se va derrumbando progresivamente a medida que su voz va perdiendo credibilidad entre las gentes que le rodean. Tal degradación acabará por suponerle la muerte metafórica. Cunqueiro establece así una imagen que siempre le fue grata: identificar vida e imaginación. El resultado, como se dice en *Historia de la literatura galega*:

O resultado é un texto cargado de nostalxia, de memorias de tempos pasados e de derrota, no que o perxonaxe de Sinbad se erixe como metáfora da condición humana.³²⁵

Su estructura es como sigue:

<p>PRIMERA PARTE: <i>Prólogo introductorio</i> Retrato del dicho Sinbad el Marino I (El país de Bolanda) II (La fonda) III (El muelle) IV (Soltería de Sinbad)</p>
<p>SEGUNDA PARTE: Vísperas de viaje <i>Prólogo introductorio</i> I (Pláticas con Abdalá) II (Pláticas con Omar) III (Pláticas con Mansur) IV (Llega el otoño) V (La sirena Venadita)</p>
<p>TERCERA PARTE: Navegaciones y naufragios <i>Prólogo introductorio</i> I (Nombra al ciego Abdalá como vigía de su nave) II (Sinbad va en la burra, como Don Quijote) <i>Epílogo</i></p>
<p>APÉNDICES - Plática de mares arábigos - Escenas segunda y vigésimo quinta de la pieza de teatro chino "La dama que engañada por un demonio elegante quiso comprarle al viento la perdiz que hablaba, o la verdadera historia de un mandarín que por no gastar quedó cornudo" - Retrato de la viuda Alba</p>
<p>ÍNDICE ONOMÁSTICO</p>

Un diálogo entre Sinbad y el joven Sari forman el "Retrato del dicho Sinbad el marino", que desempeña el papel de introducción a la obra. El diálogo resulta abundantemente significativo para comprender de qué se trata la obra, luego Sinbad defiende delante del incrédulo Sari la existencia de las islas Cotovías. De esta manera se comienza cuestionando la voz narrativa del héroe, una voz que más que ninguna otra en Cunqueiro se esfuerza por hacerse verosímil. Este cuestionamiento se traduce en la presencia de una dimensión irónica que no es controlada por Sinbad: mediante la disposición del narrador principal –imagen del autor implícito–,

³²⁵ Asociación Pedagógica Gallega: "A recuperación da narrativa en galego: Álvaro Cunqueiro", *op.cit.*, pág. 143.

en relación con la estrategia narrativa organizada por un personaje, Sinbad, que intenta influir en sus orígenes. El texto introductorio, en letra bastarda, proyecta la personalidad de Sinbad –especialmente su voz narrativa peculiar-, y las dificultades de su proyección como autoridad legitimada. A lo largo de toda la novela, el lector encuentra situaciones marcadas por la abierta oposición de unas voces narrativas en lucha constante por adquirir credibilidad:

-iNo hay tales islas, Sinbad! Dijo Adalí que al Sur no había nada.
-iHay, hay! ¡Están las islas de las Cotovías como siete naranjas!
...
-iSari, escúchame, hombre! ¡Te lo pido por favor!
-iNo hay Cotovías, Sinbad!³²⁶

Este piloto, ya viejo, recurre a la estrategia del recuerdo de sus viajes. Un carácter más claramente introductorio tiene el capítulo I de la primera parte “El país de Bolanda”, donde el narrador principal ofrece una descripción detallada tanto de los personajes como del lugar donde se sitúa la acción, una pequeña comunidad marinera. En esta parte también se relatan distintas anécdotas que comparten el esfuerzo del viejo piloto por mantener su prestigio inventándose las día a día. La ironía paródica dionisiaca campesina subyace en su narración:

Y dejó todas las mujeres del mundo por una veleta de papel, pero con todo el encanto que tuviese la veleta para el corazón, sin la ciencia aquella amatoria del libro curtubí en el que vienen las diecisiete figuras tristes que hacen los enamorados y cuanto se goza suspirando, quizás hubiese casado. (32)

La exacerbada imaginación del escritor y una apelación al lirismo evocador de tipo surrealista, se manifiestan en párrafos como el siguiente:

Y contar no podía contar nada sin mirar lo que contaba, y pasaba los ojos suyos por la memoria propia, alineando en ella las figuras como si tuviera delante un espejo, y tenía la mirada de los imaginativos, que la mitad es para fuera, para la variedad del mundo, y la otra mitad es para dentro, para el gusto del invento, y el calorcillo que da al espíritu sacar una historia de nada, de donde están las palabras calladas y confusas que es como no estar. (36)

La segunda parte “Vísperas de viaje” se articula en torno a los preparativos e ilusiones de Sinbad, de un viaje que le devuelva su prestigio menguado, de viejo piloto conocedor de los mares. El relato va creando una tensión progresiva a medida que el mundo ensoñado por él pierde entidad y son más claros los indicios de su derrota personal. El desenlace se produce en la tercera parte titulada de forma significativa “Navegaciones y naufragios”. El triunfo de la realidad sobre su mundo inventado supone el aniquilamiento del personaje:

No tenía el piloto hambre ni sed, y por dentro del magín estaba vacío de todo, sin nombres, sin fábulas, sin vientos, sin recuerdos. No podía sacar ni dos palabras juntas del porrón suyo, otrora tan fácil vertedor. (122)

³²⁶ Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Barcelona: Destino, 1989, pág. 11. A partir de ahora cito por esta edición.

Muy significativo es el último pasaje de la obra, cuando se informa de que un piloto escogerá para su barco el mismo nombre de la nave con la que Sinbad iba a hacer su viaje dorado. En los personajes que rodean día a día al protagonista hay un cambio de actitud que resulta revelador: el abandono de su escepticismo por un sentimiento de piedad, y al final del relato cuando la comunidad marinera asume finalmente la dimensión trágica del personaje de Sinbad. A modo de apéndice se incluye en este libro "Plática de mares arábigos que hizo Sinbad el marino en Chipre a los pilotos griegos, según fue recogida por Teotikes Papadópulos de Esmirna", disertación fabulosa donde el mar se antropomorfiza: "Que entonces los otros mares comienzan a darle con los codos al aludido" (137) y donde se vuelve a plantear la existencia o la inexistencia de los mundos a los que Sinbad aludía a lo largo de la novela:

Todos estos lugares están en polémica, si los hay o no los hay, que la ciencia dice que estando cuesta abajo como deben estar, caerían en las cataratas del finismaris. Yo soy del bando de los que sostienen que existen las Cotovías y Melinde. (133)

En *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Sinbad es un *alter ego* de don Quijote, ya que desde el principio se mueve impelido por una imaginación imposible. El paralelismo sugerido entre don Quijote y Sinbad, y los rasgos comunes que definen la actitud incierta y ambigua de sus respectivos criados, hace identificar la novela cervantina con el mundo de esta novela. También la descripción del "camisón lleno de zurcidos y remiendos" tiene ecos de la camisa de don Quijote. Xoán González Millán añade:

Cunqueiro desecha obviamente la tentación del plagio... incorpora un código determinado y luego lo resemantiza hasta transformarlo en elemento activo dentro de su propio espacio literario.³²⁷

Al final de la obra, Sinbad vuelve a casa subido en una burra, ciego y abatido por el fracaso de sus propios sueños, situación intertextual cervantina. El héroe, al apropiarse de un mito literario impone una lectura ficticia de la génesis, lectura reforzada por la intencionalidad paródica que recrea la figura heroica del viejo Sinbad.

En esta obra, el motivo del alistamiento de los marineros para el imaginario viaje de Sinbad, constituye un débil eje de organización temática pero no por ello deja de ser importante. *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* guarda muy poca relación con el cuento de *Las mil y una noches*, sólo la ambientación exótica o el nombre del protagonista. Tampoco es, el viejo Sinbad, el intrépido piloto de Sherezade. El héroe cunqueriano es un mentiroso, un fabulador que procura cautivar a su auditorio con viajes colmados de aventuras maravillosas, que son el fruto de su imaginación verbal. Es el contraste entre la historia y el discurso, entre ese Sinbad que remienda su raído camisón y el viajero de mundos imposibles que es en su relato, en sus sueños, donde reside la dimensión paródica con que el autor rescribe el mito.

El relato llega hasta nosotros de manos de un narrador traductor. En las últimas páginas el relator acaba confesando:

³²⁷ González Millán, Xoán: "Álvaro Cunqueiro y Cervantes: juegos de erudición", *op. cit.*, pág. 135.

Digo yo, el relator, que en Bolanda había tres aguas que agradecer a Dios: el río, las lluvias calientes del monzón y las palabras fantásticas del señor Sinbad el marino. (127)

En la presentación caracterizadora de Sinbad, el novelista describe, como si se tratase de un *alter ego*. Hay otros narradores que cuentan sus historias marineras, fundamentalmente el personaje central Sinbad. En el interior de la obra se establece una situación comunicativa en la que participan unos personajes narradores, Sinbad junto a otros narradores de manera ocasional, y unos narratarios inmediatos que, bien se comportan como oyentes, bien como interlocutores. La conducta de los narradores en la obra tiene una importancia fundamental en su estructura ya que es delante de éstos que Sinbad deberá desarrollar estrategias en la defensa de su prestigio. Por su lado los narradores inmediatos interfieren a menudo en el desarrollo de la propia narración, baremando con su escepticismo y su credibilidad las historias narradas por Sinbad, o que es lo mismo la autoridad de su voz. Aunque en su conjunto Sinbad presenta una estructura más unitaria, debido fundamentalmente al tema central de la diégesis, esta obra está también igualmente construida mediante una acumulación de historias.

En esta novela los momentos de tensión entre las fugas imaginarias del héroe y la actitud incrédula de su joven ayudante Sari, apoyan con mayor intensidad la lectura cervantina. Sari es un Sancho Panzo transcontextualizado que vuelve a la realidad a su amo Sinbad:

Sari y quizá me case, si es que sigo en no volver al mar. Eso sí, una sola mujer, muy señora en lo suyo y bien mantenida. Todos los lunes, pongo por ejemplo, gallina con almendras.
-¿Y los martes, señor Sinbad? (58)

El mismo Sari, imagen por excelencia del antinarratario, vuelve a cuestionar la narración de Sinbad casi al final de la novela:

Y otro motivo, en verdad, era porque veía que Sari lo miraba desconfiado y por veces se adelantaba en el camino canturreando, poniéndole de estribillo a las canciones algo así como <<somos tres perdidos y en Basora no hay nada>>; el paje se volvía irrespetuoso y hablaba de pasar a otro amo y que él le hacía la higa al mar. (113)

Por vivir en un tiempo que le es hostil, Sinbad debe aprovechar todas las ocasiones a su alcance para recuperar la autoridad narrativa, aunque también cede el protagonismo narrativo a su Alteza Gamal Bardasi:

Los pilotos y Mansur, sorprendidos miraban para Sinbad, quien muy tranquilo se aprovechaba para servirse otra taza de té.

-Otros casos conocí de más novedad, amigos, y los saqué con bien menos señas... Y para que veáis que yo estaba oyendo de esa boca real lo que ya sabía, imirad! (48)

La prueba de los ciegos como excelentes narratarios será incorporada posteriormente a la novela. Los ciegos tienen que fiarse de la palabra de Sinbad, que controla de forma absoluta. Uno de los ayudantes de Sinbad es el ciego Abdalá. En el juego de voces narrativas, interviene la voz extradiegética directa y autorrefencialmente, para que el lector la pueda identificar como autor real. Pero la consciente ambigüedad del texto

narrativo, enmascara el intenso proceso de subordinación de las voces narrativas. Sobre esto Xoán González Millán agrega:

Da existencia destes mundos semella depender no só a credibilidade senón tamén a existencia do "vello mariñeiro". A voz, e con ela o acto de proxección narrativa, convértense así en facultades privilexiadas dos heroes de Cunqueiro.³²⁸

El teatro también tiene su presencia aquí con "Escenas segunda y vigésimo quinta de la pieza de teatro chino llamada <<La dama que engañada por un demonio elegante quiso comprarle al viento la perdiz que hablaba, o la verdadera historia de un mandarín que por no gastar quedó cornudo>>", de nuevo un demonio elegante que se sale con la suya es el protagonista de la diéresis. Se recupera el humor y la ironía cunqueriana mediante el elemento dionisiaco.

La supervivencia y la dignidad de Sinbad dependen de su imaginación, de su capacidad para soñar, y en definitiva, de su fantasía. Vida y ensoñación se funden en una metáfora que se convierte en el tema central de la obra. Las estrategias de persuasión, con respecto a lo verosímil de lo que se está contando, tienen en el discurso de Sinbad una pertinencia especial. Por otro lado, es importante tener en cuenta una actitud aparentemente imparcial y transparente del narrador principal, gracias a que al lector le resulta fácil diferenciar realidad y fantasía. Nos encontramos con acontecimientos sorprendentes que se repiten en su personaje *Orestes*:

Cuando llegó Sinbad al muelle, que iba a recomendar al piloto Mostazá –ese de quien conté que le robaron una oreja cuando estaba durmiendo al sereno en Calicut. (35)

Sinbad, a diferencia de otros personajes cunquerianos, no es un receptor –narratorio- de historias ajenas sino que asume su condición de narrador enfrentado a narratorios complejos. Sari compone el tipo antinarratorio y confunde lo verídico con lo verosímil, impidiendo el pacto con el plano de lo fantástico, y Abdalá, el ciego, es el narratorio imaginativo y agradecido a la voz de Sinbad.

En esta novela encontramos como es usual en este autor un Índice onomástico, donde el lirismo del escritor se continúa, reforzando el efecto humanizador del relato, y apelando a la sensibilidad del lector, llegando a aproximarse a la técnica de la greguería:

FARFISTÁN.- Reino donde hay cosecha de rosas. Allí nació la primera rosa colorada, porque un príncipe se desnudó delante de una rosa blanca y ésta se ruborizó. (158)

A pesar de tratarse de dos novelas distintas, en *Las mocedades de Ulises* y *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, la proyección de su héroe presenta rasgos que las asemejan y sugieren la presencia de la primera en la segunda. Ambos textos están próximos cronológicamente. El indicador clave, en este sentido, es la textualización de Sinbad el marino en *Las mocedades de Ulises* y la de Ulises en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*:

APLECIO, don.- Quiso comprar nave para el hijo, y ponerlo al trato de tortugas en los océanos arábigos, pero no encontró en venta ninguna, ni en Basora ni en Acaba, que todavía navegaba el señor Sinbad el Marino. (277)

³²⁸ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, op. cit., pág. 47.

Acariciaba en aquel duro banco mi corazón de ribereño del mar con el último verso de una oda de Horacio, en la que un gran almirante de antaño, que se llamó Don Ulises de Itaca. (109)

Se relatan las historias de dos héroes marineros icónicos, Ulises y Sinbad, que han llegado a convertirse en personajes literarios representativos de sus géneros literarios, el cruel mar es su escenario:

Estuvo el mar en Adem un año echando cadáveres. (40-41)

Foción, el tutor de Ulises le advierte:

El piloto Foción lo llevaba hasta la punta del muelle, y si una ola rompía fuerte y mojaba el rostro del niño, Foción sonriente le decía:

-¡Saca la lengua, Ulises, y prueba! ¡Es amarga! ¡Es agua del mar! (53)

La seriedad de su parodia, que encubre unas veces y revela otras su insatisfacción ante el mundo contemporáneo, al hacer parodia de los mitos literarios los actualiza. La ambigüedad y fragmentación están presentes en esta obra y la oralidad capitaliza el texto, introduciendo la constante discusión sobre la credibilidad de las historias que cuenta Sinbad.³²⁹

La inestabilidad del proceso narrativo, fundamentada en la difícil identificación de la voz narrativa, y los saltos inesperados de un nivel diegético a otro, refuerzan la imagen de una intensa desintegración en esta novela. Este proceso de desintegración que sufre *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* será similar al que se produce en *El año del cometa*.

5. 3. 2. *Las mocedades de Ulises*

La unidad de *Las mocedades de Ulises* es un poco borrosa, dada la serie de cuentos de la que está compuesta la obra y la introducción de trozos dramáticos. Maritza Elena Milián encuentra que en la obra:

Con frecuencia la voz del narrador se confunde con los pensamientos de los personajes y numerosos *flash-back* informan el pasado de los mismos. Otras veces, algunos hechos no se completan o se dejan sin terminar, se distorsiona la mitología, se utilizan anticipaciones y son frecuentes repeticiones del mismo apelativo dentro de una generación que provoca una confusa mezcolanza³³⁰

La fábula primordial del Ulises puede ser titulada "aprendizaje vital del joven Ulises". El narrador es un 'yo' autorial externo y heterodiegético que actúa como una especie de aedo³³¹ y presenta la novela como proyección de sus sueños y aprendizaje del oficio de hombre, ofreciendo de entrada las claves significativas y jugando en los vagos límites entre lo real y lo

³²⁹ García Saritzu, Hugo W. : "Invitación a la trabe de oro: Álvaro Cunqueiro (1 y 2)", *op.cit.*, pág. 39.

³³⁰ Milián, Maritza Elena: "La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro", Tesis doctoral leída en la University of Virginia, agosto 1981, pág. 234.

³³¹ Poeta de la Grecia antigua.

imaginario. Ulises no se identifica con el Odiseo homérico, que es muy anterior a él y cuya historia conoce, pero sí es encarnación del arquetipo odiseico de la vida como viaje en que se consagra el héroe, y de ideal homérico de héroe valeroso en las batallas, elocuente en el discurso, y astuto y prudente en la acción. Toda la novela es una poética esterilización de la aventura de la iniciación vital en un marco temporal ahistórico, en un mundo rural y marítimo perfectamente intrahistórico e idílicamente galleguizado. La novela sigue una estructura como sigue:

<p>PÓRTICO <i>Nota preliminar de Álvaro Cunqueiro</i> <i>Prólogo</i> (Laertes carbonero en Ítaca)</p>
<p>PARTE PRIMERA: Casa Real de Ítaca. I (La abuela Amaltea es violada por Ricardo Corazón de León) II (Poliades y Laertes) Historia de la casa real de Ítaca. (Bautizo de Ulises) III (Bautizo de Ulises) IV (Convite del bautizo) V (Poliades y Laertes borrachos)</p>
<p>SEGUNDA PARTE: Los días y las fábulas. <i>Nota preliminar</i> (muerte de Euriclea) I (Aprendizaje de Ulises) II (Ulises aprende del piloto Foción) III (Ulises descubre el amor) IV (Foción y Viola) V (San Ulises tiene ermita) VI (Ulises ayuda a su padre carbonero) <i>Epílogo</i> (Ulises parte de Ítaca a Paros)</p>
<p>TERCERA PARTE: La nave y los compañeros de Ulises.(Viaje de Ítaca a Paros) <i>Nota preliminar</i> (Se cuenta por boca de Alción) I (Amistad de Alción y Ulises en la goleta) II (El marinero Basílides el cojo acompaña también a Ulises) III (Edipo de Tebas) IV (Aprendizaje de Ulises) V (Conversación de Ulises, Basílides y Gallos) VI (La goleta "La joven Iris" en un temporal) VII (Ulises baja a tierra y habla con los pastores) VIII (La nave se acerca a Paros) <i>Epílogo</i> (Ulises se queda en Paros)</p>
<p>CUARTA PARTE: Encuentros, Discursos y Retratos Imaginarios. I (Ulises hace amistad con Zenón, el mendigo) II (Ulises conoce a la señora Alicia) III (Ulises conoce a la mendiga Ofelia, de un ojo) IV (Ulises se encuentra con Penélope) V (Representación de la muerte de Lear) <i>Epílogo</i> (Ulises huye de Paros)</p>
<p>FINAL: (La aventura de Ulises en el viaje desde Paros a Ítaca. Penépole llega)</p>
<p>ÍNDICE ONOMÁSTICO</p>

La fábula de Ulises se desarrolla en siete fases. La historia se presenta en una serie de escenas hilvanadas por breves resúmenes en letra cursiva y separada por abundantes elipsis. Su tiempo básico es un pasado que avanza ordenadamente en sucesión cronológica. El tiempo total de la fábula primordial no está determinado: comienza con el nacimiento de Ulises, pero no hay datos para saber cuánto abarca, aunque de todos modos no puede ser mucho.

La primera fase es la del nacimiento de Ulises en Ítaca, y ocupa aproximadamente una semana, hasta los festejos del bautizo. Aquí el protagonismo es de Laertes, que vive una auténtica apoteosis paterna y alcanza su plenitud humana en una Ítaca que se convierte para él en un centro de sublimación total.

En la segunda fase se nos muestra el aprendizaje de Ulises en Ítaca entre sus familiares, criados y amigos. Se resume rápidamente su crecimiento y el texto desarrolla unos pocos meses de la vida de un Ulises que anda entre los catorce y los quince años. Su aprendizaje se produce a través de las historias que le cuentan otros personajes. Esta parte "Los días y las fábulas" alude claramente a *Los trabajos y los días* de Hesíodo. Ulises se inicia en la lucha y, simultáneamente, en el amor, con una victoria en la lucha cuerpo a cuerpo y una tremenda desilusión erótico-amorosa. De resultado de esta primera muerte simbólica, Ulises comienza a soñar, y la maduración que deriva de este episodio da sus frutos en el capítulo siguiente, donde Ulises de pronto, siguiendo los pasos de su mentor Políades, se lanza a fabular con asombrosos resultados. Tiempo después, Ulises entabla su primer contacto real con la muerte a raíz del naufragio de Foción, y de esta segunda crisis se sigue su decisión de navegar. Se abre así la tercera fase de la fábula, que coincide con la tercera parte del texto "La Nave y los compañeros de Ulises".

En la tercera fase se muestra el aprendizaje de Ulises en un viaje de Ítaca a Paros, que dura unos tres meses. Euriclea, la madre de Ulises, introduce un membrillo oloroso entre sus ropas el día de su partida que impregnará con su aroma los vestidos mucho tiempo después de haberse podrido. Las memorias son el aroma que todavía excitan nuestros sentidos. Poco a poco, irá perfeccionando y refinando sus habilidades, haciéndose pasar por personajes diversos, todos parodiados de la leyenda o el mito. Primero será Amadis de Gaula y hará que Helena, una muchacha paralítica, goce y sufra por unos momentos con las dichas y desdichas del caballero. Ulises se observa a sí mismo mientras encarna al héroe. Ulises parte de Ítaca para aprender a fabular, a soñar y a vivir las historias que inventa. Los compañeros de la nave en la que viaja relatan sus aventuras: el piloto Alción, el cojo Basílides, Gallos. Xoán González Millán, descubre en esta tercera parte:

Este texto gráficamente individualizado presenta un tipo de narrador novo en Cunqueiro: trátase dunha voz épica, oral, que incorpora ao texto mesmo un "oyente", e que confirma a dimensión oral presente en toda a súa narrativa "Ahorro al oyente el canto" (98), é un tipo de apelación que xera un dobre proceso narrativo, por un lado incorpora o receptor ao texto mesmo, pero á vez solicita a participación dun oínte como narrativo.³³²

³³² González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, op. cit., págs. 40-41.

Cuento ahora por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados con el héroe Ulises en la goleta <<La joven Iris>>. El modelo es más bajo, como corresponde a vidas más humildes, al ir y venir de la pobre gente, los más sin hogar, alguno sin memoria de la patria y sin nombre.³³³

El narrador extradiegético nunca cede totalmente, y siempre mediatiza, como la voz textual, la intervención de los narradores intradiegéticos que secuencialmente controlan el proceso narrativo. El talante anárquico de Cunqueiro, le hace desintegrar sus textos literarios, mediante comentarios irónicos de una voz narrativa sobre otra: "Esto dijo Ulises, algo pedante" (138). Otras veces, la voz autorial se ampara en una voz extradiegética para hacer comentarios semejantes sobre la consciente dimensión literaria del diálogo de Ulises: "Eres tan orador –comento Basilides-, te haces vanidoso." (145)

La cuarta parte muestra la etapa patriota del viaje, que transcurre en unas semanas. Se hace pasar por Don Dionís de Albania ante la señora Alicia. Las mentiras de Ulises necesarias para que sus interlocutores y a la vez narrarios, sobre todo femeninos puedan prolongar sus sueños, adquieren una solidez intradiegética no aceptada por un lector situado al nivel de la voz autorial:

-¿Puedo llamarte de alguna manera, joven forastero?...

-iSeñora, no te puedo mentir! Puedes llamarme el Bastardo de Albania.

¿Tienes nombre cristiano?

-iSí, Dionís! (203-204)

Aquí entra en juego el amor con el encuentro de la hechicera Penélope:

Quando era niña venían de las aldeas vecinas, y aún de otras islas a verme los ojos. (227)

La única vez que Ulises se presenta como tal, sin inventarse un papel ni representarlo, es cuando conoce a Penélope. Al salir precipitadamente de Paros no puede llevarse consigo a su amada. Confía en que un amigo, Pretextos, se la lleve a Ítaca en breve. De haber renunciado a la ensoñación, esto es, al viaje, no la habría encontrado, pero también es cierto que si hubiera dejado de vivir en un mundo de ficción, habría podido retornar a su país con ella. En este momento se establece un equilibrio paradójico entre la realidad y la fantasía que no encuentra respuesta satisfactoria, como bien decía Foción:

El piloto Foción lo llevaba hasta la punta del muelle, y si una ola rompía fuerte, mojaba el rostro del niño, Foción sonriendo le decía:

-iSaca la lengua, Ulises, y prueba! ¡Es amarga! ¡Es el agua del mar! (53)

El encuentro de Ulises con Icarío, el padre de Penélope, se asemeja al encuentro de Paulos con el padre de María en *El año del cometa*, una misma estructura dialogada controlada por los mismos temas. La tentación que procede siempre, de manera directa o indirecta, del dionisiaco mendigo Zenón y reproduce, de manera velada, la maldición del hado poseidónico. Ulises no

³³³ Cunqueiro, Álvaro: *Las mocedades de Ulises*, Barcelona: Destino, 1989., pág. 101. A partir de ahora cito por esta edición.

puede resistir la tentación y miente a la mendiga Ofelia –de un ojo- por amor a Penélope, diciéndole ser nieto del rey Lear³³⁴, lo que le obligará a salir de la isla de Paros, al enterarse de que el gobernador quería pedir recate por él, por ser tan ilustre visitante. Al ser contada supone la infracción de un tabú y conduce a Ulises al viaje marítimo, alejándole de Penélope.

El componente teatral, apenas esbozado en *Las crónicas del sochantre*, pasa a ocupar un primer plano en esta obra. El teatro le salva la vida, al interponerse entre el cuchillo asesino y su corazón. Juan Pericles, el actor principal de la última parte de la tragedia del rey Lear, mostrándole como debía representar en el escenario la historia que le contaba a Ulises, se pone de pie en el justo instante en que el cuchillo buscaba su blanco. Viajar fabulando o fabular durante el viaje, era el aprendizaje al que tenía que someterse el homónimo del héroe homérico, mas era sólo la primera parte lo más difícil. Este relato está centrado en el retorno.

La quinta fase, es la aventura de Ulises en el viaje desde Paros a Ítaca, itinerario que guarda una cierta relación con el odiseico, aunque sólo sea por el sentido geográfico, de Troya a Ítaca. Esta fase tiene una duración absolutamente indeterminada, pero no muy larga y se presenta muy resumida en el texto y de manera alusiva-elusiva, remite a *La Odisea*. Hasta que Ulises emprende el regreso con el deseo fijo de encontrarse en Ítaca con su amada Penélope.

La sexta fase corresponde al regreso de Ulises a Ítaca. Aquí se produce el aprendizaje final del héroe jugando con dos motivos: se invierte la situación de *La Odisea*, de modo que Penélope no está en Ítaca, y él que la espera es Ulises. Y esta espera se asocia al motivo del hades: Ulises, figuradamente, muere en la espera, baja a los infiernos de la soledad, la desesperación, el dolor. El tiempo de la espera no sabemos cuanto ocupa, ya que entramos en un tiempo puramente psicológico, y como se lee en el índice onomástico:

ULISES.- El hijo de Laertes, lo había aprendido todo, menos a esperar. (306)

El piloto le enseñó a degustar el sabor amargo del agua del mar, para que supiera de vez en cuando descender de la nave a la realidad. La amargura es dolorosa cuando no se cuenta con un aroma dulce que la haga soportable. Una vez vuelto a Ítaca, Ulises que tanto solía recrearse con su imaginación, ya no encuentra solaz, ni satisfacción en ella. Todo le sabe amargo. Penélope no vuelve y los años pasan, como vendimias:

Penélope, la tan amada, era amarga. En la memoria de Ulises surgió Foción, mojándole el rostro.

-¡Toma, prueba! ¡Es amarga! ¡Es el agua del mar! (269)

El verdadero aprendizaje, es el de la larga espera, y ya en el umbral que conduce a la decadencia, a la soledad, por fin regresa Pretextos con Penélope. Muchos años han pasado así como la facultad de soñar o de fabular. Penélope en el relato homérico es la tejedora de sueños.

Ejemplo de metanarración encontramos en el golpe asestado definitivamente a Ulises por el narrador extradiegético, que en esta novela

³³⁴ El rey Lear de la tragedia shakespeareana deriva de un dios celta del mar, Llwer o Llwyrr, y esto lo saben los personajes. Lear, dios del mar, es intercambiable con Poseidón.

está muy cerca de la voz autorial textual, que contradice la información sobre Menelao, en el "Índice onomástico", el autor parece desautorizar a Ulises como narrador, al final de la novela, como forma de crear una dimensión irónica:

MENELAO. – El más cornudo de todos los maridos. Durante la guerra de Troya no le nació ni una cana. Contra lo que se opina en las pinturas, era pequeño y gordo... Ulises contó muy heroicamente de él a los eolios, pero era un tipo poco simpático, y más bien intransigente de derechas. (298)

Todas las historias enmarcadas giran en torno a uno de estos polos temáticos:

El tema del viaje y del héroe viajero.

El tema de las relaciones amorosas y eróticas.

El tema de la lucha, las armas, la guerra, el poder y afines.

El tema del amor a la patria.

El tema de la palabra, de la sabiduría y todo lo que se relaciona con ella: los modelos literarios, el poder mágico del nombre y la palabra; y entramos así, a partir del mito de Ulises, en el mito literario personal de Cunqueiro.

Ulises aprende enseguida que se viaja por medio de la palabra, y asimismo, descubre muy pronto que su arco, trasunto del célebre arco odiseico, es una metáfora de su palabra. Casi todo el texto se dedica a la fabulación: es un imperativo interno de la índole del héroe. Y es la única opción para lograr la apertura al ensueño, porque el mundo real de Ulises es ordinario, no ya maravilloso como en las novelas anteriores. Ulises es un héroe que busca ser un hombre a imagen y semejanza del modélico Odiseo.

El amor a Penélope entraña el sacrificio de lo que Ulises es. Así sucede de manera natural: Ulises queda reducido a un solo sueño, y este se le cumple: puesto que es Penélope. Pero una vez cumplido ¿qué queda de él? En realidad, la apoteosis del héroe supone siempre el inicio de su descomposición. Penélope será el objeto, y al mismo tiempo, el ayudante. Penélope tiene la función de oponente externo, un oponente ambiguo que funciona simultáneamente como donante del amor real, objeto que llega a suplir al mundo maravilloso.

En apariencia, los personajes de Ulises se muestran absolutamente solidarios en sus deseos de trascender de la cotidianidad hacia lo maravilloso, lo cual contribuye poderosamente a esa impresión que produce la novela de mundo idílico, absolutamente armonioso, como un paraíso humano y natural y un canto a la juventud y a la vida.

La inversión en el cambio de papeles, en los paralelos literarios se repite en *Las mocedades de Ulises* donde la actualización del texto de la Odisea supone el que Penélope no espera sino es esperada:

Ulises llegaba para la siega, pero Penélope no llegaba para el amor...

No quiero decir cuánto esperó Ulises, los años o los siglos, acaso. (269)

La inversión supone una desvaloración de su personaje de tejedora, y la priva de la motivación que la definía en *La Odisea*, donde estaba reducida a un simple objeto de espera. En cambio confiere al personaje de Ulises una nueva dimensión, la fidelidad. Otra modificación se da en la prueba a la que Penélope somete a sus pretendientes, que deben tensar el arco de Ulises

para poder casarse con ella. Cunqueiro recontextualiza el texto y crea una alegoría erotico-poética de gran belleza lírica:

El héroe pulsaba a Penélope como quien tiene un noble arco, y lanzaba la flecha de la sonrisa recobrada contra las tinieblas, reinventando la luz. (270)

La parodia del mito de *Ulises*, que aquí es seria, le sirve al escritor para ofrecer una nueva valorización de lo clásico. Al respecto, Rexina Rodríguez Vega subraya:

Un dos procedementos máis habituais nas parodias cunquerianas é o da vulgarización de textos nobres. Á trivialización do argumento de obras de grande prestixio engádese unha mutación brutal do rexistro de lingua o que confiere á infiel recreación un carácter particularmente agresivo.³³⁵

En esta obra nos encontramos como en sus obras anteriores con un "Índice onomástico" que sintetiza con una sola imagen, una interpretación de la dimensión dubitativa del héroe. Como Rexina Rodríguez Vega afirma:

O proceso de redución que impón o limitado espacio dos índices onomásticos, ofrece unha imaxe sintética dos procedementos paródicos cunqueirianos. A condensación da fábula orixinal convive coa desviación infiel. A vulgarización lingüística e a amplificación de aspectos secundarios trasforman á obra convocada para adecuala ó subversivo mundo narrativo do mindoniense.³³⁶

En ocasiones, el cambio brusco de sumario a la anécdota trivial, intensifica los efectos cómicos:

OTELO.- El moro de Venecia. Almirante de los venecianos, casó con la señora Desdemona. Era generoso, arbitrario y orador. Colocó de vigilante en Famagusta a Asmodeo porque le cayó simpático. Se enamoró de él un tal Iago, y con engaño llevó al moro a dar muerte a su casta esposa. Tenía la veleidat de los negros y era muy dado a ropas de colores y adornos de oro. (299)

La breve sinopsis argumental de la tragedia shakesperiana, narrada en lenguaje coloquial como si la historia hubiera sucedido realmente, intercala pequeños comentarios puntuales que no se corresponden con el tono general del resumen. Otra vez encontramos una referencia a un demonio, en este caso, Asmodeo, personaje del folclore y de la literatura popular española que introduce un elemento ajeno a la diégesis de Otelo. Sin incidencia en el desarrollo de la historia, la digresión funciona como un gesto cómico para el lector al tiempo que rebaja la figura del protagonista y recalca su tendencia a los instintos bajos. El comentario final, en el que se describe los atuendos indumentarios de Otelo, refuerza la imagen grotesca y tópica del personaje, convirtiéndolo en una caricatura operística. La eliminación de la dimensión simbólica de la obra de Shakespeare, centrada en el complejo mecanismo de la traición, indica el grado de trivialización de la lectura paródica.

Otras veces en el "Índice onomástico" nos encontramos con manipulaciones más complejas. El asesinato del padre de Orestes, Agamenón, convive con un nuevo relato de los hechos:

³³⁵ Rodríguez Vega, Rexina: Álvaro Cunqueiro: *Unha poética da recreación*, Santiago de Compostela. Laiovento, 1997, pág. 74.

³³⁶ Rodríguez Vega, Rexina: Álvaro Cunqueiro: *Unha poética da recreación, op.cit.*, pág. 80.

AGAMENÓN.- Fue rey en Argos. Lo mataron su mujer y un tal Egisto, que era rubio y cortés, y se sonaba con pañuelos aromáticos, aunque para mejor sujetar a la socia, que saliera muy variable en amores, no veía inconveniente en perfumarse con el sudor de luchadores y cargadores del muelle. En este libro se cuenta que murió de una pedrada en tierra eolia y un nativo que estudiara en Bizancio para escribano, dijo que si Agamenón, regresando de Troya, se mostraba leproso, que había eximiente. (274)

La banalización de la recreación se acompaña con disgresiones atentas al detalle mínimo, como sucede con la alusión al olfato refinado de Egisto. Y la desviación paródica proviene de los mismos comentarios del narrador. Como en el caso de Helena de Troya:

HELENA.- Esposa de Menelao, y la más hermosa de las damas antiguas. Paris se la llevó a Troya, de donde vino que los aqueos movieran guerra larga, de la que pocos regresaron.... La verdad sea dicha que era tontivana y la mayor parte de su belleza consistía en afeites y en balances estudiados. (291)

El narrador juzga con tal autoridad que parece haber sido testigo presencial de las evoluciones de Helena, y ofrece con su actitud una desmitificación inmediata de los personajes.

La novela cunqueirana absorbe los grandes personajes literarios desde su aspecto menos heroico. Sin embargo lejos de las diégesis de donde surgieron, en grotesco contacto con un mundo pragmático, estos personajes, la mayor parte de las veces perdedores o derrotados encuentran en la parodia cunqueirana una dimensión de profunda humanidad. El rey Arturo al que se hace alusión en *Merlín y familia*, también se alude en esta obra:

ARTURO.- La flor de las coronas del mundo. Fue rey en Bretaña; dio su nombre a los más alegres veranos. No debe haber libro en el que por lo menos una vez no se diga su nombre. (278)

En *Las mocedades de Ulises* y *Un hombre que se parecía a Orestes*, la actualización de la dimensión simbólica de los héroes helenos implica una inversión o reestructuración de la fábula, que sustituye las motivaciones de origen de los personajes por otras de signo más humilde. El cambio de enfoque sobre los protagonistas supone un alejamiento de los hechos de la tragedia, y una amplificación de los aspectos secundarios. La amplificación de los motivos secundarios consigue el efecto de descompensar jerárquicamente el relato, siendo este uno de los medios más empleados por Cunqueiro para la asimilación del texto ajeno, aunque el espacio reducido de los dos apéndices facilita el relato.

Las zonas de sombra del héroe, su fragilidad y sus dudas, pasan a primer plano en contraste con las líneas definidas del texto clásico. Los personajes cunqueiranos son presentados con una perenne ambigüedad y guiados por un espíritu de analogía frente a los mitos literarios. Estos imitadores conscientes procuran proyectar una imagen, hacerse con una identidad imaginaria, ante un auditorio ficcionalizado que intentan cautivar con toda su habilidad retórica. Ulises modula su vida de acuerdo con su "famoso homónimo" ofreciéndonos en el remedo una nueva lectura del clásico. Cunqueiro añade, a las múltiples interpretaciones que se conocen de la figura de Ulises, una versión que subraya la vertiente fabuladora del héroe. Ulises, desposeído de toda su grandeza épica, representa el tipo del

mentiroso amable, un contador de cuentos, un retórico hábil que procura la emoción estética recreando una imagen real en aventuras inventadas.

Las mocedades de Ulises y *Un hombre que se parecía a Orestes* presentan el mayor grado de literaturización de toda la narrativa de Cunqueiro. La vulgarización de la historia, por medio de detalles anecdóticos y prosaicos, sustituye la lógica de la tragedia por una mentalidad pragmática. La eliminación de la frontera entre la representación y lo representado constituye una de las propuestas límite de la estrategia narrativa cunqueiriana. El autor hace que sus personajes modifiquen el texto clásico del que surgieron. En ambas novelas convive el disparate grotesco junto con una interpretación simbólica-surrealista. En *Las mocedades de Ulises* y *Un hombre que se parecía a Orestes*, el Ulises y el Orestes de Cunqueiro juegan con las identidades de los famosos héroes de las novelas de caballerías. Ulises le confiesa a la paralítica Helena: “-Me llamo Amadís, don Amadís de Gaula, y mis armas son la pluma negra del ala del cuervo en campo sínople” (159). Orestes será don León. Ambos héroes se proyectan como héroes de las novelas de caballerías.

5. 3. 3. *Un hombre que se parecía a Orestes*

Un hombre que se parecía a Orestes evoca la tragedia griega de Orestes y Edipo. Cunqueiro retoma estos mitos sobre el hombre y su destino, y los rehace desde dentro. Con respecto al mito, la novela es anacrónica, nada tiene que ver con la Grecia antigua, y tampoco se puede ubicar en un tiempo histórico concreto. La Micenas de la novela, es una especie de pueblo gallego perdido en una geografía fantástica.

Hay que distinguir tres etapas: la espera de la venganza, la llegada de Orestes a Micenas y la partida de Orestes sin venganza. En cuanto a su estructura:

Poema de la Orestíada

INTRODUCCIÓN (La ciudad espera la venganza de Orestes)

PRIMERA PARTE

I (El oficial de forasteros va matando a lo largo de los 50 años que dura la espera a todos los hombres que se asemejan a Orestes)

II (El mendigo Tadeo)

III (Doña Ifigenia)

IV (Orestes, es don León)

V (Historia de Teodora, ex-meretriz)

VI (Filón el dramaturgo)

VII (El espadachín Quirino)

VIII (Sobre el caballo de Orestes)

IX (El caballero del jubón azul)

<p>SEGUNDA PARTE (Egisto y Clitemnestra esperan a Orestes en su palacio de Micenas)</p> <p>Prólogo</p> <p>I (Egisto imagina la venganza)</p> <p>II (Regicidio)</p> <p>III (Eumón el tracio)</p> <p>IV (Comitiva de Egisto y Eumón)</p> <p>V (El hiperbóreo y las sirenas)</p> <p>VI (Ragel el siríaco)</p> <p>VII (Descripción de Clitemnestra)</p> <p>VIII (La mujer adúltera)</p> <p>IX (Llega el otoño)</p> <p>X (Cotidianización de Egisto y Clitemnestra)</p>
<p>TERCERA PARTE (Orestes va pensando en vengarse, durante su viaje hacia Micenas)</p> <p>Prólogo (Orestes se identifica por primera vez como el auténtico)</p> <p>I (Aventuras de Orestes desde que Electra le obliga a vengarse)</p> <p>II (Historia del tirano que tenía que matar al segundo marido de su madre porque se enamoró de su hermana)</p> <p>III (La edad de Orestes)</p>
<p>CUARTA PARTE (Orestes llega a Micenas para cumplir su venganza)</p> <p>Prólogo (Viaje de Eumón al condado de doña Inés)</p> <p>Paso del galán de Florencia: escenas I y II.</p> <p>I (Doña Inés)</p> <p>II (Paso del rey y el capitán dialogante: escenas I, II, III y IV)</p> <p>III (Acompañamiento del sastre Rodolfo)</p> <p>IV (Paso del mendigo: escenas I, II y III)</p>
<p>SEIS RETRATOS:</p> <p>Agamenón</p> <p>Clitemnestra, Doña</p> <p>Electra</p> <p>Ifigenia</p> <p>Nodriza, La</p> <p>Orestes</p>
<p>ÍNDICE ONOMÁSTICO</p>

La primera parte de la novela refleja la vida cotidiana en la ciudad de Tebas, aparentemente normal, que saldrá de su tranquilidad con la llegada de Don León. La segunda parte trata de la vigilia atemorizada de Egisto³³⁷ y Clitemnestra, mediante un monólogo interior del primero. La narración se articula en una analepsis de los hechos:

Y todo había surgido allí, en aquella torre, teniendo él dieciocho años.³³⁸

La pareja parricida espera a Orestes en su palacio de Mecnas. De nuevo se encuentran referencias al *Don Quijote* cervantino:

Egisto temió ser visto desde los molinos... Pasó el rey por el río por el camino de los molinos, y a las doce horas en punto llegó a la venta del Mantineo. (128)

³³⁷ El rey Egisto, uno de los Abridas, hijo de Tiestes y de Pelotea. Mató a Agamenón, después de seducir a su mujer Clitemnestra.

³³⁸ Cunqueiro, Álvaro: *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona: Destino, 1969, pág. 76. A partir de aquí cito por esta edición.

En la tercera parte de la novela, el "Ausente" se convierte por fin en presente, con la aparición del verdadero Orestes:

Yo tenía que matar al segundo marido de mi madre, porque andaba a escondidas enamorando a una hermana mía. (155)

En este Orestes se insistencia en la decrepitud de la vejez y del tiempo como verdadero enemigo del hombre:

Y solo, encorvado, arrastrando la raída capa amarilla, se perdió por los largos, inacabables corredores, ordenados en espiral como la cáscara del caracol, y en cuyas bóvedas tejían sus telas las arañas incansables. (77)

En la cuarta parte se abandona la tragedia, y mediante el recurso metaliterario –texto dentro del texto-, se presenta el drama literario de Filón el Mozo "Paso del galán de Florencia", donde se cuentan los amores de doña Inés, parodia del personaje mezcla de Zorrilla y de Azorín:

Que todo el desequilibrio de doña Inés viene de estar ella también a la espera de Orestes, sólo que para recibirlo con cama desecha. (168)

Como Orestes no llega, la espera trágica original como la romántica son sustituidas por los dramas de Filón el Mozo, cuya función es negar toda la dimensión trágica a la condición humana y reducirla a la parodia: "Mi Orestes será variado, porque es el hombre, el ser humano" (168). Esta versión rebaja la tragedia esquiliana. Los pasos sobre el amor de doña Inés deshacen el idealismo platónico del drama de Zorrilla y la sutileza del texto de Azorín.

