

INFORMATION TO USERS

While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted. For example:

- Manuscript pages may have indistinct print. In such cases, the best available copy has been filmed.
- Manuscripts may not always be complete. In such cases, a note will indicate that it is not possible to obtain missing pages.
- Copyrighted material may have been removed from the manuscript. In such cases, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, and charts) are photographed by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each oversize page is also filmed as one exposure and is available, for an additional charge, as a standard 35mm slide or as a 17"x 23" black and white photographic print.

Most photographs reproduce acceptably on positive microfilm or microfiche but lack the clarity on xerographic copies made from the microfilm. For an additional charge, 35mm slides of 6"x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography.

8713761

Gonzalez-Millan, Juan F.

PROCESO TEXTUAL Y DESINTEGRACION NARRATIVA EN LA NOVELISTICA
DE ALVARO CUNQUEIRO. (SPANISH TEXT)

City University of New York

Ph.D. 1987

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1987

by

Gonzalez-Millan, Juan F.

All Rights Reserved

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark ☒.

1. Glossy photographs or pages _____
2. Colored illustrations, paper or print _____
3. Photographs with dark background _____
4. Illustrations are poor copy _____
5. Pages with black marks, not original copy _____
6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
7. Indistinct, broken or small print on several pages ☒
8. Print exceeds margin requirements _____
9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
10. Computer printout pages with indistinct print _____
11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered _____. Text follows.
14. Curling and wrinkled pages _____
15. Dissertation contains pages with print at a slant, filmed as received ☒
16. Other _____

University
Microfilms
International

PROCESO TEXTUAL Y DESINTEGRACION NARRATIVA
EN LA NOVELISTICA DE ALVARO CUNQUEIRO

by

Juan González-Millán

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment of
the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York.

1987

1987

JUAN GONZALEZ-MILLAN

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

4/24/87
date
5.4.87
date

Thomas Mermall
Chairman, Examining Committee

Isaías Lerner
Executive Officer

Thomas Mermall

Isaías Lerner
Isaías Lerner

Andrés Franco
Andrés Franco

Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

PROCESO TEXTUAL Y DESINTEGRACION NARRATIVA
EN LA NOVELISTICA DE ALVARO CUNQUEIRO

by

Juan González-Millán

Advisor: Professor Thomas Mermall

The narrative production of Alvaro Cunqueiro presents a very interesting case for the study of the complex mechanisms which configure the textuality of the novel as a genre. In spite of the multiple statements projecting an image of Cunqueiro as "fabulador nato", a close reading of the textual process of his novels demonstrates a different reality. His conception of the literary text is one that is better described as interrogative, filled with tensions, and in a constant tendency towards disintegration.

Limited to his seven novels, this study intends to go beyond the narratological approach, looking for a new critical and analytic framework able to explain the complexity of the narrative discourse as it is organized and conceived by Cunqueiro. What emerges from the different

elements that can be abstracted from his narrative production is a strikingly innovative experiment in the limits and resources of fictional discourse. In this perspective Cunqueiro's work may be seen as a challenge to most of the Spanish Post-War novelistic production. His writing is based on a internal set of dynamics (intratextual and intertextual) whose dominant characteristic seems to be a self-renewing and self-generating text. The resulting fictional world appears to be self-sufficient, but in reality it opens out onto a intertextual system that Cunqueiro retextualizes, through parody, into a new textual configuration.

Exploring and redefining some basic critical principles (narrative voice, narrative and textual processes, macrotextuality and the intratextual as well as the intertextual dynamics, along with the limits of fictional discourse), the critical analysis of Cunqueiro's work allows for the juxtaposition of the representational assumption that narrative is taken from "actuality" against the constitutive insistence that discourse creates fictive worlds in which the reader may feel at home. Keeping distance from the literary forms which tend to efface their own textuality, their existence as discourse, Cunqueiro prefers those which explicitly draw attention to it, by employing devices that undermine the narrative illusion.

This study, consequently, focus on the "how" of the meaning rather than on its "what", since without establishing the rules that govern the textual process of the fictional work of Cunqueiro it is impossible the configuration of his narrative world.

Adicatoria

A Chiña, dona e compañeira, que tivo que
gardar un longo silencio

Agradecimientos

Estoy en deuda con mi director, el Prof. Thomas Mermall, por su constante apoyo; la tesis ha ganado enormemente con sus generosas ideas y sugerencias. Las aportaciones del Prof. Isaías Lerner prueban que es difícil imaginar un jefe de departamento más tolerante y estimulador; su cuidadosa lectura de la tesis revitalizó un estilo a veces excesivamente primitivo y desarticulado; el texto (que leyó y anotó con interés de cosa propia) ha ganado, sin duda, con su generoso consejo y sugerencias. Un agradecimiento cordial extendiendo al Prof. Andrés Franco, quien me ayudó con sus comentarios a clarificar mis planteamientos en varios problemas de la tesis.

A Marithelma Costa que con su aportación hizo posible que la tesis adquiriese la forma definitiva y demostró con su desinterés que la palabra amistad todavía tiene sentido hoy. A Ramón Caneda, y a su hijo Mauri, verdaderos mentores en los momentos iniciales de mi experiencia con el lenguaje de las computadoras. A Emilio Ros, que ayudó y animó en los momentos finales. Andrew Blaner y Paul Leong del Centro de Informática de Hunter College aportaron conocimiento y sensibilidad.

A la gran familia Caneda-Costa-González, por vivir día a día las vicisitudes de la siempre difícil gestación de una tesis. Y a muchos colegas y amigos, cuya lista es excesivamente larga para ser aquí enumerada. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

INDICE

I.	Presentación.....	1
II.	Introducción: elementos para una poética provisional de la concepción del hecho literario en la narrativa de Cunqueiro.....	8
III.	Un discurso narrativo inestable. 1. El acto enunciativo..... 2. Polifonía y autoridad narrativa..... 3. Niveles diegéticos..... 4. Una doble espacialidad: diegética y textual.....	40 86 156 177
IV.	Unidad y pluralidad del texto narrativo 1. Macrotextualidad..... 2. Dinámica intratextual..... 3. Dinámica intertextual..... 4. Paratextos: los índices onomásticos y los prólogos.....	197 223 256 310

V.	Hacia los márgenes del género narrativo: la teatralización de la novela.....	350
VI.	De la interrogación textual a la desintegración de la diégesis. 1. Fragmentación textual..... 2. Tensión textual..... 3. Desintegración de la diégesis narrativa.....	413 431 446
VII.	Coda.....	489
VIII.	Bibliografía.....	493

Lista de abreviaturas utilizadas en el texto:

- CDS: Las crónicas del sochantre.
- CVS: Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas.
- EAC: El año del cometa.
- HPO: Un hombre que se parecía a Orestes.
- MDU: Las mocedades de Ulises.
- MYF: Merlín y familia.
- VFF: Vida y fugas de Fanto Fantini.

I. Presentación.

Como pre-texto o simple pretexto esta presentación quiere ser una especie de alegato en favor de un trabajo que pudo haber sido distinto y, de hecho, fue concebido como mucho más complejo, más rico en matices y perspectivas. Unas circunstancias determinadas y sus exigencias obligaron a seccionar algunos de los muchos caminos iniciados en la investigación y a recortar o eliminar algunos de los ya desarrollados.

La novelística de Cunqueiro, toda su producción literaria en general, era y sigue siendo un erial injusto e injustificado en los estudios de la literatura española de posguerra. Este trabajo surgió precisamente de un impulso de reivindicación. La novelística de este escritor gallego, que todavía deja hoy atónitos a los pocos lectores que se adentran en su mundo, merecía mejor suerte con la crítica, pues la que finalmente se atrevió a ella, con todos sus esfuerzos y resultados positivos, no ha hecho sino prolongar los múltiples comentarios, siempre los mismos, propios de un lector un tanto ingenuo, cautivado y cautivo de las estrategias de un escritor excesivamente inteligente para ser amarrado en sus propias redes. Cunqueiro, como otros escritores de similar concepción literaria (Borges), no fue

ajeno a esta malversación de fondos: en múltiples entrevistas y en comunicaciones personales repitió insistentemente su despreocupación por el texto y su fascinación por la fabulación. Los manuales de historia literaria que lo incluyen, aunque sólo sea nominalmente, entre los cientos de novelistas de posguerra, transmiten el eco de la voz del autor: Cunqueiro o el fabulador de lo maravilloso y fantástico. Un binomio que a fuerza de repetirlo se ha transformado en uno más de los muchos tópicos que todavía circulan por las parahistorias de nuestra literatura más reciente.

La concesión de un premio, el Nadal de 1968, no sólo no mejoró la situación contra las lógicas expectativas, sino que incluso ayudó a una crítica exigua y desorientada a perpetuar sus acomodaciones iniciales. El premio, además, impuso su precio y reclamó para la novela galardonada una atención inmerecida: HPO es una novela rápida, hecha con el "sello Cunqueiro", pero sin la fuerza ni la artesanía literaria de MYF o EAC. Sin embargo, los pocos trabajos monográficos, aparte de alguna tesis doctoral, no hicieron sino escudriñar en el Orestes de HPO condenando al silencio al Paulos de EAC; o al cervantino Sinbad de CVS.

Todos le hemos creído a Cunqueiro. Porque con escritores de su talante el mayor peligro reside

precisamente en la instintiva acatación de los ritmos de lectura que sus numerosos textos, uno tras otro, pretenden imponer. ¿No ha sido éste el precio que hemos tenido que pagar por una lectura cervantina del mismo Cervantes? Nadie se atrevía a cuestionar la voz narrativa, la que el lector, inocente y respetuoso, investía de autoridad. Nadie sentía la necesidad o poseía el coraje de desenmarcar al autor e identificar su huella, quizás su misma personalidad, en la textura de la gran novela. Por más de trescientos años, el Cervantes/voz textual del Quijote ha estado silenciado.

Cunqueiro, el más cervantino de los narradores de la postguerra española, practica el mismo juego: encanta a su lector y lo encierra en un mundo tan único y peculiar que, paradójicamente, logra ocultar su propia voz y con ella las múltiples dimensiones que hacían posible textos tan subversivos y marginales como MYF, MDU o EAC.

Es precisamente esa voz textual, de difícil acceso, oculta y amparada en las múltiples máscaras de una compleja polifonía, la que aquí se persigue. No la voz narrativa, voz plural y en constante mutación, ni la de un autor extratextual, capaz de comentar (y engañar) sobre su propia obra. Muy pocos novelistas pueden alardear en la España del presente de una producción narrativa tan consistente y unitaria, y en la que se siente vibrar con tanta intensidad

una concepción casi obsesiva del hecho literario. Cunqueiro pertenece a la clase de escritores que conciben el espacio textual como el lugar de encuentro de fuerzas multiseculares; su aparente anacronismo, conscientemente manipulado, es a la vez y ucrónicamente el del Quijote o el de Cien años de soledad, una estrategia que le permite al autor novelar, explícita o implícitamente, la propia historia del género.

Este estudio es sólo un primer intento de dirigir la lectura de la narrativa de Cunqueiro hacia vías de análisis que van contra la imagen tópica anteriormente mencionada. La diégesis narrativa, objetivo central del impulso fabulador, será reducida y aun anulada como fuerza estructurante de este corpus novelístico. Por el contrario, los múltiples procesos que contribuyen a ordenar o desordenar el espacio discursivo en el que se despliega la textualización como condición básica del proceso narrativo, verán revalorizada su condición de estrategias determinantes en el flujo y reflujo de las múltiples posibilidades de codificación y descodificación implícitos en cada una de las novelas. Si la mayoría de los críticos ha insistido en los mecanismos del proceso narrativo de sus novelas, los que desconfiamos de la voz autorial (la del autor/ciudadano), buscamos otro espacio, aquél en el que el mismo autor se enfrenta a un

proyecto literario, y se convierte en una voz textual, buscamos el ámbito en el que no son posibles los disfraces de una voz detrás de otra; es el espacio (metáfora insuficiente) de la dinámica textual, donde se fragua toda una compleja estrategia cuyo resultado, como en Cunqueiro, puede a veces ocultar su verdadera naturaleza y objetivos.

El título, esfuerzo de una paráfrasis tal vez inútil, pretende delimitar un campo de investigación, y al mismo tiempo recuperar del silencio, múltiples aspectos que no han podido ser incorporados en esta presentación. El proyecto inicial era mucho más abarcador: proponía analizar dentro de una poética de lo imaginario, la teoría de los mundos posibles, tan activa en la organización semántica y textual de toda la narrativa cunqueirana; la tensión realidad/ficción, y la conciencia literaria, aunque son aludidas repetidamente a lo largo de toda la exposición, merecen otro estudio más particularizado; otra tensión, la que resulta del encuentro entre dos tendencias, la mimética (como emulación de la realidad exterior) y la diegética (dinámica centripeta que se erige en organización de un mundo excepcional), observable en toda la narrativa de Cunqueiro, y cuya dinámica es especialmente efectiva en la organización de determinados ámbitos del proceso textual, queda también excluida de este proyecto; finalmente, la

dimensión paródica, otro de los ejes de organización textual, debiera ser objeto de un análisis más pormenorizado, además de su tratamiento parcial diseminado aquí por casi todos los capítulos.

Otra reducción tiene que ver con el corpus manejado. El estudio se concentra en las siete novelas de su producción, aunque las denominaciones genéricas en Cunqueiro no siempre funcionen en beneficio de la exactitud. Quedan por examinar otras obras que debieran haber sido integradas en un estudio que, como el presente, ofrece una nueva, y polémica, imagen del escritor gallego; especialmente cuando un análisis no muy exhaustivo parece confirmar las conclusiones que aquí se apuntan de forma provisional.

Una consideración final. Cada uno de los textos escogidos examina, de forma específica, el problema de la literatura, mejor, del hecho literario, aquello que lo constituye como tal. Como otros grandes escritores de este siglo, Cunqueiro reflexiona constantemente sobre las cuestiones que hoy más preocupan al creador y al crítico: la función del escritor en la sociedad, el estatuto del autor y del texto de ficción, la naturaleza del discurso literario y de su reproducción. A veces nos pareció utilizar a Cunqueiro al privilegiar aquellos textos que mejor reflejaban las cuestiones aquí analizadas, en el contexto de un muy difícil

equilibrio: cómo estudiar la narrativa de Cunqueiro a la luz de determinadas teorías críticas y simultáneamente utilizar este mismo corpus literario para aclarar aspectos conflictivos de aquéllas. Quiero puntualizar también que la misma exposición fragmentaria de cada una de las novelas sólo pretende resaltar el sistema de codificación narrativo/textual que les es común a todas ellas, aunque esto signifique a veces la pérdida del sentido unitario de cada uno de los textos.

Si es cierto que la intención última de todo crítico se reduce a reafirmar, reformular o subvertir un determinado canon literario, esta verdad es todavía más patente en el presente estudio, porque aquí se pretende no sólo recuperar definitivamente el espacio que por derecho propio le corresponde a Cunqueiro en el conjunto de la historia literaria más reciente, sino también una determinada imagen del escritor que tiene poco que ver con la que hoy siguen manejando los manuales. Nuestra investigación encontrará su justificación en el grado en que haya contribuido a este doble proceso de reformulación o subversión canónicas.

II. Introducción.

Elementos para una poética provisional de la concepción del hecho literario en la narrativa de Cunqueiro.

Un principio básico de la semiclogia postula la imagen del sistema literario como la condición y el lugar de la comunicación literaria, capaz de relacionar emisores y receptores pertenecientes a épocas distintas.¹ Esta concepción de la literatura como un proceso de comunicación, que parte de una dimensión fundamental del lenguaje natural, está obligada a clarificar una serie de rasgos específicos del sistema semiótico literario, como condición básica de su operatividad: en primer lugar la noción de literatura como un sistema con sus propias leyes y regulaciones (y que permite establecer los términos de una historia interna del proceso literario); este primer rasgo no debe hacer olvidar un dato básico: que tales leyes y regulaciones sufren una activa influencia y condicionamiento, exterior e interior, al desarrollo literario mismo; finalmente, y esencial en la ordenación conceptual de este modelo de comunicación literaria es la idea de texto literario como hipersigno, un espacio dentro del extenso sistema de producción literaria, que adquiere una identificación cambiante, pero no por eso inexistente.

La investigación de estos tres aspectos puede concretarse en el análisis específico de dos rasgos fundamentales en la estrategia textual que configura la narrativa de Cunqueiro:

a) la presencia activa del sistema literario, más concretamente, la selección intertextual que Cunqueiro diseña como horizonte de diálogo para su propia narrativa, mediante el establecimiento de una lista de los textos literarios cuya presencia es directa o indirectamente detectable en su producción novelística.

b) la respuesta de Cunqueiro a las imposiciones que el sistema literario, jerarquizado según un ideario canónico profundamente ideologizado, establece como instrumental textual. F.J. del Prado habla de "subversión textual"²; este mismo problema es analizado por M. Angenot desde la perspectiva de la sociocrítica.³ Piénsese, en relación con este aspecto, en la consciente actitud de marginalidad que preside toda la narrativa de Cunqueiro.

De los varios mecanismos, diacrónicos y sincrónicos, que fuerzan la constante reordenación del sistema literario, uno es especialmente significativo cuando se estudia la obra de un determinado escritor: su relación con las opciones o modalidades de representación que le ofrece el sistema literario y que se concretiza en las siguientes operaciones:

a) la elaboración de una selección previa de los textos que mejor representan la modalidad literaria que intenta textualizar.

b) la conexión e interrelación entre los textos elegidos, primero entre sí y luego con su propia producción literaria, sin que ello signifique la busca de una homogeneización. El concepto de intertextualidad intenta responder a esta incesante formación de subsistemas literarios que refuerzan y al mismo tiempo transforman las leyes del desarrollo del sistema de comunicación literaria. El conjunto de fuentes utilizadas por un autor funciona como un subsistema. La identificación del nivel en el que este subsistema se configura como tal es fundamental porque ciertos autores, dada su peculiar selección de textos literarios, facilitan más que otros la configuración del subsistema literario que integra su producción creativa dentro del macrosistema literario.