En *Un hombre que se parecía a Orestes* se intertextualiza el conocido *El caballero de Olmedo* de Lope, ya que conserva, a *grosso modo* la estructura narrativa y actancial de la obra, e introduce una variación que impregna la obra clásica de un tono burlesco:

El dramaturgo de la ciudad se llamaba Filón, y en los carteles ponía Filón el Mozo, para distinguirse de otro Filón que había tenido el mismo oficio y había vivido y escrito en la ciudad pasos con bobo y una comedia que todavía se representa y que era <<El caballero de Olmedo>> cambiado, que estaba don Alonso con doña Elvira Pacheco en un balcón, en una feria que llaman Medina del Campo y cuando el caballero se despedía para regresar a su Olmedo, a ella le entraba un delirio celoso al pensar en que viniendo noches frías, que ya otoño era, el caballero llegaría a su casa tiritando, y metiéndose en la cama se arrimaría a su mujer buscando el calorcillo, y entonces, sin pensarlo, la doña Elvira, vestida de hombre corría a esperarlo en una encrucijada y lo bajaba del caballo de un escopetazo. Y lo que admiraba al público, que en la ocasión silbaba, era que en el último acto doña Elvira estaba en un balcón viendo como daban garrote a dos que hacían de criados negros de un tal Miguel, que andaba huido vestido de fraile por sospechosos de crimen, y la dama tomaba refrescos, se abanicaba y reía cachonda con galanes nuevos. Los pellejeros, que tenían palco propio con farolillo gritaban:

-¡Putá! ¡Putá! (52)

La identificación del original de Lope con la comedia escrita por el dramaturgo Filón es inmediata. La referencia al título *El caballero de Olmedo*, trastocado, opera como indicio claro para el lector, que desde el primer momento, toma conciencia de estar asistiendo a una manipulación del texto. En la versión de Filón, los asesinos del caballero no son ni

Rodrigo ni Fernando sino la misma Inés (Elvira, en el texto de Cunqueiro). El cambio del carácter de la obra de Lope por el signo de la comedia es evidente; la desvalorización de los personajes, la trivilización de la fábula que llega a su punto culminante en el remate con el espectáculo del castigo de los dos inocentes mientras Inés-Elvira huelga con los nuevos galanes, supone una fuerte agresión a la imagen de la obra y por extensión al autor parodiado.

Para la correcta percepción de la desviación paródica es preciso el conocimiento por parte del lector del texto original. Esta condición de lectura obliga al escritor, bien a la elección de una obra notoria para realizar sus juegos, bien a respetar al máximo los elementos para facilitar la identificación.

En Argos se aguarda el retorno de Orestes para que haga justicia por el asesinato de su padre Agamenón. Pasan los años, todos envejecen y cuando Orestes regresa, después; de medio siglo, ya es una sombra perdida en los caminos. La venganza es inútil, puesto que el crimen lleva en sí el castigo:

Cunqueiro desmitifica a Orestes y presenta una serie de subtemas de vigente actualidad como: el de la dictadura con su secuela de miedo, tortura y miseria, representada por el gobierno de Egisto, la angustia de éste y Orestes; la infelicidad de la reina adúltera; la patética soledad opresora de toda la familia y finalmente el decursar del tiempo como el único vengador y verdadero protagonista que convierte cada día de la pareja real en un desesperado penar.³³⁹

En el personaje de Orestes se sincretizan tres arquetipos literarios: Orestes, Edipo y Hamlet:

Quienes ejemplifican tres grandes cuestiones metafísicas: la venganza, el retorno de lo reprimido y la duda. Es significativo que los tres personajes tengan como característica común el tabú del incesto.³⁴⁰

Orestes³⁴¹ pasa su vida posponiendo la venganza hasta que, cuando finalmente está dispuesto a cumplirla, han pasado cincuenta años, y ya no queda gente que matar. Para Clitemnestra, el que Agamenón no sea nada retozante en la cama y el haberse afeitado la barba "lozana y puntiaguda", justifican su asesinato. Opuestamente a la tragedia de Esquilo, la reina adúltera, no teme a un hijo vengador. Ana María Spitzmesser³⁴² cree ver en los atributos físicos del falso don León a José Antonio Primo de Rivera: "Los vivos ojillos negros posados en los grandes ojos negros del jubón azul" (13). Todos los personajes, Ifigenia, Electra y el pueblo, viven esperando la venganza.

La alusión a las cualidades que el perfecto receptor debe poseer se marca explícitamente, al aludir a uno de los posibles Orestes:

-Es un hombre -había añadido Tadeo- que sabe escuchar. No te interrumpe, y llega un momento en que la historia que le cuentas la sigue a un tiempo con los oídos y con la vista, que de su magín saca estampas para

³³⁹ Milián, Maritza Elena: "La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pág. 235.

³⁴⁰ Spitzmesser, Ana María: *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, La Coruña: Castro, 1995, pág. 110.

³⁴¹ Parodia de la tragedia de Esquilo (525-456 a. de C.) donde Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, mató a su madre y a Egisto, amante de esta, auxiliado por su hermana Electra.

³⁴² Spitzmesser, Ana María: *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo, op.cit.*, pág. 117.

ella, y entonces vas tú y te animas y floreas la historia con adjetivos y sorpresas. (39)

La voz textual que el lector identifica con la imagen que se va formando del autor implícito en la novela, somete el placer de la fabulación a un momento desintegrador, tensión que constituye uno de los dos ejes de la organización textual de esta novela y que obliga al lector a preguntarse acerca del nivel del proceso narrativo. La importancia de tener un perfecto receptor se observa en el correo que le hace a Ama Modesta:

Las cartas van, corren. Es su destino. ¡Quién sabe adónde van a parar las más de las cartas que escriben! Aunque pongan las señas de uno que hay, señor Londres, calle de los Tabacos, 14, bajo, Alejandría, y le llegue la carta, ¿es el que tú piensas quien la recibe? Tú escribes de un ánimo y él está de otro, y no ve en la carta el cuidado tuyo, ni te ve escribir la alegría o la tristeza. Las más de las cartas llegan a uno de extraño. (172)

Si se comparan los dos últimos textos, en ambos se menciona explícitamente el proceso narrativo y la distancia que separa el emisor del receptor. El texto de Tadeo, se trata de una comunicación oral. El texto para Ama Modesta, una carta, se trata de una comunicación escrita. La tensión entre textos orales y escritos pone de relieve la conciencia del autor sobre las diversas modalidades textuales que emplea en su ficción narrativa. Según Xoan González Millán: "A voz extradiexética, que segue controlando abertamente la novela... ás veces xoga coa jerarquía dos narradores entre os que repartiú o espazo narrativo, e fai explícita alusión ao seu grado de credibilidade."³⁴³

Filón el Mozo, que es la autoridad a quien hay que seguir en el personaje Electra. (218)

También encontramos la presencia del sueño como fuente de eterna juventud³⁴⁴. Ifigenia acepta la castidad impuesta al conformarse con no vivir:

Para el cumplimiento de la venganza de la infanta se conservase en la dulce belleza de sus dieciséis años... Orestes no venía y ella no envejecía... Ifigenia solamente se alimentaba de aire y de sueño, y que los espejos, viéndose perecer en la penumbra de la sala, vampiros al fin, acordaron devorar a la infanta, que ya no era más que una sonrisa como un rayo de luz. (220)

El uso que hace Cunqueiro de los anacronismos, sobre todo de tipo progresivo, que sitúan una realidad o un hecho en un tiempo en que todavía no existían, suele funcionar como efecto atenuador del distanciamiento perceptivo y le confieren una tonalidad distendida al relato:

No queriendo aquella noche, primer día de Cuaresma entre griegos, goces conyugales. (88)

El subconsciente con sus paranoias transmite la sensación de culpabilidad del personaje Egisto:

Egisto se palpaba, y aún tenía la piel en su cuerpo, la piel reseca y amarilla, la piel suya, que olía a Egisto. Y se negaba a entregarla, ni en

³⁴³ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación, op. cit.*, pág. 57.

³⁴⁴ Sanfiz, Concepción: "Cunqueiro o el sueño como necesidad vital" en *Cuadernos de estudios gallegos*, (Santiago de Compostela), XL, 105 (1992), pág. 292.

sueños ni despierto, y gritaba, gritaba, pero nadie le escuchaba, y menos que nadie los hombres que seguían vendiendo su piel... Y Egisto, despertando o resucitando... y poco a poco regresaba al mundo, con su eterna y misma piel. (136-137)

Otras veces la alteración de la historia original se produce mediante lo fantástico, como es el caso de la versión del caballo de Troya, incluido también en esta novela de *Un hombre que se parecía a Orestes*. La aplicación de la modalidad fantástica al material procedente de *La Odisea* supone, además de una inversión o desvalorización de la fábula, una resemantización, que da lugar a una nueva historia. En la tradición literaria, el caballo, es un ingenio guerrero; en la novela de Cunqueiro éste pasa a primer plano, cobra vida y tiene descendencia. Desaparecen los motivos bélicos de escena aunque, sin embargo, el alejamiento del mito no es total al hablar de la hipótesis de introducir en el vientre del gran caballo de un caballito de mar: "Los más piensan que pudo, dentro del caballo de madera, haberse escondido uno del mar, de las cuabras siempre vagantes y espumosas de Poseidón" (66). Aparece la desviación paródica de forma explícita: "Y de ser así, el que se escondió lo haría por influencia acaso de la historia del caballo de Troya" (66), con un gesto tan humorístico como complejo. Dentro de un texto, identificado desde un comienzo por el lector como versión libérrima de la conocida leyenda, este comentario supone, según palabras de Rexina Rodríguez Vega: "Un segundo grao de parodia: a declaración dunha transformación de acordo con un modelo literario dunha historia que é xa unha manipulación dese mesmo modelo"³⁴⁵.

El lirismo del escritor refuerza el efecto humanizador del relato y apela a la sensibilidad del lector, llegando a aproximarse a la técnica de la greguería:

Y me puse a imaginar que en el velero regresaba mi madre a su país lejano, con los sus ojos azules de melancólico mirar, y los pequeños pies descalzos puestos al sol. (29)

O del absurdo disparatado:

El foxterrier, que se llamaba Pepe, no pasó de la primera prueba, que era volar desde el campanario menor de la basílica a la plaza. Saltó y cayó como bola de plomo, destripándose. La viuda lloraba, pero los entendidos alabaron la voz de mando de mi padre, que obligó al foxterrier al salto. (26)

Las causas de estas largas vacaciones era que, a Eumón, cada seis lunas se le acortaba la pierna derecha y se le ponía como la había tenido de un año de edad, y tardaba otras seis lunas en volvérselo a su natural. (85)

El personaje central de *Merlín y familia*, Felipe aparece en esta novela como Filipo. Que ya había aparecido anteriormente en *El caballero, la muerte y el diablo*:

Y también la más hermosa moneda que poseyó nunca Felipe de Amancia: su fantasía, un florín de ley. Lo gastaba cada día.³⁴⁶

³⁴⁵ Rodríguez Vega, Rexina: Álvaro Cunqueiro: *Unha poética da recreación*, Santiago de Compostela. Laiovento, 1997, pág. 73.

³⁴⁶ Cunqueiro, Álvaro: *Las flores del año mil y pico de ave*, Barcelona: Seix Barral, 1990, pág. 42.

FILIPO. –Barquero en el vado del río, en la frontera del reino de Egisto. (236)

En *Un hombre que se parecía a Orestes* los personajes imponen su visión particular de la tragedia ofreciéndonos un rompecabezas que explota las posibilidades de combinación y alteración del argumento original. Y se consigue el efecto cómico mediante la sustitución de los problemas y conflictos del héroe clásico por motivaciones de índole cotidiana:

Lo más probable es que Orestes, de tanto andar en barco, hubiera naufragado, o se hubiera casado en una isla y ahora fuese dueño de una parada, pues salía en los textos como domador de caballos. (24)

La actitud paródica de toda la ficción cunqueriana continúa en el “Índice onomástico”:

SIR ANDREA, ESCOCÉS.- viajó a Tracia por estudiar el centauro y escribir una tesis doctoral sobre si el centauro tiene el ombligo en la parte humana o en la hípica. Tuvo que limitarse al estudio de un esqueleto, que nunca vio al cabalgador de sonora voz. (242)

5. 3. 4. *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*

La obra novelística de Cunqueiro es circular en todas sus obras, empieza con *Merlín y familia* parodia de la literatura taumatúrgica y concluye con la parodia de la literatura taumatúrgica en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* que vuelve a parodiar de las Sagradas Escrituras: la llegada del cometa que anuncia a los tres³⁴⁷ Reyes Magos de oriente la llegada de Jesús a la tierra, y que las aventuras de su protagonista duren siete días, como la creación del mundo. Esta vez se espera la aparición del cometa Kohoutek y parodia los terrores del hombre frente a los grandes fenómenos naturales. Su protagonista, Paulos, interpreta las influencias y consecuencias del cometa³⁴⁸. De todas las señales premonitorias del cometa, dos especialmente preocupan a la ciudad: la llegada de dos forasteros sospechosos (los viajeros de la tarde) y el unicornio. Las señales son hijas de la fabulación de Paulos. Se inicia con la historia de José y sus hermanos:

*Viéronle ellos a lo lejos, antes de que se acercase, y trataron de matarlo; y decíanse unos a otros:
- Aquí viene el soñador; es, pues, matémosle... Se verá entonces de qué le sirvieron sus sueños.*³⁴⁹

³⁴⁷ En *El año del cometa* son cuatro reyes.

³⁴⁸ Blanco Luisa: “Mito o realidad. Cunqueiro astrólogo-astrónomo” en Dieter Kremer (ed.) *Actas do V congreso internacional de estudos gallegos, 8-11 de outubro de 1997*, Trier: Galizien-Zentrum der Universität Trier, Volumen II, 1999, pág. 959.

³⁴⁹ Cunqueiro, Álvaro: *El año del cometa*, Barcelona: Destino, 1990, pág. 7. A partir de ahora cito por esta edición.

La muerte de Paulos da vida a su narración: la historia comienza cuando la creación del mundo de Paulos se produce a partir de sus sueños y sus asuntos imaginarios, y su muerte. La prosa alcanza como en el siguiente párrafo su máximo lirismo:

Si pudiese reunir, en un repente, todos los sueños suyos, este hombre resucitaría. (24)

El personaje Paulos se presenta como una parodia grotesca de lo auténticamente humano. De acuerdo con Ana María Spitzmesser:

La dualidad de dichos prólogos es una confesión inicial de no-omnisciencia autorial; el narrador ya no es la figura autoritaria en posesión de todos los registros, y sabe tanto o tan poco de la trama como el lector.³⁵⁰

El año del cometa tiene dos prólogos. La estructura es la siguiente:

<p><i>Cita del Génesis</i> PRÓLOGOS: I Muerte de un hombre II Paulos resucita y se encuentra con María</p>
<p>LA CIUDAD Y LOS VIAJES I (Infancia y etapa de formación de Paulos) II (Fagildo ermitaño) III (Una cosa en cada país) IV (Vida de Paulos como soñador en la ciudad de Lucerna) V (Paulos y María) VI (El caballo, retratado que revivió)</p>
<p>ANUNCIO DEL COMETA <i>Nota preliminar</i> I (Vida de Paulos como soñador público, como astrólogo) II (Función del Cometa, la peste y los santos Cosme y Damián) III (Primer signo del cometa) IV (Segundo signo del cometa: viaje a la ermita de Fagildo) V (Tercer signo del cometa: el unicornio) VI (El sueño de Melusina con el unicornio)</p>
<p>LOS REYES EN PRESENCIA <i>Nota preliminar</i> Audiencia con los reyes I (Paulos y el rey David) II (Paulos en Camelot) III (Paulos y el rey Arturo) IV (Asad en marcha)</p>
<p>AUDIENCIA CON JULIO CÉSAR. FINAL <i>Poema de Yeats</i> <i>Nota preliminar (Estatua ecuestre de César)</i> I (César y Paulos) II (Paulos, los Malatesta y Mr. Grigg) III (Paulos muere por llevar pantalones rojos)</p>

³⁵⁰ Spitzmesser, Ana María: *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo, op. cit.*, pág. 133.

En el primer prólogo, el autor textualiza la voz del cronista, con una consciente voluntad de asumir los desafíos del proceso narrativo: "Aquel no que a diéxese fabulada se identifica imaginariamente cun relato histórico; so así se obtén o grao máximo de tensión entre realidade e ficción"³⁵¹. La técnica narrativa de acumular planos y perspectivas narrativas parciales alrededor de la muerte del protagonista –Paulos, María, los guardias, el comisario, el hombre de la capa negra- es paralela a la noción de lo que la vida de Paulos, su muerte y la suma de sus sueños revela. En el primer prólogo, Paulos muere llevando unos pantalones rojos, como la gente extranjera o del teatro, símbolo de su ensoñación; y en el segundo prólogo, muere con un sombrero verde, símbolo de su destino poético. Ambas prendas son temas de una fuga, ya que los sueños de Paulos son huidas poéticas, viajes imaginarios, mentiras:

Mentía fácilmente, pero si en un instante se pudiesen recoger todas sus mentiras, las dichas a lo largo de la jornada, nos encontraríamos con un mundo más hermoso y variado, regido por leyes poéticas. (83)

Los dos prólogos de *El año del cometa* tematizan la marginalidad heterodoxa del héroe. Paulos transgrede las normas de conducta y él mismo con su comportamiento se margina (la leyenda del unicornio, el comportamiento homosexual de César, la concupiscencia del David bíblico o la atracción sexual por unas niñas en edad escolar).

No seu intento por representar o irrepresentable o escritor mindoniense entra no ámbito central da modalidade discursiva fantástica, que para el se converte nun instrumento privilexiado de descodificación das unidades de significación das grandes culturas europeas.³⁵²

El amor de la mujer constituye un estímulo importantísimo para que el soñador continúe haciendo vivir su imaginación. Es a su enamorada a quien dedica toda su actividad, pues ella es su mejor auditorio³⁵³. María representa el receptor ideal para los juegos narrativos/imaginarios de Paulos:

Se acercaba. María, como siempre que Paulos le contaba historias en las que entraba la dulzura alegre de su amor, se descalzaba nerviosa, dejaba caer al suelo los zapatos de charol, se quitaba los calcetines, entregaba los pies desnudos a las manos de Paulos, quien había inventado que las princesas de Chipre recibían así a sus amantes, cuando regresaban de sus navegaciones a las Fortunatae Insulae. Y se besaron. (168)

Esta pareja, de Paulos y María contrasta con la pareja de Pablo y Virginia de *Merlín y familia*. Pablo es igual a Paulos. Virginia a Virxinia de Virxe = María, lectura apoyada en los *Evangelios* como en el texto de Saint-Pierre. En *El año del cometa* el elemento dionisiaco se intensifica progresivamente. Otra relación que Cunqueiro calca es la del sochantre con su patrona Clementine, en *Las crónicas del sochantre*, que intratextualiza en la relación de Paulos con Claudina. En *El año del cometa* el héroe de Cunqueiro está dotado de una mayor capacidad fabuladora:

³⁵¹ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, op. cit., pág. 61.

³⁵² González Millán, Xoán: "Notas para una poética da desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro" en Dieter Kremer (ed.): *Homenaje a Ramón Lorenzo*, Vigo: Galaxia, 1998, págs. 399-400.

³⁵³ Sanfiz, Concepción: "Cunqueiro o el sueño como necesidad vital", op. cit., pág. 295.

Le venía al magín a Paulos imágenes de la vida real, que borraban las posibles fantasías. Paulos silencioso, en la noche lluviosa, llegaría a su casa. Llamaría a Claudina...preguntando si el señorito había cenado. (231-232)

La narración se mueve progresivamente mediante la adicción a nuevas historias suscitadas por la curiosidad de María, que acepta entrar en el proceso narrativo mismo. Paulos se empeña en hacer de toda la ciudad un narratorio, y el anuncio de la llegada del cometa es la oportunidad para invadir con ensoñación la imaginación colectiva:

De aquí en adelante comenzaron a aparecer otros signos, y la gente, sin darse cuenta, se adentraba en un clima de expectativas. El capitán discutía con el canónigo magistral.

-¡Atengámonos a don Ambrosio Paré! Pinte usted en el vientre de su señora una espiral, para facilitar la salida del fruto. (96)

Paulos se presenta oficialmente a los padres de María; que no aceptan ser sus receptores, en especial el padre. Esta falta de diálogo hace que la "tía Eudoxia" introduzca el único elemento desintegrador del maravilloso, como forma de añadir una dosis de ironía:

Paulos tomó en sus brazos a María, y Eudoxia sostendría hasta el final de sus días que salieron por la ventana, en vuelo, y no por la puerta, andando... Eudoxia, olvidada de las manzanas que se asaban en el horno, corría tras los novios para darle a María los zapatos de charol y los calcetines. Es decir, volaba sobre los naranjos de los huertos, y se posaba en las chimeneas para averiguar por dónde huían los amantes. (108)

El lector, cuando más confiado está en la coherencia de la voz narrativa, que domina extradiegéticamente las diversas voces, se encuentra con textos que desintegran esas presunciones:

La primera noticia de que habría cometa aquel año llegó desde Praga, enviada por el astrónomo del embajador. Hacía más de cien años que el entonces Secretario de Eclipses del Consulado de la ciudad había mandado en mano seis onzas de oro a Praga para que en el caso de que se anunciase cometa influyente, nos fuese enviado aviso. (87)

-¡Volvamos al asunto!- suplicaba el canciller, cansado, extendiendo los brazos... manos muy blancas, dos anillos en la siniestra, y en uno de ellos...Se lo había enviado desde Génova su mujer, cuando se le arrancó con aquél rubio del violín que vino a dar un concierto. (129)

Toda esta información, aparentemente inconexa e integrada en relatos y niveles diegéticos diferentes, sufre una resemantización al ser observada desde una misma perspectiva:

Paulos alegaba su experiencia infantil de las estrellas, método griego, por ejemplo, relación entre la navegación y las Pléyades, si matutinas o vespertinas, la Rubia y las cosechas, Aldebarán y los suicidios, etc. Y más tarde estudios de "haruspici et fulgurales et rituales libri", con su tutor Fagildo, y ya en la Academia Sforzesca, disertaciones sobre la fúlgura entre los etruscos. (99)

En boca de Fagildo, personaje secundario, encontramos una interpretación del término sueño de gran lirismo:

El ermitaño se preguntaba cómo hacer comprender a la niña su bondad y su inocencia, la inocencia de Fagildo, un pacífico rezador, que

ayudaba a soñar a las gentes. A las gentes que se llevaban con ellas las palabras de Fagildo, y las usaban como si fuesen vida, las mentían en su vivir cotidiano, las creían y hacían con ellas las mujeres en sus vientres un niño y una niña. (49)

Con sus fugas Paulos procura prever, para evitar las consecuencias nefastas del cometa. Al respecto Alberio Morairas añade:

Defínese como fugas, as continuas incursións do Paulos, ou do narrador narrando a Paulos, polo terreno dos soños, que é en *EADC* o terreno do fantástico. A dimensión positiva das fuxidas en clave de fuga. Paulos habita unha realidade alternativa que é ante todo recriación do mundo.³⁵⁴

La novela concluye con un relato metatextual del narrador extradiegético que domina finalmente el proceso narrativo, e intenta imponer su propia lectura de la historia; la voz textual, de nuevo desestabiliza al narrador extradiegético que a lo largo de la novela ha ejercido un control absoluto sobre los narradores intradieгéticos y sus fabulaciones:

Estaba muerto. Una de las razones de su muerte fueron los pantalones rojos que Julio César usaba en sus cuarteles de invierno. ¡Pantalones de extranjero! Otras de las razones, y quizás la principal y primera, fue que había dejado de soñar. (237)

Xoán González Millán sugiere que:

Cunqueiro practica unha sistemática descentralización das voces narrativas, alimentada por múltiples saltos no proceso diexético e textual. A pesar do intenso fluxo da fragmentación textual das súas novelas, o autor sostén a súa organización global recorrendo á consciente acción manipuladora dun operador textual.³⁵⁵

La intencionalidad paródica es un elemento esencial en su narrativa, cuyo objeto es la relativización de todo intento de jerarquización temática y discursiva; y el rechazo de un final lógico y conclusivo, resultante de la evolución de la diégesis narrativa. *El año del cometa* es paradigmático al respecto ya que no incluye los apéndices finales de mitigación, ni siquiera un "Índice onomástico". Los "Índices onomásticos" con los que concluyen sus novelas, refuerzan el aspecto de inestabilidad de la diégesis central. Cunqueiro les permite a sus héroes construirse sus propios mundos para destruirlos inmediatamente después, y con ellos sus propias historias, que los definen mejor que sus acciones. Para don Álvaro, los mitos funcionan como formulas recurrentes que las diversas generaciones adaptan para interpretar su propia experiencia histórica, y con ello demuestra la condición que tienen de artificio cultural, siempre sometidos a una incesante práctica intertextual, que asume casi siempre desde una perspectiva paródica.

Se representa la última destrucción del mundo, totalmente opuesta al aparente mundo maravilloso de *Merlín y familia*. La alusión a "los cuatro reyes" del título, recuerda a los cuatro reyes de la baraja y con ello al juego de la literatura y de la vida. La hazaña del cuarto rey es el objeto de la tercera y cuarta parte de la novela, tituladas: "Los reyes en presencia" y "Audiencia con Julio César". Sus aventuras duran siete días, como la

³⁵⁴ Moreiras, Alberto: « A Teoría do Texto en « El año del cometa » en *Nosa Terra*, Vigo: suplemento 2, 19-20, (1984), pág. 16.

³⁵⁵ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, op. cit., pág. 65.

creación del mundo, pero éste en vez de expandirse, cada día trae una nueva destrucción que culminará con la muerte poco heroica del protagonista, convertido en un degenerado. Los pilares de la prosa cunqueriana, al destruirse sus arquetipos, se desploman. Sus figuras encarnan cuatro mundos: David, el Antiguo Testamento; Arturo, la tradición caballeresca medieval; César, la antigüedad clásica; Asad II de Tiro, el mundo oriental de Sinbad. El estilo, que se aleja de lo pintoresco y el toque dialectal, ceden la primacía a lo lírico.

En *El año del cometa*, su autor maneja la dinámica de la intertextualidad, instalándose en el límite de la imitación y de la subversión, de donde resulta la parodia. Paulos comparte muchas características con don Quijote, como la configuración de su personalidad. Su caballo, que es referido como "rocín" (167), puede ser identificado con rocicante. La presencia de un ama, y de su sobrina, recuerdan a la sobrina de don Quijote. Como don Quijote, Paulos siente la necesidad compulsiva de salir a un nuevo espacio en busca de aventuras, y se dirige a la Selva, para encontrarse con sus modelos literarios:

Paulos, para el viaje, se había vestido medio soldado romano, medio de Lanzarote del Lago, según grabados de libros. (167)

La reducción de lo épico y de lo mítico a lo cotidiano constituye uno de los elementos que mejor caracterizan el talante narrativo de Cunqueiro, porque define no sólo el perfil de sus personajes, especialmente los de origen literario, sino también la naturaleza multiforme de los elementos que estructuran los mundos narrativos de su novelística, en la que predomina una ironía disfrazada al mismo tiempo de ingenuidad, lirismo y burla. Con la progresión del proceso narrativo, la ironía deshace los componentes más ingenuos y poéticos para intensificar su dimensión desintegradora, técnica que rematará en esta obra. Ocasionalmente, como observa Diego Martínez Torrón "se pierden incluso las riendas de la lógica de lo fantástico, y se aboca al absurdo encadenado. La lógica interna de lo fantástico se deshace, y la narración se dispara. Es el momento del delirio narrativo, de la alucinación"³⁵⁶, y que el crítico emparenta con el "disparate goyesco". Esta desintegración de la realidad narrativa, mediante la asociación incontrolada de realidades dispares, podría ser eco de los experimentos surrealistas de *Poemas do si e non* de Cunqueiro.

Esta obra, que considero más dadaísta que surrealista, escrita al final de su vida, señala su disgusto por los valores sin sentido de la sociedad moderna e intenta provocar la forma de pensar racional:

Breton demanded that a work of surrealist art should be a window through which the viewer could look upon some inner landscape of the mind. His approach lent a new importance to dreams, fantasies and hallucinations.³⁵⁷

En *El año del cometa* el lenguaje individual adquiere tal grado de hipercodificación literaria, que el resultado final es una metaliteraturización excesiva, sólo rescatable mediante la dimensión paródica. Llega el efecto

³⁵⁶ Martínez Torrón, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., págs. 64-65.

³⁵⁷ Styan, J. L.: *Symbolism, surrealism and the absurd*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, pág. 53.

literario a ser tan denso que revierte sobre sí mismo, con el consiguiente efecto de desintegración discursiva que toda operación metatextual conlleva.

Se detecta también en la obra una voluntad de trasgresión cronológica y una ambigüedad espacio-temporal que caracteriza casi toda la narrativa de Cunqueiro³⁵⁸. Es observable en la visita de Paulos, a la corte artúrica, reducida a un Camelot de cartón. Del juego de oposiciones cronológicas deriva también la intensificación diegética de la novela, que se traduce en la configuración de un microcosmos autogenerado en abierta oposición a la preocupación mimética. El resultado es la imagen de unos textos narrativos centrípetos, que parecen crecer hacia dentro. Los códigos cronológicos, al dispersarse en múltiples direcciones, le dificultan al lector el difícil proceso de ordenación de las correspondencias extra-textuales que exige el ejercicio de la recepción.

Al desintegrar los códigos históricos mediante el anacronismo, y los culturales a través de una resemantización en la que opera la parodia, la ironía y el humor de este escritor niega valor a la secuencia cronológica que le viene impuesta por la enciclopedia oficial e instala una nueva temporalidad con una ordenación secuencial carente de jerarquía, donde no hay ni principio ni fin, sólo las referencias temporales que la misma diégesis narrativa generan con su propia discursividad. Ni el espacio ni el tiempo adquieren la solidez o la estabilidad necesarias para que el lector se identifique con ellos. La movilidad constante de los personajes y la multiplicación consiguiente de los espacios, junto con los juegos cronológicos, imposibilitan el grado de consistencia y de estabilidad necesarios que puedan calificar a Cunqueiro de fabulador. Cunqueiro se limita a incorporar tiempos y espacios previamente codificados por culturas exógenas para desmitificarlos y parodiarlos en sus textos narrativos³⁵⁹. Su última obra carece de "Índice onomástico", para así reproducir su nihilismo ante el final de su existir.

5. 4. Conclusión

La parodia pone en relación dos textos, el parodiador y el parodiado, distanciados por la ironía. La ironía sólo debería alejarlos un poco, sin dejar perder la comunicación de ambos textos y evitar que el texto parodiador pierda la carga paródica e irónica, y su fuerza crítica; de aquí, que haya una relación intertextual entre ambos textos. El alejamiento entre ambos textos no debe ser tal que haga imposible que dejen de comunicarse, puesto que si se alejaran demasiado, el texto parodiador perdería su fuerza crítica, y desaparecería su carga irónica y paródica. La parodia rinde un homenaje explícito o implícito al texto parodiado. Cunqueiro elabora mucho este aspecto. Su tratamiento ininterrumpido del teatro de Shakespeare, consigue

³⁵⁸ González-Millán, Xoán: "Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro" *op. cit.*, pág. 14.

³⁵⁹ González Millán, Xoán: "Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, págs. 14.

recuperar y vitalizar textos clásicos, en los que abre su estructura e infiltra códigos que desestabilizan el texto original: por ejemplo, la pieza teatral de "Romeo y Julieta famosos enamorados", incrustada en *Las crónicas del sochantre*. Una acertada definición de parodia de Xoán González Millán, y su relación con Cunqueiro, aclara más la idea sobre este género:

La parodia significa siempre una nueva lectura, y un metalenguaje que describa el espacio y los términos del diálogo entre el texto parodiado y el parodiante. La ironía constituye, precisamente el eje de este lenguaje; establece los términos de lectura y la distancia que debe mediar entre el lector y el texto, entre el público y el espectáculo, para que rompa la ilusión teatral. Esta dimensión es tan viva en Cunqueiro que puede detectarse en casi todas las páginas de sus novelas, siempre con una clara estructura paródica.³⁶⁰

Nuestro autor de Mondoñedo, en *Las mocedades de Ulises, Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, Un hombre que se parecía a Orestes y El año del cometa*, mediante la comicidad absoluta creada con la ironía y el disparate grotesco, consigue subvertir todos los valores, y pone al descubierto el carácter convencional del sistema literario. Una comicidad que se ayuda de la escritura burlesca, desintegradora y deformante de las múltiples modalidades textuales y que no puede alcanzar un mínimo de estabilidad. Y a la vez elimina cualquier posibilidad de lectura automática de su producción narrativa surrealista y dadaísta. En sus piezas teatrales el narrador excluido del teatro de la ilusión, funciona como destructor de la ilusión dramática, personificado en unos personajes que hacen comentarios, analizan e identifican aspectos de la misma representación, en la que ellos, como actores, están inmersos. Los mismos personajes rompen continuamente la ilusión de la representación, hecho que pone de manifiesto su carácter representativo y hace imposible la identificación del lector o del espectador con el mundo escenificado. El tratamiento paródico e irónico de sus textos dramáticos intertextualizados y de sus novelas surrealistas y dadaísta, se consigue intensificando la desorganización textual y narrativa, y permitiendo que códigos no gramaticales incoherentes entren. Técnica que además rompe la ilusión teatral y diegética.

La obra de Álvaro Cunqueiro huye de la realidad, mediante la creación paródica fantasiosa de otra contra realidad. Sergio Vergara indica:

A obra de Álvaro Cunqueiro xorde como síntese, no sentido hegeliano, é dicir, un conxunto de elementos de distinta orde son postos nunha relación tal que se operan unha elevación a outro grao de realidade ou de relación: a súa obra non é o eclecticismo fácil de mitos, lendas e saberes en xeral. Os seus perxonaxes e as súas situacións son recortados na súa universidade, son recreacións que cada vez producen sentidos novos, complexos e actuais.³⁶¹

El "modernismo" cunqueriano de *Las mocedades de Ulises, Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, Un hombre que se parecía a Orestes y El año del cometa* se podría esquematizar así: la escena elimina elementos que la puedan identificar con el lugar de la acción e incorpora sus propios códigos

³⁶⁰ González Millán, Xoán: « Proceso textual y desintegración narrativa en la novelística de Álvaro Cunqueiro », Michigan: Ann Arbor, tesis doctoral leida en City University of New York, 1987, pág. 399.

³⁶¹ Vergara Alarcón, Sergio: "Álvaro Cunqueiro: a súa obra e a crítica", *op. cit.*, pág. 197.

de materialidad escénica. La historia no sigue ordenadamente la progresión del teatro clásico sino que se fragmenta en secuencias narrativas autónomas que aunque no parecen dirigirse hacia un punto final, se agrupan en un montaje. La acción aerea los mecanismos del proceso y hace referencia a su origen como artefacto. La maquinaria teatral se acentúa más y es puesta en relieve, actualizada, y no callada, como en el teatro que intenta conseguir un efecto de realidad. La gesticulación del actor desempeña un papel importante al explicar la artificiosidad de su comportamiento. Todos estos elementos mencionados se sintetizan en el punto de vista del receptor, que se ve obligado a mantener la distancia que le permita ir más allá del espacio escénico. En cuanto a las piezas teatrales, su aspecto épico, les da un carácter lúdico a la teatralidad de la representación. Lo épico, sirve más para interrogarse los límites del teatro que para dar una explicación pertinente de la realidad.

6. *Merlín y familia*, parodia de la literatura taumatúrgica

O Dei Verbum

“O mundo deste libro, centrado na terra galega de Miranda é un mundo maravilloso.”³⁶² En *Merlín y familia* hay un desplazamiento del contexto espacial que responde a un esquema circular, en un mundo céltico bretón alrededor de un mundo gallego representado como centro en el pazo de Miranda y en el conjunto de trazos definitorios de la personalidad gallega que conforman el núcleo del romance. Felipe de Amancia, paje de Merlín cuenta con candidez infantil los sucesos de cuando él se fue a vivir al pazo de Miranda con el mago Merlín y con doña Ginebra. Esta novela es un conjunto de relatos enmarcados, siendo la peculiaridad en el proceso narrativo cunqueriano es la fragmentación, es decir el relato dentro del relato. Al respecto Sandra Marcia Pereira añade:

Felipe de Amancia, en *Merlín y familia*, se incorpora como narrador a una tradición literaria: su aventura iniciática consiste en hacerse sujeto de un discurso, que, para que sea aceptado como tal, tiene que contar con el respaldo de la tradición dentro de la cual se inserta.³⁶³

Nos topamos con una obra que representa lo maravilloso e implica un modo de encantamiento de metáfora y de milagros, donde todo es posible, a cada instante. *Merlín y familia* parodia el fantástico maravilloso religioso, desde el momento, que no representa totalmente la tipología del género de literatura maravillosa, ya que se duda acerca de ciertas manifestaciones prodigiosas en un medio que ya es prodigioso.³⁶⁴

Por otro lado Xoán González Millán, el gran experto en la novela cunqueriana, ve en esta novela un montaje discursivo interintratextual:

La interintratextualidad... es un concepto que intenta dar cuenta de las complejas relaciones entre los diversos textos de un mismo autor, definidas por una actividad discursiva que, si se presenta como un fenómeno intertextual por establecer conexiones entre textos distintos, es simultáneamente intratextual por interrelacionar textos pertenecientes a un mismo macrotexto, el representado por todo el corpus de un autor.³⁶⁵

³⁶² Fernández del Riego, Francisco: “A vida e a obra dun gran fabulador” en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), (abril-junio 1981), pág. 148.

³⁶³ Pereira, Sandra Márcia: “ « Merlín e familia » : El protagonismo de Felipe de Amancia y su importancia como narrador en la obra cunqueriana » ” en Dieter Kremer (ed.): *Akten des 5. Internationalen Kongresses für Galicische Studien, 8-11 de outubro de 1997*, Trier: Galizien-Zentrum der Universität Trier, 1999, Volume II, pág. 966.

³⁶⁴ Risco, Antonio: *Literatura fantástica de lengua española*, op. cit., pág. 32.

³⁶⁵ González Millán, Xoán: “*Paul et Virginie* / <<Pablo y Virginia>>: La manipulación paródica de la intertextualidad en *Merlín y familia*” en *Bulletin Hispanique* (Bordeaux), 91:2 (Julio-Dic. 1989), pág. 448.

Merlín y familia entronca con la materia de Bretaña, fuente literaria de los personajes de Merlín y doña Ginebra. Los personajes de la tradición artúrica son multiparodiados al ser trasladados a la realidad gallega y privados de toda su aureola mítica, se les aplica un proceso de desmitificación mediante la cotidianización del mito; y al mismo tiempo son usados como figuras donde parodiar a otros personajes de la tradición histórica. Esta obra, como ya he mencionado, presenta una estructura basada en la dicción de historias. La siguiente cita de Anxo Tarrió Válera describe como yo veo esta obra:

A través de Felipe de Amancia, narrador testigo, y en ocasiones protagonista, que habla al lector desde sus experiencias al lado de un <<don Merlín>> habitante de las luguesas tierras de Miranda, Cunqueiro ensarta, con estrategias propias de la literatura realista, una serie de anécdotas que discurren en su mayor parte en el ámbito maravilloso y privilegiado de la casa donde el mítico mago cohabita con la que fuera esposa del rey Artur, doña Ginebra, retirada castamente (?) ahora a los solares de la vieja Galicia. La memoria de Felipe de Amancia, que confiesa no discernir muy bien entre lo real y lo inventado, sirve de hilo conductor de un mundo fantástico... Algo que no cabe duda que Cunqueiro tomó como modelo para sus criaturas de ficción: la liturgia eclesiástica. Sería inútil intentar explicar aquí cómo el ritual religioso (más concretamente el católico) es uno de los modelos de los que se sirvió Cunqueiro para lograr esa escritura que, manejando tantos elementos fantásticos y aun maravillosos, se inscribe dentro del más audaz de los realismos.³⁶⁶

Álvaro Cunqueiro de Mora nació en Mondoñedo, una ciudad situada en el camino de Santiago: con catedral propia, mucha historia y vicio:

MODOÑEDO.- Ciudad de Galicia, nombrada en el prólogo del Quijote por poner Cervantes cita de famosas cortesanas, que la vida de éstas escribiera el obispo de Guevara.³⁶⁷

Fue ávido lector de Berceo, Palacio Valdés, Pereda y sobre todo de Cervantes, del que asimila la concepción de la novela como una síntesis de ironía, parodia y ambigüedad. De otro lado es gran conocedor del grupo poético del 27, del que asimila el nuevo lenguaje lírico. *Merlín e familia e outras historias*, su novela inaugural publicada en gallego en 1955 y en castellano dos años más tarde, nos presenta al mago de la corte del rey Arturo, retirado al pazo de Miranda, donde recibe a los peregrinos que van en busca de su magia. La historia de este peregrinaje es narrada en primera persona por Felipe de Amancia, un anciano que de zagal había sido criado del mago. Felipe es el hilo conductor que reúne las historias vividas y en gran parte escuchadas, que componen su memoria de su tiempo pasado en Miranda, en contacto con el mundo maravilloso del mago; de su época pasada en Termar, un asilo para los peregrinos que van a Santiago de Compostela; y del tiempo que ejerció como barquero en Pacios, ya adulto. La historia se inicia con la descripción de la casa del mago. Y hay como una cierta buya para con los signos de aristocracia o grandeza épica con que suele revestirse. Merlín aparece en el contexto de lo cotidiano, en el entierro

³⁶⁶ Tarrió Válera Anxo: *Literatura gallega*, Madrid: Taurus, 1988, págs. 150-151.

³⁶⁷ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, Barcelona: Destino, 1990, pág. 206. A partir de ahora cito por esta edición.

de la señora de Miranda, lo vemos detrás del cura vestido de negro pero con una bufanda colorada (17), símbolo del comunismo.

En la segunda edición del libro en 1957, traducida al castellano, como *Merlín y familia* el autor incorpora el apéndice de "Pablo y Virginia" relato de una serie de hechos acontecidos cuando Felipe de Amancia ya no era paje de Don Merlín y trabajaba en junto al río Pacios como barquero³⁶⁸, y seis relatos sobre la vida de Merlín antes de llegar al pazo de Miranda.

<i>NOTA PRELIMINAR</i>	
<p>PRIMERA PARTE. Miranda</p> <p>La selva de Esmelle</p> <p>La casa de Merlín</p> <p>Los quitasoles y el quitatinieblas</p> <p>El camino de Quita-Y-Pon</p> <p>La princesita que se quería casar</p> <p>Las historias del algaribo</p> <p>- La bañera y el demonio</p> <p>- El heredero de la China</p> <p>- El lobo que se ahorcó</p> <p>El reloj de arena</p> <p>La soldadura de la princesita de plata</p> <p>El espejo del moro</p> <p>La viga de oro</p> <p>La sirena griega</p> <p>El viaje a Pacios <i>Epílogo final</i></p>	<p>Capítulos introductorios</p> <p>Historias vividas por Felipe de Amancia como criado de don Merlín</p>
<p>SEGUNDA PARTE. Aquel camino era un viejo mendigo.</p> <p><i>Nota preliminar</i></p> <p>El enano griego</p> <p>El paje de Aviñón</p> <p>El hugonote de Riol</p> <p>El gallo de Portugal</p>	<p>Historias sucedidas cuando Felipe de Amancia ya no era criado de don Merlín</p>
<p>APÉNDICES</p> <p>La novela de mosiú Tabarie</p> <p>Pablo y Virginia</p>	<p>Felipe ya tiene la balsa en Pacios</p>
<p>NOTICIAS VARIAS DE LA VIDA DE DON MERLÍN, MAGO DE BRETAÑA</p> <p><i>Nota preliminar</i></p> <p>Lugar de nacimiento de Merlín</p> <p>Auto de la mujer barbuda</p> <p>La escuela de Longwood <i>Epílogo muerte mujer barbuda</i></p> <p>Merlín en Toledo <i>Epilogoito introductor del nuevo capítulo</i></p> <p>El viaje a Roma <i>Epílogo final</i></p>	<p>Mr. Craven relata acerca de un Merlín joven</p> <p>Merlín vuelve a Bretaña</p>
<p>ÍNDICE ONOMÁSTICO</p>	

³⁶⁸ Como el San Cristóbal cristiano.

La obra en cuestión, tiene una estructura marco en la que es de mayor pertinencia cuatro unidades paratextuales compuestas por tres breves prólogos bajo el título de "*Nota preliminar*" y cuatro epílogos al final de los capítulos, todos en letra cursiva, a los que hay que añadir con carácter secundario un "Índice onomástico". El "Índice onomástico", recoge todos los nombres propios, de personas, fantasmas y demonios, animales, lugares y reinos que aparecen y que en vez de estar redactado por el narrador homodigético en primera persona revela la presencia de un transcriptor de sus relatos³⁶⁹. En este abrir y cerrar el libro con sendas notas, en letra bastardilla, de un narrador, se pueden leer claves importantes para la interpretación de la obra.

Una nota introductoria presentada por el paje Felipe de Amancia viejo y fatigado, dispuesto a recordar todos aquellos prodigios de los que fue testigo siendo niño al abrigo del mago. Pero estos espacios marginales al texto son lugares privilegiados para que el autor introduzca reflexiones acerca de su concepción de la literatura. El mundo prodigioso del mago, grabado en la memoria de un niño, cobra una dimensión más universal al servir como pretexto para una reflexión sobre el paso del tiempo. Como apunta Ana Sofía Pérez Bustamante-Moutier: "En cuanto que héroe, Felipe es pasivo: disfruta de una maravilla gratuitamente recibida, y esta pasividad se compensa mediante el protagonismo múltiple de la novela, que se reparte entre Merlín y su basta familia"³⁷⁰. El elemento maravilloso se instala desde el principio del relato y constituye una dimensión en permanente tensión con lo paródico. Como se puede observar en el cuadro, después de la nota introductoria siguen dos capítulos en el que el narrador ofrece una aportación gradual al espacio habitado por los personajes centrales. Se trata de "La selva de Esmelle" y "La casa de Merlín". En este último se lleva a cabo una presentación de los personajes.