El grado de cohesión de un determinado sistema literario es directamente proporcional al control socioliterario que los ordenadores de la discursividad social imponen sobre la marcha de la discursividad literaria (las investigaciones de Van Rees, clarividentes en determinados aspectos, pierden pie al reducir cualquier tipo de protagonismo a los factores sociales)⁴ e inversamente

proporcional al grado de subversión textual representado por la modalidad literaria escogida por un escritor concreto.

El carácter polisémico del texto literario no permite, sin embargo, una fácil clasificación de su nivel de subversión: ideológicamente identificado con la discursividad dominante, un texto literario puede ofrecer un alto grado de subversión en la selección de su modalidad de representación literaria. Cunqueiro ejemplifica perfectamente esta textualidad de claroscuro.

Una de las dimensiones estructurantes en el proceso genético de todos los textos narrativos de Cunqueiro es la intertextual, que opera en dos direcciones:

a) el establecimiento de los tipos de relaciones, conexiones y dependencias entre los diversos textos pertenecientes a un mismo sistema, y dentro de éste, a los subsistemas.

b) el análisis preciso de los procesos por los cuales un mensaje individual (texto, subtexto o fragmento textual) se liga a las codificaciones del sistema.

El reconocimiento de este corpus compuesto de convenciones y codificaciones hace posible la comunicación literaria (contra el esfuerzo realizado por determinados sectores de la crítica post-estructuralista, que se empeñan en privar al discurso literario de su especificidad como tal

discurso social). La dimensión renovadora de un determinado texto es, así, cotejada con el horizonte predominante de los modelos de codificación literaria, como probó en un estudio reciente sobre la parodia L. Hutcheon.⁵ El autor puede jugar de múltiples maneras con las distintas opciones de codificación que un buen conocimiento diacrónico del sistema literario le ofrece, seleccionando una modalidad que puede ser incluso anacrónica en relación con el sistema de codificación literaria predominante. En un estudio sobre la narrativa de Cunqueiro debe precisarse cuál es el sistema de codificación apropiado por el autor, y cómo se relaciona con el sistema o sistemas de codificación predominantes en la época en que escribe: "The text, sugiere M.Corti, continues to accumulate sign possibilities which are communicative precisely because the text is inside a system in movement."⁶

Cunqueiro incorpora ciertos textos cuyas características dentro del cambiante sistema de codificación literaria les permiten una cierta flexibilidad y juego intertextual. Su narrativa confirma una de las tesis centrales de un estudio de Herman Meyer: el enfrentamiento entre dos textos supone el despliegue de un conjunto de elementos en cada uno de ellos, forzándolos a hipertextualizarse mutuamente."⁷ Imaginar una relación unidireccional entre dos textos significa perder de vista

las transformaciones operadas en cada uno de ellos precisamente como consecuencia de la aproximación operada por el hipertexto (texto en cuyo espacio se produce el fenómeno de la intertextualidad) como lectura del hipotexto (intertextualizado); como cada nueva interpretación crítica que periódicamente se opera sobre los textos canónicos, el hipotexto se ve condicionado por la aproximación que desde tiempos y espacios distintos otros textos (hipertextos intertextualizadores) intentan, resultando en una recodificación que a veces abre nuevas perspectiva de lectura. Consecuentemente, y dinamizado por la nueva lectura que el hipertexto impone sobre el hipotexto éste revierte parte de su nueva energía sobre aquél. Así, un movimiento que tiene su punto de partida en el hipertexto vuelve a él de nuevo una vez que ha sido simultáneamente transformador y transformado por el hipotexto:

a)hipertexto -----> b)hipotexto
d)hipertexto <----- c)hipotexto

Este sistema de relaciones requiere dos tipos de análisis:

a) el primero investiga qué procesos de recodificación tienen lugar al aproximarse dos textos unidos por una dinámica intertextual: se trata de investigar el movimiento espacial marcado por ambas flechas.

b) un segundo análisis debe investigar qué cambios se operan en el hipertexto al pasar de (a) a (d), y en el hipotexto en las fases (b) y (c).

Este modelo podría aclarar aspectos importantes de la narrativa de Cunqueiro, en la cual opera constantemente la dinámica intertextual, instrumentalizada sobre todo a través de la parodia.

Un doble requisito se exige constantemente al lector de las novelas de Cunqueiro: sus textos narrativos hipertextualizan los códigos literarios (en sus distintos niveles), y al mismo tiempo, mediante la incorporación en el hipertexto de fragmentos de diversos textos precedentes, se potencian discursivamente al ser intertextualizados. A esta dinámica textual parece referirse María Corti con el siguiente comentario:

Before literary communication occurs, the addressee must not only be familiar with the conventions, codes and rules of the system, but with those texts of which the new messages are the allotropes, the partial heirs of older sign functions.⁸

El sistema literario, como están demostrando las nuevas propuestas poéticas, es un ámbito de tensiones permanentes, de colisión entre fuerzas centrífugas y centrípetas, unas fuerzas que aspiran a mantener la identidad del sistema y

otras que optan por la transformación y la ruptura. Paolo Valesio, semiólogo italiano preocupado por el estatuto del texto literario comenta sobre este mismo aspecto:

Thus, the internal function of discourse is not basically one of straightforward cohesion -in fact, it is almost the opposite: it is that of managing a continuous battle among its components. Human discourse is the result of the delicate, uneasy, never-to-be-taken-for granted tension between two opposite forces -one that pushes it into a compact mass (so that the discourse holds together, holds tight), the other that pulls it apart, tries to tear it to pieces, freeing its different and conflicting components.⁹

Esta visión conflictiva, interrogativa, y en última instancia desintegradora de la textualidad literaria es una de las hipótesis de trabajo básicas en el presente estudio. Las múltiples alusiones a esta tensión, o dialéctica, entre las diversas dimensiones que comparten la dinámica textual en la configuración de las novelas de Cunqueiro pondrá de manifiesto la vigencia de esta concepción poética.

La incansable libertad fabuladora de Cunqueiro, que en ningún momento quiere perder control del proceso textual y narrativo, explicaría los mecanismos de desintegración textual a que somete todas sus novelas: todos ellos funcionan como contrapartida del progresivo desprendimiento que el texto adquiere a medida que el mundo narrativo alcanza un grado mínimo de consistencia. La narrativa de

Cunqueiro resulta previsible en tan alto grado, paradójicamente, por la reiterada insistencia en los mismos mecanismos de desintegración, que en principio deberían evitar una disposición a la previsibilidad narrativa. La polémica que rodea la cuestión de una supuesta falta de "savoir faire" novelístico en Cunqueiro, estudiada desde esta perspectiva, adquiere una nueva dimensión: el rechazo de un modelo novelístico cerrado, global, homogéneo en todas sus partes, forma parte de la vocación irrefrenable de este autor por mantener el control absoluto de un mundo narrativo que, precisamente por esta condición, nunca logra arrancar un impulso propio. Ni los personajes, ni los otros signos sémicos que configuran el mundo diegético en sus textos novelísticos, adquieren protagonismo en la obra de Cunqueiro.

Como consecuencia de la marcada naturaleza oral de sus novelas, la presencia del receptor, y sus múltiples manifestaciones, es uno de los rasgos que mejor definen la estructura narrativa y su proceso textual. Los estudios de recepción literaria señalan tres ámbitos de investigación, que delimitan y concretizan el problema de la recepción en la configuración de un texto literario:

- a) la relación del receptor con el emisor
- b) la relación del receptor con el texto

c) la relación del receptor con los otros receptores. Corti, que acepta la tripartición analítica, distingue previamente entre:

a) receptor interno al texto [textualizado] "known on the basis of a precise relation created or hypothesized by the sender;"¹⁰

b) receptor exterior al texto.

La distinción así presentada no hace justicia a las múltiples implicaciones y relaciones mutuas entre ambas dimensiones de receptividad textual; Corti reconoce, sin embargo, la existencia de unas fórmulas de recepción textual, estratégicamente situadas por un autor que, consciente o inconscientemente, desea imponer un "modelo" de lectura. Esta concepción ingenua, defendida por Cunqueiro en algunos de sus artículos periodísticos, es la reformulación del proyecto romántico del acto creativo puro, reflejado en una producción literaria que en ningún momento cuestiona la especificidad discursiva que lo sostiene (P.Zima y C.Belsey analizan este problema desde perspectivas complementarias.¹¹ Sin embargo, y a pesar de sus declaraciones en contra, Cunqueiro ejemplifica perfectamente la imagen del escritor iconoclasta, en la medida en que lo fue Cervantes, fiel a una tradición literaria pero consciente igualmente de la necesidad de su

superación. Y ello en función de una serie de obsesiones, que Mainer estudió en breves pero renovadores trabajos, y que Cunqueiro comparte con los llamados escritores falangistas: la nostalgia de un mundo desaparecido, como única, aunque insuficiente fórmula de supervivencia en una realidad que es negada y rechazada.¹²

Lo que convendría explicar es la razón de esta decidida vocación que imagina el discurso literario como un espacio de salvación: el texto se configura como un arsenal de obsesiones, esfuerzos y contradicciones, como resultado de una falsa alternativa que permita no enfrentar directamente el mundo y , así, silenciarlo.

Pensar en un único receptor para la narrativa de Cunqueiro significaría anular las múltiples caras de su proceso textual:

a) la decidida intencionalidad iconoclasta, constantemente presente en Cunqueiro por medio de la parodia y la ironía, textualiza un receptor activo, dinámico, a quien van destinados los códigos paródicos;

b) otro artificio que muestra la constante apelación a un lector protagonista es la desintegración textual que obliga al proceso narrativo a reformularse una y otra vez, recuperando un impulso inicial que nunca llega a configurarse como totalidad: es casi imposible localizar en

Cunqueiro una novela que desarrolle completamente el ciclo narrativo tradicional de

principio --> nudo --> desenlace;

c) la fragmentación textual, otra constante en Cunqueiro, refuerza las dos características anteriores;

d) en esta misma dirección juega la consciente dinámica intertextual, directamente relacionada con la mencionada intencionalidad iconoclasta, aunque la intencionalidad paródica no agota sus posibilidades funcionales en la narrativa de Cunqueiro.

Riffaterre se ocupa de insistir en la obligada presencia de un lector textualizado [narratario] como necesaria condición para que se active la codificación implícita en la dinámica intertextual.¹³

De estas notas debiera concluirse una imagen del lector textualizado en la narrativa de Cunqueiro que está en constante movimiento, forzado a captar indicaciones que frenan o desintegran la imagen narrativa en el proceso de la lectura. Erudito de excepción y desmitificador de los alardes de esta misma erudición, Cunqueiro se mueve en una amplia gama de modalidades literarias, desde la fórmula narrativa folklórica al clasicismo latinizante más retórico. La comprobación de este rasgo, también determinante en la producción literaria de Borges, con el que Cunqueiro

comparte múltiples aspectos de su concepción del hecho literario, anula cualquier intento de unificar y proyectar una imagen constante e inamovible del narratario en la narrativa de Cunqueiro. Es a esta situación incómoda del lector a la que Corti alude en los términos siguientes: "The relation of the addressee to the work is difficult and never linear; it is a mix of psychological, historical, sociocultural and semiological elements."¹⁴

La insistente recurrencia de determinados escritores a un reducido núcleo de temas y de modalidades de producción textual facilita, sin duda, el ejercicio de lectura descodificadora. Este aspecto relevante en Cunqueiro materializa sus mundos narrativos instrumentalizando un reducido inventario de mecanismos textuales. En un determinado momento de la lectura de cualquiera de sus novelas, el lector competente experimenta el paso del "message" al "code": el texto (en todas sus dimensiones léxicas, sintácticas, narrativas, textuales, semánticas), se transforma en un mecanismo generador del mismo resultado: los personajes, los espacios y tiempos narrativos, los engranajes narrativos y los procesos que los hacen posibles, se repiten una y otra vez, moldeando la capacidad receptiva del lector. Esta insistente repetición de los mecanismos aludidos intenta nivelar, en el caso de la narrativa de

Cunqueiro, los efectos producidos por la recurrencia de la desintegración textual, que marca directamente los esfuerzos de recepción de esta narrativa.

La idea de un receptor que participa activamente en la actualización de las múltiples potencialidades del texto es compartida hoy por muchos semiólogos, sobre todo a partir de los estudios de la recepción literaria de la Escuela de Constanza, y recientemente, las aportaciones de U. Eco, que liga esta visión coparticipadora del lector a una concepción del texto como "opera aperta". Sin embargo, como María Corti en el estudio aludido, Eco pone de relieve los límites de la discursividad de todo texto, sea o no literario.¹⁵

Esta doble tensión entre la apertura textual y su control interno, constante en la escritura, sobre todo la literaria, se intensifica en Cunqueiro:

a) el modelo de Cunqueiro contiene, como uno de sus rasgos determinantes, la apertura según se analizará posteriormente;

b) esta apertura textual requiere un lector dinámico, capaz de descodificar la ya de por sí fragmentada estructura narrativa;

c) pero Cunqueiro no cesa de situar sus novelas en relación con un hipotético origen marcado por el recurso a determinados prototextos, a un grupo de textos canónicos de

los que él se siente heredero y a los que afilia su propia producción literaria.¹⁶

Precisar con exactitud cuáles son los prototextos que este escritor hace funcionar en su narrativa y catalogar los textos canónicos que, además de ser intertextualizados en las novelas, juegan un papel activo como generadores de la modalidad textual empleada por Cunqueiro, son tareas prioritarias en un análisis textual de su corpus narrativo.

Corti se refiere a un tipo de textos que, "in their violation of the collective consciousness, even of the ideological level, break the system of expectations of the addressees."¹⁷ En este sentido, la narrativa de Cunqueiro, siempre tan difícil de sujetar a modelos teóricos preestablecidos, desequilibra la aparente identificación entre las voces narrativas y sus narratarios correspondientes; siendo tan activa esta identificación en el nivel narrativo se desintegra en el nivel del proceso textual que el autor implícito o el narrador extradiegético controlan. Se observará esto en el estudio del patetismo desplegado por María o la tabernera, en EAC, o el de los múltiples narradores que crean la polifonía narrativa en MYF: todos ellos en algún momento del acto narrativo sucumben al peso de la energía semántica que sus historias generan. Cunqueiro jalona su narrativa con sistemas de

codificación, fácilmente identificables por un lector familiarizado con los textos clásicos. Esta identificación inicial que orienta al lector en el proceso de inmersión textual, sufre un intenso proceso de desintegración y desorientación: los modelos textuales que inicialmente actuaron como puntos de referencia y orientación en la dinámica de la lectura, generan posteriormente el efecto contrario, rompiendo el alto nivel de expectativas que la activa presencia de los textos intertextualizados parecía presagiar. Como todo texto en el que funciona la modalidad fantástica, el grado de desviación o subversión discursiva es ideológicamente ambiguo: las anotaciones de M. Angenot en este sentido son pertinentes, en cuanto señala las posibles vías de textualización de las leyes que rigen la discursividad social predominante.¹⁸ Si la discursividad fantástica genera un alto grado de subversión, al situarse en un espacio utópico (R. Jackson y sobre todo I. Bessière¹⁹ desde el que ofrece una lectura anticanónica puede al mismo tiempo complacerse en el proceso de retirada hacia un rincón del espacio ocupado por la discursividad social hegemónica, sin cuestionarla ni presentar una modalidad textual alternativa. Esta ambigüedad está presente en toda la narrativa de Cunqueiro que no podrá ser totalmente comprendida si no es previamente clarificada la tensión

generada por la elección de la modalidad fantástica como marco textual.

La conformación de la dimensión macrotextual en la progresiva expansión de la narrativa de Cunqueiro requiere la aclaración de una distinción importante entre dos tipos básicos de códigos:

a) códigos "a priori": que pertenecen en parte al lenguaje como instrumento de comunicación, y al sistema específico de comunicación literaria;

b) códigos "a posteriori": que son producidos por el texto mismo.

En este segundo grupo habría que introducir los códigos que se configuran como consecuencia de la dinámica macrotextual, efecto que permite hablar de la existencia de un macrolector: la colocación de varios textos de Cunqueiro en una proximidad activa, fuerza ciertas dimensiones a sobresalir, bien producto de una coincidencia o bien de una disparidad que puede alcanzar grados de contradicción. El proceso por el que se va configurando el macrotexto es paralelo a la identificación -y creación- de los códigos que cada uno de los textos -y luego el macrotexto, en niveles distintos pero complementarios- genera.