La memoria se presenta como una especie de memoria de lo maravilloso, puesto que el narrador de casi todo el texto (la introducción, los dos primeros apartados y los apéndices) es un Felipe ya viejo, un narrador autodiegético. Pero en el cuarto apartado "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña" asistimos a un cambio de narrador, que ahora es un agente externo, heterodiegético, que ni siquiera se expresa como un "yo" autorial. Así, en el "Índice onomástico" se hace referencia al: "señor Cunqueiro... que fue quien puso en romance estas historias" (206). En suma tendríamos un narrador externo de primer nivel prácticamente solapado por el narrador personaje del segundo nivel. Todo lo narrado por Felipe se incluye en la escena final del libro y forma parte del intercambio de noticias entre Felipe y el inglés Mr. Craven. La "nota final" en la versión gallega, vuelve a insistir en esta poética donde pasado el tiempo se percibe un mayor peso de nostalgia:

*Pro, por veces, brinca o solciño raiolán, dunha lembranza de xuventú,
e nalgún logar derrete a neve, i é coma si na soedade do mundo un pasaxeiro
descoñocido alcendese unha pequena fogueira, e ti vas por unha hora
arrequeñtaste a ela ... ¡Memorias, memorias, memorias!*³⁷¹

³⁶⁹ Villanueva, Darío: "Análisis narratológico de un relato enmarcado: El camino de Quita y Pon de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pág. 399.

³⁷⁰ Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pág. 139.

³⁷¹ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia y outras historias*, Vigo: Galaxia, 1982, pág. 136.

Aquel mundo creado en torno a la imagen del mago Merlín y evocado con las imágenes de una mañana de Pascua y una bola de nieve con resorte. El mundo prodigioso del mago, grabado en la memoria de un niño, cobra una dimensión más universal al servir como pretexto para una reflexión sobre el paso del tiempo. Desde otro punto de vista, el discurso maravilloso hace cuestionarse la situación sociopolítica imperante del momento, ya que codifica lo invisible, lo indecible, lo impensable, los espacios que la cultura oficial del país silencia.

6. 1. Comentario a la nota preliminar de *Merlín y familia*

Esta *Nota preliminar* se trata de un texto en prosa que incorpora a modo narrativo, para relatar las circunstancias de su gestación como testifica:

Ahora que viejo y fatigado voy, perdido con los años el amable calor de la moza fantasía, por veces se me pone en el magín que aquellos días por mí pasados, en la flor de la juventud, en la antigua y ancha selva de Esmelle, son solamente una mentira; que por haber sido tan contada, y tan imaginada en la memoria mía, creo yo, el embustero, que en verdad aquellos días pasaron por mí, y aun me labraron sueños e inquietudes, tal como una afilada trincheta en las manos de un vago y fantástico carpintero. Verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo. Cuando de obra de nueve años cumplidos por Pascua Florida, con la birreta en la mano, me acerqué a la puerta de mi amo Merlín, ¿quién diría que me iban a llenar, la gorrilla nueva, de las más misteriosas magias, encantos, inventos, prodigios, trasiegos y hechizos? Nunca regalo como este, digo yo, le fue hecho a un niño, y como de cuento maravilloso saco cinta tras cinta, cuento tras cuento, y con mis propios ojos contemplo toda aquella tropa profana que a Merlín acudía y a sus siete saberes: en Merlín se juntaban, tal los hilos de un sastre, invisible todos los caminos del trasmundo. Él, el maestro, hacía el nudo que le pedían. Ya lo veréis. (9-10)

Debido a la misma fragmentación del texto central esta novela contiene tres prefacios interiores o notas preliminares, para asegurar la consistencia global del texto. Por lo que el texto preliminar se puede conjeturar como marco de organización de todo el texto. El personaje homodiegético³⁷², Felipe, es promovido como figura autorial. La atribución ficticia del prefacio de *Merlín y familia* se deriva de una atribución también ficticia de su historia central en la que interviene el autor del prefacio como personaje / narrador. Si los prefacios como los discursos preliminares anticipan una lectura determinada que el autor real o ficticio quiere imponerle a sus destinatarios, esta función aún se hace más obvia en la

³⁷² Héroe / narrador de un relato en primera persona.

"Nota preliminar" de *Merlín e familia e outras historias*, el título ya nos avisa de una multiplicidad narrativa que puede llevar al lector a perder el hilo de lo narrado. Para mitigar este efecto de recepción de varios narradores, el prefacio se instala como una aclaración del título sobre todo cuando este último como en *Merlín y familia*³⁷³ quiere llevarnos a un mundo maravilloso subversivo. El narrador incorpora en la nota preliminar una nota final: "*Ya lo veréis*" (10). Para así crear una cohesión de todos los relatos frente a la dispersión generada por la multiplicidad narrativa del texto central. Esta misma función es ejercida de igual modo por "Índice onomástico" con el que remata la novela.

Con respecto al proceso narrativo, la frase inicial está marcada por la subjetividad de una voz narrativa que se identifica, y se define mediante la intensificación reduplicativa de un "vosotros" tácito, en el otro extremo, y como remate del prefacio aparece un "*Ya lo veréis*" que invoca y atrae a unos lectores explícitos. Así queda perfectamente delimitado el espacio textual de la "*Nota preliminar*" con la entrada en escena de un narrador en primera persona y con la invitación final a un lector explícito. Esta preocupación por parte de la voz narrativa por establecer el diálogo con un lector determinado pone de relevancia la importancia del proceso narrativo en la *Nota preliminar* y presenta toda la novela como un acto comunicativo.

Todo el prólogo tematiza la legitimación narrativa de Felipe que se presenta como un narrador intradieético en el que confluyen todas las historias de la novela como confirman las constantes reflexiones sobre el paralelismo entre la introspección memorística y el proceso narrativo que configura el desenvolvimiento de este texto preliminar. La tensión vivida por Felipe como narrador y como personaje está ejemplizada en la oposición cronológica entre el "*ahora*" negativo representado léxicamente por dos adjetivos "*viejo y fatigado*", y la idealización de un pasado localizado en "*calor de la moza fantasía*" y en "*la flor de la juventud*". Otro indicador de esta tensión es detectable en la distancia crítica entre el tiempo narrativo y el tiempo diegético, como refleja la siguiente frase:

Cuando de obra de nueve años cumplidos por Pascua..., me acerqué a la puerta de mi amo Merlín, ¿quién diría que me iba a llenar la gorrilla nueva, de las más misteriosa magias? (9)

Que confirma la distancia ente los dos Felipes, al igual que en este otro párrafo "*Nunca regalo como este, digo yo, le fue hecho a un niño*". Los tiempos verbales con el juego de pasado y presente inciden en este mismo aspecto. La correlación entre estos tiempos verbales y la actividad actancial y narrativa de Felipe se observa una correspondencia significativa. En tanto que las referencias a las actividades actanciales están marcadas por el pasado: "*pasaron*", "*labraron*", "*me acerqué*", "*le fue hecho*", "*acudía*"; Las descripciones verbales de los actos narrativos están todas encuadradas cronológicamente en un presente que actualiza delante de un lector explícito: "*ahora puedo tejer el paño de estas historias*", "*saco cinta tras cinta, cuento tras cuento, y con mis propios ojos contemplo toda aquella tropa profana*". La importancia del transcurso del tiempo: "*ahora puedo tejer el paño de estas historias*" como posibilidad de actualización narrativa de la

³⁷³ Oulipema de Sagrada Familia.

diégesis debe ser relacionada con el aspecto prenarrativo de la primera parte del fragmento, en la que el narrador reflexiona sobre las condiciones de la

posibilidad del relato y sobre la aludida duplicidad temporal que permite distinguir entre el tiempo de la enunciación y el tiempo diegético. Estas dos vías de acceso al material autobiográfico exigen una estrategia que posibilite la confluencia de un Felipe que narra desde un "ahora" y de un niño que experimenta, asombrado la entrada en un mundo maravilloso. En este texto se sintetizan los dos mundos: "y con mis propios ojos contemplo toda aquella tropa profana".

La *Nota preliminar* textualiza el proceso narrativo, las historias en las que Felipe señala tres dimensiones básicas: la temporal (su propia mocedad); la espacial (la selva de Esmelle, la casa de Merlín) y la temática (los siete saberes de Merlín). Junto a la doble caracterización de Felipe como personaje / narrador hay que señalar su condición de criado, que explicaría la perspectiva desde donde se focaliza a sí mismo como un personaje pasivo, controlado por una serie de circunstancias sobre las que no pueden ejercer control alguno, en claro contraste con la de su amo Merlín cuyas extrañas acciones Felipe describe mediante una cadena sinonímica intensificadora que refuerza la imagen de Merlín como maestro en "sus siete saberes". La omnisciencia de Merlín contrasta con las confesadas limitaciones de sus poderes en las diversas situaciones narradas por Felipe en el texto central.

En cuanto al marco espacio temporal, una lectura atenta del texto iniciativo muestra la preocupación del narrador por cartografiar el espacio y el tiempo diegéticos como un "marco sagrado" en oposición a un "espacio y tiempo profanos". Esta observación inicial permite identificar una doble temporalidad: la del tiempo real representado por la propia autobiografía de Felipe condenada en parte al silencio y la temporalidad mágica de Merlín a la que Felipe quiere acceder. Xoán González Millán sugiere que:

O prefacio suxire outra duplicidade temporal: a da temporalidade enunciativa inscrita nos códigos narratolóxicos xa indicados, e a pertencente á dimensión diexética propiamente dita. Esta distancia temporal adquire unha especial relevancia para comprender o desdoblamento de Felipe en voz narraiva e en perxonaxe, e o equilibrio entre a visión retrospectiva dun Felipe que narra xa "vello e anugallado" e a limitada focalización dun "rapaz", que se achega á porta de Merlín³⁷⁴

La veracidad de las memorias de Felipe es una cuestión ambigua. Todo lo que refiere Felipe es un objeto ambiguo, más interno (fantasías, imaginaciones, recuerdos) que externo. El juego con la realidad/irrealidad de lo que cuenta Felipe prosigue y excede esta novela. Las autoreferencias al narrador homodiegético se multiplican a lo largo de todo el fragmento.

El escritor consigue reproducir la oralidad campesina, de principios de siglo XX, que responde a la forma de contar clara y seguida de la gente que no sabe letra, mediante: la repetición incesante de las conjunciones copulativas "y/e" coordinando las frases; el uso progresivo de las frases encadenadas que originan otras frases y el uso de oraciones de relativo intercalando pequeñas desviaciones muy del gusto de la gente que gusta que le cuenten historias. Todo ello acompañado de una abundancia de verbos,

³⁷⁴ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, op. cit., pág. 70.

sobretudo en pasado y de una escasez de adjetivos que hace que el ritmo de la prosa sea ágil y rápido, la presencia de adjetivos provoca un ritmo más remansado y más lento. Todos estos deícticos³⁷⁵ personales que habría que clasificar según tengan como referente a Felipe narrador o a Felipe personaje, son especialmente relevantes para entender la perspectiva autobiográfica desde donde está formulado todo el relato y para una clasificación de la función del prólogo como momento privilegiado de iniciación de la voz narrativa. El "yo" inicial es un pronombre catafórico, proyectivo, porque el lector carece de referencias previas sobre la identidad del personaje que se oculta detrás de este deíctico personal y se ve obligado a buscar en el texto central los elementos de su caracterización. Todo el fragmento viene a ser una expansión cronológicamente sintetizada del "yo" inicial tácito. Como gallego parlante, Xoán González Millán opina:

Debe observarse, ademais, que en galego o uso explícito do pronome persoal en función de suxeito é optativo; e por tanto, o seu emprego adquire un alto valor significativo.³⁷⁶

Este texto preliminar se puede conjeturar como marco de organización macrotectual, donde el personaje homodiegético es promovido como figura autorial. La atribución ficticia del prefacio de *Merlín y familia* se deriva de una atribución también ficticia de su diégesis central en la que interviene el autor del prefacio como personaje / narrador.

El título sobre todo cuando este último como en *Merlín y familia* es un oulipema de *Sagrada familia* que refleja una multiplicidad narrativa maravillosa similar a las historias de santos.

Se puede hablar de una serie de tensiones que ayudan al narrador a articular su relato, fundamentalmente la tensión entre el mundo imaginario y el real, cuando habla de "*aquellos años de la vida o de la imaginación*". Otra tensión recurrente está representada por la oposición entre el pasado registrado de forma positiva y el presente marcados por signos de desintegración. Esta tensión recorre toda la novela, en la que se detecta el uso constante de los presentes y pasados verbales, que indican movilidad en la conciencia narrativa de Felipe entre el tiempo diegético y el proceso narrativo. Otra tensión sería la de pasividad / actividad, como refleja por una parte los predicados que describen el papel pasivo de Felipe / personaje: "*Ahora que viejo y fatigado*", "*perdido*", "*se me pone*" "*que aquellos días por mí pasados*", "*que por haber sido tan contada, y tan imaginada en la memoria mía*", "*me labraron*", "*fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu*" "*me iban a llenar, la gorrilla nueva*", "*le fue hecho a un rapaz*"; y de otro lado los verbos que indican la actividad de un Felipe / narrador: "*ahora puedo tejer*", y "*saco, cinta tras cinta*".

Una lectura rápida comparativa permite observar la intensificación de una voluntad de concreción narrativa:

1. Concreción temporal: "*en la flor de la juventud*", "*nueve años*".
2. Concreción espacial: "*selva de Esmelle*", "*a la puerta de mi amo Merlín*".

³⁷⁵ Pronombre personales de primera persona,

³⁷⁶ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, op. cit., pág. 63.

Este mismo proceso es perceptible en los dos primeros capítulos de la novela como indican sus respectivos títulos: "La selva de Esmelle" y "La casa de Merlín". Los prólogos en esta novela, responden a la preocupación de representar una síntesis obviamente inestable, una triple caracterización del "voy" inicial, personaje, mediante el auto de autor representación; como voz autorial que controla la perspectiva y la focalización narrativas; y como receptor / lector de sus propias experiencias.

6. 2. Primera parte

La fábula primordial se desarrolla en tres fases y que corresponden a las edades de Felipe y se diferencian por los espacios que transcurren y el oficio que en ellos desempeña el protagonista.

Vida de Felipe en contacto con lo maravilloso:

-Infancia de Felipe en Miranda, como paje del mago Merlín.

-Juventud de Felipe en Termar, al servicio del hospital de peregrinos de Santiago.

-Madurez y vejez de Felipe, barquero de Pacios.

Estas fases de la vida de Felipe se presentan en el texto en su orden cronológico, aunque teniendo en cuenta que tal prospección se inserta en la retrospección subjetiva total que efectúa Felipe viejo.

En la primera parte se relata el transcurrir cotidiano en Miranda, en casa de Merlín. La estructura de los capítulos es semejante al estar inflexionados por la constante visita de un personaje. A casa del mago acude gente diversa en busca de su sabiduría: una mujer convertida en cervatiga, una princesa hecha mil añicos, contadores de historias. Los relatos siguen un esquema general marcado por la llegada de personajes, la actuación prodigiosa del mago y su partida de la casa. Este esquema tan simple sirve como hilo para introducir una serie de anécdotas secundarias en la diégesis principal, llegando algunas de ellas a constituir un relato independiente, como el caso de las historias del "algaribo".

2. En la fase de Felipe niño como paje de Merlín, se desarrollan diez visitas, cada una de las cuales lleva aparejada una historia enmarcada, la del problema que se le plantea a Merlín. A casa de Merlín, parodia de la catedral de Santiago de Compostela, llegan los peregrinos del Camino Jacobeo, después de un largo viaje, con sus promesas hechas en busca de milagros. En todos los casos, Felipe ve los actores de esas subfábulas maravillosas (que han ido al pazo de Miranda), y escucha la relación de otros acontecimientos previos que le son referidos por los actores. Las fábulas enmarcadas son:

1.1. "Los quitasoles y el quitatinieblas", en esta primera historia, se ven claramente una serie de funciones: de la carencia inicial; los quitasoles del obispo de París perdieron sus poderes mágicos que se encuentran en las varillas. La de la partida; el obispo envía a cuatro viajeros a Miranda para

tratar de solucionar el problema. La de la reparación: gracias a las artes mágicas de don Merlín, la carencia se colma. Nos encontramos también con todos los objetos mágicos que aparecen en todo cuento maravilloso. En esta historia hay tres quitasoles:

El quitasol blanco, como sabéis, se llama "Sale-el-sol", y en abriéndolo el día de Nuestra Señora de Agosto, aunque llueva, queda una mañana soleada para la procesión. El amarillo que se llama "Mirabilia", es un quitasol muy secreto, y sólo se usa en la Pentecostés, y cuando está a su sombra vuestro obispo, habla y entiende todas las lenguas, y puede confesarse bajo él un mudo, que vuestro obispo lo escucha. Y el carmesí, este sirve para viajar en la noche, y el que va debajo de él, abriéndolo en la noche cerrada, ve como si fuese de día. Mejor que quitasol se debía decir quitanieblas, y tiene por nombre "Lucero"... Y dile también que no gaste la virtud del "Lucero" en cachear tesoros en las cuevas y ruinas, que el quitanieblas no fue hecho para eso, sino para seguir en la noche, por el camino de Emaús, las huellas de Jesús, Nuestro Señor. (26-27)

"Sale-el-sol" es la parodia de "La capa de oro" de las leyendas celtas, que podía ser requerida cualquier día de lluvia. La compostura de los paraguas encantados, que según Merlín, tenían una varilla floja y otra salteada, se hace pronunciando ciertas misteriosas letanías, parodiando el rito litúrgico. La prohibición de no malgastar la virtud de "Lucero" presupone al mismo tiempo, un mandato –la utilización del objeto mágico sólo para fines determinados- y de esta forma, el mago, se opone a la avaricia de los buscadores de tesoros, en este caso el obispo de Mosiú Castel. Esta historia que se aproxima a un cuento maravilloso, ladinamente parodia la codicia de los miembros de la Iglesia católica.

1.2. "El camino de Quita-y-Pon", donde nos encontramos de nuevo con un viaje, él que hace Leonís a Miranda para solicitar de don Merlín, el donante, el camino de Quita-y-Pon, con la finalidad de poder volver a Constantinopla a rehacer el imperio, deshecho por el encantamiento del imperante Michaelos, al que le deshace la cama la dama Caliela, de nuevo nos encontramos ante un relato maravilloso: La partida en busca de solución; La prueba a la que se somete el héroe, la dama Caliela morirá en manos de un arquero con un ojo colorado, nieto de don Edipo, que le clavará una flecha en el corazón; en cuanto a los personajes, vemos al héroe que es víctima a la vez, -el imperante-, el ayudante del héroe -el paje Leonís-, los agresores -los señores de Gazna y dama Caliela-. El objeto mágico no falta: "el hilo" que al seguirlo, permitirá la vuelta, tras pronunciar la fórmula "¡Adelante, adelante!" del héroe a Constantinopla. En este capítulo se satirizan los enamoramientos de sesudos ancianos de muchachas jóvenes y bellas³⁷⁷. Tema que repetirá en *El año del cometa*.

1.3. "La princesita que se quería casar", la protagonista, doña Simona, una dama de Aquitania, debido a un encantamiento, se transforma en cierva por la noche y por el día en mujer; el agresor es el demonio Croizás que suplanta la personalidad de don Silvestre, su padre; en el grupo del agresor, está Tadeo como ayudante; el donante es don Merlín. Se perciben varias funciones típicas de estos relatos, algunas de las cuales como la del pandeterminismo, no es demasiado habitual en los cuentos maravillosos

³⁷⁷ Un escritor siempre refleja sus deseos.

gallegos. Nos encontramos con la carencia, el viaje, la reparación/solución, el regreso, el descubrimiento –el agresor es desenmascarado-, la transfiguración, el castigo –del demonio Croizás y Tadeo- y el final feliz para los buenos. Merlín que es un mago muy cristiano deshace los hechizos del demonio fornicador valiéndose de una serie de cruces, un cepo para atrapar al diablo y parodiando la liturgia eclesiástica, pronuncia ciertos latines. Solapadamente el escritor trastoca una relación incestuosa, y hay ecos de *La corza blanca* de Bécquer.

1.4. "Historias del algaribo", Felipe durante su permanencia en la casa de Merlín, primero, y luego durante su estancia en Termar, como paje tiene la oportunidad de escuchar las historias contadas por los viajeros, que ya viejo constituirán la materia de su discurso personal. El algaribo Elimas, funciona como referencia entre la tradición oral -ya que él se gana la vida contando historias en las posadas- y la tradición escrita –él trae los libros a Miranda. Tres historias son contadas en este relato:

1.4. a. "La bañera y el demonio", de nuevo el elemento dionisiaco aparece, al transformarse un demonio en bañera que traga niños y "que tenían las abadesas para bañarse por Pascua y por San Martín, y las monjas por San Pedro". (54) Si Cunqueiro no cree en Dios, demasiado grave y molesto para la moral desabrida de la época, no se olvida del diablo por lo que crea un interés renovador por los demonios. Tendencia que surge en los albores de la literatura fantástica, en el siglo XVIII, donde al lado de una corriente racionalista, determinista defendida por los filósofos, surge un marcado interés por el espiritualismo, el ocultismo y todo lo que se designa con el término iluminismo. Segundo relato en este libro donde el demonio se convierte en héroe.

1.4. b. "El heredero de la China" Se relata un prodigio erótico con mucha ironía: "Pues dijo la recién casada, es que yo soy esos limones redondos que tus manos acariciaban en la noche". (56)

1. 4. c. "El lobo que se ahorcó", se parodia el fenómeno fantástico de la licantropía.

1.5. "El reloj de arena", este relato carece de prodigio y el hijo de Felipe: "Ramoncito, va en el cielo, que a los cinco años cumplidos por calendario, un martes de antruevo³⁷⁸ se lo llevó una calentura que le quedó del sarampión". (63)

1.6. "La soldadura de la princesita", gracias a la intervención del mago casi todas las historias enmarcadas terminan felizmente, y, cuando no, como en este caso, es porque lo que le proponen a Merlín no es ortodoxo, se niega a hacer magia negra, a resucitar a Lady Tear, una muerta autómatas que además es bígama, parodia *L'Éve future* de Villiers de L'Isle-Adam³⁷⁹. Sus personajes, sin embargo, tienen necesidades humanas:

Mestre Flute lloriqueó un poco, y el señor Merlín le mandó que bebiese un chiquito de tostado y se consolase. (72)

³⁷⁸ Carnaval.

³⁷⁹ Edison consigue crear una androide, no sólo físicamente, sino infundiéndole un alma mediante la hipnosis. Villiers, mediante el grotesco, compone una sátira de una generación de científicos y naturalistas demasiado confiados de una supuesta realidad. Se considera a Villiers como un heredero importante de Poe.

1.7. a. "El espejo del moro", Alsir el moro viene a Miranda a descifrar las visiones que amanecían los sábados en un espejo que traía, que se había rebelado contra su creador, el mago Merlín (83). El objeto del ataque paródico en Cunqueiro acostumbra a ser una obra de gran prestigio, un clásico de la literatura occidental, en este caso *Hamlet*, hecho que facilita la posibilidad de contar con un sector lector amplio en la tarea de percepción de las desviaciones paródicas. A veces el proceso de vulgarización de los textos nobles sirve para acercar y actualizar las figuras al público. En *Merlín y familia* el mago le cuenta al moro Alsir, la historia del príncipe de Elsinor y de Ofelia:

Siempre hubo mucha etiqueta en Elsinor. Me pasaron a la cámara de la condesita, que estaba en un repente de lloros y suspiros, y el médico del rey don Hamlet procuraba volverla en sí haciéndole beber una tila anisada. Todos fueron contra mí, poniéndome de presente que le vendiera a la señorita un espejo encantado, en el que se mostraron... y ella misma, ahogada, río abajo. (82)

La introducción del espejo como instrumento vaticinante supone una fuerte modificación de la historia original. Sustituidas las motivaciones que llevan a Ofelia al suicidio. Este relato ambiguo cobra valor desde el momento que nos descubre una imagen tópica de la famosa pareja. La omisión de los sucesos principales de la fábula revierte en beneficio de una lectura simple del mito y la operación paródica rebaja al texto noble e incide en la fragilidad humana de los personajes. Por ello Merlín, con el niño Felipe, por testigo, rompe en mil pedazos el espejo. No con ello, la relación intertextual con la historia de *Hamlet* deja de perder su final trágico.

En esta nueva historia de "Hamlet" se detecta una prueba del juego de ambigüedad entre la ficción y la realidad, ya que en la obra se percibe la presencia de dos destinatarios: el interlocutor intratextual que acoge la narración del príncipe de Dinamarca como cierta; y la lector explícito, capaz de asimilar la dimensión intertextual del texto.

1.7. b. "El jeque Rufás", en este relato superpuesto en el "El espejo del moro" el moro Alsir inquiere "el caso de un príncipe del Desierto que intento envenenar a otro haciéndole oler un pejigo." (80)

1.8. "La viga de oro" los enanos caldeos van a casa de Merlín, porque quieren acuñar monedas para pagar el rescate de la hija de doña Carolina: "Que vive en una jaula de plata, disfrazada de paloma colipava" (93). Nos encontramos ante otro disparate encadenado, para satirizar el poder de la Iglesia en la acuñación de monedas:

-La cifra real de Tule- explicó don Merlín-, es un cuervo en una barquichuela, y las armas son las lises de Francia, que llegaron a aquella familia a través de una tía segunda que tuvo un hijo de extranjis de un francés que naufragó en las costas de Tulé, y era medio músico y planchador de almidón en la corte de Versalles, y aquella tía segunda, lady Fog, lo tomó por punto fijo, y lo titularon los de Tulé por infante don Scarefly, y es abuelo de la delfina que ahora rige, miss Spindle llamada. Y la moneda que corre en Tulé no es de oro, que lo es de ámbar electrón. (93-94)

La relación intertextual con otro texto, característica de la parodia, en Cunqueiro en este relato alcanza a varios textos como *Los trabajos y los días* de Hesiodo; el mundo de los enanos caldeos, hombrecillos de menos de cuarta leonesa evocan *Las aventuras de Gulliver*:

La viga de oro, sobre la que se asienta el segundo arco de la tierra...El segundo arco de la tierra tiene un apoyo en Armagh de Irlanda, donde se abre el pozo de san Patricio, y el otro lo tiene en Roma, debajo de la basílica de San Juan Laternaio, y la dovela magistral, mismo a pique de la imperial ciudad de Aquisgrán. (92)

1.9. "La sirena griega", en este relato no faltan referencias implícitas al texto homérico. Milagrosamente Merlín no sólo puede deshacer los encantos del diablo, sino que neutraliza el hechizo de las sirenas, siendo inmune a sus encantos y lo que es más, tenía frecuentes trato con ellas. En las sirenas son parodiadas las mujeres licenciosas, aludiéndose a su olor a pescado. Las sirenas cunquerianas no permanecen largo tiempo en sus romances. El prodigio se usa como forma de aludir a otra forma de desviación sexual, la zoofilia:

Me mandó recado escrito pidiéndome un jarabe resolutivo, y cuando le mandé decir que no, ya estaba amancebada con el ayudante de marina Honfleur, quien le puso una cetárea, y de entonces a estas vísperas ya mudó mas de cuatro capataces, y todos con cama desecha. (98)

1.10. "El viaje a Pacios", cuenta la historia de mosiú Simplom, un suizo tratante en bolas de nieve. Las figuras encerradas dentro de las bolas de nieve son como el arquetipo sometido a la voluntad creadora del artista fabulador. Lejos de someterlo a su rigidez esquemática, le incita y provoca a rellenarlo de fantasía y fresca imaginativa, teniendo buen cuidado de que el artificio quede a la vista del público, con el objeto que este compruebe la grandeza y originalidad de su arte. Son como una proyección a escala reducida de sus relatos. A medida que se deteriora la relación de Felipe con lo maravilloso crece, muy coherentemente, su nostalgia de Merlín. El elemento dionisiaco sigue presente: "Y aún es más contrapelos este caso, porque este mosiú Simplom fue hombre muy súbito en pecar contra el sexto, y es escaso el vino que guarda en el pellejo". (109)

La dualidad género maravilloso/parodia de otros géneros con fin satírico, constituye dimensiones en permanente tensión. En la Primera Parte, el primer capítulo "La selva de Esmelle" introduce al lector en un mundo maravilloso dieciochesco de un niño, con el castillo de Belvís al fondo. El segundo capítulo "La casa de Merlín" empieza quitando el aura mítica al personaje venerado de Merlín:

El señor Merlín, según se sabe por las historias, era hijo de soltera y de ajena nación. (17)

En el breve tiempo que dura cada visita, Felipe se entera de multitud de sucesos extraordinarios, conoce a gentes fantásticas, vive en medio de la magia de Merlín. Miranda, es un centro en el que todo se regenera: gracias a la intervención del mago casi todas las historias enmarcadas terminan felizmente. Merlín es la quintaesencia de la Edad Dorada, dentro de todos los caminos del mundo y del trasmundo, y peregrino siempre por los grandes caminos de la cristiandad (Roma, Jerusalén). El valor simbólico de Merlín no ofrece dudas: "En cierto modo es el Bien, la paz en la imaginación, la posibilidad de la Edad de Oro restaurada"³⁸⁰.

³⁸⁰ Pérez- Bustamante Mourier, Ana Sofía; *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit.,pág. 138.

Felipe niño vive, por consiguiente, su Edad de Dorada en el corazón de una especie de Paraíso gallego, símbolo del centro regenerador del mundo y del alma. En cuanto que héroe, Felipe es pasivo: disfruta de una maravilla gratuitamente recibida, y esta pasivamente se compensa mediante el protagonismo múltiple de la novela, que se reparte entre Merlín y su vasta familia. Aquí, la maravilla se da en el plano de la fábula primordial, de la "vida real" de Felipe. El centro de Felipe niño es de índole mágica y de tipo durativo (se corresponde con la infancia). Los dos primeros capítulos de la novela tienen como función expandir esta configuración espacial de la diégesis, que está revestida de una dimensión especial como el tiempo diegético mismo.

6. 3. Segunda parte

La segunda parte tiene una extensión sensiblemente menor, y se titula "Aquel camino era un viejo mendigo" integra cuatro relatos escuchados a los abades en la posada de Termar. Comienza con *Nota preliminar*, la segunda, escrita en letra bastarda para asegurar la consistencia global del texto que empieza con un párrafo poético en prosa:

Los caminos son semejantes a surcos, y así como las eras dan el pan, los caminos dan las gentes, las posadas, las lenguas y los países. Se sienta uno a cosechar a orillas del camino, o viaja por él. (117)

En esta parte Felipe joven es alguacil de los monjes cistercienses de Termar, asilo de peregrinos que se dirigen a Santiago de Compostela para solicitar la mediación del santo. Termar, a diferencia de Miranda, es un lugar de paso y no es ya un centro. Felipe se ha desplazado del centro, y esto supone un deterioro de sus relaciones con el mundo maravilloso.

A la posada de Termar llegan los peregrinos y allí cuentan sus historias. El número de historias enmarcadas es de cuatro. Termar no es más que un lugar de paso, y por lo tanto lo normal es que no ocurra allí ningún acontecimiento funcional en las historias de los peregrinos. Aunque hay historias que han venido a concluir en Termar (la del enano griego y la del hugonote de Riol), Felipe no las vivió. Está claro que se ha producido un deterioro en sus relaciones con el mundo maravilloso, porque en Miranda sí pudo presenciarlas. Este debilitamiento de Felipe con lo maravilloso se produce al no tener Felipe relación con los narradores de historias, que ya no son siempre actores implicados en las mismas. Casi todas las historias que pertenecen a la etapa de Termar acaban mal. Otra prueba del debilitamiento lo tenemos en el hecho de que en dos de los cuatro casos no tenemos la técnica de la escena en la que un personaje se convierte en narrador de una historia enmarcada, sino que el narrador Felipe viejo refiere él mismo los sucesos, con lo que resta la vivacidad del estilo directo de los narradores personajes del tercer nivel.

El transcriptor del relato, parodia el Camino de Santiago que lo compara a un viejo mendigo. Felipe trabaja ahora como alguacil, en una posada de peregrinos, al servicio de un abad del Cister. Como el título del relato enmarcado ya anuncia, leemos cuatro relatos donde las peregrinaciones son satirizadas mediante la técnica paródica.

2.1 "El enano griego", un hombrecillo de dos cuartas, con habito bernardo, de la orden del Cister, peregrina a Santiago en busca del ratón de la princesa Macarena, que despistado se vino a Santiago. Se parodia los peregrinajes por encargo de los poderosos, que delegan en una persona clerical, para hacer el camino. El obispo de Gelmírez, inventor de la leyenda jacobea, pertenecía a esta orden³⁸¹.

2.2 "El paje de Aviñón", un paje, se enamora locamente de Anglor, una *Ondina*, un ser maravilloso que vive en el agua. Se hace burla del peregrinaje a Santiago como remedio al mal de amores.

2.3 "El hugonote de Riol", es una historia que ha venido a concluir en Termar y Felipe no ha vivido, por ello no tiene relación con los actores de la fábula maravillosa, que aquí se trata de una reliquia (la misteriosa mancha que hay en la mesa de peregrinos). Esta parodia de la transubstanciación de la Eucaristía de la misa católica, es mayor disparate al no ser la sangre de un católico.

2.4 "El gallo de Portugal", donde un conquistador de mujeres, en castigo a tanta fornicación se metamorfosea en gallo, al decir el marqués de Evora: "¡Aquí está el gallo de Portugal!" (416). Cunqueiro se burla de la frase de la liturgia eclesiástica: *Verbum carne fecit*. Siguiendo con su tendencia a la técnica de la parodia múltiple, este relato igualmente parodia don Juan Tenorio. Un primo jerónimo don Esmeraldino quiere neutralizar el proceso metamórfico con la peregrinación a Santiago de Compostela, que no da resultado. Con el gallo fracasan tanto los exorcistas como los médicos y la peregrinación a Santiago, de nuevo la Iglesia católica y sus prodigios maravillosos, son satirizados. Lo único positivo que resulta del cuento, es la escapada de don Esmeraldino, ya gallo, de la jaula:

El gallo tomó la vía de la abadía de Meira...y cuando se dio con él, estaba entre las gallinas por galán...

Y hay ahora en Meira y en la Azúmara una casta de gallinas doradas, muy ponedoras y también buenas para pepitoria, que dieron llamar portuguesas, y son, a lo que parece, el fruto de la breve hora de don Esmeraldino en el corral de la Siempre Ilustre Abadía de la Santa María la real de Meira. (145-146)

³⁸¹ Diego Gelmírez, (¿1068-1139?) en 1100 fue nombrado primer arzobispo de Compostela. Atrajo hacia el sepulcro del Apóstol Santiago la atención del mundo cristiano e impulsó la construcción de la catedral. Nombrado canciller real por Alfonso VII (1126) hizo aprobar el *Codex Calixtinus*, que convertía a Santiago en lugar de peregrinación santa, después de Roma.

6. 4. Tercera parte

La primera parte de este apartado consta dos apéndices añadidos, que Cunqueiro añadió en la segunda edición³⁸², donde se cuentan historias acaecidas con posterioridad a la estancia de Felipe en Miranda. Con el primero "La novela de mosiú Tabarie" finaliza la versión original en gallego de *Merlín e familia i outras historias*, al que sigue un *Final* en lengua bastardilla y el "Índice onomástico", en el que no se enumeran algunos personajes como Obispo de Lamego o Felpeto, El señor.

La obra que estoy analizando, es la traducida al castellano, *Merlín y familia*. Con el apartado de APÉNDICES comienza la 3ª parte del Felipe adulto, que es barquero en Pacios, a donde va a verle un inglés, Mr. Craven, en busca de noticias de Merlín. Esta fase se desarrolla en dos divisiones textuales diferentes: la de los "Apéndices" y la de las "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña". La estructura de esta fase con sus subfábulas enmarcadas sigue así:

3.1. "La novela de Mosiú Tabarie", presenta a Felipe de Amancia narrador que cuenta la "Novela del Pedo del Diablo" que le regalara el moro Alsir en su visita a Miranda y hace que la segunda parte del libro sea mucho más heterogénea. En las novelas de aventuras, la dama siempre pide un deseo a su caballero como muestra de su amor por ella, en este relato el caballero es el Diablo y el deseo es "tirarse un pedo" con el consiguiente cambio en la coherencia con respecto a los libros de caballerías, que produce un cambio absurdo y disparatado. Con el consiguiente humor que surge en el lector enfrentado al conflicto debido a sus expectativas ante el texto parodiado. Con todo se observa un importante esfuerzo de integración en el conjunto de la obra con continuas referencias a ese mundo ficcional que tiene como núcleo el personaje de Merlín:

Cuento esta novela porque fue la primera que leí, y mucho le gustaba a mi amo que la contase. (152)

Con la progresión del proceso narrativo, la ironía deshace los componentes más ingenuos y poéticos para intensificar su dimensión desintegradora.

3.2. "Pablo y Virginia", la última enseñanza corresponde a la inserción de los elementos sacados de la ficción en el mundo de los objetos y de los seres que nos rodean. Merlín bautiza con los nombres Pablo y Virginia a dos sauces que el río Lañor cubriría, siendo ésta, la única nota triste del relato. Muchos de los juegos intertextuales cunqueirianos están basados en la erudición. El recurso a la crítica imaginaria modifica de tal manera la obra comentada que la convierte en un pseudohipotexto. "Pablo y Virginia", breve texto basado en la novela de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre³⁸³ lleva al límite los presupuestos de la transformación paródica. De la novela

³⁸² Asociación Pedagógica Gallega: "A recuperación da narrativa en galego: Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pág. 138.

³⁸³ Escritor francés (1737-1814).

original Cunqueiro recoge algún que otro elemento aislado, respetándose el nombre de los protagonistas, el signo desgraciado de su amor, la naturaleza exuberante de las islas, la virtud de una orden arcaica y sus tabúes sexuales, la historia que construye no guarda relación con la diégesis de la obra. Los motivos con los que juega, pasando por la exageración burlesca, apuntan a la convivencia de dos procedimientos de transformación hipertextual: la paródica y la imitación del género. Por lo que se pueden observar toda una serie de elementos temáticos que representan una gama de clichés característicos del subgénero de la novela sentimental de finales del XVIII. Probablemente Cunqueiro también ha parodiado en esta obra "Virginia et Paul" de *Contes cruels*³⁸⁴ de Villiers de l'Isle Adam. El relato ejemplifica la fórmula de integración de un texto en otro y además permite ejemplificar el proceso de intensificación de la dimensión literaria del relato:

Estaba apuntado en una libreta por don Merlín..., que aquellos dos sauces se llamaban Pablo el uno y Virginia el otro.... Esto era sabor de mi amo... ponerles nombres de las historias a las cosas..., cuando iba a Lugo o a Gaula y traía algún regalo de mérito para mi ama doña Ginebra..., y me decía palmeándome en la espalda:

-Llévale este galano a doña Dulcinea del Toboso. (155-156)

Su movimiento inicial no es la absorción del texto intertextualizado ya que primero se interna dentro de él y lo descodifica, traducéndolo más tarde en sus propios términos, para seleccionar e intensificar los aspectos más susceptibles de ser asimilados. Xoán González Millán subraya que:

La voz textual previene al lector sobre el grado de transcripción literal del texto original de Saint-Pierre: el narrador no es la voz narrativa ideal. Precisamente por esta razón resulta ser el más idóneo para los procesos de la estrategia autorial: canalizar a través de él todos los códigos paródicos que resemantizan la novela original. José del Cairo recita de memoria, como narrador oral que es, se libera del texto escrito, de un texto que dejaría al lector conocedor del "original" de Bernandín de Sint-Pierre desconcertado.³⁸⁵

En "Pablo y Virginia" se detectan tres niveles textuales.

1. El texto original de Sain-Pierre.
3. El texto resultante de la fábula resultante de la narración de José del Cairo, que no se parece en nada a la del original francés.
4. El relato de José tal y como es transcrito por Felipe:

Bebimos en silencio aquella jarra, y aun nos consolamos con otra, y José del Cairo me abrevió la historia de Pablo y Virginia, pidiéndome perdón por las faltas, que era la prim era vez que contabala histori literata. (157)

Que corrobora la existencia entre la voz narrativa y el material novelado, al mismo tiempo que la idoneidad de la voz narrativa para asumir el tono paródico de todo el relato.

3.3. "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña". En esta etapa de Felipe como barquero, se comienza con la tercera *Nota preliminar*, escrita en letra bastardilla; la voz del transcriptor, narra el encuentro entre Mr. Craven y Felipe y termina el relato pasando la voz

³⁸⁴ De carácter fantástico simbolista. 1883.

³⁸⁵ González Millán, Xoán: "Proceso Textual y desintegración narrativa en la novelística de Álvaro Cunqueiro" *op. cit.*, pág. 262.

narradora a Mr. Craven. Como se ve, hasta ahora Felipe no ha sabido nada ni de Ginebra ni del mago, sólo que este:

Era hijo de soltera y de ajena nación y vino heredado para Miranda por una tía segunda por parte de madre... pero hacía de esto tanto tiempo... una vieja... hacía algo de memoria de que siendo niña... ya entonces tenía mi amo la barba blanca. (17)

Sólo al final, Felipe logra saber el pasado de su señor y su situación presente cuando, James Craven encargado en la averiguación de los descendientes merlinianos y celosos cumplidor del "método de las escuelas superiores" le comenta que Merlín:

-Y eso de la continencia por filósofo sería ahora de viejo, que de mozo y en las cortes, tu amo desenvainaba fácil. (169)

Nos vamos a encontrar con una sátira grotesca y absurda de la Sagrada Familia, el origen de Jesús de Nazaret que nace de madre virgen, es parodiado con el origen de Merlín, que nace de madre impura y barbuda; de ambas madres nacen hijos prodigiosos y famosos, con la misma capacidad para hacer milagros. Cunqueiro evidencia, que él, también puede organizar un cosmos litúrgico, pero con carácter de divertimento, para demostrar que incluso lo más sagrado, por voluntad de la palabra, es invención humana.

2. Origen de Merlín

1.a. "Lugar de nacimiento de Merlín" Por medio de un *flashback* nos enteramos de que Merlín nació en un claro del bosque de Dartmoor en Gran Bretaña, lugar frecuentado por hadas, que allí la festuca de la pradera fue su primera cuna, porque su madre venía huida por haber concebido, siendo soltera, de un botonero que la enamoró (173). En torno a esto Cunqueiro desarrolla una bellísima leyenda de la que bien, no se puede afirmar su absoluta originalidad. En las siguientes versiones, tales como, *Historia Britonum* de Nennius, *Historia Regum Britanniae* (1132-1135) de Geoffrey of Monmouth, el *Merlín* de Robert Borron o la *Estoire Merlín* del ciclo de la Vulgata,³⁸⁶ el personaje de Merlín ya aparece nombrado.

1.b. "Auto de la mujer barbuda" Cunqueiro nos presenta a la madre, Scianabhan "la joya de las mujeres" (175), imitación satírica de (la virgen) María, igualmente poseedora de grandes virtudes, pero en oposición a ella, tiene una tupida barba de dos colores, roja y verde³⁸⁷, que le brotó tan pronto fue bautizada: "Que cuanto más la afeitaba más fácilmente le medraba, y en unas horas le poblaba otra vez el rostro que acababa de afeitar con piedra pómez" (176), símbolo de la virilidad, de aquí que le imposibilita su perfección mariana y le haga ahuyenta al sexo opuesto. Hasta que a los 29 años, pasó Achy, un botonero de nuca roja que viéndola en la ventana bordando, se enamoró de ella:

Y me pareció que tenía el hermoso rostro, apoyando la mejilla izquierda en él, descansando en un trozo de verde prado que volase en la mañana por el aire, y al volverse hacia mí, para responder a mi saludo, vi que el lado derecho se había ruborizado. (177)

³⁸⁶ Milián, Maritza Elena: "La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro", *op.cit.*, pág. 101.

³⁸⁷ Rojo, como símbolo de la ensoñación. Verde como símbolo de su destino poético.

Este párrafo de carácter esperpéntico acentúa la parodia, del personaje de María. El rey Chluas Haistig, buscó un remedio para ayudar a la hija del herrero en su pilosidad bicolor. Pero, paradójicamente, al haber ya usado Scianabhan del sexto mandamiento, todo su cuerpo se cubrió de vello, como el: "Que embraga en el vacuno del monte" (178). Y Achy huyó dejando a la moza preñada de cinco meses, la cual dejó Irlanda para ir a dar a luz a la selva de Dartmoor, en Cornualles. Al igual que María tuvo que emprender el viaje a Jerusalén y en mitad del campo tuvo al elegido para hacer prodigios.