La identificación de estos códigos que constituyen el idiolecto por el que se reconstituye la imagen global de la

producción de un escritor no resulta excesivamente ardua en el caso de la narrativa de Cunqueiro, autor que concibe todas sus novelas desde un mismo modelo de texto literario, y para quien la posibilidad de evolución en la modelación del hecho literario no fue una prioridad. Sin embargo, un estudio de las múltiples formas de codificación que generan las novelas, y su relación con los sistemas de codificación incorporados al texto mismo (sobre todo los subsistemas literarios identificados con determinados textos literarios canónicos intertextualizados) es una fase de investigación imprescindible en Cunqueiro y debería identificar:

1. los distintos códigos generados por:
 - 1.1. cada uno de los textos.
 - 1.2. la configuración del macrotexto.
2. el grado de sistematicidad que alcanzan estos códigos en cada uno de los textos y en el macrotexto.
3. los diversos sistemas de codificación que los textos de Cunqueiro incorporan del sistema literario y de otras modalidades discursivas (la dinámica intertextual está entre los aspectos más significativos de este estudio).
4. las complejas relaciones existentes entre los sistemas de codificación incorporados y los generados por el texto mismo, precisando:

- 4.1. la porción de actividad que le corresponde a cada uno de los sistemas en la modelación del proceso textual.
- 4.2. el grado de dependencia (filiación) de los códigos textuales en relación con los pre-textuales.
- 4.3. el estudio de la dimensión de subversión textual, que está directamente relacionado con la solución de todos estos problemas de identificación de los sistemas de codificación que operan, en los diversos niveles, en los textos de Cunqueiro.

La narrativa de Cunqueiro demuestra la veracidad de la siguiente hipótesis de Maria Corti sobre los códigos y registros o modos de escritura: "The writer's linguistic activity as a daring game of oscillation between his own individual language or idiolect and literary language, which he absorbs from the context of his age and from the reading of texts of the past."²⁰

La concepción del hecho literario de Cunqueiro está definido por esta dialéctica a la que se refiere Corti. Pero la intensidad y frecuencia con que el escritor gallego integra diversos modos de escritura literaria desnivela la balanza generando un nuevo nivel, un nuevo idiolecto en el que el lenguaje individual del autor está ya tan codificado literariamente que el resultado final no es sino una

metaliteraturización extrema, sólo rescatable por la dimensión paródica que marca todo el texto narrativo. El idiolecto propio de Cunqueiro, cargado ya de elementos literarios está constituido por dos elementos básicos:

- la estructura lingüística básica (el gallego o el castellano)

- la consciente intencionalidad literaria que introduce ya en un primer nivel de receptividad de la estructura básica lingüística las marcas del lenguaje literario.

Esta consciencia literaria explora los límites máximos de expansión al incorporar, en un variado juego de intertextualidad, textos literarios que producen determinados efectos sobre el idiolecto propiamente dicho.

El resultado final es esa peculiaridad textual que define la producción narrativa de Cunqueiro desde sus primeros relatos hasta su última novela: el efecto literario alcanza un nivel de intensidad tal que revierte sobre sí mismo, generando el efecto de desintegración textual que opera toda discursividad metatextual.

En un autor como Cunqueiro, que literaturiza con tal intensidad sus novelas, la referencia al lenguaje ordinario es una constante; para determinados autores precisamente aquéllos que se caracterizan por una conciencia literaria muy pronunciada, la dialéctica lenguaje ordinario/lenguaje

literario no pierde vigencia, al contrario, se intensifica al inscribirse en el proceso textual mismo (una escena de MYF ejemplifica lo dicho: José del Cairo, voz narrativa popular, es consciente de la dificultad inherente a la narración de una "historia literaria").

El lenguaje ordinario, como el literario, está marcado por sistemas de codificación social que obedecen a mecanismos no muy dispares del literario: además, como insisten las diversas propuestas teóricas de la sociocrítica, el escritor inscribe en su texto múltiples fórmulas discursivas, todas ellas determinadas lingüísticamente y socialmente configuradas. El texto literario, por su peculiar naturaleza, absorbe las múltiples discursividades sociales que una sociedad determinada genera, y aun las de otras sociedades contemporáneas, anteriores o futuras (la textualidad literaria de la ciencia-ficción), de manera que no son sólo los lenguajes ordinario y literario los canales de producción textual literaria; el inventario es más diverso y los mecanismos de configuración textual más complejos.

La identificación, en la obra de Cunqueiro, de las tres modalidades de codificación literaria básicas (los códigos estilísticos, los subsistemas o modos de escritura, y los códigos retóricos propiamente dichos) es una operación que

va más allá del lógico interés que puede despertar en el estudio de todo escritor: Cunqueiro somete su escritura a un constante juego de tensiones entre diversas fórmulas de codificación, y registros de escritura; es esta tensión, y los efectos que de ella resultan, una de las claves para la comprensión de la dinámica textual de su narrativa. La dimensión paródica, tan activa en Cunqueiro, es posible sobre la base de la mencionada tensión. La doble corriente discursiva, una popular y otra clasicista, a la que se hizo mención anteriormente, se explica dentro del esquema de esta copresencia de sistemas de codificación.

Un nuevo concepto, apropiado por la semiología y por la sociocrítica, "grammar of vision", es especialmente útil para estudiar un corpus narrativo como el de Cunqueiro, por ser un autor que asume la dimensión subversiva que todo texto literario contiene en potencia:

When the poet enters the game on the side of meaning, the intersection of stimuli and lines of force produce in the text a result that can be objectively defined as a deviation from the common grammar of vision. By grammar of vision I mean the ensemble of perceptions, of ordinary associations, of traditions, of semiological codes, that are activated whenever anybody looks at something: in brief, the glance of the social subject. The poet [and the literary writer en general] is the person who escapes that grammar of vision, who does not follow its laws and classifications... Since no figural or symbolic operations exist in poetry outside of language, the poet's deviation from the

normal grammar of vision takes the form of a violation of norms of the grammar or language.²¹

Este concepto de "grammar of vision" resulta atrayente, y parece operativo porque permite traducir en términos lingüísticos la desorganización semántica que, en mayor o menor grado, todo escritor origina con su escritura. Parece especialmente relevante para una modalidad literaria como la de Cunqueiro. La agramaticalidad de sus novelas, es decir, la transgresión de una modalidad narrativa hipercodificada y legitimada como paradigma discursivo por los escritores de su misma generación, se resume en una toma de conciencia de la asimetría, la dislocación y, en última instancia, la imposibilidad de una coherencia textual como consecuencia de la subversión de los códigos de la gramática literaria predominante. Esta concepción, que tiene el mérito de frenar y relativizar cualquier intento de control absoluto del texto literario, al sugerir una homologación casi perfecta entre el método de investigación y el texto, propone una lectura más dinámica del texto literario, en gran medida semejante a la sugerida por C. Belsey²². Fundamentar una poética sobre esta nueva concepción supone buscar, en cada caso concreto, las razones de la asimetría, y no dejarse guiar ciegamente por las propuestas deterministas de cada escuela crítica que identificará, para

su propio beneficio, un factor único como causa principal de la asimetría textual (con sus posibles variaciones y grados) en cada producto literario. Es éste un problema que no tiene fácil solución, pero la identificación de esta discordancia e incoherencia textuales es un descubrimiento literario de primer orden, por las implicaciones para una nueva concepción del texto literario. La narrativa de Cunqueiro, por los múltiples rasgos apuntados anteriormente, es un caso especialmente idóneo para intentar poner a prueba esta visión descentralizada. Las propuestas teóricas de la ya citada C. Belsey y del francés P. Macherey, entre otros investigadores, sería de gran utilidad y a ellas habrá que volver en una investigación más detallada de este aspecto, fundamental, en el estudio del proceso textual en la narrativa de Cunqueiro.²³ Una metodología textual tal, que propone una imagen asimétrica del texto literario, está obligada a aclarar determinados aspectos:

- a) qué niveles textuales están más directamente afectados por la asimetría;
- b) cómo determinar el grado de incoherencia entre los diversos niveles textuales;
- c) cómo seleccionar el parámetro textual, que sirva de identificador de la asimetría textual;

d) en qué medida funciona la teoría de las isotopías como propuesta metodológica para una teoría de la asimetría textual;

e) qué puertas son especialmente aptas para la entrada de la asimetría en la ordenación discursiva del texto literario;

f) la sociocrítica (representada, entre otros, por los trabajos de Zima, Duchet, M. Angenot, Cros) es especialmente valiosa para este tipo de investigación, porque sigue las pistas de textualización de la formación social discursiva predominante en la producción literaria: esta traducción literaria de una formación discursiva determinada es la vía de asimetrización de un texto literario.

La función supersignica del texto literario, a la que aludían implícitamente las notas anteriores, encuentra en el ámbito de la macrotextualidad el espacio ideal para su proyección bajo dos condiciones:

- (1) if there exists a combination of thematic and/or formal elements at runs through all the texts and produces the unity of the collection;
- (2) if there is a progression to the discourse for which each single text can occupy only one place. Clearly, the second condition presupposes the first, but the reverse is not true.²⁴

Establecidas las condiciones, el investigador debe concretar las fases de una investigación que hagan posible la estructuración de un proceso analítico; Corti, que ha estudiado desde este punto de vista la narrativa de I. Calvino, un escritor con cuya obra la de Cunqueiro ofrece numerosas coincidencias, detalla todo un programa cuya relevancia para el estudio de la narrativa de Cunqueiro es incuestionable:

the repetitive succession of fundamental actions allows for the extrapolation of a model o generative structure of the ...texts. This model on the one hand, helps to realize the intertextual links on the level of the handling of the fabula, and on the other, it serves as the connection between the deep ideological motivation - underneath all the stories-and the single imaginative creations.²⁵

La estudiosa italiana sugiere una doble vía de investigación: el análisis del sistema semiótico de un escritor en función de un texto determinado, o el estudio de la estructura de un texto en función de todo el sistema.

In the first case, should study the invariants of the system in order to individuate their presence in the single text: key words of symbolic value that point to the extratextual, stylistic connotators, reused material. Such a approach gives a monocentric perspective, the meaning and communicative system of an author in function of one of his texts. The perspective becomes polycentric when the single texts are seen as

stages of a journey, structures of transformation of a system, moments in the continuity or discontinuity of a productive I from the early to the late works...Therefore, except in exceptional cases, the artist's development is not a foregone conclusion, nor does each phase imply the next. The artist's motivations that produce the transformation of the system of meaning and communication are tied on the one side to the internal journey of the productive I, and on the other to the extratextual influences, the sociocultural and historical conditions, the ideological pressures of certain aspects of the real. An artist's development in his journey is, in a certain way, the representation through his various works of this double thrust. To unite the several texts of a writer is essentially to unite the supersign -functions of each of them. While we may find a greater or lesser grade of stability - or almost none at all- it is nevertheless difficult indeed for the critic to master the chain reactions.²⁶

El apartado dedicado a la macrotextualidad, y sus implicaciones para la evaluación de las dimensiones intratextual e intertextual de la narrativa de Cunqueiro, dejará clara constancia de la operatividad del programa conceptual bosquejado por M. Corti.

A partir del concepto de género literario como el espacio privilegiado en el que el texto individual entra en un complejo sistema de relaciones con otros textos y con el sistema de codificación que define el género mismo, es fácil deducir que Cunqueiro se encuentra entre los escritores que, como los grandes renovadores de las formas novelísticas, establece un diálogo activo no sólo con otros novelistas

sino también, y de forma especial, con los sistemas de codificación que históricamente se vinieron identificando con la expresión novelística. Los recientes trabajos de Krysinski son de útil orientación en la ordenación conceptual y metodológica del diálogo, no siempre amistoso, entre el texto individual y el discurso frente al que aquél se instaura como subversión.²⁷

La elección de un género por parte de un escritor implica su elección de un determinado modelo de interpretación de la realidad, en una doble dimensión, formal y temática. Todo género impone sus propias restricciones sobre lo que puede ser adquirido del ámbito de lo real o de lo verosímil; tiene una función selectiva y provocativa, sus códigos nunca son neutrales, sino formalizaciones de larga duración que determinan y dirigen el mensaje, en una determinada dirección. De hecho, la peculiaridad de un texto determinado se perfila contra las fórmulas genéricas con las que nunca puede coincidir de forma absoluta; es esta polaridad la que establece la dialéctica texto/género, y la que permite hablar de la genialidad de determinados textos, en función precisamente de su grado de subversión de un sistema determinado de hipercodificación. La narrativa de Cunqueiro es muy peculiar en cuanto a la dialéctica mencionada, porque por una parte

presenta un alto grado de formalización (el mismo esquema se repite incansablemente), y manifiesta una recurrencia de prototextos o tradiciones literarias hipercodificadas; sin embargo, es tal el grado de conciencia textual asumido por este autor en sus novelas, y el tono paródico en la textualización de los prototextos mencionados, que el grado de subversión se hace todavía más intenso. Pocos escritores, entre los muchos novelistas de la postguerra española, ejemplifican como Cunqueiro esta actitud subversiva de los diferentes sistemas de codificación literaria a los que el escritor tiene acceso. No debe asumirse, sin embargo, esta actitud como resultado, sino como una concepción del hecho literario traducida en la radical decisión de textualizarse aun a costa de la destrucción de los mismos códigos utilizados.

NOTAS

- 1 Para un análisis más detallado sobre este tema véase el trabajo de Maria Corti, An Introduction to Literary Semiotics (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978).
- 2 F.J. del Prado Biezma, Cómo se analiza una novela (Madrid: Alhambra, 1984).
- 3 Marc Angenot y Regine Robin, "The Inscription of Social Discourse in the Literary Text," Sociocriticism, I (1985), 53-82.
- 4 C. J. Van Rees, "How a Literary Work Becomes a Masterpiece: On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism," Poetics, XII (1983), 397-417.
- 5 Linda Hutcheon, A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms (Londres: Methuen, 1985).
- 6 Corti, p. 6.
- 7 Herman Meyer, Poetics of Quotation in the European Novel (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1968).
- 8 Corti, p. 6.
- 9 Paolo Valesio, Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980).
- 10 Corti, p. 34.
- 11 Pierre Zima, Manuel de sociocritique (Paris: Picard, 1985); también "La vision du monde: trois modèles et une critique," Sociocriticism, I (1985), 103-110. Desde una perspectiva similar, Catherine Belsey, Critical Practice (Londres: Methuen, 1980).

12

José Carlos Mainer, Falange y literatura (Barcelona: Labor, 1971); y Literatura y pequeña-burguesía en España (Notas 1890-1950), (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972). Un reciente intento de historiar este aspecto del falangismo es la Literatura fascista española de Julio Rodríguez-Puértolas (Madrid: Akal, 1986).

13

Michael Riffaterre lleva trabajando en este concepto desde hace bastante tiempo. En un número especial de Texte dedicado a la intertextualidad, el semiólogo francés enumera sus trabajos más relevantes sobre este tema, y el correspondiente de la recepción literaria, "Production du roman: l'intertexte du Lys dans la vallée," Texte, 2 (1983), 23-34.

14

Corti, p. 38

15

Umberto Eco, Lector in fábula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo (Barcelona: Lumen, 1981).

16

Edward W. Said estudia el problema de la "filiación" artística en dos trabajos muy relevantes para la clarificación de los procesos de formulación y reformulación de la tradición canónica: The World, the Text and the Critic (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1983), y Beginnings: Intention and Method (Nueva York: Basic Books, 1975).

17

Corti, p. 58.

18

Marc Angenot y Regine Robin, en el artículo anteriormente citado, discuten el mismo problema y sugieren nuevas y muy sugerentes hipótesis de trabajo para futuras investigaciones.

19

Irène Bessière, Le récit fantastique (Paris: Librairie Larousse, 1974); Rosemary Jackson, Fantasy: The Literature of Subversion (Londres: Methuen, 1981).

- 20 Corti, p. 58.
- 21 Ibid., p. 73.
- 22 Catherine Belsey, op. cit.
- 23 Pierre Macherey, Pour une théorie de la production littéraire (Paris: Maspero, 1980).
- 24 Corti, p. 112.
- 25 Ibid., p. 113.
- 26 Ibid., p. 113-114.
- 27 Wladimir Kryszinski, "Le 16 juin 1904 et après ...", Texte, 2 (1983), pp. 61-84.

III. Un discurso narrativo inestable

1. El acto enunciativo

La narratología, estrictamente hablando, y en su condición de ciencia de los códigos narrativos, se consolida como paradigma crítico cuando Gerard Genette, y posteriormente Mieke Bal, redescubren y reformulan el estatuto de la voz narrativa, es decir, el acto narrativo. El crítico francés, en su estudio pionero de 1973, se hacía eco de una nueva formulación conceptual en el estudio de los textos narrativos:

En un troisième sens qui est apparemment le plus ancien, récit désigne encore un événement: non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose: l'acte de narrer pris en lui-même [...] il est tout évident que le discours narratif [...] comme tout énoncé est le produit d'un acte d'énonciation [...] Sans acte narratif, donc pas d'énoncé, et parfois même pas de contenu narratif. Aussi est-il surprenant que la théorie se soit jusqu'ici assez peu soucieuse des problèmes de l'énonciation narrative, concentrant presque toute attention sur l'énoncé et son contenu.¹

Desde los iniciales estudios de los formalistas rusos hasta épocas muy recientes los estudios de narratología centraban su interés en la estructura del relato, es decir, en la dialéctica fábula/intriga. Este enfoque, que dio

origen a nuevos conceptos (gramática narrativa, actantes, funciones, motivos o modalidades de encadenamiento secuencial, por citar algunos de los principales), descuido, paradójicamente, una de las dimensiones fundamentales de todo texto narrativo, aquélla que lo constituye, precisamente, como tal: el proceso narrativo; y que Genette, junto con Bal, consideran objeto central de la narratología. No debiera, tal vez, extrañar que la teoría del relato haya enfatizado hasta muy recientemente aquellos aspectos que menos tenían que ver con el proceso narrativo, porque los códigos narrativos directamente implicados en el acto narrativo son los menos visibles en el conjunto de los indicadores que identifican un texto narrativo como tal, y su descodificación más ardua, como sugiere C. Chabrol:

Les sujets du dire ou de la production d'un acte semblent toujours échapper à la prise de l'intelligible. Ce n'est jamais qu'au travers de traces inscrites dans l'énoncé ou dans l'acte produit que l'on peut tenter de se les représenter [...] En guise de conclusion, nous voudrions souligner que le problème de l'énonciation discursive encore mal élaboré, nous apparaît fondamental, et non marginal, pour la constitution d'une grammaire narrative-sémantique.²

Chabrol y Genette escribían en 1973. La situación actual de la narratología es distinta, después de haber sufrido los avatares a que está sometido todo modelo de

investigación que se ofrece como paradigma científico.³ Otros modos y modelos, desde perspectivas distintas, han intentado reformular las cuestiones debatidas por las diversas escuelas narratológicas; sin embargo, algunos de sus principios y conceptos siguen teniendo vigencia, entre ellos la triple dimensión de la narratividad bosquejada por G. Genette. Historia, relato y acto narrativo, con sus múltiples variantes, son los tres ámbitos de investigación fundamentales para un narratólogo; pero la aproximación a cada uno de ellos es distinta. Como observaba C. Chabrol, de estos tres aspectos, el único accesible al lector es el relato (que puede identificarse con el texto, en un nivel básico; sin embargo, como se verá, hay toda una problemática que rodea al concepto de texto, y al de proceso textual); la historia y el acto narrativo sólo son accesibles indirectamente: la primera por el contenido del relato, el segundo a través de su producción.