2. - Merlín estudiante

2. a. "La escuela de Longwood" Sin embargo el castigo contra el sexto es recompensado con las extraordinarias facultades del hijo Merlín, un niño prodigio, que según la tradición nace en el siglo V:

A los tres años pasó a la escuela de Longwood, que era de letras y de armas, donde leyó latín por el Donato³⁸⁸ y griego por sùmulas³⁸⁹ alejandrinas, simples³⁹⁰ por Discorides³⁹¹, farmacia galénica, medicina hipocrática, pirotecnia por el Biringucho, humores y vapores por Paracelso, alquimia por don Gabir Arábigo, y a los cinco años ya resolvió el problema de la chimenea autoventilante. (179)

Estos hechos hiperbólicos, donde Merlín pasa de un siglo a otro en cuestión de instantes, pero basados en las ciencias y personajes reales y que parecen salir de un libro de caballerías, llegan a su máxima fantasía cuando sabemos que a los ocho años, con deseo de estudiar medicina en Montpellier, su nodriza escribió a las hadas benéficas, las señoras de Gwirmoan, que le mandaron agua de cuarto creciente, y sólo con dos buches, pudo Merlín prodigiosamente envejecer 12 años y convertirse en un joven de 20, alto, muy airoso y con el bozo³⁹² dorado. Luego de Montpellier:

Pasó a Salamanca a que le leyeran dos semestres de Escrituras, y a Toledo a oír ciencia caldea, cábala y astrolabio. (180)

Su sabiduría es el resultado de sus dotes extraordinarios como de sus estudios, de los que se ufana enormemente. Nos encontramos ante un Merlín pedante y autosuficiente: "No daba paso sin sentencia griega o latina, por pavonearse de textos y saberes."³⁹³

2. b. En "Merlín en Toledo" se encuentra una muestra de la incorporación de un subgénero narrativo, el de la novela itinerante propia del siglo XVII:

Determinó el joven Merlín pasar de Madrid a Toledo, e iba seguro yendo a ciudad tan atareada de demonios, judíos, brujería y ciencias ocultas, porque en una posada, en Medina del Campo, había comprado a Isaac Zifar el nombre secreto de Toledo... En Madrid tomara trato Merlín con un caballero napolitano, llamado Don Pánfilo Atrisco dei Bottei, que venía a España a intrigar contra el virrey de Nápoles cerca del valido del Rey Católico³⁹⁴, que lo era a la sazón el señor duque de Lerma³⁹⁵. Se hicieron amigos en casa de una

³⁸⁸ Gramático latino del siglo IV, preceptor de san Jerónimo.

³⁸⁹ Compendio de los principios elementales de la lógica.

³⁹⁰ Que sirve por sí sólo a la medicina.

³⁹¹ Discorides I, médico griego.

³⁹² Vello que apunta en el rostro antes de hacer la barba.

³⁹³ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. cit., pág. 180.

³⁹⁴ Felipe II.

³⁹⁵ 1550-1625.

francesa que tenía negocio de tiñecañas y de unas que pasaban por sobrinas de un marido que tuviera, y eran alegres pupilas. (183)

Llegó a Toledo Merlín, y asegurado por el duque de Lerma, se vistió de gala y fue a llevarle al valido las cartas reservadas que traía, y preguntándole el duque por el viaje, no dejó don Merlín de contarle lo sucedido en Illescas. Dijo el duque de Lerma que sería burla de vagabundos pícaros, y se rió, y le dijo que a la tarde siguiente podía venir a refrescar a un cigarral, en el que su sobrino hacía la fiesta. (185)

En la narración hay un salto cronológico, al pasar del siglo V al siglo XVI de este capítulo. Merlín sufre un encanto de poca monta, al salirle a Merlín en Illescas al camino una mujer morena que le da una moneda de plata que lo conduce al Diablo, al que sólo le interesaba saber como se llaman en Nápoles los emparedados de queso blanco. Este relato corto intenta asimilar subgéneros literarios hipercodificados, sin que ello signifique una actitud de plagio. El respeto por las formas literarias solo es comprendido como actitud paródica. También hay ecos del *El manuscrito de Zaragoza* de Jean Potocki.

2. c. "El viaje a Roma". Una hermosísima sortija de oro con un lucido rubí que le vende un mendigo es el pago en agradecimiento a la espléndida limosna que de Merlín recibió. Esta sortija se convierte todas las noches en los sueños voluptuosos del joven; en una hermosa ninfa de vagos paños. En este capítulo, Cunqueiro recurre a la aparición del fantasma con cuerpo de mujer joven. Creo ver remanencias de *Le Diable amoureux* (1772) de Cazotte, de los albores de la literatura fantástica. El grotesco encadenado se repite como en "El camino de Quita-Y-Pon":

Y en el bolsillo llevaba la clave para corresponder con el secretario de cartas celtas del rey Arturo...y consistía en que una varita de olivo, de cuarta y media de largo, se envolvía oblicuamente un trozo de piel, y se escribía sobre ella, así envuelta, de arriba abajo, de modo que desarrollando la piel aparecían los caracteres sueltos, y para leer el mensaje era preciso que el destinatario enrollase de nuevo la piel a una varita de las mismas dimensiones. (188)

2. d. 1. Merlín en la corte del rey Arturo. En *Merlín y familia* son retomadas las figuras legendarias de la materia de Bretaña, pero sin la recreación de la historia literaria de los personajes. Se utiliza la letra cursiva para este apartado que no es relato enmarcado sino una nota aclarativa. Se silencian los hechos de la estancia del mago en la corte del rey Arturo, lo cual equivale a silenciar la tradición, para así presentarnos con toda libertad una nueva dimensión del mago. Este comentario: "*No leo el regreso de Merlín a Bretaña y los días que pasó en la corte de Arturo... que esos están en los libros de historia*" (191). Ya indica que la génesis no tiene mucho que ver con la historia original. Cunqueiro construye a partir de ella nuevos capítulos escritos desde un particular universo narrativo. Así, la novela galleguiza espacios y personajes, mezcla lo real con lo literario, haciendo convivir en el pazo de las tierras lucenses de Miranda dos ámbitos opuestos a sus leyes: la realidad prosaica y cotidiana de Felipe de Amancia y Manolilla de Carlos y el mundo exótico y prodigioso al que pertenece un Merlín retirado ya del mundo artúrico.

2. d. 2. Merlín y Ginebra: Ginebra -parodia de Isabel la Católica, a su vez arruinada por el descubrimiento de América- arruinada por causa de la

Revolución francesa después de pasar un tiempo en el pazo de Miranda, se vuelve a su legendario país de Gales para morir. De esta forma Cunqueiro se desentiende del final del mago.

2. d. 3. Merlín en Miranda: Cunqueiro explica cómo fue posible la aparición del mago en el pazo de Miranda en el siglo XVIII.

*Que fue estando en París don Merlín estudiando el pararrayos con don Franklin cuando le llegaron nuevas de que heredaba a una tía suya, por parte de madre según los más en el reino de Galicia, donde estamos.*³⁹⁶

2. d. 4. Merlín después de Miranda: viaje a Jerusalén, del que no han llegado noticias de que muriese.

2. d. 5. Ginebra después de Miranda se retira para morir al castillo Persse:

Y en Miranda vivieron días que suman unos sesenta años, hasta que doña Ginebra, viendo llegada su hora, quiso ir a morir a su país natal de Gales, en un pequeño huerto vecino a las ruinas de Persse Castle. (191)

Se ve ahora claramente cómo se produce un retorno a la infancia perdida, a la época dorada de Miranda, primero a través de libros que son reliquias de viajeros que por allí pasaron, y luego a través de las historias que intercambian Felipe y Craven. La narración es circular en cuanto que reaparece la evocación de Merlín, antes presente y ahora ausente de Miranda. Con todo, esta última fase no deja de suponer un deterioro aún mayor de las relaciones de Felipe con el mundo de lo maravilloso. Es el deterioro de la vejez, que en la obra de Cunqueiro se asocia siempre a la carencia, a la melancolía. El deterioro se ve claramente en el hecho de que ahora ya no ve Felipe a actores de las fábulas maravillosas, ni ve tampoco, por supuesto, acontecimientos funcionales de las mismas, sino que se limita a recordar lecturas y sucesos que vivió y que otros le contaron. La inmediatez de lo maravilloso en Miranda se va convirtiendo en mediatez cada vez mayor: crece la distancia entre Felipe y lo maravilloso.

Las dos escenas finales son coherentes con el proceso de deterioro porque ya no incluyen a personajes actores del mundo maravilloso de las fábulas enmarcadas. Todas las subfábulas enmarcadas acaban mal, incluso muchas de las que tienen a Merlín por protagonista. Asimismo, contrasta la visión que ofrece Craven del Merlín joven, como pedante y engreído, con la que ofrecía siempre Felipe del Merlín viejo, un Merlín adorable, conocedor compasivo del corazón de los otros. Además el propio Mr. Craven es una especie de mago degradado e ilusionista, de réplica abaratada del genuino Merlín. Nos encontramos de nuevo parodia dentro de la parodia.

La novela termina casi como empezó: la noche, la luna que sale al final, es perfectamente simétrica con la evocación primera de la Miranda mágica, mágicamente transformada por Merlín. Este recurso a la noche para abrir y cerrar el texto se relaciona implícitamente con el texto en que se refieren tradicionalmente los relatos orales.

El sujeto primordial de los relatos, es Felipe viejo. El objeto que persigue aparentemente es acceder a lo maravilloso. Esta dinámica básica se desarrolla en las tres fases vitales de Felipe, que muestran un proceso global de deterioro en las relaciones de Felipe con lo maravilloso. Los ayudantes de

³⁹⁶ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, op. cit., pág. 191.

Felipe viejo son de tipo interno: su memoria y su fantasía. Su oponente es el debilitamiento de los ayudantes por la acción destructora del paso del tiempo. En la primera parte el mayor ayudante es Merlín, auténtico donante del mundo mágico de la Edad Dorada; y, junto a Merlín, la tropa de viajeros que a Miranda acude. En la segunda parte, los ayudantes son los peregrinos que pasan por Termar, y en la tercera son José del Cairo y el inglés Mr. Craven. Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier lo resume de la siguiente manera: "Se trata del enfrentamiento EROS/CRONOS, CRONOS que conduce a TANATOS"³⁹⁷. Se observa la simetría inversa en el hecho de que Felipe niño vea a Merlín viejo y Felipe viejo se entere de noticias del Merlín niño. Sus trayectorias, siempre tomando la de Felipe como subordinante, son inversas, lo que sugiere la índole mágica de Merlín frente a la índole humana de Felipe. Además de una ampliación de elementos que ya estaban presentes en la primera parte, en esta segunda parte está más presente el sentimiento de nostalgia, reforzado por el alejamiento temporal. En este sentido resulta significativo que Felipe narrador, termine con la siguiente reflexión: "¡Ojalá volvieran tiempos idos!" (153).

6. 5. Personajes y coordenadas espaciales

Merlín, es un pseudohipotexto que lleva al límite los presupuestos de la transformación paródica. De la novela original Cunqueiro recoge algún que otro elemento. Merlín, el Myrddin de la tradición gala está dotado de un sentido profético que consiste principalmente en saber interpretar los sueños o las visiones de otros.³⁹⁸ La figura del mago de Merlín, fue capaz de sintetizar un núcleo narrativo anecdótico por el conocido con las aspiraciones nacionalistas bretonas. Merlín profeta y motor de la historia antigua británica y mago asociado al ciclo de la literatura artúrica. Progresivamente la figura del mago silencia la del profeta sobre todo en la novela cortesana de donde surge la imagen que de Merlín ofrece *Vita Merlín* (c.1150), atribuida a Geoffrey de Monmouth. Santiago el Menor, patrón de la cristiandad española es parodiado en el mago; está dotado de una compleja personalidad definida por el humorismo, característica que será una constante en el tratamiento de su figura y su transformación en anacoreta. Las constantes alusiones al retiro del mago, encontraron eco en Cunqueiro que instaló a don Merlín en la soledad de Miranda.

La parodia cunqueriana se trasparenta desde el principio en el título de la novela, porque Merlín no tiene familia, excepto la reina doña Ginebra. El resto de su familia son los criados, el paje narrador Felipe y José del Cairo: "que era un mozo mui outo i escanabeirado, do pelo muy brizo, os ollos

³⁹⁷ Pérez- Bustamante Mourier, Ana Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 144.

³⁹⁸ Meslin, Michel: *Le merveilleux*, Tours: Bordas, 1984, pág. 147.

pequenos e chiscos, mui bulrento"³⁹⁹. Sólo la maravilla proporciona cohesión a estos mundos tan diferentes, alienados el uno del otro: el interno de los seres reales, agrupados en torno al principio jerárquico; y el externo de las criaturas sobrenaturales procedentes de cuentos y leyendas tradicionales imbuidos de magos, sirenas, demonios, princesas encantadas, enanos, hombres lobo y enanos. Al publicar esta novela en gallego supone un desafío al uso estricto del castellano como único medio oficial de comunicación. Ana María Spitzmesser sugiere que: "La dislocada estructura de *Merlín y familia...* se homologa con los esfuerzos de la dictadura franquista para difundir una información distorsionada y embustera sobre los aspectos de la vida cotidiana"⁴⁰⁰. De la vida del mago en el pazo, Felipe cuenta, que pasaba las horas en:

La cámara grande del horno, sentado en el sillón de velludo verde leyendo en el atril los libros de las historias... seguía atento el dedo de don Merlín, que iba por las hojas de los libros secretos, renglón a renglón, deletreando los milagros del mundo. (21-22)

De las conversaciones que Felipe tuvo con James Craven, se sabe que el mago mientras vivió en Miranda fue continente por tres razones mayores: la primera por ser filósofo y demandar la Filosofía castidad; la segunda por su edad, pues de arrastrarlo la lujuria, buscaría quinceñas y sagradas nupcias, lo que conlleva la rechifla del público, cuernos inventados o reales; y la tercera razón, en opinión de Felipe parecía ser la fidelidad a un amor imposible.

El viaje funciona en Cunqueiro como metáfora central y como principio de estructuración temática narrativa. Todos los personajes de *Merlín y familia* pueden ser clasificados en relación con este eje de ordenación. La inmovilidad de Merlín funciona como centro de atracción al que se dirigen los personajes de cada episodio, su estancamiento está determinado en gran parte por los prolongados viajes del mago por los diversos espacios culturales antes de afincarse esa época de su vida en Miranda. Pero en realidad, como ya apuntó Anxo Tarrió Válera, Cunqueiro parodia el ritual religioso católico. Y el personaje Merlín sería la parodia del apóstol, Santiago el mayor, que murió mártir en el año 44 d. de C. en Palestina y su cuerpo llegó decapitado en una barca de piedra a Iria Flavia (Padrón). A comienzos de siglo IX, el obispo del lugar, Teodomiro, descubrió el sepulcro donde reposaban los restos del Apóstol. En el año 844, Ramiro I venció a los árabes en la batalla de Clavijo, cerca de Logroño. Durante el combate se apareció un caballero montado en un caballo blanco blandiendo un estandarte blanco con una cruz roja. La Reconquista encontró a su patrón. Más tarde el Señor de Pimentel, durante un combate contra los árabes se vio obligado a atravesar a nado un brazo de mar, cuando salió su cuerpo estaba cubierto de conchas. De aquí que la vieira se convierta en el emblema de la peregrinación. Durante el siglo IX la peregrinación jacobea es tan meritoria como la de Jerusalén y la de Roma⁴⁰¹. El *Códice Calixtino* verificó el milagro del santo en el siglo XII.

³⁹⁹ Cunqueiro, Álvaro: *Merlín e familia i outras historias*, op. cit., pág. 20. Que era un mozo muy alto, y algo metido de hombros, con el pelo rizo, los ojos pequeños y chispos, y muy burlador.

⁴⁰⁰ Spitzmesser, Ana María: *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, op. cit., pág. 93.

⁴⁰¹ Michelin, guía turística de España, Madrid: S.A.F.E. de neumaticos Michelin, pág. 153.

La confluencia de una intencionalidad paródica y de pretendido tono épico mitificado junto con las figuras nobles del mago y de doña Ginebra transluce el tono irónico con que el autor matiza sus retratos. Las primeras referencias al mago nos lo presentan en un entierro, vestido de negro con una bufanda colorada. En cuanto a Doña Ginebra:

Tenía el pelo rubio, muy hermoso y largo, que recogía en un gran moño, y nunca vi piel tan blanca como la suya. Alta, y más bien gorda... en los ojos negros. (18)

Su aspecto sajón, puede ser una parodia del físico de Isabel la Católica, cuyo aspecto de mujer de la isla de Albión es heredado de su abuela Felipa de Lancaster, cuya hija Isabel de Portugal, casó con Juan II de Castilla y León, de cuya unión nació Isabel. Su imagen sirvió como modelo de la imagen de la Virgen María con el manto en el siglo XVI. Cunqueiro parodia esta reina, humanizando sus necesidades: "De cuando en cuando paraba de bordar para rascarse las espaldas con una manecilla de boj" (18). Esta reducción de lo épico y de lo mítico a lo cotidiano constituye uno de los elementos que mejor caracterizan el talante narrativo de Cunqueiro, porque define no solo el perfil de sus personajes especialmente los de origen literario, sino también la naturaleza multiforme de los elementos que estructuran los mundos narrativos de su novelística en la que predomina una ironía disfrazada al mismo tiempo de ingenuidad, lirismo y burla.

Merlín y familia presenta un curioso tratamiento de los personajes en estrecha relación con la estructura general de la obra. Entre ellos se establecen la oposición de distinto signo que notablemente contribuye a la unidad del libro. La primera oposición es de carácter espacial al enfrentar los personajes que habitan en casa de Merlín en Miranda a aquellos que la visitan para hacerle consultas al mago. Estos últimos de diversas procedencias son en buena medida los responsables del hilo argumental, después introducen las novedades que se narran en los distintos relatos enmarcados. Su onomástica refleja perfectamente el carácter exótico como la lady Tear, Dama Calielia, el mestre Flute, el mestre Hairy, mosiú Simplom, etc... La llegada de estos personajes transcurre generalmente en medio de una gran expectación y ceremoniosidad. De otro lado están los personajes que viven en Miranda, entre ellos Merlín ocupa sin duda un lugar central. Tanto él como doña Ginebra se oponen jerárquicamente al resto de los habitantes de la casa. La reina doña Ginebra no tiene, sin embargo, ninguna incidencia en la acción. Otro grupo con características por sí mismo es el formado por los que llamaremos los personajes populares, o sea el resto de los habitantes de la casa que prestaba su servicio al amo. Sus nombres contrastan de otra manera con los dos personajes de origen legendario, y sobre todo con aquellos de los procedentes de mundos exóticos que visitan Miranda, la señora Marcelina y Casilda. También hay un enano mariquita y correveidile que habla francés y administra el castillo de Belvís, donde vive la condesita de José del Cairo.

Felipe de Amancia, paje de don Merlín, actúa como personaje de enlace, no sólo entre los criados de casa y los dos protagonistas míticos, sino también en muchas ocasiones entre los visitantes de fuera y el propio Merlín. Al respecto Milián, Maritza Elena añade:

Felipe y Merlín representan los opuestos, la juventud y la vejez, la realidad y la fantasía, la ignorancia y el conocimiento. Ambos se completan y con ello la obra adquiere la medida que necesita. Aunque si bien, Felipe es el personaje que le da unidad a la obra, todo lo relativo a él aparece en sordina, ni siquiera conocemos su aspecto físico, caso contrario a Merlín...Muy al principio Felipe nos lo describe. "Por don Merlín no pasaban los años."⁴⁰²

<p>Primera Parte, Felipe tiene 9 años</p> <p>SELVA DE ESMELLE PAZO DE MIRANDA</p> <p>Merlín Doña Ginebra</p> <p>Felipe de Amancia</p> <p>Personajes populares</p>	<p>LUGARES MAS O MENOS ALEJADOS DE MIRANDA</p> <p>Personajes que visitan a don Merlín</p>
<p>Segunda parte, Felipe tiene 17 años</p> <p>POSADA DE TERMAR</p> <p>Felipe de Amancia</p>	<p>EL CAMINO DEL PEREGRINAJE</p> <p>Personajes que hacen un alto en la posada</p>
<p>Tercera parte, Felipe adulto</p> <p>BALSA DE PACIOS</p> <p>Felipe de Amancia El demonio Cobillón</p> <p>José del Cairo Pablo y Virginia</p> <p>James Craven</p>	<p>EL INFIERNO, PARÍS</p> <p>PUERTO HONFLEUR, LAS AMÉRICAS</p> <p>TODA LA CRISTIANDAD</p>

La estructuración de los personajes está en relación con una oposición en lo que se refiere a su comportamiento. Nos referimos a un comportamiento mítico frente a un comportamiento pragmático que estaría en consonancia con la existencia de dos planos el mítico y el pragmático que afecta todos los niveles de la obra (coordenadas espaciales y temporales) y que articula la feliz convivencia que en ella se da de la realidad cotidiana en las tierras de Miranda y los prodigios fabulosos de don Merlín, ventana de sabiduría abierta a gentes de todos los países.

O entroncamento com a narrativa oral e já nessa linha analisar os elementos maravilhosos existentes que nos podem levar a estabelecer, em

⁴⁰² Milián, Maritza Elena: "La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pág. 98.

algumhas destas histórias, umha estrutura semelhante à dos contos maravilhosos.⁴⁰³

Las coordenadas espaciales donde se mueven los personajes son:

- Prólogo del narrador.

- Selva de Esmelle, a partir de esta descripción, Cunqueiro introduce el espacio en el que se van a mover los personajes en la primera parte.

- La casa de Merlín, el pazo de Miranda. Información acerca de la familia: doña Ginebra, Marcelina, José del Cairo, Manueliña de Carlos, Casilda, Felipe (pasamán del señor Merlín), los perros Ney y Norés, el gato Cerís y el caballo Turpin. Después vienen las historias que se ajustan casi todas a un esquema: visita-problema-solución. Sólo presentan variantes "Las historias del algaribo" y "El viaje a Pacios".

- Temar, la segunda parte ya no se acomoda al esquema porque Felipe cuenta historias acontecidas fuera de Miranda, que era el espacio único en las citas de arriba y no tiene al mago Merlín como hilo conductor. Ahora hay una evocación de Temar (como en la primera parte de la selva de Esmelle), cuatro historias enmarcadas, que le fueron contadas.

- La tercera parte se continúa con los "Apéndices": "La novela de mosiú Tabarie" que tiene la función de elevar la figura del demonio a héroe del relato y "Pablo y Virginia" que son la realidad exótica.

- Sigue la cuarta parte de la novela "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña" Felipe pasa a ser el narratorio de James Craven, narrador que le cuenta a Felipe los andares de un Merlín joven. Como colofón tenemos un "Índice onomástico". Son los relatos de la primera parte los que presentan las mayores similitudes con las convenciones del cuento maravilloso. Es el mundo maravilloso de los cuentos populares que sirve de tapadera a la parodia de lo sacro. En la segunda parte la parodia de la liturgia eclesiástica está más patente. Los apéndices tienen la función de divertimento, y en la cuarta parte la historia de Merlín, el origen maravilloso del mago es hiperbólicamente disparatado. Uno de los elementos que nos permite definir con claridad si estamos en presencia o no de un cuento maravilloso, de encantamiento, es la existencia de un objeto mágico, por medio del cual el héroe consigue superar alguna prueba que lo va a conducir al éxito. En las historias de *Merlín y familia* encontramos esos objetos mágicos: los quitasoles, el hilo que sirve de camino; pruebas que superar como los encantamiento de Merlín joven; el motivo del viaje, un clérigo francés con la sangre del hugonote de Riol; la partida de los enanos caldeos para liberar a su reina; la figura del ayudante, mestre Flute; del agresor, don Silvestre y el demonio Croizás; del donante –que casi siempre es don Merlín– y de heroínas transformadas por un encantamiento como doña Simona.

Xoán González Millán, profundo analista de la obra narrativa de Cunqueiro señala:

En *Merlín y familia* Cunqueiro sintetiza as claves semánticas que van a caracterizar toda a súa produción narrativa. Esta homoxeneidad explícase, en

⁴⁰³ Marco, Aurora: "O discurso oral na narrativa de Álvaro Cunqueiro" en Araceli Herrero Figueroa (ed.) *Congreso Álvaro Cunqueiro, Mondoñedo, 19, 20 e 21 de Abril de 1991*, Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1993, pág. 129.

parte, pola reincidencia da cosmovisión cunqueiriana nun reducido número de temas e *estratexias narrativas*.⁴⁰⁴

El prólogo resulta ser una síntesis reflexiva de las experiencias de Felipe de Amancia, el narrador homodiegético, al servicio del mago Merlín. Un análisis rápido lleva a observar en este fragmento la obsesión temática cunqueiriana. Nos topamos con la imaginación desbordante de los personajes a los que el autor fuerza a instalarse en los lindes indefinidos e imprecisos de la realidad y de la fantasía. Lo que crea una inestabilidad que lleva al escritor a desautorizar una voz narrativa realista que sería incapaz de representar las múltiples experiencias.

6. 6. Coordenadas temporales

El aspecto más destacado en la narrativa cunqueiriana es un tiempo de la historia indeterminado. Esta temporalidad narrativa interna asegura una libertad en la contextualización histórica y crea una inestabilidad temática en sus novelas. César Carlos Morám Fraga nos indica:

Em Merlín e familia, a pesar da distorsom espacial – em consonancia com a anacronía e a atemporalidade-, resulta evidente a existencia de un espaço central ou nuclear, que coincide em traços gerais com o mundo da geografia luguesa, tam afim. Meira, Río Torto..., a terra de Miranda.⁴⁰⁵

La inestabilidad del mundo diegético en la novela, a pesar del origen literario de sus personajes, y la intensificación narrativa de la fábula narrativa: refuerzan la dimensión centrífuga de la construcción discursiva de la novela y la naturaleza textual de ésta. El juego con la temporalidad sintetizando cronologías incompatibles subrayan una patente vocación desintegradora en el mundo narrativo de *Merlín y familia*. Cunqueiro manipula los códigos de la historia en parte porque no cree en ellos, en parte porque quiere resarcirse de su omnímodo poder contextualizador. Cunqueiro mitifica de forma compensadora un pasado inmemorial y un tiempo anclado en su infancia que el personaje central Felipe de Amancia reproduce como su propia biografía y que contrasta con la displicencia con que Cunqueiro utiliza el tratamiento del presente más inmediato.

El contexto histórico referencial de *Merlín y familia* está delimitado por datos históricos tan distanciados cronológicamente que difícilmente pueden funcionar como elementos de apoyo de verisimilitud del mundo narrativo. Las referencias implícitas a la Merlín y Ginebra (siglo V), a la fama Pablo y Virginia (1788), al ferrocarril (1827-1850) expanden de tal forma los límites cronológicos de la novela que sería imposible un biografía individual de Felipe de Amancia. Esta dimensión espacio temporal anacrónica tiene como explicación la ductilidad de un mundo narrativo en el que tienen cabida

⁴⁰⁴González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, op. cit., pág. 23.

⁴⁰⁵Morám Fraga, César Carlos: “A dimensom espacial de Álvaro Cunqueiro”, op. cit., pág. 120.

sirenas, enanos, magos, paraguas mágicos, es decir lo maravilloso. Un pasado infantil concebido como paraíso perdido y animado siempre por la dialéctica de lo mítico épico y de lo cotidiano. Todo esto produce una configuración temporal en la que el lector dispone de alternativas de lectura que le permiten el acceso al mundo factual y a otros mundos posibles o imposibles. Xoán González Millán subraya al respecto:

Na mesma "casa de Merlín" atopamos una distancia insalvable entre Merlín e doña Ginebra, por un lado, e os membros do seu servizo doméstico, incluído o xove Felipe, por outro. Os primeiros, xunto coa multitude de estraños visitantes que introducen outros mundos menos insólitos, defínese por unha total autonomía cronolóxica.⁴⁰⁶

Al lado de estos personajes nos topamos con otro grupo de personajes que parecen funcionar como moderadores para frenar la energía impulsiva de lo imaginario. Encabezados por el mismo Felipe que aunque a veces tropiezan con lo maravilloso, dichos personajes viven sometidos a condiciones espacio temporales de similitud y de lo cotidiano. La tensión se crea entre un pasado bucólico que ellos rememoran con tristeza y un presente que ellos ven como degradación y decadencia de una forma de vida y de un estilo cultural. Esta agonía (lucha) entre lo real y lo maravilloso constituye la característica más persistente de la narrativa cunqueriana. La constante interrelación de las dos temporalidades compartida de una forma o de otra por todos los personajes permite hablar de una duplicidad espacial e identificar al lado de un espacio épico al que pertenecen Merlín y doña Ginebra y otros personajes esporádicos de la novela, un espacio cotidiano de donde arrancan las vivencias fundamentales de una serie de personajes que como Felipe de Amancia tiene su origen en la vida del campo. La transición entre ambos espacios está asegurada y marcada por las notas preliminares (puertas, patios, accesos) y por determinados personajes privilegiados que por su condición de ayudantes comparten algunas de las experiencias del mundo maravilloso; Felipe narra precisamente para hacer accesible a un lector normal con él que participa de una determinada concepción del mundo, las extraordinaria experiencias que por su privilegiada condición de criado de Merlín vivió al lado de su amo. La articulación de la novela en fragmentos narrativos delimitados gráficamente se corresponde con la ordenación espacio temporal de la fábula. "Viaje a Pacios" ejemplifica el doble desplazamiento espacial y narrativo en *Merlín y familia*, donde a partir de un narrador homodiegético, se despliega en cadena, una lista interminable de historias que incorporan más personajes. Esta técnica de las cajas chinas, de novelizar situaciones que multiplican otras narraciones enmarcadas, como un quinqué con representación de escenas de don Quijote, unas bolas de nieve, unas representaciones en telas y tapices e incluso pinturas en las uñas de una emperatriz bizantina (122-123) ("El enano griego"), se constituye en otra estrategia de la novelística cunqueriana. La posada de Termar funciona como una de las metáforas espaciales fundamentales.

El texto no explicita la cantidad exacta de tiempo que corresponde a cada una de las edades del protagonista. La etapa de Miranda empieza con

⁴⁰⁶ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, op. cit., pág. 37-38.

un Felipe de nueve años. La cantidad de tiempo que pasa en Termar es totalmente indeterminada, pero no pueden ser muchos años, porque de Miranda a Pacios median unos ocho. A esta indeterminación se suma la anacronía temporal, pues el mundo de Felipe se desarrolla al margen de la gran historia universal. Hay, sí, referencias a la Revolución Francesa. Así Merlín charla sobre quién mató a Primm (1870) y sobre la Bella Otero, 1868-1965 (viva cuando se compuso *Merlín y familia*). Más adelante se menciona una crecida ocurrida "en el invierno de 1902". Todo parece indicar que la vida de Felipe transcurre entre el tercer cuarto del siglo XIX y principios del XX, ubicación que se aproxima a la infancia de Cunqueiro. La ubicación temporal de la novela, es prácticamenteacrónica con referencia a la historia. En otros términos es un mundo intrahistórico. Si a esto añadimos el hecho de que Merlín es mágicamente longevo y de que en torno a él se barajan los datos históricos con completa libertad, nos damos cuenta de que lo puramente histórico genera un tipo de humor intelectual del absurdo que Cunqueiro cultiva casi constantemente en su prosa.

El punto del ciclo novelístico iniciado con *Merlín y familia* es el "ahora"⁴⁰⁷ en el que Felipe se instala para comenzar su oficio de escritura. La inscripción de esta dimensión temporal en la primera línea del relato obedece a una preocupación de Cunqueiro, donde la conciencia del presente, siempre negativa, está ya marcada desde la introducción como una síntesis inestable de múltiples tensiones que determinan el mundo narrativo del escritor, organizado en torno a series de oposiciones: verdad / mentira; ficción / vida; sueño / realidad; pasado / presente. Estas oposiciones constituyen los ejes de organización de encuadre que Felipe de Amancia como narrador homodiegético y *alter ego* privilegiado de Cunqueiro articula en la introducción. La secuencia temporal en Cunqueiro siempre está representada como un proceso destructivo perceptible ya sea con el deterioro físico de las personas y objetos circundantes, ya sea con la degradación de una serie de valores primigenios ubicados en una imaginaria Edad de Oro, la de la infancia.

Merlín aparecía ya desde los primeros textos medievales como un practicante de genealogías que funcionan como vías de retorno a los inicios. Esta es una de las características que Cunqueiro resalta en su novela, por medio de la cual, el mago le explica a Felipe detalladamente las genealogías de los maravillosos visitantes que acuden a su casa en busca de ayuda. En consonancia con esta idea Felipe insiste repetidamente en la idea de recuperación de un pasado formulado como Edad de Oro. Xoán González Millán apunta que Cunqueiro identifica el ciclo literario artúrico con la recuperación del Paraíso Perdido:

No seu epílogo ó *Balandro do sabio Merlín*,⁴⁰⁸ escrito en Mondoñedo o ano 1959, Cunqueiro interpreta ó mago Merlín desde unhas perspectivas que se vencellan con esta imaxe. Despois de precisar que a súa *amistade* con "mago de Bretaña es de una calidad más bien poética", o escritor mindoniense cifra na *palabra* o elemento definidor da personalidade de Merlín: "Myrddin, nuestro Merlín, es el nombrador, el que tiene la palabra

⁴⁰⁷ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, op. cit., pág. 24.

⁴⁰⁸ Cunqueiro escribió el epílogo a este libro reeditado en Madrid en 1956, en la colección "Joyas Bibliográficas".

adecuada a la cosa, el que se hace dueño de las cosas con la palabra verdadera. ... Es el gran traductor.⁴⁰⁹

En *Merlín y familia* los límites entre lo imaginario y la rememoración del pasado están siempre marcados por una inestabilidad permanente que explicaría en gran medida su tendencia al anacronismo y la deformación en la ordenación y representación de su mundo narrativo.

6. 7. El viaje

Cunqueiro en el prólogo a *La fantasía lúdica* de Álvaro Cunqueiro de Diego Martínez Torrón al definir su obra escribe:

Mi pretensión como narrador es la de contar vivo y seguido, como oficiente de una tradición oral –en mi caso la gallega- buscando la atención del oyente, sorprendiéndole, llevándole cuando es preciso a la situación trágica, para luego hacerle descansar con una nota de humor. Pero en definitiva, otra cosa no es la vida. Siempre me ha apetecido construir mis narraciones como viajes, o como una confluencia de viajeros en un lugar dado –un centro, como Merlín en su casa de Miranda- para llegar a la conclusión de la inutilidad del viaje.⁴¹⁰

Miranda es símbolo del Paraíso, o sea lo maravilloso absoluto. Este ámbito que es el punto de partida de la anécdota tiene que distinguirse de un segundo ámbito y el paso de un mundo maravilloso a otro de ciertos personajes básicos tendrá que producir una modificación importante en la contextura o en la actividad de los mismos. Y tales cambios tendrán que estar condicionados por elementos extranaturales para nosotros, que nos hallamos al otro lado del libro o del espejo mágico. En la literatura tradicional, el segundo ámbito, o los espacios considerados como extraños por el hombre, como: el bosque; el mar con sus amenazas e islas prodigiosas; las lejanías geográficas; las honduras de la tierra y las cimas de las montañas; los castillos; las casas; los pueblos y las ciudades habitadas por entes prodigiosos o encantados, son espacios en los que el hombre se siente inseguro. En las leyendas antiguas y los libros de caballerías surgen a cada paso los bosques temibles, mágicos muchas veces, de los que pervive un eco en los cuentos popularizados hasta hoy. Ya los mares tenebrosos aparecen en la *Odisea* y numerosos relatos de *Las mil y una noches*. También encontramos cuevas y subterráneos mágicos que reaparecen en los libros de caballerías (Cervantes hace parodia en el *Quijote* con la cueva de Montesinos). En el siglo XIX surgiran los subterráneos que visita *Alicia en el país de las maravillas*. Dentro de la literatura para niños, el tema del desplazamiento de un medio a otro tiene particular importancia,

⁴⁰⁹ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, op. cit., pág. 26.

⁴¹⁰ Martínez Torrón, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., págs. 5-6.

en cuanto parece aludir a los ritos de iniciación, de paso de una etapa vital a otra⁴¹¹.

En "Na técnica do relato cunqueriano resalta o carácter oral, <<audible>>"⁴¹². Para la función de narrador necesita de intermediarios y presupone la presencia de un auditorio. Por ello imita el modelo de los cuentos del *Decamerón* de Boccaccio e inserta una proliferación de *exempla* como los contados en el Camino de Santiago. Y todo ello sincretizado con sus recuerdos de infancia en las tierras mindonienses, sobre todo de Riotorto dos Moirón. Este autor de Mondoñedo crea: "<<Realidades>> poéticas, en apresuradas improvisacións"⁴¹³. El tiempo es marcado por una atemporalidad mítica, en la que conviven hechos y personajes de diversa épocas en un tiempo plano donde es fácil moverse. Por otra parte la gente de aldea "de poca letra" al contar historias, prescinde del rigor cronológico, recurso artístico del que Cunqueiro se sirve.

Los personajes siguen siempre un mismo proceso de esquematización de aquí que los rasgos individuales pierdan peso en beneficio de un tratamiento prototípico que tiene su origen en el contexto folclórico, del que muchos de ellos proceden. Muy pocos son los personajes que no participan en el proceso narrativo mismo, relatando experiencias propias o ajenas, esta identificación personaje-narrador representada por Felipe se reproduce masivamente a lo largo de la novela. Para lograr este resultado Cunqueiro selecciona deliberadamente las estructuras narrativas que facilitan la multiplicación de los personajes y los relatos. El viaje hacia la vejez, la metáfora central de la novela y de toda la narrativa cunqueriana, convierte la casa de Merlín en Miranda en centro de peregrinación para las visitas constantes de viejos amigos del mago/santo, porque no hay que olvidar el carácter selectivo del viejo barquero que relata las situaciones que más le han impresionado y que aún están en la memoria de una mente anciana, ya lejana de los acontecimientos relatados. El repertorio de personajes aliñados alfabéticamente en el "Índice onomástico" es sólo la punta del iceberg constituido por innumerables situaciones semejantes a las relatadas por Felipe, y de las que el anciano barquero solo recuerda esos breves datos.

En esta obra el paradigma del viaje organiza y hace posible la mayoría de los capítulos de la novela y cada viaje introduce un tema. Ya en esta novela se sugiere la apertura al inicio de un viaje novelístico que remataría con *El año del cometa* (1974). La preferencia del autor por esta primera novela *Merlín y familia*, debe entenderse como su esfuerzo por definir el espacio imaginario que determinaran sus siguientes novelas. La novelística de este autor puede parafrasearse como un largo camino en el que van entrando, en ondas sucesivas, múltiples personajes con sus historias. El viaje en Cunqueiro hace progresar el relato en múltiples direcciones que dispersan el material narrativo de la novela. Esta tendencia centrífuga está ejemplificada en la estructura radial de *Merlín y familia* con tres centros: la casa de don Merlín en la primera parte, la posada de Termar en la segunda y la balsa que cruza el río Pacios; las tres atraen por razones dispares a

⁴¹¹ Risco, Antonio: *Literatura Fantástica de Lengua Española*, op. cit., págs. 63-64.

⁴¹² Filgueira Valverde, Xosé: *Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Publicacions da Real Academia Galega, 1991, pág. 10.

⁴¹³ Filgueira Valverde, Xosé: *Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 11.

gentes que van y vienen por estas historias. La identificación de Felipe de Amancia con este paradigma doblemente reforzado primero por su función de paje del mago encargado de facilitarle a los visitantes la transición por los espacios liminares que permiten el acceso a la presencia de Merlín y segundo por su oficio de barquero que es una duplicación de su ocupación anterior. Para comprender globalmente esta obra, Xoán González Millán hace hincapié en la formación de Felipe como narrador:

O sistema actancial, é dicir, o conxunto de relacións dos múltiples personaxes que interveñen o longo da novela, reforza as características narrativas xa aludidas. A orixe literaria dalgúns deles, sobre todo Merlín e Ginebra, amosa a incidencia da dinámica intertextual na súa configuración. Outra dimensión que condiciona a presentación e actuación de moitos dos personaxes en *Merlín e familia* é a súa orixe folclórica.⁴¹⁴

Merlín, eje del sistema actancial y el determinante de los temas y motivos que configuran el mundo narrativo de la novela, es intertextualizado al igual que los personajes míticos de sus otras obras *Orestes*, *Ulises* y *Sinbad*. Cunqueiro juega con esta predisposición receptiva, al incorporar la figura del mago en un contexto gallego que lo desplaza de su propia tradición. La libertad en el tratamiento del personaje que es a veces irónico está asegurada por el silencio total que el autor impone sobre su pasado artúrico. La recreación biográfica de Merlín comienza por el desplazamiento de su ámbito cultural que es suplantado por un contexto gallego en el que el mago debe redefinirse. Este proceso de acomodación a Miranda supone el inicio implícito de la novela. El pasado del mago se recupera mediante una técnica muy simple, la multiplicación de una serie de acontecimientos protagonizados por los viejos conocidos de Merlín que obligan al lector a desplazarse imaginariamente a otros espacios narrativos.

La predilección de Cunqueiro por este personaje debe explicarse, por la capacidad de éste, para satirizar el mundo absurdo donde le tocó vivir, un mundo evanescente sin consistencia sólo basado en una moral católica dogmática. Al igual que el mago artúrico, Don Álvaro pasó su vida leyendo los libros secretos y deletreando los milagros del mundo. Este descenso desmitificador funciona perfectamente en una narrativa como la cunqueiriana en la que la parodia, el humor y la ironía intervienen de forma muy activa. La misma estrategia aplicará a otros héroes como Sinbad, Ulises, Orestes, el rey Arturo que pasan por la criba de una velada representación irónica. Cunqueiro recurre en *Merlín y familia* a la estrategia de un doble protagonista para sugerir una visión abierta y dinámica del mundo narrativo de su novela. Merlín, mago mítico arrancado de una tradición literaria consolidada y Felipe de Amancia, mozalbete gallego que terminará siendo barquero, multiplican las respectivas formulas de representación en un tono cervantino. La fascinación inicial que Merlín ejerce sobre su criado transformase paulatinamente en el mejor conocimiento de los milagros del mundo por parte de Felipe, hecho que posibilitará la articulación narrativa.

⁴¹⁴González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, op. cit., pág. 30.

6. 8. Las voces de la novela

En las voces de estos relatos es donde más claramente se adivina la técnica paródica. La voz autorial hace comentarios decalificadores sobre la voz narrativa homodiegética. Felipe de Amancia, el narrador principal, recibe de diversas fuentes información que transformará en relato: recibe de los criados que pertenecen como él, al estamento social más bajo, de los ilustres visitantes y del mismo Merlín. La jerarquización de las voces narrativas traduce directamente la jerarquización social, donde Merlín –parodia de Santiago el Menor- ocupa la cúspide, como poseedor de la palabra mágica, de las divinas palabras, de los latines, la fórmula capaz de descodificar los múltiples misterios que llegan a Miranda. En la primera página de la novela, lugar privilegiado donde nos encontramos por primera vez con el narrador extradiegético y con su narratario correspondiente, así como la voz autorial y su receptor respectivo nos encontramos con una afirmación irónica: “*creo yo, el embustero*” (9), para conseguir el efecto de descalificación inmediata de una voz realista que convierte la narración en una pseudobiografía como la de los pícaros.

El autor, por boca de su narrador privilegiado, prepara las reglas del juego que va a seguir en la configuración de su prosa de ficción. Entre los numerosos narradores existe un marcado interés por proyectar su voz narrativa. Las voces narrativas se proyectan como tales voces narrativas, de forma oral, creando una audiencia en el texto mismo. La convivencia de estos dos tipos de voces, sin ceder ninguna de las dos al posible control que puedan ejercer sobre el proceso narrativo, es una muestra del enfrentamiento solapado, entre el proceso narrativo, único espacio en el que a la voz oral se le es permitida funcionar y el proceso textual, donde se instala la voz textual que es la voz que ejerce la autoridad. La voz textual refuerza la dimensión oral de las voces narrativas e obliga a proyectar una imagen de un narratario configurado como auditorio, diferente del narratario de los textos escritos. Xoán González Millán señala: “Unha voz que serve simultaneamente de catalizador para definir a personalidade dos múltiples personaxes que se identifican como narradores”⁴¹⁵:

-La voz- dijo la señora Marcelina-, la tiene de niña, y los andares, muy pulidos. (42)

Al insistir en la dimensión oral, añade un grado más de tensión a unos textos que se resisten al mismo tiempo a un alto nivel de hipercodificación literaria escrita, y que explica la obsesión por una voz narrativa que sea capaz de reflejar la conciencia literaria que casi todos los personajes comparten, incluso los menos ilustrados. Felipe en “Las historias del algaribo” acepta los límites de su conocimiento al presentar a Elimas: “Que parece que es entre los de su casta señal de gente maga llamarse así.” (50) Elimas en cambio no diferencia entre realidad y ficción, ya que las historias que narra son presentadas como reales:

⁴¹⁵ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación, op. cit.*, pág. 29.

-Estas- dijo el señor Elimas- son las tres primeras historias, y acostumbro contarlas la primera noche en la posada. Claro que las decoro un poco... Las historias como las mujeres y los guisados precisan de adobo. (58)

El resultado es un proceso narrativo en el que no podemos valorar el grado de verisimilitud, ni tener confianza en la voz narrativa. En "La soldadura de la princesita de plata", Felipe, que en casi todas las historias satisface su insaciable curiosidad, abre el relato, como narrador textual, pero en vez de ceder la voz al forastero: "Mestre Flute hablar no hablaría, pero traía la gambrina atrasada."(68) cede la voz a Merlín, que le informa anticipándose y mostrándose como una voz narrativa, especialmente dotada, ya que Merlín es capaz de traducir a Felipe el misterio o la novedad de cada uno de los personajes que peregrinan a Miranda. Mestre Flute toma el control de la narración y continua donde Merlín había interrumpido el relato: "-No os hablé antes- dijo, y ahora su voz sonaba a natural de tan envigotada como era-" (69). Aunque Merlín entra en el acto narrativo de mestre Flute para referirse a uno de los personajes aludidos: "-Viejo debe ir- cortó mi amo- que va para sesenta años que lo conocí en Ruán de Normandía" (74). Y la respuesta de mestre Flute refuerza la fiabilidad jerárquica de la voz narrativa de Merlín: "-Pues el mismo gabán de pardomonte gasta ahora-" (74).

En "El espejo del moro" el juego de voces es más complejo, ya que la interrelación de los estilos directo e indirecto consigue un efecto polifónico especialmente significativo:

Todo esto lo fui sabiendo poco a poco, que como digo sidi Alsir gustaba de verter misterio alrededor de sus historias, lo que le costaba trabajo, que él de suyo es muy parroquiano salvo en los cuartos... Digo yo..., y yo por Sidi Alsir y por el mago Elimas Algaribo, supe de tal feria... Como llovía, acordaron darle al moro posada en el castillo, que es una gran cerca de piedra sobre el mar ruidoso, y el jardín está dentro por los vientos marinos, en un abovedado como una iglesia.

-Dormía yo – contó Alsir a mi señor Merlín-, bien descuidado. (80-81)

Como en el relato anterior, Merlín muestra su alto nivel de fiabilidad como voz narrativa al hacer hincapié en la participación relatada por el moro:

-Este espejo que traes, amigo Alsir, me viene a ser tan conocido como mi sombrero, pues tuve yo arte y parte en su fábrica... Aconteció que en la mixtura del soleo me pasé un punto, y este condenado espejo, según supe después, comenzó a enhebrar con el verdadero futuro cosas que él mismo inventaba. (83)

Otro ejemplo interesante aparece en el relato de apertura de los "Apéndices". "La novela de mosiú Tabarie" se inicia con una cita en francés de François Villon, de la que no se puede responsabilizar a un Felipe de poca letra, como dice Xoán González Millán:

É necesario, poi, atribuirlla á voz textual d'un autor implícito que non duda en manifestarse, aínda que iso signifique a transgresión dun sistema determinado de codificación narrativa.⁴¹⁶

⁴¹⁶ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación, op. cit.*, pág. 32.

En "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña" se observa esta misma voz, a pesar de tratarse de un texto tan diferente. Uno de los registros preferidos de Cunqueiro es el de cronista, el de narrador que se esconde detrás de la autoridad del discurso histórico para imponer su propio relato. Este relato está prácticamente controlado por mister Craven, sin embargo, el último párrafo de este macrotexto, con una unidad garantizada por la misma grafía, cambia a la letra bastardilla y cede la voz a una nueva voz extradiegética que se hace cargo del relato.

Otra de las voces que intervienen en el proceso narrativo es la del criado José del Cairo, que es consciente de la distancia que media entre una historia literaria y el relato que él está haciendo: "Y José del Cairo me abrevió la historia de Pablo y Virginia, pidiéndome perdón por las faltas, que era la primera vez que contaba una historia literata" (157). Literata sugiere el alto nivel de enorme codificación literaria de la historia relatada, sin embargo, José del Cairo no se desprende de su voz popular.

6. 9. Índice onomástico

Cunqueiro inicia con esta obra, la técnica de escribir un epílogo en forma de índice onomástico, para continuar con el mundo maravilloso más allá de Felipe, en el que asistimos a una especie de resurrección del Felipe narrador, que se mezcla con el "yo" autorial narrador en un último juego de opacidades narrativas. En vez de estar redactado desde la asepsia entmológica de una tercera persona, se revela la presencia de un facundo narrador:

MERLÍN.- Mi señor amo y maestro, del que no digo que "*santa gloria haya*", porque no llegó noticia de que muriese. (90)

Este índice presenta como reales los personajes novelados. El índice onomástico no se dedica a dar un mero resumen de los personajes, sino que prologa las diégesis de los personajes y en vez de clarificar, enreda más. Tomando las palabras de Rexina Rodríguez Vega:

A súa finalidade non é a de refrescar a memoria do lector, obrigado a enfrentarse á extraordinaria multiplicidade de historias, personaxes e referencias culturais que constitúen a peculiar novela cunqueriana, senón a de introducir novos elementos que modifican a perspectiva que o texto principal ofrece.⁴¹⁷

A veces aprovecha algunos de los nombres del índice onomástico para erigirlos en centro de cohesión de personajes, como la ciudad de París, donde se incorporan tres historias y la alusión a Villiers de L'Isle-Adam⁴¹⁸:

PARÍS.- París de Francia, ciudad de los obispos de los quitasoles y del quitatinieblas, en las orillas del río Sena. Allí tiene tienda el demonio Cobillón de perfumes y jabón de olor. Sus mujeres tienen fama de ser de pluma. Allí

⁴¹⁷ Rodríguez Vega, Rexina: Álvaro Cunqueiro: *Unha poética da recreación*, op. cit., pág. 78.

⁴¹⁸ Escritor fantástico simbolista, que escribe *Vera* y *L'Eve future*, donde Edison consigue crear una androíde.

castraron a maestro Abelardo por culpa de los amores que tuvo con la sobrina de un canónigo, llamada Eloísa; del hijo de entrambos, Astrolabio, vienen los Villiers de L'Isle-Adam. (208-209)

Los índices onomásticos que este autor incluye al final de casi todas sus novelas, es una voz narrativa que tiene que ser analizada como parte fundamental del tipo de textualidad que modela estos microtextos peculiares:

A peculiaridad textual dos índices onomásticos permite notar a dinámica intratextual que os anima: a súa organización como discursos individualizados reside fundamentalmente na súa función de alteridade en relación co texto central, do que son.⁴¹⁹

La atracción que el autor siente por una determinada onomástica se plasma en su producción de determinados textos literarios o tradiciones mitológicas que reflejan la conciencia intratextual de su narrativa. Casi todos los nombres que utiliza son tomados de tradiciones literarias previamente codificadas por otras culturas que automáticamente despiertan en el lector una proyección de los personajes enunciados: Merlín y Doña Ginebra se proyectan como síntesis de las historias en las que han surgido :

GINEBRA, muy alta, noble y poderosa señora doña. – Mi ama, reina que fue de Bretaña. (203)

Esta intertextualidad en su narrativa está intimamente asociada a una dimensión paródica, hipercodificación que Cunqueiro maneja habilmente.

6. 10. Conclusión

En *Merlín y familia* se parodian los cuentos llenos de elementos maravillosos que nos cuenta la religión y el estado, que no parecen serios enfrentados a la gran novela. El escritor adulto adopta el modo de pensar del niño y ve el mundo y lo que pasa a su alrededor no de forma objetiva, sino según la perspectiva del héroe que siempre es un ser en pleno crecimiento⁴²⁰. El empezar del cuento será una advertencia de que lo que nos vamos a encontrar no nos va a inquietar. En los mundos maravillosos de Miranda, Termar y Pacios, lo sobrenatural se manifiesta a partir de un suceso inverosímil en eso que está convenido de llamar la realidad cotidiana, pero este acaecimiento no provoca ninguna resistencia racional de parte de los narradores o de los actores del cuento.

En *Merlín y familia* el lenguaje literario supone una reflexión sobre sí, y la obra literaria se constituye en un espejo de sí misma. Su narrativa podría compararse por estructura a la *mise en abyme*, que designa la reduplicación especular propia de las estructuras metanarrativas en las que

⁴¹⁹ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, op. cit., pág. 82.

⁴²⁰ Kober, Marc: “ Georges Henein: de nouveaux contes de fées” en *Melusine, cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, Lausanne: L'Age d'Homme, n° XX, 2000, pág. 200.

se insertan relatos dentro de otros relatos. Todos los relatos parecen encajarse de esta misma manera, con la interrupción continua de la acción principal, cuyo recuerdo permanece al fondo y a la cual se vuelve. Se trata de un río de historias que presenta una visión progresivamente retrospectiva por la evolución nostálgica de la memoria de los personajes mientras el tiempo de la narración avanza en dirección contraria. La temática donde se sincretizan el mundo gallego, la materia de Bretaña y la cultura libresca en general. Este escritor que no creía en los mitos, hizo convivir elementos sacados de tradiciones muy diferentes, enriqueciendo el texto y confiriéndoles una dimensión más abierta.

Estos relatos enmarcados, se caracterizan por una hipertrofia de la acción, de una acción que no avanza como en el relato fantástico, el orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas. Las instancias aplastantes de lo fantástico reverberan en virtualidades prácticamente inconcebibles. La sucesión de hechos fantásticos es escasa, lo que importa es la multiplicidad de puntos de vista que aporta cada personaje, impidiendo un dinamismo lineal. El dialogismo⁴²¹ campa por su presencia. Nos encontramos ante una pluralidad de narradores-personajes que cambian de estilo de lenguaje y de tono según a quien le toque contar. Lo único que importa es dejarse llevar del coloquio, de las diferentes oralidades de los personajes que nos introducen en la maravilla inmediata y breve de las historias. En *Merlín y familia* los prodigios vienen del exterior, de la distancia. Se producen en el presente de la narración y no son sólo la evocación de un viejo aventurero soñador. Es la maravilla exótica que llega a esta aldea tan común y normal gracias a la atracción que ejerce en ella el propio mago Merlín venido también de fuera, al igual que Santiago el Menor, por lo que todos los desconcertantes fenómenos se recogen en su casa. Ésta constituye un enclave milagroso, extraordinario en la llana costumbre de un pueblecito gallego como tantos otros. Ambos espacios contrastan con vigor con el narrador que es un antiguo criado de Merlín que duda de la realidad de los hechos y así lo manifiesta en la introducción:

*Por veces se me pone en el magín que aquellos días por mí pasados,
en la flor de la juventud, en la antigua y ancha selva de Esmelle, son
solamente una mentira. (9)*

En la colección de relatos, unidos por la legendaria figura del mago Merlín, los prefacios como los discursos preliminares anticipan una lectura determinada que el autor real o ficticio quiere imponerle a sus destinatarios. Su particularidad poética paródica echa mano de elementos maravillosos, de igual modo que hace la religión católica, para insertarlos en un discurso realista y así desintegrarlo. La lucha entre lo real y la parodia de lo maravilloso constituye la característica más persistente de la narrativa cunqueriana. El discurso está poblado de una serie de elementos fantásticos

⁴²¹ Dialogismo. Según Bajtín, cualidad especialmente destacada en los discursos novelísticos por la cual éstos resultan de la interacción de múltiples, voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Ese dialogismo implica, pues, la heterofonía, o multiplicidad de voces; la heterología, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales; y la heteroglosia, o presencia de distintos niveles de lengua. Villanueva, Darío: *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Jucar, 1989, pág. 185.

que conviven con la realidad cotidiana, generándose así una dialéctica entre lo real y lo maravilloso, que se resuelve mediante el ejercicio de una poética particular. El escritor concede un estatus semejante a los elementos tomados del maravilloso como a los tomados de la experiencia cotidiana. El recurso a las voces autoriales, tanto orales como librescas, conceden prestigio y credibilidad a lo que se está narrando. Sus textos están organizados a base de pequeñas unidades con autonomía propia, que pueden constituir por sí una pieza literaria, donde se encuentran declaraciones metaliterarias: "Y ahora recuerdo que no dije que la señora condesa se llamaba doña Martina". (157)

Respecto al contenido de esta narración, el juego con el tiempo se manifiesta en frecuentes mezclas y anacronías. El relato es recorrido por personas que parecen sacadas de novelas muy distintas, no parecen que evidencien el carácter de ficción, esto es lo que se pretende ya que Cunqueiro exhibe su fantasía presumiendo de carácter de irrealidad y jugando con la noción misma de la realidad que puede conseguirse en la ficción. *Merlín y familia* presenta un curioso tratamiento de los personajes en estrecha relación con la estructura general de la obra. Personajes de teatrillo doméstico a quien Cunqueiro convoca desde una concepción de la historia deconstruccionista. Todos juntos convocados a un mismo plano del tiempo, sin perspectiva de profundidad. Héroes, filósofos y poetas, guerreros, reyes, dioses, cortesana, de cualquier época o nación pueden ser convocados sincrónicamente a las paginas de Cunqueiro, como si no hubiera entre ellos cientos o miles de años de distancia. La concepción y tratamiento del mundo histórico se une a su afición a jugar con la mixtura del dato documentado y el apócrifo. Entre ellos se establece una oposición de distinto signo que notablemente contribuye a la unidad del libro. La primera oposición es de carácter espacial al enfrentar los personajes que habitan en casa de Merlín en Miranda a aquellos que la visitan para hacerle consultas al mago. Estos últimos de diversas procedencias son en buena medida los responsables del hilo argumental, después introducen las novedades que se narran en los distintos capitulitos. Su onomástica refleja perfectamente el carácter exótico como el mestre Hairy, mosiú Simplom, James Craven... La llegada de estos personajes transcurre generalmente en medio de una gran expectación y ceremoniosidad. La tensión vivida por Felipe como narrador y como personaje está ejemplizada en la oposición cronológica entre el "ahora" negativo representado léxicamente por dos adjetivos "viejo y fatigado" y la idealización de un pasado localizado en "calor de la moza fantasía" y en "la flor de la juventud". Otro indicador de esta tensión es detectable en la distancia crítica entre el tiempo narrativo y el tiempo diegético, como refleja la siguiente frase: "Cuando de obra de nueve años cumplidos por Pascua..., me acerqué a la puerta de mi amo Merlín, ¿quién diría que me iba a llenar la gorrilla nueva, de las más misteriosa magias?" que confirma la distancia entre los dos Felipes: "Nunca regalo como este, digo yo, le fue hecho a un niño". Los tiempos verbales con el juego de pasado y presente inciden en este mismo aspecto. Las dos vías de acceso al material autobiográfico exigen una estrategia que posibilite la confluencia de un Felipe que narra desde un "ahora" y de un niño que experimenta, asombrado la entrada en un mundo

maravilloso. En este texto se sintetizan los dos mundos: “*y con mis propios ojos contemplo toda aquella tropa profana*”. (9-10)

En *Merlín y familia* se detecta una voluntad de trasgresión cronológica y una ambigüedad espacio-temporal⁴²². Se crea la imagen de unos textos narrativos que parecen crecer hacia dentro. El tiempo aparece como un elemento fundamentalmente corrosivo y destructor. Es así como sus personajes trazan una curva de decadencia. Son irremisiblemente destruidos poco antes del final de la narración. Su héroe Felipe de Amancia pasa por tres etapas: La infancia o época lírica (paje de Merlín en Miranda), la mocedad acompañada por el amor (alguacil de los monjes cistercienses en la posada de Termar) y la madurez seguida de la vejez (barquero de Pacios) sinónimo de destrucción en la que la grandeza del personaje mítico cede a la fuerza del tiempo. La inmovilidad de Merlín funciona como centro de atracción al que se dirigen los personajes de cada episodio, su estancamiento está determinado en gran parte por los prolongados viajes del mago por los diversos espacios culturales antes de afincarse esa época de su vida en Miranda. En esta obra el paradigma del viaje organiza y hace posible la mayoría de los capítulos de la novela y cada viaje introduce un tema.

Utilizando la técnica paródica de desintegrar los códigos históricos mediante el anacronismo y los culturales a través de una resemantización este escritor instala una nueva temporalidad con una ordenación secuencial carente de jerarquía donde no hay ni principio ni fin, sólo las referencias temporales que la misma diégesis narrativa genera con su propia discursividad. Ni el espacio ni el tiempo adquieren la solidez o la estabilidad necesarias para que el lector se identifique con ellos. La movilidad constante de los personajes y la multiplicación consiguiente de los espacios, junto con los juegos cronológicos, imposibilitan en grado de consistencia y de estabilidad necesarios que puedan calificar a Cunqueiro de fabulador.

Cunqueiro hace parodia bufa con intento cómico burlesco de la literatura fantástica maravillosa en sus cuentos, para ello se sirve del metalenguaje como medio de dirigirse a un lector explícito que airea a lo largo de sus narraciones. La utilización del sueño, del arquetipo y del mito en la obra cunqueiriana es paródica. El privilegio de dichos elementos en su obra narrativa lo utiliza para acentuar el contraste entre esos elementos y la realidad pura y pinta y para hacer hincapié en la necesidad de su existencia para que la vida tenga de algún modo sentido. El gusto esporádico por “el absurdo encadenado” recorre a veces la narración con su vendaval de ironías. El ensamblaje libre y fluido de relatos múltiples es posible por la fuerza del planteamiento inicial, la situación de partida, que permite muchas asociaciones secundarias y cuentos incrustados. En Cunqueiro lo fantástico se caracteriza por su carácter predominante lírico, da la sensación de que Cunqueiro acabe riéndose de su propio relato, y de sus propios personajes. Utiliza la ironía de forma fina y reiterada. Apenas considera que ha conseguido un clima lírico, cuando añade enseguida un detalle cómico que hace al lector tomar conciencia de que aquello no es un cuento de hadas, sino pura invención, delicioso encadenamiento de sueños dispares⁴²³. El matiz

⁴²² González-Millán, Xoán: “Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro”, *op. cit.*, págs. 14.

⁴²³ Martínez Torrón, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pág. 342.

de ironía le sirve a Cunqueiro para plantear el final desolador de lo idealizado.

7. Parodia de la literatura fantástica pura en *Las crónicas del sochantre*

Charles Anne Guenolè Mathieu de Crozon, sochantre de Pontivy⁴²⁴, es conducido una mañana de niebla por Marmers el Cojo, en una carroza que lo llevará a Quelven, para participar en los funerales de un hidalgo. En la carroza viajan una serie de personajes del trasmundo que cumplen con su penitencia. A lo largo del libro se relatan, además de las peripecias que le acontecen en el viaje, las historias que cuentan cada uno de los viajeros cuando llegada la noche, estas almas recobran su condición humana. *Las crónicas del sochantre* que es parodia de la literatura fantástica pura, del relato de terror -cuya finalidad es producir miedo como placer estético- se convierte en un relato maravilloso, donde lo extraordinario se vuelve ordinario y corriente, tanto los personajes como el lector aceptan este mundo sin cuestionárselo. Es parodia de la novela gótica⁴²⁵. Veamos la progresión para parodiar la técnica de la literatura fantástica:

Primer tiempo, se parte de un realismo inicial:

Aterido se sentía el señor Sochantre de Pontivy al levantarse tan temprano, y más todavía en un tiempo como aquel, vestido de cierzos de la Mancha, lluvias frías atlánticas y calladas y heladas nieblas del río Blavet... Como el sochantre vivía en la calle de los Vidrieros, al pie del castillo, llegaba muy rápidamente a la iglesia. (27-28)

Segundo tiempo, aparición de un elemento inquietante que no es percibido como tal por el personaje:

La niebla era espesa y baja y cegaba la calle... Siempre le enviaban al sochantre un caballo alquilado... Pero aquella mañana no estaba el caballo arrendado a la puerta, ni Cuvet el guardapostas... Estaba, en cambio, un hombrecillo con gorra de piel de nutria...

Me llamo Marmers el Cojo -añadió- y mis señores amos están esperando a vuestra señoría en su carroza. (30-31)

Tercer tiempo, el personaje escéptico no suele creer en el peligro, la inmersión en el caos:

El sochantre apretó contra su pecho la caja del bombardino, como si se tratase de colocar una coraza sobre su corazón temeroso. O no había entendido bien, y siendo como era fantástico y novelador solitario por naturaleza tenía adelantado mucho para imaginar cualquier historia, o viajaba con una compañía de muertos. (35)

⁴²⁴ Villa que es cogollo del mundo bretón, donde se constituyó un gobierno autónomo bretón en julio de 1940.

⁴²⁵ La novela gótica o novela negra aparece como reacción a la sociedad de entonces, con huida a escenarios medievales, rechazo de la razón y con elementos como: el castillo, cadáveres, espectros, la niebla y un ambiente tétrico y exagerado. La amenaza es exterior al protagonista, viene de fuera.

Cuarto tiempo, el personaje acepta este mundo sin cuestionárselo:
-¡Mejor que habernos reunido para un entierro, hubiera sido para una romería! –dijo el sochantre, y notó en sí mismo cierto cambio en la voz, forzada por el miedo. (36)

Quinto tiempo, el desenlace se pretende tranquilizador. Al final el Autor parodia su ficción, todo es producto de su invención:

Sepan los bretones que lean este libro que el Autor no ha viajado por su tierra. (157)

Cunqueiro introduce en el inframundo a su personaje homodiegético, que pertenece al supramundo, y establecer como norma de comportamiento la de la "hueste de muertos" del inframundo con la recuperación temporal de la figura humana:

También convenía que os advirtiéramos, que cuando cierra la noche, volvemos por espacio de seis horas a nuestra condición de esqueletos. (43)

La compañía de muertos que viajan con el sochantre viven de cara al pasado, pasado que llegó el día de su muerte al pasar del mundo real al mundo irreal, todas las noches se ocupan de recordarlo. Es, pues, una crónica de muertos sin una finalidad aparente:

Y considero que cada muerto de los que aquí van está pensando que, para cuando le llegue la hora del descanso, y pasados tres años, más o menos, esta tropa reposará en tierra definitivamente, le alegraría oír la entrada en la tumba⁴²⁶.(42-43)

En palabras de Xoán González Millán:

Apoyado en parte en la textualidad fantástica, organiza toda su narrativa impulsado por un creciente movimiento hacia los márgenes de la sociedad y del discurso literario mismo. Es altamente significativo observar cómo este escritor se mueve constantemente por los márgenes de la discursividad literaria, operando con modos textuales (el paródico, el desmitificador y el fantástico, entre otros) que le permiten cristalizar la visión disgregadora.⁴²⁷

Todas estas modalidades discursivas que en principio son incompatibles conviven con la finalidad de inscribirse en la literatura del absurdo y alcanzar finales desintegradores.

Dicha obra con la ensoñación del trasmundo aparece al cabo de un año de la publicación de *Merlín y familia*, donde sigue una estructura semejante a la de *Merlín*, y que según se afirma en *La historia de la literatura galega* fue considerada por muchos como la primera novela cunqueiriana⁴²⁸. Este argumento se debe a que en *Merlín y familia* el protagonista actúa más como un hilo conductor que como un verdadero personaje, ya que en él no se aprecia ningún tipo de evolución a lo largo de la obra como tal. *Las crónicas del sochantre* presentan una diégesis más unitaria en la que se observa una verdadera evolución del protagonista principal, el sochantre. La acción se sitúa en un espacio extranjero, la propia

⁴²⁶ Cunqueiro, Álvaro: *Las crónicas del sochantre*, op. cit. A partir de ahora cito por esta edición.

⁴²⁷ González Millán, Xoan: "Fantasía y Parodia: La subversión del texto narrativo en *Las crónicas del sochantre*" en *Monographic review* (Odessa), 3 : 1-2 (1989), pág. 82.

⁴²⁸ Asociación Pedagógica Gallega: "A recuperación da narrativa en galego: Álvaro Cunqueiro" en *Historia da Literatura Galega*, Vigo: A Nosa Terra, 1996, pág.140.

ciudad de Pontivy, con su Santa Capilla Colegial que se parece sin duda a la catedral de Mondoñedo:

Toda a temática ritual do sochantre, o seu ofício, educación e paseos... encaixa perfectamente no mundo cultural mindoniense de há poucos anos, por nom dizer que Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon, mais conhecido com Sochantre de Pontivy, é um trasunto de Dom Álvaro Cunqueiro Mor(a).⁴²⁹

Esta novela parodia los famosos *Cuentos de Canterbury* y *El Decamerón*, aunque en ambas obras los personajes van a pie, no en carroza como en esta obra.

La estructura total de *Las crónicas del sochantre* es de enmarque con muchas fábulas subordinadas, referidas normalmente por agente narrativos de tercer nivel dentro de escenas de diálogo. Al final vuelve el narrador externo de primer nivel declarándose el autor, deshaciendo la ilusión de la ficción, y proponiendo otro juego: el de que todo lo que se cuenta puede haber sucedido y, puede volver a suceder; el que no hay invención sino memoria; el de que no hay límites a la invención. A esto hay que sumar algunas correspondencias que emparentan al sochantre con los difuntos y sus historias, y que establecen analogías entre sus fantasías habituales y los sucesos maravillosos. La estructura es como sigue:

PRÓLOGO 1 (Descripción de Bretaña)
<p>PRIMERA PARTE La hueste viene por el sochantre</p> <p><i>Prólogo 2</i> Charles Anne Guenolé Mathieu De Crozon (Introducción del sochantre) (La carroza como medio de introducir los personajes)</p> <p>I (Viaje a raíz de un funeral, encuentro del sochantre con la hueste)</p> <p>II (Viaje con la hueste de Pontivy al mesón de Pauly)</p> <p>III (El sochantre aún no se cree el estar con fantasmas)</p> <p>IV (El sochantre es advertido por la hueste de su cambio a esqueletos durante el día)</p>
<p>SEGUNDA PARTE</p> <p>Las historias (Historias de los personajes)</p> <p>I (El hidalgo de Quelven)</p> <p>II (Clarina de Saint-Vaast)</p> <p>III (El escribano Jean Pleven)</p> <p>IV (El capitán Coulaincourt)</p> <p>V (El verdugo M. de Nancy)</p> <p>VI (El médico John Sabat)</p> <p>VII (Guy Parbleau)</p>
<p>TERCERA PARTE</p> <p>Viajes y aventuras</p> <p><i>Nota preliminar</i> (Aventuras de los viajes)</p> <p>I (La aventura de la guillotina)</p> <p>II (El milagro de Saint-Pol)</p> <p>III (Función de Romeo y Julieta famosos enamorados)</p> <p>IV (Charles Anne deja la hueste)</p>

⁴²⁹ Morám Fraga, César Carlos: "A dimensión espacial de Álvaro Cunqueiro" en Araceli Herrero Figueroa (ed.) *Congreso Álvaro Cunqueiro, Mondoñedo, 19, 20 e 21 de Abril de 1991*, Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1993, pág. 120.

FINAL (Vuelta a casa)
APÉNDICES I.-Dramatis personae II.-Noticias de Ismael Florito
EPÍLOGO PARA BRETONES

7. 1. Comentario a la nota preliminar de *Las crónicas del sochantre*

Esta *Nota preliminar* se trata de un texto en prosa donde se narran las circunstancias de su gestación como testifica:

Bretaña es una tierra muy peñascosa por el lado del mar, pero se abre en amplias planicies, valles estrechos y alegres oteros, por donde se une a Francia. Es tierra muy viciosa de caminos, puesto que en ella amén de la gente natural del sobremundo, andan fáciles y vigilantes pasajeros, gentes de las soterradas alamedas, finados vespertinos, fantasmas, huestes caballerías, ánimas redimiéndose de penas; las más de ellas, gentes difuntas a las que alguna paulina niega descanso. Las hieren los vientos y las noches por los innúmeros caminos, hasta que sólo queda de ellas un aliento frío.... Llovizna un poco. Pasa un viento silbador que apaga las débiles lucecillas. La vieja se santigua y reza un padrenuestro por el alma del difunto señor vizconde de Klöemel, que acaba de cruzar a caballo. Los vivos en Bretaña conocen si los aires que corren son de muertos o no, y le sacan el sombrero a una brisa de mayo, porque adivinan que se trata de la hermosa Ana de Combourg que pasa sonriendo entre las verdes ramas de los abedules. Hay mozos que se enamoran de un aire....Por los caminos de Bretaña va la danza macabra empujando los vientos, y la diminuta flor que nace en abril, a la vera del camino, ignora si va a ser llevada al cabello de una niña o pisada por el pie de un esqueleto, que salta al frente de la hueste. (19-20)

El uso del presente da verosimilitud a la descripción y acepta la realidad del espacio y del tiempo:

Presente. Expresa las acciones que coexisten con el acto de la palabra. En la realidad psicológica, el presente es como un punto en movimiento, que viene del pasado y marcha hacia el porvenir; por ello raras veces la acción expresada por el presente coincide estrictamente con el acto de enunciarla, sino que ha comenzado antes y continua después.⁴³⁰

Este texto que puede ser leído como primer prólogo, presenta un mundo, el bretón, que no funciona según las leyes de lo verosímil. Desde el principio el elemento fantástico puro se instala mediante la advertencia del prologuista. El lector explícito es incorporado como narratario (lector

⁴³⁰ Gili Gaya, Samuel: *Curso superior de sintaxis española*, op. cit., pág. 154.

intadieético) al situarlo a la par del desconcertado sochantre: " Os hacía creer os encontrabais con pasajeros envueltos en capa de ceniza".

Este microtexto intenta convencer al lector de una Bretaña maravillosa, poblada por varios mundos que se dan cita en este espacio, en la que la separación entre la ficción y la realidad no está delimitada.

7. 2. Primera Parte

En el segundo prólogo escrito en letra bastardilla el protagonista extradiegético se identifica con la autoría de este texto de apertura y con la transcripción subsiguiente de: "Las libretitas con tapas de piel de conejo" (25) escritas a su vez por un narrador intradieético Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon, para quien asumir o aceptar lo maravilloso constituye un acto lógico. Al narrador se le ofrece un mundo narrativo que comparte una doble condición la de natural y la de maravilloso, que debe ser tenida en cuenta a la hora de enumerar los momentos de tensión que se producen en el texto. Esta tensión se crea al contrastar las dimensiones de lo sobrenatural y lo natural, lo maravilloso y lo verosímil. El lector tiene acceso a una información biográfica, la del sochantre, gracias a la presentación del narrador / transcriptor.

El proceso narrativo entra en crisis ya en las primeras páginas la intrusión de un hecho extraño en lo cotidiano, técnica de la novela fantástica: "Siempre le enviaban al sochantre el caballo alquilado... Pero aquella mañana no estaba el caballo arrendado a la puerta... Estaba, en cambio un hombrecillo.(31) La intrusión de lo desconcertante con el paso a otro plano en el espacio se acentúa:

La calle se le hizo muy larga al sochantre..., y le resultó desconocido el piso, y no sabía por qué parte andaba.... Nunca se había atrevido a bajar por aquel callejón.... Nunca se había visto en Pontivy una niebla así."(31-32)

La duda, clave para introducir el relato fantástico, surge en el sochantre:

Tenía una voz cavernosa y áspera, y una mirada sombría con aquellos sus ojos negros perdidos en el fondo de la calavera. ¿De la calavera? Con la niebla pensó el sochantre, no se puede dar crédito a nada.(32)

Pero el autor textual se distancia del personaje, al opinar de la situación de terror, supera su función de transcriptor parodiando ese momento de incertidumbre: "No se puede dar crédito a nada". Este doble nivel, que Cunqueiro cultiva perfectamente en todas sus novelas, confiere unos rasgos muy peculiares a su tratamiento del elemento fantástico. La presencia tan activa de la ironía y más concretamente de la parodia refuerza la necesidad de incorporar su dimensión textual como un elemento básico en la literatura fantástica de Cunqueiro.

Si los dos prólogos acercan de una manera gradual la historia al lector, la primera parte del libro "La hueste viene por el sochantre" también

participa de un cierto carácter introductorio y además de presentar a los distintos personajes que viajan en ella, nos informa de algunas cuestiones fundamentales para comprender el desarrollo de la historia, como en el caso del castigo que deben cumplir estos difuntos, o su condición de esqueletos cada vez que sale el sol:

Y no cambiaremos de tiro en el mesón de Pauly, porque nadie querría para posta tres caballos muertos. (35)

La muerte es sinónimo de memoria, o sea, de historias, de cuentos. Estos cuentos nos transportan a otras regiones o países. El lado festivo y jovial de la muerte se encarna en la figura múltiple de espectros de la hueste. La hueste tira del sochantre para hacerle vivir momentos inolvidables y para darle cuenta de su existencia. Un vivo sentado en la carroza al lado de difuntos no produce espanto, como es natural en Bretaña. Lo irónico y humorístico es que la muerte, estéril de por sí, enriquece la imaginación de Charles Anne. Lo que para la hueste es un castigo; contar todas las noches las mismas historias, se convierte para él, al menos la primera vez, en ocasión de deleite:

Contar nuestras historias -dijo más para sí que para el sochantre el coronel Coulaincourt-; contar nuestras historias a nosotros mismos y a cada uno que va y viene, día tras día, mes tras mes, año tras año ¿no es un castigo muy lento? (44)

En dicha historia los vivos y los muertos también andan juntos aunque sin confundirse. Por un lado tenemos las historias que cuentan los miembros de la hueste: ficción dentro de la ficción que reproduce el mismo esquema del relato principal (narración que nos cuenta el transcriptor que descubrió los cuadernos de Charles Anne); de otro lado la representación teatral se inserta en el cuerpo textual. Las historias que cuentan los difuntos son reales, corresponden a sus vidas, no había un texto previo en forma de leyenda o de relato sobre el que montar la ficción. Ello contribuye a que el sochantre acepte su presencia, su realidad sin cuestionarse sobre la misma. Por turno aparecen las historias en los relatos de Cunqueiro, sin mezclarse, para lograr ser escuchados. El humor negro a veces cede paso a profundas meditaciones existenciales de gran seriedad reflexiva, o deseos de venganza de autor en boca de un personaje, como cuando el hidalgo de Quelven cuenta como envenenó a su perro danés y echaba de menos que hubiese tenido una larga agonía antes de morir:

No, tenía que ver que iba a morir, tenía que ir aprendiendo a morir mientras moría, como se aprende en una larga enfermedad, como aprende el ciervo en el bosque con los perros gritadores siguiéndole el rastro. (40)

Las insistentes intervenciones de un mismo personaje a lo largo de varios relatos hacen que el lector relacione las historias que aparentemente están desconectadas. Así el escribano con sus comentarios jurídicos le dan una dimensión macrotextual a las historias que constituye la segunda parte de la novela; y el narrador pasa a ser narratario de las historias que cuentan los espectros.

7. 3. Segunda Parte

La segunda y tercera parte pueden considerarse el núcleo de la narración: en "Las historias" cada uno de los personajes que viajan en la carroza cuenta, delante del sochantre, la historia de su vida. De esta manera, Cunqueiro introduce en la obra uno de sus recursos más queridos como es el hecho de contar historias puestas en boca de personajes delante de un pequeño auditorio. Madame de Saint-Vaast, o el escribano Jean Pleven, o el coronel Coulaincourt, el verdugo Monsieur de Nancy, o el médico Sabat que cuenta con frivolidad distensiva sobre don Juvenilio:

Que era un viejo muy festejador y burlón, y su hábito consistía en hablar de niñas y estar con ellas. Empujar, digo yo que ya no empujaría nada. (79)

O el demonio Guy Parbleu va contando a los contertulios la desafortunada peripecia vital que los condujo a tal suplicio. No falta ocasión de que la polifonía narrativa se intensifique hasta el punto de integrar en un mismo acto narrativo a todos los personajes presentes. Comienza el relato el coronel de Coulaincourt:

El coronel... de quién habláis...debe ser...

-El mismo –repuso el escribano...

-Las coplas que cantaban en Audierne los soldados... Decían que la lazada era azul... -aseveró madame de Saint-Vaast

-Esto ponía en boca de la niña el ciego de Dorne –dijo el escribano.

-También he visto en en Pontivy un cartel, en el mercado y estaba el señor coronel saltando del caballo a la ventana –dijo el sochantre. (65-66)

Hay que resaltar la intervención de dos tipos de voces narrativas: las activas, representadas por los personajes a los que el lector tienen acceso directo, y las voces que son referidas como fuente de información, los soldados que cantan las coplas, el ciego de Dorne, incluso un cartel.

En esta parte de la historia tiene gran importancia el paralelismo, ya que todos los relatos siguen un esquema semejante, que con algunas variaciones, es como sigue: nacimiento, profesión y otros datos biográficos. La explicación de su culpa, así como de la forma de su muerte, y la descripción del castigo que debe cumplir durante los años que dure su peregrinaje particular.

7. 4. Tercera Parte

La tercera parte, "Viajes y aventuras", relata algunas de las anécdotas que acontecieron a esta compañía durante su periplo:

Comenzó a anochecer pasando por Lanrivain, al lado del calvario. Una vieja estaba encendiendo los faroles, y un soldado con gorro frigio, colgado a la espalda el fusil con bayoneta calada, grababa algo con una navaja. (100)

Esta parte termina con la presentación en el atrio de Comfront de la pieza de teatro "Pasión y muerte de los leales amadores Romeo y Julieta en la hermosa ciudad de Verona", que fue improvisada por la hueste confundida con unos cómicos italianos que tenían que representarla de aquí que ambos mundos se enfrentan de forma inesperada. La hueste se transforma momentáneamente en compañía teatral. Al llegar la noche, los actores se vuelven esqueletos, y el público aterrorizado huye. La confrontación entre dos mundo antitéticos, en un pueblo llamado Comfront = confrontación sólo es posible mediante la representación durante el día de la hueste convertida en actores que poseen cuerpos con carne. No era el amor lo que portaban los actores sino la peste, la peste que siempre llega por el camino de la derecha según Cunqueiro⁴³¹. Se introduce la parodia dentro de la parodia. Referencias a grupos de teatro, se repetirán a lo largo de sus obras:

-Y los cómicos también son de Italia –dijo el sochantre... Si no todos parte, pues aquí viene una prima dona que se llama Jacomini da Monza. (114)

Este pasaje donde se parodia la puesta en escena de una obra muy famosa de Shakespeare, es una de las muestras más representativas de la vocación teatral de la narrativa cunqueriana. El texto tiene un carácter ambivalente, pues, además de reproducir el diálogo teatral, ofrece información en las acotaciones del desarrollo de la representación, que tiene un final desafortunado. El contrapunto entre la ficción y la realidad está perfectamente expresado por el desencanto de una niña al descubrir la mentira, y decir, al darse cuenta, que en la hoja en la que estaba la primera Julieta "No había Romeo, ni memorias, ni lirios" (126). La niña es la primera en romper la engañosa identificación entre realidad y ficción. Se utiliza la representación teatral inserta en la economía del relato con función desmitificadora de la ficción misma, que para los ojos inocentes o ingenuos podría parecer real. Repite un esquema inventado, lo cual provoca la confusión y el rechazo del público, aunque paradójicamente, y por contraste, refuerce la impresión de realidad de la hueste. La ruptura de la ilusión teatral y de la historia se produce intensificando la desorganización

⁴³¹ Spitzmesser, Ana María: *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, La Coruña: Castro, 1995, pág. 108.

del texto y de la narración, y permitiendo la entrada de códigos agramaticales incoherentes en un espacio estructurado según el canon literario clásico; son los mismos personajes los que rompen constantemente la ilusión de la representación. El desenlace es irónico pero francamente positivo. Nos topamos con una versión del texto de Shakespeare elaborado por dos de los personajes. El sochantre que parece ser el redactor de la pieza, lo estructura como "Paso Único", indicación que refuerza la alusión de "auto sacramental".

En la nota final que cierra el libro se describe la vuelta del sochantre a la vida cotidiana después de un largo viaje de tres años, que supone un contraste con las aventuras centrales narradas en el libro, ya que nadie se dio cuenta de su ausencia al ser sustituido por el tío de Mamers el Cojo que se apropió de su figura y lo volvió un vividor. Este final es uno de los más disparatados y humorísticos ya que el sochantre vuelto a casa tiene que aceptar el cambio radical de personalidad que su diablo sustituto le ha impuesto: de monárquico pasa a partidario de la Revolución Francesa y su deudor es ahora su compañero cuando frecuenta los prostíbulos.

7. 5. Apéndices

Dos apéndices cierran el libro: "Dramatis personae" y "Noticia de Ismael Florito"

7. 5. 1. Dramatis personae

El "Índice onomástico" aquí colocado casi al final de la novela, imita la estructura de las piezas de teatro, de presentar a los personajes que van a representar la obra, puede haber sido concebido como una modalidad teatral peculiar. Tiene la función de alargar la diégesis de la novela con la función de ordenar su cosmos, un tanto desestabilizado por la técnica de la parodia y acentúa el aspecto teatral de la novela. Ciertos microdiscursos configuran este "índice onomástico" como un tipo peculiar de discursividad.

El mundo de la muerte se ha erotizado ya que Charles Anne se enamora del fantasma de Donna Clarina, la muerte se ha hecho plenitud de vida sobrenatural para el sochantre. Esta erotización de la muerte en una esfera mítica nos explica la poca relevancia que le da en el texto a la muerte real el sochantre. La apariencia de realidad con un juego de espejos y desdoblamientos toma consistencia:

CLARINA, Donna. La sacaron en una novela. Moría en ella de cólera morbo en Italia, a donde había ido con un amante inglés que tenía y que leía

el porvenir en una copa de cuernos basilisco. Era muy celebrada por sus ojos verdes. (139)

La aparente frialdad neutral en el relato de lo extraordinario y la renuncia al patetismo, potencian más aún el efecto sorprendente sobre el lector, en un procedimiento estilístico para parodiar la literatura fantástica maravillosa y la literatura taumatúrgica.

EFFLAM, Santo... Leía a folio abierto en libros cerrados, y se impuso en la curación de las dolencias del bajo vientre. Una vez fue a Roma, y porque le llegó un olor a chamusco, supo que ardía su iglesia en Terre, y vino volando, y ordenó que lloviese... Dijo que moriría el día de la romería de la Palud, y los bretones cambiaron la fiesta de fecha para que no muriese, y la hicieron siempre variable. (142)

7. 5. 2. Noticias de Ismael Florito

Para rematar el tratamiento paródico del material fantástico, Don Álvaro añade paratextualmente un apéndice: "Noticias de Ismael Florito", este breve relato sobre las aventuras del diablo *Florito* amplifica una historia narrada en capítulos precedentes perfectamente integrada en el conjunto, a través del personaje del coronel Coulaincourt. La textualización del infierno se convierte en una anécdota divertida que descalifica totalmente la pretensión de dar una cierta consistencia al mundo del "más allá", transformándose la textualización del inframundo en un puro ludismo literario. La figura del demonio llega a ser el protagonista de un relato. Existe una relación intertextual con *El diablo cojuelo*.

7. 6. Epílogo para bretones

El libro finaliza con "Epílogo para bretones", donde aparece inesperadamente el "autor" que se dirige a un lector explícito, que complica aún más la ordenación de los niveles narrativos. La incorporación de un autor responsable del "Epílogo para bretones" crea un nuevo nivel diegético, cualitativamente distinto que intensifica el grado de desintegración textual y narrativa, sobre lo que Xoan González Millán añade:

Al evidenciar el sistema de codificaciones sobre el que está organizada la novela, cuestiona el estatuto de las voces narrativas intradiegeticas, condición básica según apunta Todorov para que funcione la textualidad fantástica.⁴³²

⁴³² González Millán, Xoan: "Fantasía y Parodia: La subversión del texto narrativo en *Las crónicas del sochantre*" en *Monographic review* (Odessa), 3: 1-2 (1989), pág. 98.

En este epílogo, la parodia de la literatura fantástica se produce mediante la resurrección de la voz textual, cuya presencia desintegradora, evidencia el sistema de codificación sobre el que está organizada la novela y cuestiona el estatuto de las voces narrativas intradieéticas, condición básica para que funcione la textualidad fantástica según Todorov:

Sepan los bretones que lean este libro que el Autor no ha viajado por su tierra, y todo lo que aquí, en estas *Crónicas* se cuenta de ella, está tomado de mapas, de libros de viajes. (157)

Como casi todo en Bretaña, en esta Bretaña que yo descubro en mí y en la que quizás un día se encuentren habitando los lectores bretones de estas *Crónicas*. No sería la primera vez que el sueño del poeta hace la isla. (159)

Este epílogo final significa el golpe definitivo a cualquier intento por parte del lector de ordenar en un todo coherente una novela.