Pocos escritores de su generación han sido tan conscientes de esta triple dimensión que dinamiza todo proceso narrativo, como Cunqueiro. Su visión del proceso narrativo como el acto de representar y relatar le da a toda su producción novelística esa dimensión reflexiva que lo emparenta con los grandes escritores de nuestro siglo. Una rápida lectura de cualquier texto narrativo de Cunqueiro

muestra una constante: el incesante juego de voces narrativas que se reparten todo el espacio textual, y que permite hablar de novelas polidiegéticas, término que parece apropiado para describir la masiva incorporación de historias a la ya de por sí polifónica estructura de cada uno de los segmentos sus novelas. Resultado de esta polifonía es el vaivén de estilos discursivos, y de modalidades textuales que intervienen en su configuración. La dosis de cada uno de estos registros discursivos está controlada por una voz suprema, denominada más adelante como voz textual, y que algunos narratólogos identifican con el autor implícito.⁴ No es éste, sin embargo, el único indicador de la presencia de una voz suprema que domina y controla cada una de las variantes textuales que intervienen en la génesis del texto narrativo; su presencia, sin embargo, explica una cierta uniformidad cuyo resultado, paradójicamente, se traduce en la ausencia de la dialogicidad que sería esperable de la masiva incorporación de voces narrativas.

A la uniformidad aludida, por la imposición de una voz autorial que siente un mayor atractivo por el proceso textual que por sus posibles resultados, ha de añadirse la obsesión que Curqueiro muestra por la desintegración del mundo fabulado: aspecto clave para entender su oficio

novelístico, por el que la crítica no se ha interesado. Esta fuerza desintegradora, como se verá, constituye uno de los ejes de inestabilidad textual en la narrativa de Cunqueiro y es un factor determinante en su proceso narrativo.

Cunqueiro no abandona, sin embargo, su instinto de fabulador nato, al que la crítica y él mismo aluden en múltiples ocasiones:⁵ su obsesión por introducir nuevas y originales historias en sus textos narrativos lo obliga a aprovechar todas las situaciones imaginables. Resulta interesante notar cómo logra este resultado utilizando paradójicamente fábulas intradieéticas que están no menos hipercodificadas literariamente que las estructuras narrativas y textuales que las enmarcan y formalizan. La práctica intertextual ejemplifica esta dimensión de la narrativa de Cunqueiro.

Al concepto de novela polidiegética, ha de añadirse otro con él relacionado: el de diégesis nonata, para describir fabulas citadas pero no narradas, y que son la consecuencia de un proceso narrativo que no llega a alcanzar un nivel de configuración plena. En el análisis individual de las novelas se ofrecerán ejemplos de este tipo de narraciones, contenidas en el plano del relato pero no en el de la fábula.

"Las historias del Algaribo", uno de los múltiples relatos incorporados en MYF, textualiza de forma excepcional el proceso narrativo al que Cunqueiro recurre constantemente:⁶ narrar historias se convierte en un oficio económicamente remunerado ("me gano algo de vida contando historias por las posadas").⁷ Es éste uno de los primeros textos-clave (abundantes en toda la narrativa de Cunqueiro) porque sintetizan en un espacio textual muy reducido los rasgos esenciales de la concepción del hecho literario que se extrae de la producción narrativa de Cunqueiro. Aquí interesa resaltar la presencia de narradores profesionales, y la procedencia árabe de esta voz narrativa.

"Viaje a Pacios", también en MYF, ejemplifica uno de los procesos narrativos más frecuentados por Cunqueiro: a partir de un personaje se despliega en cadena una interminable lista de nuevos personajes e historias. Ha de subrayarse de nuevo la predisposición del autor a novelizar situaciones que multiplican nuevas narraciones, enmarcadas en espacios formalizados. Lógica consecuencia de esta estrategia es el marcado tono iterativo de toda la narrativa de Cunqueiro reflejado en la incesante tematización del "viaje" y en la elección de personaje para los cuales el camino y el caminar constituyen un espacio y una actividad promordiales, prototípicos. El escritor gallego hace suya la

siguiente observación de Cesare Segre, para quien "motivos arquetípicos, motivos tradicionales, motivos de la experiencia común (que de todos modos se remontan a los esquemas de representación) constituyen los módulos con los que se construye cualquier estructura narrativa."⁸

Está presente en todos los narradores que pasan por las novelas de Cunqueiro, y que a su manera intervienen en la configuración del relato que le es asignado por la voz textual, la conciencia de un interminable proceso de elaboración narrativa. He aquí un buen ejemplo: "Salto -dijo el inglés posando los papeles y limpiando la lupa con el pañuelo- la estancia y estudios del joven mago en Montpellier."⁹ Se marca, así, una tensión entre dos niveles del proceso narrativo, el de la fábula y el del relato, generada por el proceso mismo de ordenación narrativa, y que se consolidará como una de las constantes de las múltiples voces narrativas a las que Cunqueiro cede el control diegético, no el textual, de sus novelas.

CDS

Las aperturas y clausuras narrativas están muy marcadas en las novelas de Cunqueiro. Todo texto literario, en realidad, como apunta J. Ludmer, está marcado por los mecanismos y motivos del "incipit": el establecimiento de los límites entre la ficción y la realidad; la enunciación

narrativa que establece, con su misma presencia, los espacios de conflicto entre el suceso real y el sueño; las voces que legitiman el mismo acto narrativo; y finalmente, las "llegadas y visitas", que introducen lo otro, la marginalidad, la ilegalidad, y sobre todo la inestabilidad.¹⁰

Lógicamente, tratándose de una producción novelística que se estructura sobre modalidades "literarias" hipercodificadas, no debe extrañar esta característica; un buen ejemplo en CDS: "La cosa comenzó saliendo Charles Anne [...]." ¹¹ La hipercodificación narrativa aludida se intensifica en unas páginas más adelante, como haciéndose eco del código literario de apertura mencionado: "Todas las mañanas se repetía esta fiesta," ¹² que anticipa a un lector mínimamente competente la proximidad de una situación excepcional, que el narrador inscribe inmediatamente: "Pero aquella mañana [...]" ¹³; que incorpora no sólo una ruptura textual, sino también y sobre todo, el "incipit" de la fábula. Si cada modalidad de representación literaria se define en torno al grado de exhibición del sistema de límites, cortes o negaciones que configuran las aperturas y clausuras textuales, los comienzos narrativos de Cunqueiro marcan la instauración del espacio textual que determina el límite entre el mundo ficticio y la realidad. Las dos citas anteriores muestran esta característica.

Cunqueiro concibe situaciones narrativas que potencian la multiplicación de procesos narrativos, situaciones en las que se enmarcan unas voces que hallarán el momento oportuno para definirse precisamente no a través de acciones sino de narraciones; el concepto de marco narrativo es fundamental para entender este elemento de la estrategia del proceso narrativo: un espacio especialmente diseñado por la voz autorial y en el que obliga a instalarse al lector: un ejemplo en CDS:

-Es necesario -dijo Coulaincourt [...] - que nos conozcáis a todos, y porque veo en vuestros ojos, señor sochantre, tanta sorpresa como miedo [...] A vuestra izquierda lleváis [...] Delante, ahí tenéis [...] A su lado [...] Ese otro [...] Añadidme a mí [...].¹⁴

Se prepara, así, el marco narrativo dentro del que van a proyectarse todas las historias de la segunda parte, marco que funciona simultáneamente como un intertexto fácilmente identificado por un lector competente: es inmediatamente detectable, por ejemplo, el eco del Decamerón y de toda una tradición narrativa medieval que funciona sobre este código narrativo y de la que aquél se siente heredero.