7. 7. Personajes y coordenadas espaciales

Desde el punto de vista de la localización espacio temporal, la obra es también innovadora con respecto a *Merlín y familia*, al transcurrir la acción en la Bretaña francesa. Por otro lado se da una localización cronológica precisa, a pesar de la existencia de algunos anacronismos menos numerosos que en la obra anterior. Es curioso que Cunqueiro hubiera escrito esta obra sin haber estado en Bretaña. Aunque el título implica que nos vamos a encontrar con una ordenación de sucesos históricos, que se suceden uno detrás de otro, el orden, la realidad y la historia son tratados paródicamente. El mundo donde se sucede la historia se organiza en torno a la distribución antitética de dos espacios:

ESPACIOS	TEMPORALIDAD	
El supramundo	El día	La luz
El inframundo	La noche	Las tinieblas

La luz y la vida se oponen a las tinieblas y a la muerte, efecto que acentúa el contraste creado entre el día y la noche. La antítesis entre el día y la noche organiza la diégesis de la novela, de forma tal que ambos mundos -el de lo "real", de lo físico, de lo diurno, de lo identificable y de lo verificable; y el de lo "irreal", de lo fantástico, de lo nocturno, de lo marginal- se enfrentan en un mismo espacio textual. Esta transformación que primero deja perplejo al sochantre al principio de la novela, casi al final de la novela cuando los esqueletos representan "Romeo y Julieta, famosos

enamorados" asusta al pueblo Comfront. Y de acuerdo con Xoán González Millán:

Con esta aparición se rompen las leyes de ordenación y de limitación del espacio discursivo social y cultural que determina lo definible y verosímil, y la inestabilidad sémica se apodera del mundo diegético de la novela.⁴³³

Al someter Cunqueiro la obra a tal proceso de desestabilización, insiste en la presencia de la dimensión paródica. La entidad de los personajes como la de los caballos es inestable, ya que por el día son día son seres de carne y hueso y por la noche esqueletos:

La historia que voy a contar –comenzó a decir monsieur De Nancy poniéndose de pie, y era él un esqueleto más bien esmirriado e inquieto.(70)

Llegaba el hidalgo de Quelven, galopando en el esqueleto de uno de los caballos de la carroza. (104)

El mundo de *Las crónicas del sochantre* es un mundo de seres muertos, y el sochantre, al igual que los demás personajes, obedecen tácitamente las órdenes del coronel Coulaincourt sin oponer resistencia. El tiempo narrativo se sucede durante un espacio histórico, la Bretaña francesa durante la Primera Republica de la Revolución Francesa, de 1793 a 1797. El título nos presenta e informa de quién va a ser el personaje central, de sus crónicas de muertos, de sus progenitores y de la criada que sería la preceptora de su infancia, los personajes socialmente bien definidos están marcados por una dimensión irónica. Charles Anne pasará tres años de estimulantes aventuras con la hueste de fantasmas que viajan también en una carroza fantasmal, compuesta por siete hombres y una mujer, que afirman paródicamente, lo contrario de lo que son:

Quiero aseguraros que toda esta compañía, aunque sea de réprobos, fantasmas, ahorcados y sombras, es un batallón de gente pacífica. (34-35)

Todas las clases sociales son parodiadas: comenzando con la no muy noble ascendencia paterna y materna de Charles Anne :

Su padre era de aquellos más naturales De Crozon del solar de Paimpont, que disfrutaban –por privilegio con patente- del derecho de correr con un pañuelo verde por las calles de Rennes gritando que venía el Rey... Tenía de vidrio el ojo izquierdo.... Su madre procedía de Angers, de una familia de magistrados... para curarla de un flato suspenso que le quedó de un mal parto, el médico le había recetado aguardiente con quina, y habiendole tomado gusto a la medicina, se aficionó a la bebida. (23)

Ya la orfandad del sochantre -que puede ser interpretada como ausencia de unos orígenes- parodia el discurso biográfico y aproxima esta novela a una determinada literatura fantástica del siglo XIX. El coronel Coulaincourt de Bayeux aparece como un personaje obtuso y bravucón, es militar y por ello parodia la figura paradigmática del franquismo, que reinventa la historia de sus crímenes con absoluto cinismo. Pertenece a la nobleza, al igual que los representantes de la clase burguesa, como el médico Sabat y Jean Pleven, el escribano de Dorne. El médico ha envenenado las fuentes de Roma, y el escribano utiliza las leyes para

⁴³³ González Millán, Xoán: « Fantasía y Parodia: La subversión del texto narrativo en *Las crónicas del sochantre* » *op. cit.*, pág. 90.

corromper y desvirtuar la justicia. El pueblo está representado por el cochero fantasma Mamers el cojo y el criado del Diablo, Guy Parbleau. Mamers fue ahorcado por atacar a las mujeres en los caminos disfrazado de lobo y Guy fue quemado vivo por servir al diablo Salomón Capitán, de ahí que carezca de esqueleto y de noche sea una tenue lucecita, y de día, un simple ruido de castañeteo de dientes.

Los caracteres e historias de los difuntos giran en torno a los tres polos valleinclanescos, la avaricia, la lujuria y la muerte, que son extrapolaciones de los deseos del apocado Charles. Asimismo, hay relación entre varios personajes que cuentan con un doble diabólico: el sochantre y el tío de Mamers el Cojo, el hidalgo de Quelven y el demonio Cabaliel, Coulaincourt y el demonio Ismael Florito, Sabat y el demonio Juvelio Caraffa, y Guy Parbleau y el demonio Salomón Capitán⁴³⁴. Todos los personajes, narradores de historias desafortunadas, de vez en cuando tienen que hacer un alto en su narración para consolarse, de aquí que se ironice la parodia del gesto:

Lloriqueó un poco madame De Saint-Vaast y preguntó si quedaba media jarrita de cerveza. Se la trajo Mamers el Cojo, escurriendo la barrica por la canilla, y madame bebió despaciosamente y se limpió con un pañuelito bordado. (55)

En fin, hay datos suficientes para pensar que la hueste es una proyección del sochantre, y toda la acción fantástica maravillosa está insinuada embrionariamente en sus fantasías previas a la aventura, hasta el punto que se puede dudar si no será todo ello invento, del mismo modo que Felipe de Amancia dudaba de si los de Miranda fueron años de la vida o de la imaginación, como lo quiere la literatura fantástica.

En la siguiente tabla se diferencian claramente los espacios y los personajes:

BRETAÑA	LUGARES ALEJADOS DE BRETAÑA
EL MUNDO PONTIVY CASA DE MADAME CLEMENTINA SANTA COLEGIAL CAPILLA Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon Madame Clementina	
EL MUNDO + EL SOBREMUNDO LA CARROZA VIAJE DE PONTIVY AL MESÓN DE PAULY Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon La hueste del sobremundo:	

⁴³⁴ Recordamos que Cunqueiro habla de su demonio de la guardia.

<p>El gentilhomme de Quelven El criado del demonio Guy Parbleu El capitán Coulaincort de Bayeux El escribano Jean Pleven Madame Clarina de Saint-Vaast El verdugo Monsieur Nancy El médico Sabat Marmers el Cojo,</p>	
<p>EL SOBREMUNDO + EL MUNDO</p> <p>RUINAS DEL MONASTERIO DE SAINT-EFFLAM-LA-TERRE</p> <p>-Madame Clarina de Saint-Vaast (la envidia) -El escribano Jean Pleven de Dorne (la avaricia) -El capitán Coulaincort de Bayeux (la lujuria) -El verdugo de Lorena monsieur De Nancy (la codicia) -El médico Sabat (la vanidad) -Guy Parbleu -Marmers el Cojo</p>	<p>LUGARES DONDE MURIERON LAS HUESTES CABALLERAS</p> <p>Envenenada neciamente en AUDIERNE Ahorcado en RENNES Fusilado en el patio de SEDAN Quemado en PARÍS Decapitado en LORENA</p> <p>Ahogado en un pozo de ROMA Quemado en PARÍS Ahorcado en LE COISIC</p>
<p>LA CARROZA LLANURA DE HUELGOAT RIBERAS DEL BLAVET POSADA, TORRE MEDIO DERRUIDA, MOEDAC</p> <p>Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon La hueste El capitán de fragata Du Crann Joven de Aulne</p>	
<p>DINAN</p> <p>Tío Mezidon El tuerto de San Pol Monsieur De Nancy</p>	
<p>ATRIO DE COMFRONT</p> <p>La hueste Charles Anne Gente de Comfront Niña</p>	
<p>BAGNOLES</p> <p>(Aniversario de la muerte del hidalgo de Quelven)</p>	
<p>PONTIVY</p>	

CAMBRAY	
El demonio Ismael Florito	El Infierno, Polonia, Liverpool
Autor textual	Lugo

La distribución espacial del mundo narrativo de *Las crónicas del sochantre*, hace que su autor seleccione cuidadosamente los espacios, siempre marginales y de la literatura gótica del terror, en que estos se instalan: castillos, cementerios, zonas de bosque apartadas, torres y monasterios medio derruidos. Donde instala a su personaje sochantre, cuya naturaleza ensoñadora parece predisponerlo a aceptar un mundo irreal. De la novela gótica adopta el paradigma de la organización textual, en él que lo maravilloso aparece en toda su intensidad. La energía paródica del texto resulta así más fácilmente detectable por el lector explícito. La novela gótica estructura su proceso narrativo subvirtiendo las categorías del tiempo, espacio e identidad personal sobre las que la novela realista fundamenta su discurso narrativo. Esta novela coincide además con la novela gótica en la inversión de la estructura de la novela de aventuras: la odisea se transforma en un viaje circular, sin finalidad, con una conclusión tan estéril como su mismo inicio –irónicamente Charles Anne termina transformado en un ser socialmente antitético de sus propia ideología-. Un rasgo de la novela gótica es la quiebra de la estructura narrativa, rasgo a su vez heredado del romanticismo alemán y que Cunqueiro materializa en cada una de sus novelas. En *Las crónicas del sochantre* al igual que los textos góticos más representativos textualiza los problemas de la percepción y representación de la realidad.

7. 8. Coordenadas temporales

El proceso narrativo y la organización temática de la novela están divididos según Xoán González Millán:

En dos temporalidades bien demarcadas, el día y la noche, que imponen su propio ritmo a los otros aspectos del proceso narrativo mismo: los espacios son distintos, como los mismos personajes que sufren transformaciones en sus propios cuerpos; pero no son sólo las dimensiones espacial y actancial las que se ven afectadas por esta polaridad temporal, también el acto narrativo se ve controlado por la oposición día/noche: el sochantre sólo adquiere un cierto protagonismo durante el día, es un narrador diurno, en oposición a sus compañeros de viaje del inframundo que se ven forzados a contar sus propias vidas por la noche.⁴³⁵

La fábula primordial se desarrolla en tres fases cuyo desarrollo temporal es desigual en vida del sochantre Charles Anne: vida ordinaria del

⁴³⁵ González Millán, Xoán: “Proceso Textual y desintegración narrativa en la novelística de Álvaro Cunqueiro” *op. cit.*, pág.105.

sochantre antes de sus aventuras con la hueste, capítulo introductorio de la primera parte, que es un breve resumen; vida extraordinaria del sochantre, aventuras en compañía de la hueste de difuntos. Esta fase constituye la razón del texto y ocupa casi todo el libro, desde el capítulo I de la primera parte hasta el momento del "Final" en que se restablece la normalidad y vida ordinaria del sochantre después de dejar la hueste y reincorporarse a su oficio, fase desarrollada en los dos últimos párrafos del "Final", y también en la entrada del índice onomástico que se refiere al sochantre y da cuenta de sus últimos años. Estas fases se desarrollan en orden cronológico, pero como están insertas entre un prólogo y un epílogo del 'autor' y se corresponden con las crónicas escritas *a posteriori* por el sochantre, podemos considerar que en el orden prospectivo se incluye en una retrospectiva global.

A diferencia de la ambigüedad temporal que dominaba en *Merlín y familia*, aquí tenemos que la narración se sitúa en un tiempo histórico determinado. El sochantre nace en 1772 y tiene 22 años cuando cambia de vida y entra en la hueste, en 1793. La ubicación de la novela en plena Revolución Francesa es significativa, ya que es una etapa histórica conflictiva. Esta ubicación histórica solo sirve de telón de fondo. Cunqueiro refleja la resistencia de Bretaña, foco de realistas, a la Revolución, y todos los personajes de la novela son monárquicos, empezando por el sochantre. Este tiempo histórico marca el paso del antiguo al nuevo régimen, de la mentalidad tradicional a la burguesa.

La estructura y la organización temática de la novela, aparece dividida en dos temporalidades bien demarcadas, el día y la noche, que impone su propio ritmo a los espacios del relato y a los mismos personajes. El acto narrativo se ve controlado por la oposición día/noche: el sochantre, narrador diurno, adquiere protagonismo durante el día como contraposición a sus compañeros de viaje, que tienen que contar sus fechorías por la noche. Los momentos más logrados en la narración son los controlados por la ironía y el humor. Como muestra esta descripción:

Es tierra muy viciosa de caminos, puesto que en ella, amén de la gente natural del sobremundo, andan fáciles y vigilantes pasajeros, gentes de las soterradas alamedas, finados vespertinos, fantasmas, huestes caballerías, ánimas redimiéndose de penas; las más de ellas, gentes difuntas a las que alguna paulina niega descanso. (19)

Como la niebla espesa de aquella mañana en la que el sochantre fue conducido en carroza se comporta como elemento contextualizador del hilo argumental de la obra que actúa como estrategia que procura credibilidad en el lector y al mismo tiempo hacen dudar intencionalmente del carácter propio de ficción de lo que se va a leer:

La niebla en harapos, llevada por el viento por las estrechas calles de la vieja villa, os hacía creer que os encontrabais con pasajeros envueltos en capa de ceniza. (28)

7. 9. Las voces de la novela

Las crónicas del sochantre: "Es una larga prosopopeya en que asistimos a las curiosas conversaciones de personas ya difuntas"⁴³⁶. ". La voz narrativa que se oculta tras esa fuente de información diegética procede en última instancia de las "*Libretitas con tapas de piel de conejo que me sirven ahora para escribir estas crónicas*" (25), la voz del transcriptor, se subordina a las condiciones de existencia bretonas, esta subordinación implica a su vez la existencia de otra voz, la voz textual, que decide omniscientemente la configuración fantástico maravillosa del mundo bretón. El "Epílogo para bretones", parece confirmar definitivamente la existencia de esta voz textual.

El papel central del sochantre como generador de la historia queda asegurado por su localización en un espacio y un tiempos distintos como actante marginal. La presencia de dos narradores, el sochantre y el transcriptor que se excede en sus funciones, es fundamental en el análisis de esta novela. Xoán González Millán nos indica:

Esta doble voz narrativa, cuya presencia explica la activa modelización paródica e irónica de muchos de los momentos del proceso narrativo, desestabiliza, de alguna forma, las normas establecidas por la discursividad fantástica.⁴³⁷

Charles Anne en sus primeros contactos con sus extraños compañeros de viaje, de noche y con niebla se sirve de una única forma de información mediante "la voz": "Tenía una voz cavernosa y áspera,... dijo desde el interior de la carroza una voz de mujer"(32); "-iAdelante Mamers! -ordenó una voz" (32); "-Señor sochantre -dijo una voz" (34).

Desde el punto de vista del género maravilloso, la fábula primordial de esta obra se puede definir como "Vida de Charles Anne de Crozon". La totalidad del texto depende de un narrador externo que se expresa como un "Yo" y que se identifica en el epílogo con el "autor". La estrategia de la que se vale este narrador para justificar el relato es la del hallazgo de las crónicas escritas por el sochantre sobre sus aventuras, pero esto no significa que en referente a las crónicas se le ceda la voz narrativa al sochantre, sino que el narrador externo de primer nivel se apropia de la misma. El sochantre en cuanto que narrador, pertenece al segundo nivel narrativo: es un narrador personaje de segundo nivel cuyo discurso se inserta en el narrador externo de primer nivel, aunque éste le "absorbe" narrativamente casi por completo: justo lo contrario de lo que sucedía en *Merlín y familia*. Luego tenemos un tercer nivel de narración en el que se ubican los personajes que le contaron

⁴³⁶ Viña Liste, José María: "Para la estilística de la narrativa de Cunqueiro" en *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982, pág. 20.

⁴³⁷ González Millán, Xoan: "Fantasía y Parodia: La subversión del texto narrativo en *Las crónicas del sochantre*" *op. cit.*, pág. 88.

historias al sochantre (la hueste de difuntos)⁴³⁸. El narrador dice en el epílogo que todo es fruto de su imaginación al igual que en *Merlín y familia*.

La obra se organiza mediante la alternancia de dos voces narrativas fundamentales: por una parte la del sochantre, ya que la historia que se cuenta le pertenece, y por otra la del <<cronista>>, que es el que ordena el contenido de <<las libretitas>> halladas en casa de madame Clementina, que pertenecían al personaje⁴³⁹. Se observa la ambigüedad de dos tipos de narradores con los que el autor comparte el proceso narrativo. Xoán González Millán apunta sobre el autor:

Transgrede todos los esquemas da súa propia estrutura narrativa; desintegra e fai imposible a consolidación dunha xerarquía de voces narrativas; engade un nivel intra- ou extradiexético que sorprende ao confiado lector que cre controlar os diversos niveis narrativos; e pón en tensión los límites entre a ficción e a realidade.⁴⁴⁰

Esporádicamente, se topa el lector con anticipaciones narrativas que indican la presencia de una voz narrativa homodiegética, pero simultáneamente extradiegética. Se podría pensar en otra manipulación informática del redactor o cronista, capaz de relatar y además de reordenar las aventuras del sochantre puntualmente. Estas dos voces corren paralelas a lo largo de todo el relato sin llegar a identificarse plenamente, pero evitando al mismo tiempo un excesivo distanciamiento. El texto, al tratarse de unas memorias autobiográficas, está redactado en tercera persona. La estructura de la novela permite distinguir entre el narratorio y el lector extradiegético que comparte con el autor una información inicial sobre el mundo especial bretón.

Cunqueiro transgrede todos los esquemas de su propia estructura narrativa al desintegrar e impedir la consolidación de una jerarquía de voces narrativas y añadir un nivel intradiegético o extradiégetico que desconcierta al lector sobre los diversos niveles narrativos. Una inestabilidad semejante se consigue al poner en tensión los límites entre la ficción y la realidad. El cronista, que relata puntualmente la información hallada en "*las libretitas*", no se limita a ser un simple transcriptor, al seleccionar el material utilizado: "*tomando lo más de lo que en ellas estaba apuntado*"(25) y se convierte en la voz narrativa primaria que transcribe fielmente las notas del sochantre.

Al final de la novela aparecen unos editores, cuya presencia complica más la ordenación de los niveles narrativos. Estos editores de la publicación habrían añadido "Noticia de Ismael Florito" al material inicialmente recogido y editado por el primer redactor:

En una de las pequeñas libretitas que dejó el señor sochantre de Crozon estaba esta noticia de Ismael Florito, y en atención a la novedad del caso, la dan aquí los editores. (151)

La incorporación de un autor: "Sepan los lectores que lean este libro que el autor no ha viajado por su tierra" (157) responsable del "Epílogo para bretones" añade un nuevo nivel diegético cualitativamente distinto, que tiene como finalidad alcanzar una mayor intensificación de desintegración

⁴³⁸ Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op.cit., págs. 145-146.

⁴³⁹ García Saritzu, Hugo W. : "Invitación a la trabe de oro: Álvaro Cunqueiro (1 y 2)" en *El ojo de la aguja* (Barcelona), 2 (1992), pág. 39.

⁴⁴⁰ González Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, op.cit., págs. 34- 35.

textual y narrativa. Dicha voz autorial se responsabiliza de dos apartados dentro de la novela: el *Dramatis personae* y el epílogo.

VOZ NARRATIVA PRIMARIA EXTRADIEGÉTICA	CRONISTA
VOZ INTRADIÉGETICA Y HOMODIÉGETICA	SOCHANTRE
VOCES INTRADIÉGETICAS Y HOMODIÉGETICAS	LA HUESTE
VOZ NARRATIVA SECUNDARIA EXTRADIEGÉTICA	LOS EDITORES
VOZ TEXTUAL	EL AUTOR

Una vez esquematizado las voces del proceso narrativo, hay que detectar la intervención de las dos voces narrativas fundamentales:

- La del sochantre, que como lectores solo reconocemos como voz fabulada que es referida como fuente de información.
- La del cronista, en tercera persona, que interviene estilísticamente en la elaboración de "las crónicas del sochantre".

La voz poco objetiva del sochantre está desestabilizada mediante la metanarración del cronista/transcriptor:

Tales determinaban la pereza de nuestro sochantre, tanto más que no osaba convertirlas en realidad"(28-29).

Mediante la ironía y el humor negro se logran los mejores momentos de la novela. A veces, de forma impredecible, surge un comentario o un registro discursivo que supone un salto constante de un nivel narrativo a otro. Es como si la voz textual disfrutase creando situaciones de ambigüedad como cuando monsieur De Nancy cuenta su origen vil:

Mi madre, que había venido a Dijon desde el hospicio de Baune, colocada para reformar bragas en los capuchinos de Saint-Maximien, tras variados amores terminó de pupila en un tapadillo que en la vida ducal tenía un peinador marsellés, detrás del repeso de la carne. Nací yo y no se supo de quién, pues entoces no tenía mi madre cortejo fijo.(70)

7. 10. Conclusión

El estilo se aleja del arcaísmo. Cunqueiro, merced a su estilo y magia crea un mundo fantástico e imaginario, un mundo exageradamente lúdico. La

figura literaria de la hipérbole que se encuentra en la base de lo fantástico (Todorov), no produce aquí, en el mundo cunqueriano terror o miedo sino algo irónico: se trata de ir mas allá del límite de lo ilógico permitido por nuestro sentido común, y en esta exageración ilógica se pone al descubierto que todo arte nace de una ilusión:

Todos los presentes cumplieron al fallecido de Quelven, tratándose muy amistosamente y dándose por conocidos y de cotidiano trato, y preguntándose por la parentela. (38)

El tratamiento paródico de la obra de Shakespeare "Romeo y Julieta, famosos enamorados" muestra el talante subversivo e interrogante que Cunqueiro imprime a su obra narrativa mediante la intertextualización de textos dramáticos, para así crear una tensión realidad/ficción. La incorporación del texto dramático, tiende fundamental a conseguir el efecto de ficción que su novela reclama. Por ello la concepción del teatro en Cunqueiro se configura en oposición total a la del teatro ilusionista que pretende por todos los medios ocultar la dimensión recitadora que la representación del texto dramático presume.

As crónicas do sochantre, publicada en 1956 que fue traducidas por Francisco Fernández del Riego al castellano, se considera la novela, como tal, más lograda de Cunqueiro. El humor negro está presente a lo largo de las narraciones, para así parodiar la literatura fantástica pura, lo real y lo onírico se unen y desunen ágilmente. La primera impresión que tenemos de *Las crónicas del sochantre* es la de una fantasía gótica dieciochesca donde se parodia el mito gallego de la Santa Compañía y las *Danzas de la muerte* medievales.

La obra en cuestión contiene algunas características nuevas con respecto al conjunto de la narrativa cunqueriana. Esta obra es un magistral ejemplo de humor negro. Lo cotidiano se trasforma, bajo su curiosa e intrigante lente, en algo novelesco y fabuloso que a la par trivializa el misterio. El humor negro lo consigue parodiando algo tan real como la muerte, en el cinismo de sus personajes se parodian todas las virtudes que debería tener un buen ciudadano, ya que son todos ajusticiados, y en las frases disparatadas cargadas de elementos eróticos forman una armónica simbiosis en sus escritos. Todo se halla inmerso en la atmósfera de una novela gótica de terror dieciochesca que confiere unidad de dicción a su fabulado universo narrativo.

Frente a los nuevos tiempos, se alza la novela como humorística reivindicación de la magia de antaño y de una tierra, Bretaña, que lo mismo que Galicia en España, supone un reducto de la sociedad tradicional. En Bretaña se predica la existencia de un mundo visible y de un mundo invisible, de una población viva y de una población difunta simultáneas e interrelacionadas gracias a la memoria de los vivos. El elemento real que hace de nexo entre el mundo histórico y el mundo mítico es el aire que a su paso levantan los muertos y reconocen los vivos. La historia del sochantre es una amplificación probatoria del prólogo, una demostración de la mágica interrelación entre lo visible y lo invisible en el pasado. Bretaña queda así convertida en centro que representa simbólicamente toda la tierra y que está inspirado en la Galicia del autor.

Teniendo en cuenta el aspecto humorístico conseguido con el uso de la parodia que hay en el libro, que es mucho, se descubren algunas analogías políticas entre el sochantre y Cunqueiro, tales como la fuga fantástica de una situación real de la Guerra Civil, la evasión del miedo, de la manía persecutoria y el insólito y forzado cambio final de bando: la vida del sochantre con la hueste de muertos dura de tres a cinco años, por lo que se percibe a un Cunqueiro solapadamente escondido en su *alter ego* sochantre, vagando por los caminos de España acompañado de la muerte de miles de seres humanos durante el periodo que duró la Guerra Civil Española. Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon no busca la hueste, sino que la hueste le rapta.

Cunqueiro parodia el género del relato fantástico, ya que Charles Anne al verse inmerso en él no sufre, sino que incluso se enamora de un cadáver, Clarina de Saint-Vaast, de ojos verdes; y deleita el errar de los difuntos de la hueste, tocando un bombardino de tres cuartas. Charles es un héroe pasivo, y esto vuelve a corresponderse con un protagonismo múltiple en el cerco narrativo, dominado por los muertos. El mundo fantástico, como en *Merlín y familia*, se mezcla con el plano real. Hay una preocupación por mantener el sentido de totalidad textual. Es un relato circular: al principio tenemos la salida al amanecer del sochantre y al final, su regreso también al amanecer. El mismo punto de partida y de llegada separados por el viaje y la transformación:

Y en estas imaginaciones lo sorprendió la Revolución de Francia, y porque se había hecho muy visto con la nobleza...había llevado a juicio ante el senescal de Vannes a un zapatero que le escamoteara unas hebillas de plata... Cuando finalizase el entierro en Quelven, él subiría al altillo para conocer sus manzanos, a contar éstos, y para la Ascensión del Señor llevaría una tortilla de hierbas y una botellita de vino. (29-30)

-¿Y quién eres?

-Soy el tío de Mamers el Cojo, que hice de interino por ti el coro y los entierros.

-Entonces, ¿no se supo que había faltado?

-Nadie sospechó nada... que ahora no te gusta la tortilla de hierbas, bebes vino blanco en vez de tinto, y vas con el zapatero de las hebillas a la casa de la Ruanesa... y gastas escarapela tricolor en la chistera. (132-133)

El temor y la repulsión que la Revolución ha inspirado en principio al protagonista que desaparecen al tomar conciencia de la posibilidad de vivir en mayor libertad. Al final, se acepta la victoria de la Revolución como una vuelta a la vida, y el sochantre *-alter ego* Cunqueiro- se reconciliará con el nuevo estado de cosas, pero sin una aceptación resignada y pasiva, sino con una nueva apreciación por la vida después de sus tres años entre la hueste de fantasmas.

8. Parodia de la literatura maravillosa y de la fantástica en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*⁴⁴¹

Esta crónica cuenta las aventuras de un condotiero, diestro en el arte de huir por las tierras de la Italia septentrional y la Dalmacia, en la segunda mitad del siglo XV. Fanto, configura el fenómeno fantástico maravilloso por una trasgresión de niveles donde los personajes de la imagen cobran vida y autonomía. El gran conocedor de la narrativa cunqueriana Xoán González Millán, también agrupa esta novela dentro del género maravilloso:

Extrema a parodia literaria, basada no xogo cunha voz histórica que semilla controlar todo o proceso narrativo do texto.

A obsesión pola incorporación dun narratorio ideal atingue en VFF dimensións de desintegración semántica, mediante o recurso ao maravilloso. (214)

Al igual que Xaquín López:

A natureza maravilhosa do relato mostra-se já desde o início: Fanto extraído por um raio do ventre da sua mãe e vai ser achado entre o mato de um tapiz que pendura de umha das paredes da alcova.

Apartir de aqui já todo é possível: a barca de Fanto é arrastrada por arroazes, o seu cavalo, Liofante, fala, Fanto foge da cadeia atravessando um espelho e assim sucessivamente.⁴⁴²

Fanto a pesar de ser un personaje soldado hace acopio de una vertiente contemplativa y nostálgica que comparte con otros personajes como Ulises, Sinbad, Orestes o Paulos. Cristina de la Torre también concluye:

A lo largo de su azarosa vida, Fanto acostumbra a utilizar su fértil imaginación para escapar de apretadas situaciones, como cuando se evade a través de un cuadro hacia el paisaje en él captado.⁴⁴³

En cuanto a la estructura, *Vida y fugas de Fanto Fantini* reproduce aventuras caballerescas bien tipificadas con sentido burlesco que derivan de la estructura paródica de la obra, el autor reproduce aventuras que todos los lectores conocen, pero las sitúa a otro nivel, las desenmarca para producir comicidad. Cunqueiro recurre a la autorreferencialidad metafictiva incorporando en la diégesis de la segunda parte de la novela referencias literarias al personaje central⁴⁴⁴, Fanto, como el mismo don Quijote, se ve proyectado como héroe literario en el capítulo XXXV de la primera parte del

⁴⁴¹ Cunqueiro, Álvaro: *Vida y fugas de Fanto Fantini*, Barcelona: Destino, 1990, pág. 9. A partir de ahora cito por esta edición.

⁴⁴² López, Xaquín: "O irónico, o fantástico e o paródico na obra narrativa de Álvaro Cunqueiro" en actas Congreso A. Cunqueiro, Mondonhede, 19, 20 e 21 de Abril de 1991, Lugo: Diputación Provincial, pág. 93.

⁴⁴³ Torre, Cristina de la: La narrativa de Álvaro Cunqueiro, op. cit., pág. 137.

⁴⁴⁴ González Millán, Xoán: "Álvaro Cunqueiro y Cervantes: juegos de erudición" en *Anales Cervantinos*, Madrid: 125-142, 1990, pág. 132.

Quijote. Su estructura consta de tres partes: la diégesis primordial, donde encontramos versiones complementarias desde otros puntos de vista de algunos episodios; "Retratos y vidas", que funcionaría como epílogo sobre el final de los compañeros de Fanto; y la tercera parte que estaría constituida por relatos enmarcados en la diégesis primordial. Las tres partes unidas por cuatro prefacios, tres de ellos preliminares y uno final, con la función de conectar la historia y producir la idea de crónica:

PRÓLOGO
<p>PRIMERA PARTE.</p> <p>Nacimiento, infancia y mocedad de Fanto</p> <p>I (Fanto se fuga de la matriz materna en el momento del parto)</p> <p>II (La berberisca Leila)</p> <p>III (Capovilla inventa identidades para Fanto)</p> <p>IV (El caballo Lionfante es comprado por Fanto)</p> <p><i>Epílogo sobre la muerte del cavaliere Capotilla</i></p>
<p>ALGUNAS FUGAS Y CAMPAÑAS DE FANTO</p> <p><i>Nota preliminar</i></p> <p>I (Escapa de sumergirse en el espejo con Dama Diana)</p> <p>II (Es liberado de la torre cuadrada por Nito, su escudero)</p> <p>III (Escapa de otra torre como hombre de Vitrubio)</p> <p>IV (Escapa de Tamnos con ayuda de Safo y unos delfines)</p> <p>V (Franco Loredana mata a Donna Cosima, pero hace correr la voz de que fue Fanto)</p> <p><i>Epílogo aclaratorio obre la muerte de Donna Cosima</i></p> <p>VI (Fanto viejo)</p>
<p>RETRATOS Y VIDAS</p> <p>Vida de Nito Saltimbeni de Siena</p> <p>Vida del caballo "Lionfante"</p> <p>Vida del braco "Remo"</p> <p>Las gulas del clérigo que leía etrusco</p> <p><i>Dedicatoria a Néstor Luján</i></p> <p>Las soledades de donna Cósima Bruzzi</p>
<p>APÉNDICES</p> <p>Sobre el discurso de <<Lionfante>> en el Senado de Venecia</p>
<p>ÍNDICE ONOMÁSTICO</p>

8. 1. Nota preliminar

La primera parte comienza con un prefacio en letra bastardilla donde el cronista se dirige a un lector explícito y le avisa, que lo contado no es totalmente auténtico:

Pero muchas de esas noticias que decimos, de la vida y aventuras del condotiero se contradicen con frecuencia, y solamente un paciente trabajo de investigación y crítica, realizado durante varios años por el autor de este libro, le ha permitido establecer el tiempo y lugar de las varias etapas de la biografía fantiana. (9)

Esta nota preliminar contiene además una nota a pié de página de un narrador historiador, con la aparente función de analizar más seriamente determinados aspectos de la vida de *Fanto*:

(*) Como se sabe, el argumento del <<Otelo>> de Shakespeare procede de los <<Hecatombithi>> del ferrarense Giraldo Cinthio, pero en la novela VII, década III, no viene el discurso del Moro ante el Senado véneto, aunque es seguro que Giraldo Cinthio conocía el discurso de Otelo, así como el caballo <<Lionfante>>, que corrían ambos por la Italia del Norte en pliegos góticos. Shakespeare, por lo tanto no ha podido imitar un discurso que en el texto cinthiano no figura. Pero, ¿no habrá tenido el dramaturgo inglés noticia del discurso del caballo ventrílocuo y políglota ante el Senado de la Serenísima?... Si se lee en Shakespeare el discurso del Moro, sorprenden ciertas pausas, que puedan corresponder a los relinchos con que subrayó algunas de sus afirmaciones en el suyo caballo <<Lionfante>>. Hagase la prueba por el curioso lector, desde <<Most potent, grave, and reverend signiors>>, hasta <<I won his daughter>>, intercalando un relincho entre frase y frase, y transformando la frase final, <<I won his daughter>>, en el relincho propio de caballo sículo en celo -especialmente al aproximársele yegua longobarda rubia-, cosa que el idioma inglés, por sus especiales características permite, sin necesidad de forzar la pronunciación, tanto en boga en el Teatro del Globo en los días elizabethianos, como oxfordiana de hoy, o la de los americanos del Norte. Por otra parte, el final chipriota de la trageia de Otelo, ¿no puede haber sido sugerida a Shakespeare por la supuesta muerte en Famagusta, peleando contra el turco circunciso, de Fanto Fantini della Gherardesca? (10-11)

Este texto provoca en el lector un efecto de sorpresa mediante múltiples transgresiones y Rexina Rodríguez Vega al respecto escribe:

En primer lugar llama a atención a mención do texto shakespeareano como proba da autenticidade, da realidade dos feitos que se relatan na ficción de Cunqueiro... O discurso de Lionfante, froito da imaxinación do autor, è presentado como fonte de inspiración do drama de Shakespeare... O texto shakespeareano é modificado, reinterpretado à luz do discurso crítico, parodia das disquisicións filolóxicas, por un narrador cronista que inventa antecedentes literarios e reprega a lectura de Otelo a unha orixe fantástica e ficticia.⁴⁴⁵

Al demoler el autor textual la aptitud historicista del cronista, se produce la parodia literaria del texto. Cunqueiro juega con la intertextualidad de tal forma que produce una crónica del absurdo encadenado. El absurdo se consigue mediante la conjunción de una serie de aspectos que se relacionan entre sí: primero la incorporación del texto shakesperiano de *Otelo*; luego, el tono paródico en el tratamiento del texto mencionado mediante el recurso a la literatura maravillosa -con la antropomorfización del caballo *Lionfante*-. Esta es la única ocasión que Cunqueiro cita directamente un texto de Shakespeare.

⁴⁴⁵ Rodríguez Vega, Rexina: *Álvaro Cunqueiro: Unha poética da recreación, op. cit.*, pág. 37.

8. 2. Primera Parte. Nacimiento, infancia y mocedad de Fanto

La vida de Fanto comienza con una referencia astrológica.

Eran las dos de la tarde del día trece de abril del año 1450... Andrea della Garda explicaba a Ser Prieto Fantini, cuáles estrellas presidían el nacimiento de su primogénito. (15)

En *Vida y fugas de Fanto Fantini* se configura el fenómeno fantástico por una trasgresión de niveles, los personajes de la imagen cobran vida y autonomía. En la primera parte se narra como Fanto nace de forma prodigiosa en 1450 -un rayo prodigioso lo arrebató de su madre, en el acto mismo del parto y lo deposita en un tapiz, se produce su primera fuga- y su vida premilitar, hasta que a la edad de quince años, debido a la muerte de su tío y tutor, Capovilla, se marcha de Borgo San Sepolcro, en Florencia, para ponerse bajo el servicio del condotiero Buoncompagni. *Fanto* se apropia de varias identidades que Capovilla le obliga a apropiarse:

Mira tú Fanto amigo, como podíamos dar la vuelta a Italia y aun pasar a otras naciones, tú de caballero secreto, usando diversos nombres, y yo cobrando por contar tu historia, hijo en busca de su padre, rey sin corona, príncipe misterioso que acude a una cita donde la muerte acecha. Fíjate en que yo esoy contando esta historia a una viuda que viaja con su hija, o al duque de Urbino, y tú estas en un jardín, y de pronto llevado de súbita ira, desenvainas espada y siegas rosas, y al verlas caídas te arrepientes, recoges una y la llevas a los labios, suspirando, y yo añado que Isolda ha muerto y ha muerto Beatrice. (33)

Su tutor, el cavaliere Capovilla con su heteroglosia tiene una competencia literaria tan grande que puede representar un variadísimo abanico de tópicos temáticos y estilísticos donde se combinan elementos dispares de las novelas de caballerías, de la poesía renacentista, de las leyendas medievales con sentencias latinas, al mismo tiempo es un imitador excepcional que mantiene una aptitud de distanciamiento burlesco, reducido a clichés retóricos. También le impone a su discípulo la identidad de Lanzarote del Lago para impresionar a una señora anciana que le regala una sortija con un rubí:

Don Lanzarote del Lago se quedó a solas con la noche, con el rubí en la palma abierta de la mano derecha, mientras tras los cipreses de Cellabiancha surgía la hoz de plata, la luna nueva. (33)

La segunda fuga, la de los papeles que Capovilla imponía a Fanto, Mariano López López la contabiliza de otra manera:

La primera prisión de la que tiene que escapar... era la de los sueños o papeles que su instructor le imponía.⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ López López, Mariano: *El mito en cinco escritores de la postguerra*, Madrid: Verbum, 1992, pág. 328.

Con la muerte del Capovilla Fanto puede comenzar a: "Elegir libremente y solitario las veredas" (39). Esta parte concluye con un epílogo también en letra bastardilla que ayuda al lector implícito a seguir la linealidad de la diégesis y sirve de introducción del siguiente capítulo.

8. 3. Algunas fugas y campañas de Fanto

La segunda parte: empieza con una nota preliminar en letra bastardilla, técnica ya usada en *Merlín y familia*: Esta parte cambia de estilo maravilloso a estilo fantástico puro. Fanto ingresa en la vida militar hasta los 33 años, durante esta época viaja continuamente por Italia y las islas de Grecia. Se fuga otras seis veces:

Se fuga de una torre, resto de un castillo incendiado, a donde llegó acosado por "cien enemigos diferentes" (53). Aunque sus enemigos lo acosan en un espacio real, no obstante le es posible desplazarse a través de una dimensión del espacio y del tiempo con superficie plana, técnica para introducir lo fantástico. La realidad es una sombra. De este sitio escapa, convocando y seduciendo la sombra de dama Diana que pasea por el espejo- un fantasma femenino- a la que convence para que le lleve, atravesando un espejo, al país de donde ella viene, que es donde está enterrada.

Para no ser enterrado vivo, Fanto tiene que planear la cuarta fuga para así burlarse de ella, la muerte, y para ello se disfraza de espejo⁴⁴⁷. Esta escapada concluye con un prefacio sobre Remo, su perro fiel. La voz metaliteraria del narrador textual y la del cronista se entremezclan para acentuar la distorsión ya creada por la antropomorfización del perro y del caballo de Fanto. Este can puede ser emparentado con los perros de *El coloquio de los perros* de Cervantes. El narrador cronista concluye:

Para terminar la historia de esta fuga, conviene añadir que el perro <<Remo>>, siguiendo órdenes, se trasladó a Verona, donde <<Lionfante>> estaba refugiado en casa de un cirujano, el cual anduviera con Fanto en las campañas en Dalmacia. El cirujano amistara con el caballo, porque éste era el único que no se cansaba de escucharle sus triunfos en el juego... Allí esperarían perro y caballo noticias de su amo. (62)

Su quinta fuga y segundo encierro en una torre cuadrada se sucede al ser condenado por el condotiero Vero dei Pranzi a morir de hambre y sed. Fanto se va resistiendo a la muerte gracias a las ensoñaciones con Giovanna, mujer inventada cuyo nombre ha leído en el tabal de carne salada, que sus enemigos le dejaron para aumentar la tortura. Al final sale con ayuda de Nito, su escudero, que lo libera gracias a seguirle el rastro a una moneda. El relato adopta el tono fantástico puro, mediante la descripción de los delirios de Fanto moribundo. Nito parodia el útil escudero de las novelas de caballerías. Una vez recuperado, Fanto hace que el río vuelva a su cauce, se mete en la corriente y con ella aparece ante los condotieros enemigos:

-i Ve y dile a Vero dei Pranzi que me he escapado de Aquilasola llamando en mi ayuda a un río! (72)

⁴⁴⁷ Cunqueiro poliparodia el relato maravilloso de *Alicia en el espejo* y el relato fantástico puro la *Ligéa* de Poe.

Su sexta fuga es la de la alegórica cárcel mental geométrica donde lo ha encerrado el Gran Rector⁴⁴⁸, constituida por un hexaedro inscrito en una esfera. La voz homodiegética que sería la lógica en una biografía, surge en este capítulo textualizando un ir y venir de la voz entre la actitud omnisciente y la homodiegética:

La escasa luz que iluminaba la celda procedía de seis saeteras, que cambiaban constantemente de posición abiertas en las que llamaremos paredes, y seis centímetros de ancho por treinta y seis de largo. (Traduzco al sistema métrico decimal de varas, pies y pulgadas itálicos del Quinientos). (74)

Para huir se convierte en el dibujo del hombre de Vitrubio⁴⁴⁹ sobre las proporciones humanas. Fanto sabe que se trata de una prisión mental y con sólo saberlo podría quedar libre, pero quiere salir siguiendo las reglas del juego que rige la composición de la prisión. Fanto se reduce mentalmente a la idea geométrica más esencial de él mismo, alcanzando el fondo de su alma y consiguiendo escapar. Cuando encuentra la salida, el Gran Rector trata de cubrirlo con pintura negra:

Las nuevas líneas trazadas por el Gran Rector con tinta negra, reduciendo el área del hexágono al aumentar el espesor de sus lados, habían dejado su huella en el cuerpo de Fanto el Mozo...le había dejado en la cima de la despejada frente como una línea nezgruzca y maloliente. Y la línea del lado inferior, le había cortado como media pulgada de carne todo a lo largo de los pies. (83)

Fanto no se puede encarnar un arquetipo y querer librarse del ideal con la misma facilidad:

Cuando un ideal se rompe en añicos, el alma del hombre se encuentra indefensa, sin férreas convicciones que le guíen en la apreciación y valoración de la realidad circundante, sin baremos ni principios que rijan la línea de actuación según cánones prefijados. El resultado suele ser una deriva más o menos larga... La experiencia habrá sido tan fuerte que será cuando menos problemática la posibilidad de que ese individuo se deje embaucar por otras engañosas como la que le causó el mal precedente.⁴⁵⁰

Tiempo después Fanto es atrapado en una playa de Chios y llevado prisionero a la isla secreta de Tamnos, donde es encerrado en una torre que da al mar. Su séptima fuga la han preparado su perro Remo y la niña cojita Safo y la realiza saltando sobre el lomo de unos delfines para no estrellarse contra las rocas. Según Ana Sofía Pérez Bustamante Mourier:

Las fugas revelan una construcción paradójica: Fanto escapa de la muerte con una muerte: de la sed, "disfrazado" de río; mentalmente de la cárcel mental, y de la torre sobre el mar por el mar mismo. Fanto vence cada prisión desde dentro de sí mismo y desde dentro del problema, de manera

⁴⁴⁸ El artifice de tan magna obra pertenece sin duda a alguna de esas escuelas que creen en la realidad de las ideas, cuya materialidad es tan consistente como el mundo de las cosas concretas. López López, Mariano: *El mito en cinco escritores de la postguerra*, op. cit., pág. 330.

⁴⁴⁹ Parodia del hombre de Vitrubio de Miguel Ángel. Llamado así en honor a Marcus Vitruvius, arquitecto romano, que ensalzó la Divina Proporción en *De Arquitectura*.

⁴⁵⁰ López López, Mariano: *El mito en cinco escritores de la postguerra*, op. cit., pág. 331.

que la prisión se transforma en medio de evasión o de alguna manera la facilita.⁴⁵¹

Los disparates encadenados emergen también en este capítulo:

Tengo un amigo que borda guantes para la familia Correr, y fue de la policía, pero un día de servicio, yendo disfrazado de sordo, para no fallar por las tiendas dejara el oído en casa, y al regresar no lo encontró, que la suegra había hecho limpieza. (91)

En el capítulo V de esta parte, Fanto se enamora de Donna Cósima/Desdemona que su marido Franco Loredana mata por adúltera. El marido hace correr la noticia que lo mató Fanto, hecho que le obliga a emprender su octava fuga. La voz del cronista contrasta con la intrusión del comentario metatextual del narrador, que muestra una decidida voluntad de modelación literaria. La descarga paródica está muy lograda, al hacerse sentir la presencia del narrador extradiegético, con el siguiente comentario metatextual:

Estaban solos los amantes en el mundo, con las risas y los besos, y solamente ellos, por el fuego, eran vida. Ya se que cuento después de haber leído a Stendhal. (103)

Esta intrusión introduce un elemento de ironía ya definido desde el principio que ahora se hace más patente y que desintegra la diégesis textual como relato biográfico. Esta incoherencia debe ser interpretada como un elemento intensificador de la conciencia literaria y como indicador de la subversión literaria. La transposición de la diégesis del hipotexto puede producirse bajo la forma de una inversión de los papeles de los protagonistas como demuestra este texto:

Donna Cósima quería visitar todos los días la estancia en que había sido muerta Desdémona, y allí le pedía a Fanto amor eterno, y como prueba terrible celos. Vestía con ricas ropas masculinas haces de paja, y los acostaba en las camas suyas. ¡Célate, Fanto!

- ¡Apaga la luz, y apaga mi luz! – le decía a Fanto, recordando la famosa frase del moro.

Y llevaba las manos de él a su cuello, y era ella la que oprimía y oprimía. (103-104)

El cambio de papel de esta Cósima- Desdémona, que pasa de víctima a verdugo de su Fanto-Otelo, se produce como resultado de la necesidad que tienen los personajes cunquerianos de modelar su comportamiento de acuerdo con patrones literarios. La pasión adúltera que vive doña Cósima precisa de un mito cultural, de un texto como el shakesperiano.

Su novena fuga es hacia la muerte. La tercera parte, que comprende el final del capítulo V y el VI, es la vida postmilitar de Fanto, desde que es herido en Chipre en 1484, donde se le da por muerto, hasta que llega a Provenza, huyendo de las falsas acusaciones de haber asesinado a donna Cósima. En Provenza muere antes de 1509 y será enterrado. En este capítulo también se encuentran ejemplos de esperpento hacia el género taumatúrgico, ya que Fanto dona a la iglesia de santa Ciprina su pierna cangrenada como reliquia:

⁴⁵¹ Pérez Bustamante Mourier: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 206.

Y Fanto vio entrar en la habitación al arzobispo de Pisa, y a muchas, muchas mujeres que lloraban, que le tocaban la pierna, que frotaban sus hijos contra la pierna sana, rejuvenecida milagrosamente, del señor capitán. Fanto escuchaba al arzobispo:

-En el momento oportuno, la pierna le será cortada, y yo anuncio que regalo un relicario de plata sobredorada en el que se guarde en la iglesia de Santa Ciprina, a la que se debe el milagro.

Fanto buscaba donde esconder la pierna, que se acercaba el sacristán de Santa Ciprina con unas enormes tijeras...

Y Fanto supo que iba a morir. (113-114)

8. 4. Retratos y vidas

La cuarta parte está constituida de: "Retratos y vidas" capítulo dividido en cuatro narraciones, donde se relatan las historias de los compañeros de Fanto. En "Vida de Nito Saltimbeni de Siena" la vida del fiel escudero pasa a primer plano y Fanto se convierte en su acompañante. Nito se enamora de Safo, una niña cojita que había ayudado a Fanto a escapar de una prisión:

Y entonces Nito se dio cuenta de que se encontraba en la isla donde, de una prisión salvaran a su amo unos delfines, con la ayuda de una cojita. Nito se arrodilló, le cogió una mano y se la besó.

-¡Ha muerto! –respondió. (120)

Dar el nombre de Safo a una cojita genera momentáneamente desestabilización en el lector.

El cuarto relato "Las gulas del clérigo que leía etrusco", es un relato donde encontramos similitudes con el *Quijote*:

Botelus se subió a una banquetta, se apoyó sobre dos odres de tinto que estaban de pie... A las voces de Botelus habían acudido el mesonero, su hija, dos arrieros cordobeses, y un lego franciscano, que corría a la limosna... Tiró media onza de oro al posadero como pago de los odres de vino tinto cuyos piezgos⁴⁵² desató, y comenzaron a verter. (132-133)

El personaje del ama de llaves aparece de nuevo en esta obra en el relato del bachiller Botelus, donde Cunqueiro deja el género maravilloso para adentrarse en el fantástico puro:

Al ama, por ejemplo, que era una viuda muy blanca de piel, bien peinada, oliendo a jabón de lima, el pelo recogido dejando ver el cuello y los brazos al aire, en el todo regordeta y muy lúcida, y la mirada amable. La tentación de morder en aquellas mantecas le venía cada vez con mayor frecuencia. (136-137)

La crítica sarcástica contra la codicia del clérigo usa de la técnica del relato fantástico puro. El clérigo termina devorándose a sí mismo.

Ana Sofía Pérez Bustamante también percibe que en *Fanto*:

⁴⁵² Odres.

Se mezcla lo maravilloso (el caballo políglota, el perro escritor, el rayo natalicio...) con lo fantástico (la fuga a través del espejo, la prisión mental y a la vez física).⁴⁵³

Lionfante se erige en primer cronista o cronista fidedigno de las aventuras de caballerías de su amo, él como caballo cabalgado. El disparate se consigue al atribuir al caballo, cualidades humanas como el poder hablar e incluso poder escribir una crónica sobre su caballero andante. Esta anécdota discordante desautoriza y desconstruye las aventuras caballerescas:

En su discurso ante el senado de la Serenísima, "Lionfante" afirma que Fanto abandonó la isla con la ayuda de siete delfines, pero los comentaristas creen que este pasaje corresponde a la fuga de Tamnos a Chios, episodio conocido con el nombre de "Amores de Safo con el delfín de Italia", que ahora se edita con otras novelas griegas, y en la que el propio Fanto es descrito como un gran señor de Italia que la maga Cósima convierte en delfín para que nunca más vuelva a tierra a amar a Safo, a la que Cósima ama. Safo permanece fiel al príncipe-delfín. Como se ve, se trata de un arreglo alejandrino posterior. (106)

8. 5. Apéndices

8. 5. 1. Sobre el discurso de <<Lionfante>> en el senado de Venecia

Donde se hace referencia a la representación de una obra de teatro, basado el curioso discurso que ante el senado de Venecia pronuncia <<Lionfante>> (153). Esta técnica está localizada en un tercer nivel intradiegético, ya que su existencia depende de tres niveles anteriores como señala Xoán González Millán:

- 1 Nivel: el espacio intradiegético, desde el que se inicia la narración de todo el texto novelístico.
- 2 Nivel: la historia de Fanto que constituye la diégesis central.
- 3 Nivel: discurso de <<Lionfante>> que narra la historia principal.
- 4 Nivel: representación teatral.⁴⁵⁴(166)

⁴⁵³ Pérez Bustamante Mourier: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 212.

⁴⁵⁴ González Millán, Xoán: "Proceso Textual y desintegración narrativa en la novelística de Álvaro Cunqueiro" op. cit., pág.166.

8. 5. 2. Índice onomástico

Como es costumbre, Cuqueiro termina sus novelas con un "Índice onomástico", continuación de la diégesis principal. La atracción que el autor siente por una determinada onomástica se plasma en su producción de determinados textos literarios o tradiciones mitológicas que reflejan la conciencia intratextual de su narrativa. Casi todos los nombres que utiliza son tomados de tradiciones literarias previamente codificadas por otras culturas que automáticamente despiertan en el lector una proyección de los personajes enunciados: Lanzarote, Otelo, Safo, Desdemona ejemplifican esta característica. Y más que actantes, los personajes de Cuqueiro son signos del complejo proceso textual. En el caso de Fantini, toda la información es muy importante para entender la construcción de la novela ya que se presenta como una "biografía" muy documentada históricamente; se hace referencia al novelista Sánchez Mazas, famoso entre su generación por sus conocimientos de la Italia del Cuatrocientos; la realidad y la ficción están constantemente relacionadas entre sí y se determinan mutuamente y "Nuestro héroe" indicación propia de un texto literario, antecede la indicación sobre el valor documental de la historia:

FANTINI DELLA GHERARDESCA, FANTO.- Nuestro héroe. Durante mucho tiempo solamente se supo de él lo que viene en una crónica florentina: <<Nadie fue más hábil en huir de las prisiones de su tiempo, que el capitán Fanto Fantini della Gherardesca>>. Solía repetir esta cita el escritor Rafael Sánchez Mazas, que tanto sabía, y enseñó al autor de este libro, de la Italia del Cuatrocientos. Más tarde se fueron recogiendo noticias, hasta que fue posible componer esta biografía. (175)

En la descripción de algunos personajes, la estilización lírica puede llegar a ofrecernos una valoración del héroe literario a través de un simple gesto que nos adentra en el mundo surrealista:

PRINCIPE DE DINAMARCA.- Don Hamlet Hardrada de Elsinor. Otra de las figuras de viajero secreto de Fanto Fantini. El índice de la mano derecha en los labios, pasaba rápido e inquieto de un rincón de sombra a otro rincón de sombra. (183)

O puede conseguir desestabilizar al lector mediante un texto desintegrador:

ASNA ZAINA, EL. – Propiedad de Guillem el camargués. Salía al campo con <<Lionfante>>, ya viejo el famoso caballo de guerra, y le dejaba al anciano corcel desayunar de su leche, que la tenía con un cuarto de grasa. <<Lionfante>> le recitaba en germánico variado y algo de Pretarca, y como ventrílocuo imitaba al camargués, y el asna se reía enseñando los dientes. Se corrió por el país la fama de su leche, y de Tolón acudió la mujer de un almirante con sus hijas, por curar las pálidas muchachitas de una anemia. (163)

8. 6. Personajes y coordenadas espaciales

El espacio de posibilidades para los sujetos no es la realidad sino el pasado y la fantasía maravillosa. Fanto Fantini es uno de los héroes más logrados de Cunqueiro, porque su autor hace un recorrido completo por la trayectoria vital del protagonista, desde el nacimiento hasta la muerte. El signor Capovilla, tutor de Fanto, al sentir fascinación por “los libros artúricos y amadíseos” (30) invita a Fanto a aceptar identidades imaginarias de personajes tomados de dichos libros. Es fácil percibir el tono paródico hacia los libros de caballerías en esta referencia escueta:

-Mira tú, Fanto amigo, cómo podíamos dar la vuelta a Italia y aun pasar a otras naciones, tu de caballero secreto, usando diversos nombres, y yo cobrando por contar tus historias, hijo en busca de su padre, rey sin corona, príncipe misterioso que acude a una cita donde la muerte acecha. (33)

ITALIA	LUGARES ALEJADOS DE ITALIA
<i>El cronista presenta el escenario donde se sucede la acción</i>	
BORGO SAN SEPOLCRO EL TAPÍZ Donna Becca Ser Pietro Fantini Signor medico Andrea Fanto Fantini La berberisca Leila El cavaliere Capovilla Las gemelas Bandini dell’Arca	
CAMINO HACIA FLORENCIA Fanto Fantini El cavaliere Capovilla Latino Braciaforte dal Piccino Ubaldo Cane Cimarrosa Capovilla inventa identidades para Fanto: <ul style="list-style-type: none"> • Fanto, sobrino del rey de romanos • Fanto, rico heredero veneciano • Fanto, duque de Provenza Fanto nieto sobrino de Lanzarote del Lago Dama anciana FLORENCIA Fanto Fantini El cavaliere Capovilla Nito Saltimbeni El caballo “Lionfante” En braco vagabundo “Remo”	
<i>VUELTA A BORGO SAN SEPOLCRO</i>	

<i>El cronista narra la muerte de Capovilla y comienza con la vida militar de Fanto</i>	
TORRE DEL CASTILLO DERRUIDO DE ALDOVISSI ESPEJO Fanto Fantasma de dama Diana Remo Criado Nito Criadas fantasmas de dama Diana	
TORRE CUADRADA AQUILASOLA RÍO Fanto Vero dei Pranzi Giovanna Nito Amiga del soldado de Vero	
PRISIÓN HEXAÉDRICA IMAGINARIA DEL GRAN RECTOR Fanto Mente del Gran Rector	
	CHIOS (TORRE DE TAMNOS) Fanto, capitán veneciano Cojita Safo Gobernador, Michaelos Liparos 7 delfines Remo
	CHIPRE (FAMAGUSTA) Fanto, 33 años /Otelos Donna Cósima Bruzzi/Desdemona Ser Franco Loredano
	<i>Voz del cronista anuncia el final del héroe</i>
	FRANCIA (LA CAMARGA) Fanto herido Lionfante El arzobispo de Pisa
SIENA Nito Saltimbeni La cojita Safo	
ROMA POSADA NUEVA DEL MONTAÑES Bachiller Botelus Ama del bachiller Botelus Cirujano Filipos	

Esta novela no presenta una composición circular con respecto al espacio, Fanto que parte de Borgo San Sepolcro, no vuelve al final a la tal

ciudad como tal, pero si tenemos en cuenta el valor simbólico del final del héroe que muere de cangrena, Fanto va caminando hacia el sepulcro.

8. 7. Coordenadas temporales

Con respecto al tiempo histórico, Colin Smith añade:

En las obras creo recordar que sólo *Fanto Fantini* lleva indicación de fecha – 1450, año del nacimiento del protagonista- para orientarnos un poco en el primer momento del renacimiento italiano.⁴⁵⁵

Esta novela está visualizada en torno a dos cronologías⁴⁵⁶ bien delimitadas una cronología histórica, ordenada según el trascurso temporal tematizado por la historiografía y por una cronología de articulación imaginaria, representada por los códigos provenientes de los textos literarios intertextualizados de las grandes mitologías culturales, y de la intrahistoria étnica gallega. Se trata de cronologías exteriores y centrifugas organizadas en torno a la oposición historia/ficción. En *Vida de Fanto Fantini* Cunqueiro usa la cronología histórica, y se observa un intenso desmembramiento de la secuencia cronológica y es patente su insistencia en la permanente y conflictiva convivencia de la cronología histórica, con la simbólica que exhibe toda la narrativa cunqueiriana. Las interferencias del mundo de lo maravilloso o de lo fantástico en lo cotidiano son constantes. La confluencia de las dos cronologías tan dispares tiene una función desintegradora, agudizada por la presencia de la parodia y el humor, que intentan impedir todo intento de categorizar sobre las coordenadas temporales.

CRONOLOGÍA HISTÓRICA	CRONOLOGÍA DE ARTICULACIÓN IMAGINARIA
<p>-1450 Fanto nace.</p> <p>-Fallecen sus padres cuando tiene 5 años y el cavaliere Capovilla se convierte en su tutor.</p> <p>-10 años de adiestramiento militar y erótico, en Florencia contrata los servicios del escudero Nito, del caballo Lionfante y del perro Remo.</p> <p>-Muere Capovilla y Fanto con 15 años deja Borgo San Sepolcro e inicia la vida militar.</p>	<p>- Capovilla inventa identidades para Fanto como:</p> <ul style="list-style-type: none"> - sobrino del rey romanos. - rico heredero veneciano. - duque de Provenza. <p>- El caballo Lionfante habla.</p> <p>- Dama Diana surge de un espejo.</p>

⁴⁵⁵ Smith Colin: “Álvaro Cunqueiro, escritor europeo y universal“ en *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pág. 219.

⁴⁵⁶ “*Cronología* significa aquí la ordenación específica de una secuencia de acontecimientos, según un determinado principio de ordenación, mientras que *temporalidad* se entiende la síntesis de las varias cronologías que intervienen en la configuración del texto literario”. González-Millán, Xoán: “Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro” *op. cit.*, págs. 13.

<p>-Con 33 años Fanto abandona la vida militar.</p> <p>-1504 muerte de Fanto en la Camarga.</p> <p>-Vida postuma de Nito, Lionfante y Remo.</p>	<p>- Alucinaciones de Fanto.</p> <p>- El cuerpo de Fanto reducido a líneas geométricas.</p> <p>- Remo habla sobre su amo.</p> <p>- Botelus se sueña orador en Roma y que se come un niño.</p>
---	---

8. 8. Las voces de la novela

La polifonía de *Vida y Fuga de fanto Fantini* se aleja del arcaísmo y de los toques pseudodialectales para dar primacía a lo lírico:

Las miradas de dama Diana pasaban como cintas de terciopelo acariciando el rostro de Fanto. (55)

Entraba el alba por entre las ramas de los abedules, abriéndose paso con sus manos mojadas. Fanto y Nito se dirigieron hacia la fuente. (61)

Diego Martínez Torrón cuando escribió *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro* ya destacaba el juego de voces de su narrativa:

La obra de Cunqueiro constituye, en muchas ocasiones, un auténtico metalenguaje de la ficción. Se desdobra en dos planos el hilo narrativo, para demostrarnos que todo no es más que una invención del autor que "está escribiendo" en *ese* momento, o del personaje que está hablando.⁴⁵⁷

La relación de las voces narrativas con su estatuto diegético, es decir con los niveles narrativos en los que se encuadran como identificadores, es relevante por la inconsistencia de la peculiaridad de las voces narrativas. Cunqueiro incorpora de nuevo en esta obra narradores cronistas y tomando la cita de Xoán González Millán:

Esta novela extrema la parodia literaria, basada precisamente en el juego con la voz histórica que parece controlar todo el proceso narrativo del texto.

La obsesión por la incorporación de un narratario ideal alcanza en VFF dimensiones de desintegración semántica, por el recurso a lo maravilloso.⁴⁵⁸

En *Vida y fugas de Fanto Fantini* encontramos la presencia constante de referencias intratextuales del autor que desautoriza la voz histórica del cronista. En esta cita el "cavaliere Capovilla" impone a su discípulo Fanto la identidad de "Lanzarote del Lago" para que su figura realce ante una

⁴⁵⁷ Martínez Torrón, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 155.

⁴⁵⁸ González Millán, Xoán: "Proceso Textual y desintegración narrativa en la novelística de Álvaro Cunqueiro" op. cit., pág.138.

“anciana muy enjoyada” (32), el autor no se conforma con seguir el hilo narrativo iniciado sino que introduce una dimensión irónica y paródica :

Don Lanzarote del Lago se quedó a solas con la noche, con el rubí en la palma abierta de la mano derecha, mientras tras los cipreses de Cellabiancha surgía la hoz de plata, la luna nueva. (33)

En algunos momentos la ironía y el humor dejan paso al sarcasmo con detalles realistas:

El interprete veneciano se frotó las manos, largas, nudosas, y sacando de un pliegue del jubón un pañolico, con la punta se sacó, muy cuidadosamente una legaña amarilla del ojo izquierdo. (98)

En la cuarta fuga de Fanto, producida al enamorarse Fanto de dama Diana, muerta degollada por su marido, el “cronista” concluye el capítulo:

Para terminar la historia de esta fuga (concluye el narrador/cronista) conviene añadir que el perro <<Remo>>, siguiendo órdenes, se trasladó a Verona, donde <<Liofante>> estaba refugiado en casa de un cirujano, el cual anduviera con Fanto en dos campañas en Dalmacia. El cirujano amistara con el caballo, porque éste era el único que no se cansaba de escucharle sus triunfos en el juego, y un quite que tenía de echar los dedos sobre el dorso de la mano del cubilete. Allí esperarían perro y caballo noticias de su amo. (62)

La actitud omnisciente y la actitud limitada de la voz narrativa están en continuo vaivén. Dicha voz narrativa es la lógica en un proceso de narración controlado por un narrador/cronista, que se somete a los determinantes espaciotemporales, propios de esta voz narrativa, ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente comentario donde se refuerza el estatuto de cronista de la voz narrativa:

La escasa luz que iluminaba la celda procedía de seis saeteras, que cambiaban constantemente de posición abiertas en las que llamaremos paredes, y de seis centímetros de ancho por treinta y seis de largo. (Traduzco al sistema métrico decimal las varas, pies, pulgadas itálicos del Quinientos). (74)

Unas páginas más adelante nos encontramos con un comentario metatextual que contradice esta conciencia historicista. La metaficción producida por la intrusión del narrador produce un efecto lúdico. Lo que en apariencia pudiese parecer un descuido textual se convierte, de esta manera, en un indicador de la voluntad de subversión literaria del autor:

Estaban solos los amantes en el mundo, con las risas y los besos, y solamente ellos, por el fuego, eran vida. Ya se ve que cuento después de haber leído a Stendhal. (103)

La experiencia de las diversas voces narrativas a lo largo de la historia novelada anula una lectura documental del resto del texto e introduce un elemento de ironía. Esta incoherencia debe ser interpretada como un elemento intensificador una conciencia literaria extrema. La novela se mueve en dos niveles:

PRIMER NIVEL EXTRADIEGÉTICO	Voz propia del cronista
AUTOR TEXTUAL	Voz metatextual

Cunqueiro repite la multiplicación de historias ejemplo de ello es el siguiente texto:

Nito le contó a Fanto que la amiga de un soldado de Vero del Pranzi, que dado de baja por unas fiebres con el gran aparato de lobanillos, le había contado al capellán de las dominicas de Sapro, que su hombre en los delirios, contaba algo de Fanto Fantini. El capillán escuchó delirar al soldado, y habiendose corrido por el país que Fanto el Mozo había hallado mala suerte en una trampa que le tendiera Vero, mandó recados por saber que pasara de cierto. Habiendose enterado Nito por un antiguo teniente de Buomcompagni, fue a Sapro a averiguar lo que sabía el licenciado por fiebres, y éste, que hedía en la cama y se veía morir, al ver en el aire una moneda que hacía jugar Nito como pelota de mano a mano, contó todo lo que sabía. (69)

8. 9. Conclusión

Vida y fugas de Fanto Fantini ejemplifica la demoledora actitud de nuestro autor en la manipulación de los textos intertextualizados. El humor en don Álvaro siempre está relacionado con dos componentes básicos en su narrativa: la dimensión erótica de sus personajes –componente temático- y la incorporación y manipulación de textos ajenos –componente textual-:

¿De modo, se preguntó y explicó Fanto a sí mismo, que amor es como galopar, desnudo de cintura para arriba, en su yegua blanca <<Artemisa>>, en la hora calma que viene después de una tormenta de verano cuando de las hojas de los árboles aún caen gotas de agua? Fanto clavó las espuelas de plata en las patas de su silla, abrió los brazos, y gritó, interrumpiendo una cita de Ovidio en la boca de Capovilla:

-i Vamos! ¡Ala! ¡Up,up! (25)

Esta obra subvierte el mundo renacentista, que configura la base temática de Cunqueiro. Aunque es menos teatral que las otras, en ocasiones la conciencia teatral se apodera de sus personajes:

Mira tú, Fanto amigo, cómo podíamos dar la vuelta a Italia y aun pasar a otras naciones, tú de caballero secreto, usando diversos nombres... Trás unos años de este teatro, montábamos una tienda en Aviñón o en Nápoles para vender los souvenirs. (33-34)

La novela se abre y se cierra aludiendo a la modalidad teatral, técnica utilizada para desestabilizar la tentación de verosimilitud:

Un feliz hallazgo en una biblioteca florentina, nos permitiría publicar el texto, hasta ahora inédito, del segundo acto de una pieza teatral, que tenía por protagonista a Fanto Fantini della Gherardesca. La pieza constaba

de tres actos, el primero de los cuales no ha sido hallado, y del tercero tenemos un resumen en un manuscrito de Benedetto Varchi. (10)

La novela se cierra con la descripción de la representación de:

Cuando en Florencia se representó la pieza teatral de que hablamos en la introducción, no faltó la escena de las escaleras y el atado de borregués, y el caballo <<Lionfante>> era figurado por dos aprendices de batihoja, y para dar verisimilitud de la prisa que Fanto y <<Lionfante>> tenían en salir de la terraza de Poniente, abajo unos comparsas hacían que discutían la escasez de pan, y arriba, a la luz de una antorcha, en un tapiz verde, estaba de espaldas, desnuda, donna Cósima. Bueno, estaba un tal Giovanni Cresco, matarife, que tenía el cuerpo muy blanco. (156)

Todo lo cual supone un último esfuerzo de desintegración textual.

9. Consideración final

De suerte que todo el hombre es mentira por cualquier parte que le examinéis, si no es que, ignorante como tú, crea las apariencias.

(*Los sueños* de Francisco de Quevedo)

Una característica externa de su estructura es la inclusión de, inesperadamente, escenas teatrales⁴⁵⁹. Cunqueiro contaba "craro e ben", pero no es menos cierto que se desentendía del contar seguido y que la transgresión a dicha norma constituía su rasgo creativo más evidente. Cunqueiro propone textos abiertos, plagados de bruscas alteraciones de los niveles diegéticos y de la ausencia de un discurso centralizador: apuesta en definitiva por la subversión de un sistema de codificación literaria canonizado⁴⁶⁰. Técnica de la parodia. Este autor transgrede todos los géneros. El viaje hacia la vejez es la metáfora central de la novela y de toda la narrativa cunqueiriana.

El tiempo de su narrativa de ficción, totalmente anacrónico, cita, baraja y mezcla todas las épocas:

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... la literatura de Cunqueiro, en cuanto se afirma como fantástica, ha de quebrar desconsideradamente las pautas de un referente.⁴⁶¹

Cunqueiro se dirige en especial a un público culto e intelectual, delante del que multiplica las más raras y curiosas referencias bibliográficas, para luego extraviarlo en los más inextrincables laberintos, que crea emborronando hechos⁴⁶², mezclando épocas y lugares. Embarulla las relaciones de la literatura con la historia de la cultura. De aquí que sus escritos alcancen una significación metaliteraria. A don Álvaro le gusta revolverlo todo y ponerlo patas arriba, imponiendo la guasa como primera norma, hecho que denota un hedonismo íntimo

La novelística cunqueiriana ofrece reflexiones indirectas de las actitudes sociales de su tiempo. Para él el humor es el espíritu que analiza las cosas y se ríe del análisis. Esta afirmación sugiere un intelectualismo sutil. En *Las crónicas del sochantre* la ironía y el humor no neutralizan la aparición, pero sí el efecto siniestro que éstas debería suscitar. La intención de crear vacilación, focalizada a través del fantasma, que persiste en negar

⁴⁵⁹ Doval, José: "El Cunqueiro menos portátil" en *Los cuadernos del Norte*, 11 (57-59), (1990), págs. 156-157 y 159-159.

⁴⁶⁰ García Saritzu, Hugo W. : "Invitación a al trabe de oro: Álvaro Cunqueiro (y 2)", *op. cit.*, págs. 40 y 41.

⁴⁶¹ Risco, Antón: *Literatura Fantástica de Lengua Española*, *op. cit.*, 1987, pág. 406.

⁴⁶² Este borrón trata de legitimarlo con determinados efectos de realidad.

su calidad de tal, crea un efecto paradójico. Este humorístico procedimiento de la inversión de la convención, además de la marca excesiva de otros signos convencionales, del tipo ambiente, que precede a la aparición del fenómeno fantástico, configuran a esta novela como un relato autoparódico⁴⁶³.

Es evidente que los textos de Cunqueiro mantienen entre sí una relación paródica que se manifiesta por un marco común ironizado que es el concepto de lo verosímil; parodia que debido a su carácter intratextual debe entenderse como autoparodia ya que el grado de verosimilitud que el texto pretende adjudicar a lo que se dice paradójicamente cuestionado por la autorreflexión, enfatiza el carácter artificial del texto y por la conversión de la misma convención de verosimilitud, dicho texto se convierte en blanco de la parodia. La ironía del texto contemporáneo ya no enfatiza el carácter artificial del producto artístico, sino que su intención es desmitificar la capacidad representativa del lenguaje por medio de la revelación de su carácter metaliterario. De aquí que use un castellano arcaizante.

Para Arturo Rey, la forma de pensar de Cunqueiro es fantástica y dentro de ella: "O mito é xerminal, orixinal e en estadio de gromo: como na Grécia antiga o pensar mítico e racional se confundían. Así, a física iónica non experimentaba, unicamente tentaba organizar do modo máis coherente posible os datos da obsevación."⁴⁶⁴

Álvaro Cunqueiro es un narrador de postguerra con gran capacidad para crear nuevos mundos que narra de forma clara, llana y de seguido, para con ello imitar la oralidad del pueblo. El autor se apropia de las fórmulas tradicionales y folclóricas del discurso narrativo en busca de modelos de inspiración. La iniciación poética de Cunqueiro es una experiencia ligada a los movimientos de la vanguardia de los años veinte. Sus manifiestos fueron auténticos instrumentos de subversión de determinadas formulas culturales, de una determinada imagen popular y folclórica de la literatura gallega. De acuerdo con Xoán González Millán:

A posible influencia de varias tendencias vangardistas, sobre todo o surrealismo, suxería novas vías de acceso a un corpus novelístico que amosaba xa no seu texto iniciático, *Merlín e familia* (1955) unha disposición discursiva que difícilmente podería ser explicada nos termos tradicionalmente utilizados pola crítica.⁴⁶⁵

Dos aspectos definen la poética narrativa cunqueiriana: la tendencia a la multiplicación de las historias (una historias encierran a otras, técnica parecida a la de las muñecas rusas, que unas encierran a las otras) representada por la dimensión fantástica de todos sus textos narrativos; y unas voluntad desintegradora sistemática que funcionaría como muralla de

⁴⁶³ "Et d'abord toute ouvre ironique s'affirme non parodique, mais autoparodique. La parodie simple n'est ironique qu'au sens rhétorique du mot, parce qu'elle utilise la forme qu'elle conteste et dont elle veut se moquer. L'ironie romantique détermine un rapport plus complexe: l'ouvre se parodie elle-même en utilisant une forme "sérieuse"-roman, conte ou théâtre- dont elle met en doute la valeur en soulignant son caractère arbitraire, mais qu'elle considère en même temps comme la seule possible" (Bourgeois 1974, p. 32). Tomado de Erdal Jordan, Mery: *La narración fantástica: evolución del género y su evolución*, op. cit., pág. 27.

⁴⁶⁴ Rey, Arturo: "O pesamento fantástico na sua obra" en *Nosa Terra*, (Vigo): suplemento 2, 19-22, 1984, pág. 20.

⁴⁶⁵ González Millán, Xoán: "Notas para una poética da desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro" op. cit., pág. 392.

contención de la primera. Aunque la novela preferida del autor mindoniense era *Merlín y familia*, *El año del cometa* constituye la reflexión más coherente y lograda acerca de la experiencia de la creación literaria. Toda su producción disfruta de una poética del detallismo, y de una tensión entre la demiurgia fantástica y la voluntad iconoclasta, que a su vez carece de homogeneidad modalizadora. Ambas obras citadas están construidas con elementos discursivos heterogéneos y con esta estrategia de inestabilidad discursiva. Crítica directamente la novela realista, que se basa en el predominio de un sistema de valores codificados en el texto y privilegia una determinada concepción de la vida. Al parecer de Xoán González Millán:

A gran novidade, no caso de Cunqueiro, reside no seu constante esforzo por desvirtuar, desmitificándoas, as varias tradicións da literatura fantástica das que se sente herdeiro; e faino, en primeiro lugar, obrigándoa a coexistir con outras modalidades discursivas dentro do espazo textual das súas novelas.⁴⁶⁶

Cunqueiro concibe la incorporación masiva de los códigos fantásticos y los maravillosos, mediante una escritura textual y un lenguaje que se genera así mismo y que genera lo fantástico en el cuerpo mismo del texto. El colofón de las novelas es siempre un final desolador, el inevitable paso del tiempo. A pesar de la irregularidad de las secuencias narrativas, Cunqueiro logra sostener el interés del lector mediante una poética detallista. Los textos se van sucediéndose en una serie de actos autodestructivos, ejemplificados en los personajes centrales. Cunqueiro se basa en la incorporación de la dimensión fantástica para fundamentar su poética desintegradora,⁴⁶⁷ ya que esta modalidad discursiva tiende a intensificar la dimensión diegética del texto en el que funciona y a desintegrarlo. La desintegración más obvia es la temática, representado en primer plano por la biografía de los personajes centrales, siendo Paulos de *El año del cometa* el ejemplo claro. Alrededor de estas figuras centrales hormiguean un gran número de héroes menores que están condenados al mismo proceso desintegrador. Además Cunqueiro inscribe en sus novelas determinados espacios o tiempos que al ser sometidos al tratamiento paródico, suscitan en el lector explícito la misma sensación desintegradora. El tratamiento paródico lo consigue haciendo referencia a personajes míticos populares (Merlín, Arturo, Ginebra, Orestes) que resemantiza; los descuartiza para exhibir sus mecanismos interiores y narra aspectos ajenos a las diégesis conocidas. El escritor selecciona determinadas imágenes míticas que vuelve a codificar haciéndolas pasar por un proceso de tratamiento paródico. El pesimismo de Cunqueiro y su desconfianza por el futuro le obligan a mirar al pasado con una actitud irónica hacia los grandes mitos.

Las novelas cunqueirianas se oponen a una interpretación fija de la realidad: yuxtaponen elementos incompatibles: diluyen los sistemas de ordenación espacial, temporal y metafísica: y quiebran el principio de identidad de los personajes. En ellas se juega con la inestabilidad de todos los elementos narrativos, y la anacronía da cuenta del tratamiento

⁴⁶⁶ González Millán, Xoán: "Notas para una poética da desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro" *op. cit.*, pág. 395.

⁴⁶⁷ La poética de desintegración tiene en Galicia excelentes cultivadores en gallego y en castellano como Vicente Risco y Valle-Inclán.

desintegrador de la dimensión temporal. Sus personajes llevan máscaras que ocultan su propia personalidad: el sochantre se ve transformado en un juerguista al final de la narración; Paulos lucha con sus otros egos; Ulises y Fanto se presentan en sus viajes bajo el antifaz de múltiples personalidades; Sinbad lucha por crearse una identidad heroica delante de los que le rodean. Entre sus personajes secundarios siempre hay tullidos, como Mamers el cojo, una Ofelia con un ojo o una Helena parapléjica.

La cita de Xoán González Millán confirma mi tesis de que Álvaro Cunqueiro hace parodia de la literatura fantástica maravillosa:

Tóda las novelas amosan unha clara conciencia que se traduce nuha gran diversidade de rexistros, entre os que destacan: a manipulación paródica de varias modalidades discursivas, especialmente a fantástica; as referencias á materialidade mesma da codificación lingüística; a intertextualización das formulas culturais hipercodificadas; e as referencias aos códigos metadiscursivos dos diferentes xéneros literarios intertextualizados.⁴⁶⁸

No es ajena a esta visión la constante reorganización del texto original gallego de *Merlín e familia* que sufre serios cambios en la versión castellana de 1957 y la revisión gallega de 1968. Las adiciones y trasposiciones de los textos tienen como objetivo prioritario la intensificación del nivel de desintegración del mundo narrativo de la novela y el consiguiente reforzamiento de la conciencia literaria. Los elementos fundamentales en la escritura cunqueiriana como la dimensión paródica y fantástica, noson elementos procedentes de una identidad étnica gallega y si claves de una poética individual. La presión del gallego como lengua de fondo es aprovechada por Cunqueiro como un importante motor estilístico con vistas a la consecución de un personal idiolecto literario.

Las narraciones librescas que invaden el espacio narrativo permiten considerar la poética cunqueiriana como un juego de intertextualidad, como recreación imaginativa de las grandes obras de la cultura universal. La novela del Cunqueiro puede contemplarse como un lugar polifónico, como un crisol de estilos sabiamente manipulados por una pluma que recubre con sus propias coordenadas tal disparidad de voces, y que como José Manuel López de Abiada dice: "presenta evidentes paralelismos con el símil de un pastel hojaldrado"⁴⁶⁹.

Rexina Vega igualmente concluye:

A inserción de elementos metadiscursivos no corazón de efectos miméticos permite observar as recreacións cunqueirianas non só como imaxes dunha lectura da tradición, senón tamén como espello dos procesos da representación mesma. O fenómeno autorreflexivo do texto, tan frecuente nas páxinas das súas novelas, supón unha análise sobre a natureza da ficción dende o interior da propia parodia, análise que, en última instancia, pon en cuestión a capacidade da obra literaria para represntar a realidade.

⁴⁶⁸ González Millán, Xoán: "Notas para una poética da desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro" *op. cit.*, pág. 400.

⁴⁶⁹ López de Abiada, José Manuel: "Nuevas formas de usanza vieja: ejemplos de hibridaje, interrelación e imbricación de géneros" en *Paisajes después de la batalla y territorio comanche* en Irene Andrés-Suárez (ed.): *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid: Verbum, 1998, págs. 85-102.

Neste cuestionamento identificado coa modernidade radica a esencial vangarda da proposta narrativa do noso autor.⁴⁷⁰

La novela de Cunqueiro, al margen del hecho de aparecer enmarcada dentro de las grandes tradiciones culturales como la grecolatina, *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes*, el ciclo artúrico, *Merlín y familia* o el renacimiento italiano, *Vida y fugas de Fanto Fantini*, o el oriental, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, al mismo tiempo, presenta múltiples momentos que apuntan a la transformación de un texto y a la imitación genérica. La novela *Las crónicas del sochantre*⁴⁷¹ está construida sobre la trama del subgénero de la novela gótica propia del siglo XVIII. La dimensión burlesca viene dada por la oposición o contraste entre lo cotidiano y el ambiente fantástico maravilloso, entre lo mítico y lo pragmático. También se nota la influencia: de la novela pastoril en *Las mocedades de Ulises*; de la novela itinerante, de la novela picaresca, de la novela sentimental o la novela de caballerías, subgéneros estos últimos muy frecuentes en la totalidad de sus obras.

Como Rexina Rodríguez Vega sugiere:

O mindoniense non é un imitador ó uso, os seus narradores citan textos que non respectan senon moi parcialmente, mesturan modelos xénericos, amalgaman historias e perxonaxes heteroxéneos, de acodo a unha vontade, a unha necesidade de fabulación que precisa de materiais alleos. Os narradores de Cunqueiro empregan materiais literarios si, mais as súas manipulacións non queren ser falsificacións de copista.⁴⁷²

El recurrir a algunos subgéneros fuertemente codificados, como sucede con la novela pastoril, la novela picaresca, la novela de caballerías o la novela sentimental, es una de las condiciones de toda imitación cómica y la exageración de los trazos característicos, del modelo favorece la percepción de dichas estructuras.

Según los estudios de la parodia en lo que baso mi análisis, imitación y transformación son las dos grandes operaciones posibles en la manipulación de textos ajenos. La diferencia de objeto, estilo genérico o texto singular es lo que marca la distinción hipertextual. Así el pastiche es el producto de la imitación y la parodia el resultado de una transformación de acuerdo con determinadas intenciones semánticas o formales. Una de las modificaciones más usuales que Cunqueiro inflige al hipotexto radica en la sustitución de un motivo, una transformación semántica que altera la fábula original.

Los títulos como *Merlín y familia*, *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes*, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, presuponen una voluntad de modelación de la novela entera de acuerdo a un texto singular, y el protagonista está acotado dentro de un universo literario definido, a diferencia de *Las crónicas del sochantre*, donde se imita de forma libre y heterogénea la novela gótica, y *Vida y fuga de Fanto Fantini* y *El año*

⁴⁷⁰ Rodríguez Vega, Rexina: Álvaro Cunqueiro: *Unha poética da recreación*, op.cit., pág. 95.

⁴⁷¹ La identificación de determinada influencia en el tema, la estructura narrativa y los trazos estilísticos se pueden observar en esta aventura tejida alrededor de las peripecias de un músico de capilla, que tiene que viajar en una carroza funeraria con personajes de ultratumba dispuestos a relatar sus vidas pasadas. Motivos como los espejos, la sangre, el envenenamiento o el desdoblamiento de la identidad, la presencia de una fuerza sobrenatural, la estructura del viaje circular, sin progresión ni sentido último confirman este subgénero.

⁴⁷² Rodríguez Vega, Rexina: Álvaro Cunqueiro: *Unha poética da recreación*, op.cit., pág. 62.

del cometa, donde los héroes juegan de continuo con múltiples identidades imaginarias.

Diego Martínez Torrón resume la prosa narrativa de Cunqueiro:

Quiero ahora destacar el hecho de la constante y continua reflexión sobre sí misma que supone la narrativa de Cunqueiro.

La obra literaria se constituye así en espejo de sí misma... constituye, en muchas ocasiones, un auténtico metalenguaje de la ficción. Se desdobra en dos planos el hilo narrativo, para demostrarnos que todo no es más que una invención del autor que <<está escribiendo>> en ese momento, o del personaje que está hablando.

Así retrotrae con frecuencia del plano fantástico del discurso del personaje al plano en que éste juega con la ficción, mediante el procedimiento de frases intercaladas.⁴⁷³

⁴⁷³ Martínez, Torrón, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., págs- 154-155.

10. Cronología de Álvaro Cunqueiro⁴⁷⁴

AÑOS	VIDA DE CUNQUEIRO	VIDA GALLEGA	HECHOS HISTÓRICOS
1911	Nace Cunqueiro		El rey Alfonso XII visita el Rif (protectorado Marruecos)
1914			I Guerra Mundial. Neutralidad del gobierno español
1916		Creación de las hermandades de Fala en la Coruña. Aparece <i>A Nosa Terra</i>	
1917			Revolución rusa
1918		Primera asamblea de las Irmandades da Fala	Fin de la primera Guerra Mundial
1920		Aparece la revista <i>Nós</i>	
1921			Derrota de Annual. Guerra de Marruecos
1922			Mussolini toma el poder en Italia.
1923			Dictadura de Primo de Rivera
1924		Aparece la revista <i>Ronsel</i> en Lugo, impulsada por Luís Pimentel	
1927	Ingresa en la Universidad de Santiago		
1930		Muere el poeta Manuel Antonio	Fin de la Dictadura. Sublevación de Jaca y fusilamiento de los capitanes Galán y García Hernández
1931	<i>Mar ao norde</i>	Fundación del Partido galleguista	Proclamación de la II República
1932	<i>Poemas do Si e Non</i>		

⁴⁷⁴ Vázquez Freire, Miguel: *Marabillas e milagres de Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Edicions Xerais de Galicia, 1991, págs. 11-15.

AÑOS	VIDA DE CUNQUEIRO	VIDA GALLEGA	HECHOS HISTÓRICOS
1933	<i>Cantiga nova</i> <i>Chamada riveira</i>		Triunfo electoral de la coalición de derechas (CEDA-Lerroux). En Alemania Hitler Accede al poder
1934			Revolución de octubre. Companys proclama la independencia de Cataluña. Violenta represión de la sublevación popular
1936		Muere Valle Inclán Aprobación en referéndum del Estatuto de Autonomía para Galicia Fusilamiento de Alexandre Bóveda	
1937	Redactor de <i>El Pueblo Gallego</i> en Vigo		
1938	Redactor de <i>La Voz de España</i> de San Sebasti. Subdirector de la revista <i>Vértice</i>		
1939	Subdirector de <i>ABC</i> de Madrid		Fin de la Guerra Civil. Comienzo de la Dictadura de Franco. Alemania invade Polonia. II Guerra Mundial
1940	<i>Elegías y canciones</i> (libro de poemas en castellano). Casa con Elvira González- Seco		
1944	Suspendido oficialmente para el ejercicio del periodismo	Constitución del Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento <hr/> Editada en Buenos Aires <i>Sempre en Galiza</i> de Castelao.	

AÑOS	VIDA DE CUNQUEIRO	VIDA GALLEGA	HECHOS HISTÓRICOS
1945	<i>Baladas de las damas del tiempo pasado.</i> <i>San Gonzalo</i>		Caída del III Reich Lanzamiento de las primeras bombas atómicas sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki. Fin de la II Guerra Mundial
1947	Regresa a Mondoñedo		
1950	<i>Dona de corpo delgado</i>	Muere Castelao en Buenos Aires	Guerra de Corea
1951		Fundación de la editorial Galaxia	
1953			Fin de la guerra de Corea
1954			Derrota de las tropas francesas frente a los Vietcong en la batalla de Dien Bien Phu
1955	<i>Merlín e familia i outras historias</i>		
1956	<i>El caballero, la muerte y el diablo.</i> <i>As crónicas do sochantre</i>		
1957	<i>Merlín y familia</i> Reedición aumentada de <i>Cantiga nova que se chama riveira</i>		
1958	<i>O incerto señor don Hamlet</i>		
1959	Premio Nacional de Crítica por la versión en castellano de <i>Las crónicas del sochantre</i>	Muere Ramón Cabanillas. Su silla en la Academia Galega será ocupada por Cunqueiro	Fidel Castro entra en la Habana. Caída de la dictadura de Batista. Triunfo de la revolución cubana
1960	<i>Las mocedades de Ulises.</i> <i>Escola de menciñeiros.</i> <i>A noite vai coma un río.</i>		

AÑOS	VIDA DE CUNQUEIRO	VIDA GALLEGA	HECHOS HISTÓRICOS
1961	<i>Si o vello Silbad volvese ás illas.</i> Ingresa en la Real Academia Galega		
1963		Creación de la Fundación Penzol. Se instaura el día de las Letras Gallegas, dedicándose primero a Rosalía. Muere Vicente Risco.	Intervención masiva del ejército de los Estados Unidos en la guerra del Vietnam.
1964	Lectura del discurso de ingreso en la Real Academia Galega	Fundación de la Unión do Pobo Galego, acto clandestino en el que participan, entre otros: Celso Emilio Ferreiro y Xosé Luís Méndez Ferrín.	
1965	Director del <i>Faro de Vigo</i>	Muerte de <i>O piloto</i> , último guerrillero gallego	
1968	<i>Flores del año mil y pico del ave</i>		Primavera de Praga. Los tanques soviéticos invaden Checoslovaquia. Revuelta estudiantil (Mayo francés)
1969	<i>Un hombre que se parecía a Orestes</i> (premio Nadal)		
1970	<i>El descanso del camellero.</i> Deja la dirección del <i>Faro de Vigo</i>		Triunfo de la Unión Popular en Chile. Gobierno socialista de Salvador Allende
1971	<i>Xente de aquí e acolá</i>		
1972	<i>Vida y fugas de Fanto Fantini</i>		
1973	<i>A cociña galega</i>		Golpe de estado militar en Chile. Dictadura de Pinochet

AÑOS	VIDA DE CUNQUEIRO	VIDA GALLEGA	HECHOS HISTÓRICOS
1974	<i>El año del cometa</i>		
1975			Muerte de Franco. Juan Carlos jura el cargo de rey de España. Fin de la guerra del Vietnam.
1976	<i>Tertulia de boticas prodigiosas y escuela de curanderos</i>	Muere Otero Pedrayo	Gobierno de Adolfo Suárez. Aprobado el referéndum para la Reforma Política.
1977			Legalizados el PSOE y el PCE. El UCD gana las elecciones generales.
1978			Aprobado en referéndum la Constitución Española
1979	<i>Os outros feirantes. Herba aquí e acolá.</i>	Mueren Luís Seoane, Celso Emilio Ferreiro y Eduardo Blanco Amor.	UCD gana de nuevo las elecciones en el Parlamento español
1980	Investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Santiago.	Aprobado en referéndum el Estatuto de Autonomía de Galicia	Elecciones autonómicas en el País Vasco y Cataluña.
1981	Muere en Vigo el 28 de febrero	Constitución del primer Parlamento en Galicia	Intentona golpista de Tejero y Miláns del Bosch

11. Bibliografía

11. 1. Bibliografía del autor

1. Poesía

Mar ao Norde, Nós, 1932

Soma de craridades, La Coruña: Cuco-rei, 1977. Contiene siete poemas de él de 1932.

Cantiga nova que se chama riveira, Santiago: Resol, 1933.

Poemas do sí e non, Lugo: Un, 1933.

Poemas. Antología de inéditos, Lisboa: Descubrimento, 1934.

Elegías y canciones, Barcelona: Apolo, 1940.

Dona do corpo delgado, Pontevedra: Editor Sabino Torres Ferrer, 1950.

Herba aquí e acolá. Libro que se publicó en el Vol. I de la *Obra en Galego Completa*, Vigo: Galaxia, 1980.

2. Narraciones breves, cuentos y semblanzas

“El mundo y otras vísperas”, Santiago:?, 1936.⁴⁷⁵

“Historia del Caballero Rafael”, en *Vértice*, suplemento “La novela de Vértice”, 1939.

Baladas de las damas del tiempo pasado, Madrid: Alambra, 1945.

San Gonzalo, Madrid: Editora Nacional, 1945.⁴⁷⁶

Rondeau en loor de un botánico del siglo XVIII que regresa de Cipango y Catay, y todas las Indias, Luarca: Imprenta Herederos de Ramiro P. del Rio, 1951.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Vázquez Cuesta, Pilar: “Cunqueiro e o bilingüismo” en *Nosa Terra* Vigo: suplemento 2, pág. 12, 1984.

⁴⁷⁶ Publicado con el pseudónimo de Álvaro Labrada.

El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias, Madrid: El Grifón, 1956.

Daniela y la estrella, Vigo: Imprenta faro de Vigo, 1967.

Flores del año mil y pico del ave, Barcelona: Táber, 1968.

Historia del Ángel Adriel, guardián de la puerta sur del Paraíso, Vigo: Imprenta Faro de Vigo, 1970.

Laude de Vírgenes románicas, Barcelona: Compañía Roca-Radiadores, 1979.

Laude da Camelia, Pontevedra: Diputación Provincial, 1981.

Historia de una isla llamada Brenda, Vigo: Artes Gráficas Galicia, 1982.⁴⁷⁸

3. Prosa narrativa

A - Novelas

Merlín e familia e outras historias, Vigo: Galaxia, 1955.

As crónicas do sochantre, Vigo: Galaxia, 1956.

Merlín y familia, Barcelona: AHR, 1959

Las crónicas del sochantre, Barcelona: AHR, 1959.

Las mocedades de Ulises, Barcelona: Librería Editorial Argos, 1960.

Si o vello Sinbad volvese ás illas..., Vigo: Galaxia; 1961.

Cuando el viejo vuelva a las islas, Barcelona: Librería Editorial Argos, 1962.

Un hombre que se parecía a Orestes, Barcelona: Destino, 1969.

⁴⁷⁷ Cuento infantil.

⁴⁷⁸ Cuento infantil en edición privada. Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 275.

Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca, Barcelona: Destino, 1972.

El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes, Barcelona: Destino, 1974.

B - Fragmentos de novelas publicados

"La casa de Merlín", en *ABC* (Madrid), (19 de enero de 1958). (Tomado de *Merlín*).

"La princesa que quería casar", en *ABC* (Madrid), (16 de marzo de 1958). (Tomado de *Merlín*).

"Comenzando por un morto", en *Grial*, Vol. XI, núm. 41, (1973), págs. 315-323. (Traducción al gallego del primer prólogo de *Cometa*).

C – Semblanzas de tipo gallego

Escola de menciñeiros e Fábula de varia xente, Vigo: Galaxia, 1960.

Xenté de aquí e de acolá, Vigo: Galaxia, 1971.

La otra gente, Barcelona, Destino, 1975.⁴⁷⁹

Tertulia de boticas prodigiosas y Escuela de curanderos, Barcelona: Destino, 1976.⁴⁸⁰

Os outros feirantes, Vigo: Galaxia, 1979.

Las historias gallegas de D. Álvaro Cunqueiro, Madrid: Banco de Crédito e Inversiones, 1981.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Versión castellana de *Xente de aquí e acolá* traducida por Cunqueiro, con la adición de un retrato.

⁴⁸⁰ Contiene como segunda parte, la versión castellana de *Escola de menciñeiros* más una primera parte original. Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 276.

⁴⁸¹ Versión castellana de *Os outros feirantes*.

D – Libros de tema culinario

Teatro venatorio y coquinario gallego, Vigo: Monterrey, 1958.

Viajes por los montes y chimeneas de Galicia, Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

Pesca y conservas. Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra, Vigo: Diputación de Pontevedra, 1964.

La Cocina Cristiana de Occidente, Barcelona: Táber, 1969.

A Cociña Galega, Vigo: Galaxia, 1973.

E – Libros de viajes

Vigo, puerta del Atlántico, Madrid: Ayuntamiento de Vigo, s.a., 1957.

Rutas de España. Ruta N. 12. La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra, Santiago de Compostela, Madrid: Publicaciones Españolas, 1962.

El camino de Santiago, Vigo: 1965.

Lugo, León: Everest, 1968.

Pontevedra. Rías Bajas, León: Everest, 1969.

Vigo y su Ría, León: Everest, 1971.

Rías Bajas Gallegas, León: Everest, 1975.

F – Artículos periodísticos copilados en libros.

El mundo y otras vísperas. Paisajes y retratos, Lugo: Un, 1936.

El envés, Barcelona: Táber, 1969.

El descanso del camellero, Barcelona: Táber, 1970.

Laberinto y Cía. Barcelona: Táber, 1970.

Tesoros y otras magias, Barcelona: Tusquets, 1984.

Viajes imaginarios y reales, Barcelona: Tusquets, 1986.

Los otros caminos, Barcelona: Tusquets, 1988.

El pasajero en Galicia, Barcelona: Tusquets, 1989.

G – Artículos ensayísticos

“El paisaje en la concepción poética”, en *Paisaxe e Cultura. Ensayos*, Vigo: Galaxia, págs. 143-148, 1955.

“Imaginación e creación. Notas para unha conferencia” en *Grial* (Vigo), Vol. I, (1963), págs. 179-184.

Prólogo al libro de Carlos Mendizábal, *Introducción al problema de Unamuno*, Vigo: Faro de Vigo, 1967.

Tesouros novos e vellos, Vigo: Galaxia, 1980.⁴⁸²

“As mil caras de Shakespeare”, en *Grial* (Vigo), Vol. II, (1964), págs. 419-436.

“Wenceslao Fernández Flórez, gallego universal”, en *La Estafeta Literaria*, (Madrid), 294 (junio 1964), págs. 3-4.

H – Artículos sueltos

“La entrada de los caudillos en las ciudades”, en *ABC* (Madrid), (2 de mayo de 1939).

“Sobre la vocación política”, en *ABC* (Madrid), (4 de mayo de 1939).

“Siete años de lucha” en *ABC* (Madrid), (9 de mayo de 1939).

“La carta de otro mayo” en *ABC* (Madrid), (14 de mayo de 1939).

“La leyenda dorada” en *ABC* (Madrid), (24 de mayo de 1939).

“Legionarios portugueses” en *ABC* (Madrid), (4 de junio de 1939).

⁴⁸² Discurso de ingreso en la Real Academia Gallega. Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 279.

"Versiones del mes y día de San Juan" en *ABC* (Madrid), (24 de junio de 1939).

"Vísperas europeas" en *ABC* (Madrid), (11 de julio de 1939).

"De la grandeza y servidumbre del caudillo" en *ABC* (Madrid), (16 de julio de 1939).

"Los ojos ante el milagro" en *ABC* (Madrid), (8 de septiembre de 1946).

Carlos Maside, Vigo: Galaxia, 1954.⁴⁸³

"E sólo diante a morte..." en *Faro de Vigo* (Vigo), (1 de agosto de 1961).

"O Graal" en *Grial* (Vigo), Vol. 6 (1968), págs. 486-487.⁴⁸⁴

"Escribir: cuándo y cómo" en *Faro de Vigo* (Vigo), sección "El envés" (2 de septiembre de 1971).

"O noso Villón de cada día" en *Grial* (Vigo), Vol. X, (1972), págs. 121-122.⁴⁸⁵

"Los teólogos y la sensatez", "Petöfi" y "Melchor" en *Destino*, (Barcelona) sección "Laberinto y Cía", (13 de enero de 1973).

"A poesía de Rosalía de Castro" en *Grial* (Vigo), Vol. XIII, (1975), págs. 272-273.⁴⁸⁶

"De votos y de censos" en *Sábado Gráfico*, sección "Los otros rostros" (18 de diciembre de 1976).

"Cómo hay que leer a Kafka" en *Grial* (Vigo), Vol. XV, (1977), págs. 371-372.⁴⁸⁷

"Las entrevistas" en *Ya* (Madrid), (26 de febrero de 1980).

⁴⁸³ En colaboración con Ricardo García Suárez. Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 280.

⁴⁸⁴ Reseña con el sinónimo de Álvaro Labrada. Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 280.

⁴⁸⁵ Reseña con el pseudónimo S. S.. Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 280.

⁴⁸⁶ Reseña con el sinónimo de S. Seoane. Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 280.

⁴⁸⁷ Reseña con el pseudónimo S. S.. Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op. cit., pág. 281.

"Lord Dunsany: a sentencia dourada", en *Grial* (Vigo), número 67, (1980).

"La necesidad del hereje", en *Sábado Gráfico*, sección "Los otros rostros" (17 de septiembre de 1980).

"Un otoño compostelano" en *La Universidad de Santiago*, Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidad, 1980.

I - Honores y Homenajes (discursos)

Discurso de Álvaro Cunqueiro en el homenaje de Vigo, 25 de abril de 1980, en *Encrucillada* (Ferrol), 22, (marzo-abril 1981).

Discurso de Álvaro Cunqueiro en el homenaje y entrega del Pedrón de Oro, 25 de mayo de 1980, en *Encrucillada*, 22, (marzo-abril 1981).

Discurso del acto de investidura de Álvaro Cunqueiro como Doctor "Honoris Causa" por la Universidad de Santiago de Compostela, 1980.

4. Teatro

O incerto señor Dom Hamlet, Príncipe de Dinamarca, Vigo: Galaxia, 1958.

A noite vai coma un río (Peza dramática), en *Grial* (Vigo), Vol. III 1965, págs. 413-438.⁴⁸⁸

Don Hamlet e tre pezas máis, Vigo: Galaxia, 1974.

Las tres piezas son: *A noite vai coma un río*,
Palabras de víspera,
Función de Romeo y Julieta (Tomada de *Las crónicas del sochantre*)⁴⁸⁹

"Xan, o bó conspirador", en *Grial* (Vigo), Vol. XVI, (1978), págs. 204-207.

⁴⁸⁸ Posteriormente con algunas adaptaciones pasó a constituir la cuarta aporta de la novela *Un hombre que se parecía a Orestes*. Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op.cit., pág. 272.

⁴⁸⁹ Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, op.cit., pág. 272.

11.2. Bibliografía general

11. 2. 1 Novelas de Álvaro Cunqueiro, ediciones que cito

-Cunqueiro, Álvaro: *Obra en galego completa*, Vigo: Galaxia, 1982.

-Cunqueiro, Álvaro: *Merlín y familia*, Barcelona: Destino, colección Áncora y Delfín 1990.

Primera edición:

Vigo: Galaxia, 1957

Barcelona: AHR, 1957

Segunda edición 1969,

Tercera edición 1973

Cuarta edición 1990

Quinta edición 2003

El País, edición Clásicos 2003

-Cunqueiro, Álvaro: *Las crónicas del Sochantre*, Navarra: Salvat Editores, S.A. –Alianza Editorial, S.A., 1970.

-Cunqueiro, Álvaro: *Las Mocedades de Ulises*, Barcelona: Destino, colección Áncora y Delfín, 1989.

-Cunqueiro, Álvaro: *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Barcelona: Destino, colección Áncora y Delfín, 1989.

-Cunqueiro, Álvaro: *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona: Destino, colección Áncora y Delfín, 1969.

-Cunqueiro, Álvaro: *Vida y Fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, Barcelona: Destino, colección Áncora y Delfín, 1990.

-Cunqueiro, Álvaro: *El año del cometa*, Barcelona: Destino, 1990.

11. 2. 2. Bibliografía general

- Antlitz, Horst: "Enrique Jardiel Poncela und das moderne spanische Theater" en *Maske und Kothurn*, Viena: 1995, nº 11, págs. 55-77.
- Arán, Pampa O.: *El fantástico literario*, Madrid: Tauro, 1999.
- Attebery, Brian: *Strategies of Fantasy*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Balakian, Anna: "Dada –Surrealism: Fundamental Differences" en Wolodymyr T. Zyla (ed.) *Proceedings of the Comparative Literature Symposium, From Surrealism to the Absurd, January 29 and 30, 1970*, Lubbock, Texas: Texas Tech University, 1970, págs. 13-30.
- Baldissone, Giusi: "Il canto della distanza", en Bàrberi Squarotti, Giorgio (ed.): *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia: teoria e storia dei generi letterari*, Torino: Tirrenia Stampatori, 1988.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio (ed.): *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia: teoria e storia dei generi letterari*, Torino: Tirrenia Stampatori, 1988.
- Barella, Julia: "La literatura fantástica en España: percepción intelectual del tema" en *Anthropos*, (Barcelona), 154-155, (Septiembre y octubre 1994) págs. 11-19.
- Barrero Pérez, Oscar: *Historia de la literatura española Contemporánea 1939-1990*, Madrid: Istmo, 1992.
- Blazina, Sergio: "La parodia: fra i testi, il lettore" en Bàrberi Squarotti, Giorgio (ed.): *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia: teoria e storia dei generi letterari*, Torino: Tirrenia Stampatori, 1988.
- Bloom, Harold: *The western canon*, New York: Harcourt Brace, 1994.
- Cacho, M^a Teresa: "Entre lo sagrado y lo profano, algunos aspectos de la parodia, pastiche y mimetismo", en Paola Mildonian (ed.): *Parodia Pastiche Mimetismo*, Roma: Bulzoni Editore, 1997, págs 33-44.
- Caillois, Roger: *Obliques précédé de Images, images*, Paris: Gallimard, 1987.
- Caillois, Roger: *Au coeur du fantastique*, París : Gallimard, 1965.

- Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*, Madrid: Aguilar, 1966.
- Calvino, Italo: *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano: A. Mondadori, 1983.
- Carroll Lewis: "Sylvie and Bruno preface" en *The complete works of Lewis Carroll*, New York: The modern Library, 1973.
- Cervantes de, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Instituto Cervantes, 1998.
- Colmeiro, José F.: "Eduardo Mendoza y los laberintos de la novela policíaca" en *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos; Santa Fe de Bogotá: Editorial del Hombre, 1994.
- Conde Guerri, M^a José: *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Caja de Ahorros de Zaragoza Aragón y Rioja: Serie Papeles Diversos, 1983.
- Conde Guerri, M^a José: "Prólogo a *Eloísa está debajo de un almendro* y *Las cinco advertencias de Satanás*", Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1990, págs. 9-42.
- Conde Guerri, M^a José: "El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela" en *Ínsula* (Madrid), 579, marzo de 1995, págs. 11-13.
- Cortázar, Julio: "Del sentimiento de lo fantástico" en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 1967.
- Diccionario ilustrado latino-español: Barcelona: Spes, 1962.
- Dehennin, Elsa: "En pro de una tipología de la narración fantástica" en Bellini, Giuseppe (ed.) *Actas del séptimo congreso de la asociación internacional de hispanistas*, Roma: Bulzoni editore, vol.1 (agosto de 1980), 1982, págs. 353-362.
- Dentith, Simon: *Parody*, London: Routledge, 2000.
- Erdal Jordan, Mery: *La narración fantástica: evolución del género y su evolución*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1998.
- Fernández Rei, Francisco: "A posición do galego, lingua románica reemerxente" en Ramón Lorenzo e Rosario Álvarez (ed.) *Homenaxe á Profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1996, págs. 15-39.
- Ferrerías, Juan Antonio: *La estructura paródica del Quijote*, Madrid: Taurus, 1982.

-Filmer, Kath: *Scepticism and Hope in Twentieth Century Fantasy Literature*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1992.

-Flórez, Rafael: *Mio Jardiel*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1966.

-Freund, Winfried: *Die literarische Parodie*: Stuttgart, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1981.

-Genette, Gérard: *Palimpsestes*, París: Éditions du Seuil, 1982.

-Genette, Gérard: *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.

-Gili Gaya, Samuel: *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona: Vox, 1993.

-Gómez Yebra, Antonio A.: Introducción a *Usted tiene ojos de mujer fatal*, Madrid: Clásicos Castalia, 1990, págs. 7-62.

-Gómez Yebra, Antonio A.: "El teatro de humor como escape social" en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid: diciembre de 1996, 19-20, págs. 285-298.

-Hart, Patricia: "Mendoza and the Hierarchy of Humor" in *The Spanish Sleuth*, London and Toronto: Associated University Presses, 1987.

-Ilie, Paul: *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Michigan: Ann Arbor, The University of Michigan, 1968.

-Íñiguez Barrena, Francisca: *La parodia dramática, naturaleza y técnica*, Sevilla: Universidad de Sevilla/ Secretariado de Publicaciones, 1995.

-Jackson, Rosemary: *Fantasy: The literature of subversion*, London and New York: Methuen, 1981.

Jacobs, W.W.: *The monkey's Paw*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

-Jardiel Poncela, Enrique: *Usted tiene ojos de mujer fatal*, Madrid: Clásicos Castalia, 1990.

-Jardiel Poncela, Enrique: *Eloísa está debajo de un almendro*, Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1990.

-Jardiel Poncela, Enrique: *Las cinco advertencias de Satanás*, Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1990.

-Karrer, Wolfgang: *Parodie, Travestie, Pastiche*, München: Wilhem Fink Verlag, 1977.

-Kaatz, Gerda R.: "Three escapes from reality: Pirandello's Henry IV, Durrenmatt's Die Phisiker and Jardiel Poncela's Eloisa esta debajo de un almendro" en *The USF Language Quarterly*, Tampa: FL 1978, 17:1-2, págs 33-38, 47.

-Knutson, David: *Las novelas de Eduardo Mendoza: La parodia de los márgenes*, Madrid: Pliegos, 1999.

-Kober, Marc: " Georges Henein: de nouveaux contes de fées" en *Melusine, cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, Lausanne: L'Age d'Homme, nº XX, 2000, pág. 199-208.

-Lodge, David: *The art of fiction*, London: Penguin, 1992.

-López de Abiada, José Manuel: "Nuevas formas de usanza vieja: ejemplos de hibridaje, interrelación e imbricación de géneros en *Paisajes después de la batalla y territorio comanche*" en Irene Andrés-Suárez (ed.) *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid: Verbum, 1998, págs. 85-102.

-López López, Mariano: *El mito en cinco escritores de la postguerra*, Madrid: Verbum, 1992.

-Lord, Michel: *La logique de l'impossible*, Quebec: Nuit Blanche, 1995.

-Lucía Megías, José Manuel: "La descripción del Otro Mundo en *El libro del Caballero Zifar*" en *Anthropos*, (Barcelona), 154-155 (Septiembre y octubre 1994), págs. 125-126.

-Marín, Paco: "Un constructor por libre", en *Quimera* (Barcelona), núms. 66-67, 1987, págs. 36-38.

-Matthews, John H.: *Surrealism and the novel*, Michigan, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1969.

-Mendoza, Eduardo: *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1997.

-Mendoza, Eduardo: *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1997.

-Müller-López, M^a Ángeles: *Parodia y desmitificación del héroe en Eduardo Mendoza*, tesina de licenciatura dirigida por el Prof. José Manuel López de Abiada, presentada en la universidad de Berna (Suiza), agosto de 1999.

-Nandorfy, Martha J. "Fantastic Literature and the Representation of Reality" en *Revista canadiense de estudios hispanoamericanos*, Ottawa: on, Canada (BCEH): 16:1 fall (otoño), 1991, págs. 99-112.

-Nodier, Charles: *Du fantastique en littérature*, France: Barbe bleue, Chimères, 1830.

-Peñate, Julio: "La literatura fantástica en la generación del 98 a través de algunos textos representativos" en José Manuel López de Abiada (dirección): *Para el 98. Espagne 1898*, Skatline Genève: Versants, 1997, 32, págs. 39-71.

-Pérez, Violeta: "Lo fantástico como categoría estética" en *Anthropos*, (Barcelona), 154-155 (Septiembre y octubre 1994), págs. 21-23.

-Risco, Antonio: *Literatura Fantástica de Lengua Española*, Madrid: Taurus, 1987.

-Roas, David: *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco, 2001.

-Rose, Margaret: *Parody/Metafiction*, Londres: Croom Helm, 1979.

-Rubio Tobar, Joaquín: "El imaginario y lo maravilloso en la literatura medieval" en *Anthropos*, (Barcelona), 154-155, págs. 121-124.

-Sangsue, Daniel: *La parodie*, Paris: Hachette, 1994.

-Steinmetz, Jean Luc: *La littérature fantastique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

-Matthews, John H.: *Surrealism and the novel*, Michigan, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1969.

-Styan, J. L.: *Symbolism, surrealism and the absurd*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

-Suñen, Luis: "El misterio de la cripta embrujada", de Eduardo Mendoza en *Insula* (Madrid), 392-393 (julio/agosto de 1979) pág. 17.

-Tarrió, Válera Anxo: *Literatura Gallega*, Madrid: Taurus, 1988.

-Theile-Becker, Angelika: "Der Bousoño-Ansatz in Theorie und Praxis (I und II), artículo cedido por la autora, págs. 1-32.

-Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil, 1970.

-Unamuno de, Miguel: *Niebla*, Madrid: Catedra, 1990.

-Villanueva, Darío: *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Jucar, 1989.

-Villanueva, Darío: *Literatura europea y el descubrimiento de la realidad americana*, Universidad de Santiago de Compostela. Discurso, cedido por dicho Prof., de inauguración de los cursos de verano en la Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

11. 2. 3. Monografías

-Blanco, Luisa: *El léxico de Álvaro Cunqueiro*, Burgos: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

-González, Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, Vigo: Galaxia, 1991.

-González, Millán, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo: Galaxia, 1991.

-González, Millán, Xoán: *Fantasía e desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

-Martínez Risco, Antón: *Cunqueiro e a historia*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

-Martínez Torrón, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, La Coruña: Edicións do Castro, 1980.

-Nicolas Rodríguez, Ramón: *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Editorial Nigra, 1994.

-Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991.

-Quiroga y de Abarca, Elena: *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Real Academia Española, 1984.

-Rodríguez Vega, Rexina: *Álvaro Cunqueiro: Unha poética da recreación*, Santiago de Compostela: Laivento, 1997.

-Salvador Miguel, Nicasio: *A tradición medieval na novelística de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

-Soler Serrano, Joaquín: *Entrevista concedida por don Álvaro Cunqueiro para RTVE*, Madrid: RTVE, 1974.

-Spitzmesser, Ana María: *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, La Coruña: Castro, 1995.

-Tarrió Várela, Anxo: *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia, 1987.

-Tarrió Várela, Anxo, Coordinador: Cunqueiro, Álvaro "Monografías do Boletín Galego de Literatura", Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

-Torre, Cristina de la: *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Pliegos de ensayo, 1988.

-Valera Jacome, Benito: *Estratexias narrativas de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1994.

-Vázquez Freire, Miguel: *Marabillas e milagres de Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Edicions Xerais de Galicia, 1991.

-Villanueva, Darío: *O realismo maravilloso de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación A. Brañas, 1996.

11. 2. 4. Artículos Monográficos

-Asociación Socio-Pedagóxica Gallega: "A recuperación da narrativa en galego: Álvaro Cunqueiro" en *Historia da Literatura Galega*, Vigo: A Nosa Terra, 1996, págs. 122-152.

-Alonso Montero, Xesús: "A concepción da palabra en Álvaro Cunqueiro" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 71-74.

-Álvarez Cáccamo, Xosé M^a: "A poesía de Álvaro Cunqueiro: do Cristal a Cinza" en Francisco Fernández del Riego (ed.): *Unha fotobiografía*, Edición especial para o *Días das Letras Galegas, 1991*. Ano de Álvaro Cunqueiro, Vigo: Xerais de Galicia, 1991, págs. 268-293.

-Barros, Tomás: "Os motivos recurrentes na obra de Cunqueiro" " en *Nordés* (A Coruña), 4 (julio 1981), págs. 37-45.

-Bixler, Jacqueline- Eyring: "Self-conscious Narrative and Metatheater in *Un hombre que se parecía a Orestes*" en *Hispania: a journal devoted to the interests of the teaching of Spanish and Portuguese*, (Greeley, CO), 67:2 (May 1989), págs- 214-220.

-Blanco, Carmen: "As outras feirantas" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 197- 212.

-Blanco Rodríguez, Luisa: "La galleguidad de Álvaro Cunqueiro en su obra en castellano: Galleguismos léxicos y sintácticos" en *Pontevedra, revista de estudos provinciais*, (Vigo), nº4, 1982, págs. 167-178.

-Blanco, Luisa: "Algunos problemas de la traducción de Merlín y familia de Álvaro Cunqueiro" en *Verba: Anuario Galego de Filoloxia*, Santiago de Compostela: Verba, 1991, págs. 643-654.

-Blanco, Luisa: "Algunhas particularidades das palabras compostas na obra de Álvaro Cunqueiro" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, págs. 127-137.

-Blanco Luisa: "Mito o realidade. Cunqueiro astrólogo-astrónomo" en Dieter Kremer (ed.) *Actas do V congreso internacional de estudos gallegos, 8-11 de outubro de 1997*, Trier: Galizien-Zentrum der Universität Trier, Volumen II, 1999, págs. 955-964.

-Blanco, Luisa: "Aproximación al Cunqueiro cuentista" en Carmen Becerra Suárez (ed.) *Asedios ó contos*, Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo, 1999, págs. 109-115.

-Bruno, Emiliano: "Álvaro Cunqueiro. Giornalismo e política (1930-1940)".

-Casares, Carlos: "El hombre, esa hierba débil que sueña" en *Ínsula* (Madrid), 536, agosto de 1991, págs. 11-12.

-Castro, Antón: "El universo prodigiosos de Álvaro Cunqueiro" en *Turia*, (Teruel), nº 10 (noviembre de 1988), págs. 43-50.

-Cermeño, Xosé: "Desesperanzas de un dramaturgo" en *Primer Acto* (Madrid), nº 241, noviembre-diciembre 1991, págs. 40-45.

-Cunqueiro, Álvaro: *Actas do Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993.

-Doval, José: "El Cunqueiro menos portátil" en *Los cuadernos del Norte*, 11 (57-59), págs. 156-157 y 159-159, 1990.

-Fernández del Riego, Francisco: "A vida e a obra dun gran fabulador" en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), (abril-junio 1981), págs. 136-155.

-Fernández del Riego, Francisco: "Álvaro Cunqueiro: una fotobiografía" en *Cunqueiro, Álvaro (1911-1981)- Biografías*, Vigo: Ediciones Xerais, 1 v.: il. D.L. 1991, págs.143-148.

-Fernández del Riego, Francisco: "Cunqueiro ante a lingua" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 101-125.

-Filgueira Valverde, Xosé: *Álvaro Cunqueiro: A Coruña: Publicacions da Real Academia Galega*, 1991.

-García, Constantino: "Unha proba da lingua de Cunqueiro" en *Cuadernos de Lingua, Real Academia Galega, La Coruña: número 3, Primer semestre, 1991*, págs. 5-13.

-García Saritzu, Hugo W.: "Invitación a la trabe de oro: Álvaro Cunqueiro (1 y 2)" en *El ojo de la aguja*, Barcelona: número 1, págs. 27-28 y número 2, págs. 38-40, 1992.

-Gaspar, Silvia: "Atracción e Detracción de Cunqueiro" en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), 29: 110 (abril-junio 1991), págs. 209-213.

-González Gómez, Xesús: "Alvaro Cunqueiro, traductor" en *Fundación Caixa Galicia*, La Coruña: D L 1990, págs. 25-39.

-González Millán, J.: "*Paul et Virginie* 'Pablo y Virginia': La manipulación paródica de la intertextualidad en Merlín y familia" en *Bulletin Hispanique*, (Bordeaux), 91:2 (1989 Julio-Diciembre), págs. 447-66.

-González Millán, Xoan: "Fantasía y Parodia: La subversión del texto narrativo en *Las crónicas del sochantre*" en *Monographic review* (Odessa), 3: 1-2 (1989), págs. 81-99.

-González Millán, Xoan: "Álvaro Cunqueiro y Cervantes: Juegos de erudición" en *Anales Cervantinos* (Madrid), 1990, págs. 125-142.

-González Millán, Xoan: "Álvaro Cunqueiro y la subversión del discurso narrativo" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Ottawa, Canadá), (1990) (Winter, 14:2), págs. 362-369.

-González-Millán, Xoán: "Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro" en *Ínsula* (Madrid), 536, agosto de 1991, págs. 13-15.

-González-Millán, Xoán: "A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso*

celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 303-317.

-González-Millán, Xoán: "Notas para unha poética da desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro" en Dieter Kremer (ed.): *Homenaje a Ramón Lorenzo*, Vigo: Galaxia, 1998, págs. 391-403.

-Gómez Pintor, M^a Dolores: "Usos y valores en la preposición en el Merlín e familia de Álvaro Cunqueiro" en *Verba: Anuario Galego de Filoloxía*, (Santiago de Compostela), 11 (1984), págs. 281-287.

-Gómez Redondo, Fernando: "El tiempo narrativo: Álvaro Cunqueiro, Las mocedades de Ulises" en *Escola*, (Barcelona), nº 1 (gener-març 1983), págs. 75-92.

-Gómez Pintor, M^a Dolores: "Usos y valores en la preposición en el Merlín e familia de Álvaro Cunqueiro" en *Verba: Anuario Galego de Filoloxía*, (Santiago de Compostela), 11 (1984), págs. 281-287.

-Gómez Redondo, Fernando: "El tiempo narrativo: Álvaro Cunqueiro, Las mocedades de Ulises" en *Escola*, (Barcelona), nº 1 (gener-març 1983), págs. 75-92.

-Hermida, Carmen: "O influxo dialectal na obra de Álvaro Cunqueiro" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 35-60.

-Hernández González, María Isabel: "El viaje imaginario como modelo literario en los mundos ficticios de Álvaro Cunqueiro y Gerold Späth" en *Revista de Filología Alemana*, (Madrid) (4): 1996, págs. 83-95.

-Ionescu, Christian: "La onomástica en Cunqueiro. Antroponimia de los relatos cortos" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 15-33.

-Jiménez Madrid, Ramón: "Tres generaciones frente al cuento" en *Lucanor*, (Pamplona), 6 (1991), págs. 55-66.

-Lagoa Felpeto, Matilde: "Arrededor de 'Merlin e familia'" en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), 33 (1971), págs. 358-362.

-López, Alberto: "Álvaro Cunqueiro: A fantasía e os mitos" en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), XXVI (1988), págs. 291-293.

-López Casanova, Arcadio: "Creación lírica y poética vanguardista (notas sobre la poesía de Álvaro Cunqueiro)" en *Ínsula* (Madrid), 536 (agosto 1991), págs. 20-21.

-López, Xaquín: "O irónico, o fantástico e o paródico na obra narrativa de Álvaro Cunqueiro" en Araceli Herrero Figueroa (ed.) *Congreso Álvaro Cunqueiro, Mondoñedo, 19, 20 e 21 de Abril de 1991*. Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1993, págs. 83-97.

-Lourenzo, Manuel: "Cunqueiro en el teatro galego" en *Primer Acto* (Madrid), nº 241, noviembre-diciembre 1991, págs. 34-38.

-Manero, Danilo: "Unha lectura do Sinbad cunqueiriano" en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), (octubre-diciembre 1990), págs.437-447.

-Marco, Aurora: "O discurso oral na narrativa de Álvaro Cunqueiro" en Araceli Herrero Figueroa (ed.) *Congreso Álvaro Cunqueiro, Mondoñedo, 19, 20 e 21 de Abril de 1991*, Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1993, págs. 127-137.

-Marovitz, Daniel J. Y Murado, Miguel Anxo: "Cunqueiro en la rotativa" en *Ínsula* (Madrid), 536(agosto 1991), págs. 23-24.

-Martínez Torrón, Diego: "La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro" en *Cuadernos hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, (Madrid) 1979, 347, págs. 328-361.

-Martínez Torrón, Diego: "La logica del delirio en Álvaro Cunqueiro" en *Camp de l'arpa*, (Barcelona), 100, 4Ref, 1982, págs. 34-43.

-Martínez Torrón, Diego: "Picaresca, Fantasía y Libertad en la biografía de Álvaro Cunqueiro" en *Alfinge*, (Universidad de Cordoba), 8, 7 Ref, (1995), págs. 189-194.

-Molina, Cesar Antonio: "Alvaro Cunqueiro: La fabulación sin fin" en *Insula*, (Madrid), nº 413 (abril 1961), pág. 1.

-Molina, Cesar Antonio: "La última visita (Entrevista a Álvaro Cunqueiro en 1981)" en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid: 15, 1987, págs. 167-177.

-Monleón, José: "El Edipo de Cunqueiro" en *Primer Acto* (Madrid), nº 241, noviembre-diciembre 1991, págs. 46-55.

-Montero Cartele, Emilio: "Manifestaciones diglósicas en la obra de Álvaro Cunqueiro" en *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982, págs. 29-44.

-Montero Santalha, José-Martinho: "Cunqueiro: da fala popular à lingua literaria" en Araceli Herrero Figueroa (ed.) *Congreso Álvaro Cunqueiro, Mondoñedo, 19, 20 e 21 de Abril de 1991*, Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1993, págs. 99-113.

-Morám Fraga, Cesar Carlos: "O discurso narrativo de Álvaro Cunqueiro" en *Actas, III Congreso Internacional da Língua Galego-portuguesa na Galicia, 1990*, Vigo: 1993, págs. 465-472.

-Morám Fraga, César Carlos: "A dimensom espacial de Álvaro Cunqueiro" en Araceli Herrero Figueroa (ed.) *Congreso Álvaro Cunqueiro, Mondoñedo, 19, 20 e 21 de Abril de 1991*. Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1993, págs. 115-126.

-Moreiras, Alberto: "A teoría do texto en 'El ano del cometa' " en *Nosa Terra*, (Vigo): suplemento 2, 1984, págs. 15-18.

-Moreiras, Juan M.: "'Los siete cuentos de otoño' de Álvaro Cunqueiro" en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), 35 (1972), págs. 29-38.

-Noia Campos, María Camino: "Pra unha clasicación de *Merlín y familia*" en *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982, págs. 141-153.

-Nogueira Pereira, María Xesús: "A estrutura narrativa de *Merlín e familia*" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, págs. 397-402

-Nogueira Pereira, María Xesús: "Os operadores realistas na narrativa de Cunqueiro" en *Boletín Galego de Literatura* (Santiago), 13 (maio 1995), págs. 51- 66.

-Nogueira Pereira, María Xesús: "O país das naves e das flotas. Achegamento á presenza da cultura portuguesa na obra de Cunqueiro" en Ramón Lorenzo e Rosario Álvarez (ed.): *Homenaxe á profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1996, págs. 681-699.

-Nogueira Pereira, María Xesús: "*A escola de ben contar*. Elementos da literatura popular no relato cunqueiriano" en Carmen Becerra Suárez (ed.) *Asedios ó contos*, Vigo: Servivio de publicacións da Universidade de Vigo, 1999, págs. 343-351.

-Palacio, Antón: "« Palabras salvaxes »: sobre léxico de Cunqueiro a partir das súas traducións" en Benigno Fernández Salgado (ed.): *Proceedings of the 4th international conference on Galician studies*, Oxford: University of Oxford, Volume I, 26-28 september 1994, págs. 415-427.

-Pazos Balado, M^a Carmen: "Álvaro Cunqueiro traductor" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 89-99.

-Pereira, Sandra Márcia: " « Merlín e familia » : El protagonismo de Felipe de Amancia y su importancia como narrador en la obra cunqueriana »" en Dieter Kremer (ed.): *Akten des 5. Internationalen Kongresses für Galicische Studien, 8-11 de outubro de 1997*, Trier: Galizien-Zentrum der Universität Trier, 1999, Volume II, págs. 965-971.

-Pérez Bello, Manuel: "Entrevista con Álvaro Cunqueiro" en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), (abril-junio 1991), págs.199-208.

-Pérez Bustamante Mourier, Ana Sofía: "Las mocedades de Ulises" de Álvaro Cunqueiro: relato especular y espectacular en *Tavira*, (7) 1990, págs. 47-59.

-Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía: "El caballero, la muerte y el diablo (La Galicia avalónica de Álvaro Cunqueiro)" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, págs. 327-347.

-Pombar, Antonio: "Os símbolos do retrato" en *Nordés* (A Coruña), 4 (julio 1981), págs. 46-48.

-Pozo Garza, Luz: "Cunqueiro: Manierismo y creación" " en *Nordés* (A Coruña), 4 (julio 1981), págs. 25-36.

-Rey, Arturo: "O pensamento fantástico na sua obra" en *Nosa Terra*, (Vigo): suplemento 2, 19-22, 1984, págs. 19-20.

-Risco, Antón: "Cunqueiro y la literatura fantástica gallega" en *Ínsula* (Madrid), 536, agosto de 1991, págs. 12-13.

-Rodríguez Fer, Claudio: "La factoría vanguardista de Álvaro Cunqueiro" en *Ínsula* (Madrid), 536 (agosto 1991), págs. 18-19.

-Rodríguez Fer Claudio: "O nacionalismo galego de Álvaro Cunqueiro" en *A Trabe de Ouro* (Santiago), 7, tomo III, año II (Xullo, agosto, setembro 1991), págs. 383-389.

-Rodríguez Fer Claudio: "Álvaro Cunqueiro e a vangarda do leste galego" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 265-272.

-Rodríguez Guerra, Alexandre: "A estrutura preposicional do tipo 'segar na herba' en Cunqueiro" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, págs. 139-146.

-Rodríguez Vega, Rexina: "O galeguismo como préstamo léxico nas autotraducións o castelán de Álvaro Cunqueiro" en Ana Menéndez Collera y Victoriano Romero López (editores) *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 625-631.

-Roig Rechou, Blanca Ana: "O galego nas suas maxias, unha conferencia de Álvaro Cunqueiro" en Departamento de Filoloxía Galega *Escritos recuperados: Día das Letras Galegas 1991*, Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de publicacións e intercambio científico, 1991, págs. 30-39.

-Salvador Miguel, Nicasio: "La tradición medieval en la novelística de Álvaro Cunqueiro" en Isabel de Riquer, Elena Losada i Helena González (editores), *Profesor Basilio Losada: encinar a pensar con liberdade e risco.-Homenajes: 18*, Barcelona: Publicacions de la universitat de Barcelona, 2000, págs. 581-587.

-Salvat, Ricardo: "Cunqueiro y el teatro europeo de su tiempo" en *Primer Acto* (Madrid), nº 241, noviembre-diciembre 1991, págs. 24-33.

-Sanfiz, Concepción: "Representación de la realidad y la fantasía en la narrativa castellana de Cunqueiro" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 419-428.

-Sanfiz, Concepción: "Cunqueiro o el sueño como necesidad vital" en *Cuadernos de estudios gallegos*, (Santiago de Compostela), XL, 105 (1992), págs. 289-301.

-Sanfiz, Concepción: "Funcionalidad de la naturaleza en la narrativa fantástica de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro" en *Actas del X Simposio de la Sociedad española de Literatura General y Comparada*, (Universidad de Santiago de Compostela), (1996), págs. 559-568.

-Serrano, María Dolores: "Cotidiana de Álvaro Cunqueiro" *La Gaceta Ilustrada*, 640 (1969) pág. 41.

-Silva Domínguez, Carme: "Trazos lingüísticos galegos na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 75-87.

-Silva Domínguez, Carme: "A estrutura do complemento directo na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro como galeguismo sintáctico" en Rosario Álvarez, Dolores Vilavedra (ed.) *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999, págs. 949-978.

-Soto Arias, M^a Rosario: "Presencia do conto popular na narrativa cunqueriana" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, págs. 429-439.

-Smith, Colin: "Un inglés en debeda con don Alvaro" en *Nosa Terra*, Vigo: suplemento 2, págs. 53-54, 1984.

-Smith, Colin: "Álvaro Cunqueiro, escritor europeo y universal" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 213-222.

-Smith, Colin: "Galicia, todo un reino" en Ramón Lorenzo e Rosario Álvarez (ed.): *Homenaxe á profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1996, págs. 735-744.

-Smith, Colin: "Álvaro Cunqueiro en inglés" en *Mar por medio. IV Xornadas de cultura galega: unha visión desde a universidade británica; Días 31 de xullo e 1 e 2 de agosto de 1996, na casa do Mar Ribadeo*, Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1997.

-Smith, Colin: "Álvaro Cunqueiro; Britain and Ireland" en Ann Logan Mackenzie and Dorothy Sherman Severin (ed.): *Spain and its Literature. Essays in Memory of E. Allison Peers*, Liverpool: Liverpool University Press, Modern Humanities Research Association, 1997, págs. 347-360.

-Tarió Várela, Anxo: "Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro", en *Ínsula* (Madrid), 536, agosto de 1991, págs. 1-2.

-Tarió Várela, Anxo: "Álvaro Cunqueiro e as saídas do laberinto" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, págs. 151-173

-Thomas, Michael D.: "Cunqueiro's 'Un hombre que se parecía a Orestes': A humorous revitalization of an ancient Myth" en *Hispania: a journal devoted to the interests of the teaching of Spanish and Portuguese*, (Cincinnati OH), 61 (1978), págs. 35-45.

-Torres Queiruga, Andrés: "Álvaro Cunqueiro: Da utopía á esperanza" en *Grial, Revista Galega de Cultura* (Vigo), (abril-junio 1981), págs.157-170.

-Varela, Barreiro, Xavier: "Álvaro Cunqueiro, experimentador nos dominios gramaticais" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 61-70.

-Valera Jacome, Benito: "A estrutura multiaxencial das << Crónicas do Sochantre >>" en *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982, págs. 45-62.

-Van Bommel, Antón: "El realismo mágico en la narrativa de Álvaro Cunqueiro: Merlín e familia" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, págs. 175-196.

-Vázquez Cuesta, Pilar: "Cunqueiro e o bilingüismo" en *Nosa Terra*, Vigo: suplemento 2, 1984, págs. 11-13.

-Vázquez, Pilar: "A locura nos demiurgos de Álvaro Cunqueiro" en José Luis Fernández Satre (ed.): *A creación da locura na literatura, psiquiatría, psicoanálise e literatura*, Santiago: Asociación Galega Saúde Mental, 1999, págs. 31-33.

-Vergara Alarcón, Sergio: "Álvaro Cunqueiro: a súa obra e a crítica", en *Grial, Revista Galega de Cultura*, (Vigo), 29: 110 (abril-junio 1991), págs. 189-198.

-Vilavedra, Dolores: "Los mil y un Cunqueiro" en *Primer Acto* (Madrid), nº 241, noviembre-diciembre 1991, págs. 18-23.

-Vilanova, Antonio: "Álvaro Cunqueiro: de la fantasía céltica al realismo mágico" en *Novela y sociedad en la posguerra*, Barcelona: Lumen, 1995, págs. 162-168.

-Villanueva, Dario: "A intencionalidad do realismo de Cunqueiro" en *Congreso Álvaro Cunqueiro, actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 349-

-Villanueva, Dario: "Análisis narratolóxico de un relato enmarcado: 'El camino de quita y pon' de Alvaro Cunqueiro" en Frohlicher Peter (ed.); Guntert Georges (ed.) *Teoría e interpretación del cuento*. Bern: Peter Lang, 1995, págs. 394-417.

-Villares, Félix: "Cunqueiro e as mil primaveras" en Día das letras galegas: *Encrucillada*, Ferrol: Contas Correntes, nº 72 /Volume XV (1991/marzo-abril), págs. 149-161.

-Viña Liste, Jose Ma: "Para la estilística de la narrativa de Cunqueiro" en *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982, págs. 9-27.

11. 2. 5. Reseñas

-Luján, Nestor: "Prólogo a 'Las Crónicas del Sochantre'", Navarra: Salvat Editores, S.A. –Alianza Editorial, S.A., 1970, págs. 11-16.

11. 2. 6. Tesis monográficas

-De la Torre Woodhouse, Cristina: "La realidad total de Álvaro Cunqueiro". Tesis doctoral dirigida por Dr. Carlos Rojas, leída en la Graduate School of Emory University, Michigan, Ann Arbor, 1979.

-Fuentes Ródenas, Jesús: "Invención ucrónica-utópica de la realidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro". Tesis doctoral en microficha dirigida por Dr. Antonio Roldán Pérez, leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia el 29 de octubre de 1990.

-González Millán, Xoán: "Proceso Textual y desintegración narrativa en la novelística de Álvaro Cunqueiro" Tesis doctoral leída en City University of New York, Michigan: Ann Arbor, 1987.

-Gil González, Antonio Jesús: "Teoría y práctica de la metaficción en la narrativa española contemporánea (A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester" Tesis doctoral dirigida por Dr Jose Antonio Pérez Bowie, leída en la Universidad de Tours en 1997.

-Hutchinson, Harriet: "Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against conventional modes of fiction" Tesis doctoral leída en Boston College, June 1989.

-Milián, Maritza Elena: "La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro". Tesis doctoral leída en la University of Virginia, august 1981.

-Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía: *La palabra y el sueño, análisis narratológico y hermenéutico de la novela de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991.

**En memoria de
Xoán González Millán
Fallecido el 23 de noviembre del 2002**