También en CDS nos encontramos con un texto especialmente significativo para entender la dimensión emocional del proceso narrativo:

-¿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?.¹⁵

Lo irritante del acto narrativo reside, precisamente, en la rememoración de la historia que llevó a los narradores a la situación en la que se encuentran; dice uno de ellos: "- A mí lo que más me cuesta contar es cuando el verdugo de Rennes me hizo el nudo en la misma nuez."¹⁶ La rememoración del tiempo pasado representa una de las funciones primordiales del acto narrativo y si casi siempre va acompañada de un sentido de reflexión y nostalgia, a veces, como en esta ocasión, el proceso narrativo es un acto de penitencia para unas almas a las que no les ha llegado todavía la hora del descanso y se ven forzadas a una inacabable sucesión de procesos narrativos sobre una misma fábula. Además del tono desgraciado e incluso truculento de la fábula, el narrador se ve privado de uno de los aspectos más atrayentes del proceso narrativo: la novedad, tantas veces aludida en Cunqueiro como uno de los elementos primordiales del proceso narrativo. Más adelante se hace referencia a este mismo ritual:

Había pasado media hora y el coronel no venía, y al sochantre las noches se le hacían muy duras, ya que puestos en rueda aquellos difuntos empezaban a contarse unos a otros sus historias, como si se tratase de novedades, y organizaban el más temeroso coro del mundo, pues cada uno hablaba por su lado, sin oír al otro.¹⁷

El desorden en el coro de voces es tal que la información se transforma en ruido, haciendo imposible el acto comunicativo, condición básica del proceso narrativo. Otro aspecto que distorsiona este mismo proceso es la actitud mecanicista de los narradores: parecen autómatas, voces condenadas a repetirse, obligadas por un destino que las controla, e incapaces de distinguir entre la "novedad", único material que en opinión de Cunqueiro sería capaz de generar un acto narrativo genuino, y la simple repetición de una historia ya conocida y aborrecida por el mismo narrador.

Para los extraños y misteriosos acompañantes del sochantre se trata siempre de "contar nuestras historias a nosotros mismos [...]". Los procesos narrativos que constituyen la segunda parte de CDS parten de una experiencia básica: la distancia irrecuperable entre el tiempo de la "historia" contada y el tiempo del acto narrativo mismo; todos los narradores insisten en esta separación infranqueable, organizada textualmente alrededor de una situación similar a la que la retórica tradicional denomina ironía dramática, aunque de manera muy especial; el

narrador se desdobra en el momento del acto narrativo: se identifica, por una parte, como actante de su propia historia; pero asume simultáneamente la distancia narrativa que le permite contar su propia historia. Se convierte así en el espectador de su propia tragedia.

La situación aquí comentada ejemplifica también otro aspecto muy interesante del complejo proceso narrativo utilizado por Cunqueiro: la "segunda parte" de CDS es sólo la actualización ante el sochantre de un acto narrativo que se viene repitiendo "día tras día, mes tras mes, año tras año."¹⁸ Esta dimensión fuerza al lector a identificar un espacio textual que va más allá de la diégesis actualizada: el sochantre es sólo uno entre los muchos narratarios/testigos que podrían ser autores de "crónicas" semejantes. La decidida voluntad de proyección del proceso narrativo se pone de relieve al contrastar varias versiones de un mismo hecho, un mecanismo que Cunqueiro utiliza constantemente; por ejemplo en CDS, cuando se intenta precisar con exactitud lo realmente acontecido al coronel Coulaincourt. El resultado final es siempre el mismo: la intensificación de la inestabilidad de la diégesis, controlada por un coro de voces con versiones no sólo distintas sino también opuestas. Por sí solo este mecanismo apenas tendría fuerza determinante en la ordenación de la

proyección si no estuviese reforzado por otros mecanismos con resultados similares.

Es inútil buscar una razón estructural para la constante adición de nuevas historias, en el texto central o en los numerosos apéndices, en toda la narrativa de Cunqueiro. Su ordenación textual no se rige por el principio de una concepción cerrada del proceso narrativo, según la cual todas las historias estarían en función de una historia central, y con la cual mantendrían relaciones de dependencia. Es precisamente esta aproximación la que Cunqueiro parece rechazar en toda su producción novelística: la proliferación de voces narrativas, la consiguiente multiplicación de los niveles diegéticos y las historias que aquéllas originan, junto con la voluntad de desestabilización que Cunqueiro imprime a su narrativa, hacen de sus novelas un ejemplo perfecto de textualidad abierta.¹⁹ El "Epílogo para bretones" que cierra CDS es uno de los mejores ejemplos de la desintegración del proceso narrativo, y una muestra perfecta de la dinámica del proceso textual. Un análisis detallado pone de manifiesto la constante interrelación de ambos procesos en la génesis textual de las novelas de Cunqueiro y el control que ejerce el segundo sobre el primero de ellos. El autor, o, mejor aún, la voz autorial textualizada, desenmascara con este

"epílogo" el proceso narrativo de "Las crónicas", y las voces narrativas que intervienen en su elaboración: la consecuencia inmediata es la intensificación de la conciencia literaria, es decir, el carácter "ficticio" de la diégesis, porque el narratario (que tiene acceso al epílogo) ve cómo se desintegra delante de sus ojos el mundo diegético de la novela; así, este epílogo le permite al narratario salirse de la diégesis narrativa propiamente dicha sin salirse del texto, y al lector entrar en éste sin incorporarse a ninguno de los niveles de la diégesis narrativa; como otros microtextos adicionales, el epílogo funciona como un espacio textual privilegiado, y esto por varias razones:

a) en primer lugar, no pertenece a la diégesis narrativa, pero sigue siendo un texto dentro del gran macrotexto constituido por la novela;

b) el destinatario de este texto, en segundo lugar, es un hipotético lector que no descarta otros receptores;

c) es un texto al que tiene simultáneamente acceso un doble receptor: un narratario se sitúa en el nivel de la voz autorial del "epílogo", y, de alguna forma, integra la información de los múltiples narratarios que corresponden a los no menos abundantes niveles diegéticos; es así mismo el narratario más autorizado y mejor informado por tener acceso

a la voz autorial del autor implícito, y el que experimenta la desintegración textual propiciada por éste. El otro receptor está representado por un lector extratextual, al que va dirigido en principio el epílogo, y que ha sido hábilmente intratextualizado por el autor; es este segundo receptor el que identifica sin dificultad la fuerte hipercodificación literaria de toda la novela: la técnica cervantina de los manuscritos hallados, y la estructura, artísticamente elaborada en Occidente por Don Juan Manuel y por Boccaccio, de la encadenación de las historias y del marco narrativo que les sirve de configuración macrotextual, con antecedentes en la tradición narrativa de los países árabes.

Dentro de este proyecto desintegrador, el autor contradice conscientemente el código literario del "manuscrito hallado"; compárense estos dos comentarios metatextuales: "las libretitas [...] que me sirven ahora para escribir estas crónicas [...] tomando lo más de lo que en ellas estaba apuntado"²⁰; "y todo lo que aquí, en estas "Crónicas", se cuenta de ella, está tomado de mapas [...]."²¹

En ambas frases se hace referencia a una misma estrategia textual: la referencia a las fuentes, usando incluso un mismo verbo "tomar", que hace el paralelismo todavía más sugestivo.

El epílogo se inicia con la siguiente invocación "sepan los bretones", que no es sino un guiño más al lector de habla gallega o castellana ante el que el autor se presenta como tal, y ya no como transcriptor. El epílogo funciona, así, como el golpe maestro de un escritor que cuida mucho su estrategia textual: cuestiona implícitamente la técnica del "manuscrito hallado", y la referencia a los bretones hace evidente la estrategia de un escritor que se ríe, simultáneamente, de y con el lector.

La aparición de la voz autorial básica desautoriza automáticamente las otras voces, al someterlas a una reordenación jerárquica y literaturizarlas, es decir, ficcionalizarlas. El autor va aún más allá y redefine el texto: "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, de lecturas de Chateaubriand y de Le Goffic..."²²

El epílogo da entrada, pues, a una nueva voz, que no es narrativa, y que en relación con la diégesis del texto central se muestra a un tiempo extradiegética y heterodiegética, y se hace identificar como la voz básica y legítima por excelencia. Su inclusión en el macrotexto de la novela intensifica todavía más la ya referida tensión entre

ficción y realidad, entre texto de ficción y texto histórico. Esta tensión, incorporada en un mismo libro , produce un efecto paradójico: desintegra la esencia del código literario utilizado ("los manuscritos hallados"), elevando todavía más su valor de hipercódigo, al seleccionar una formalización literaria canonizada que paradójicamente opera como una ficción anti-ficticia ("los manuscritos" hallados documentan históricamente su diégesis); con la adición del epílogo al texto central esta hipercodificación, ya de por sí frágil por estar fundamentada en una codificación literaria, sufre una desintegración mayor.

El epílogo se presenta, pues, no como un nuevo texto añadido al apéndice, y con el mismo valor funcional que éste. El nuevo microtexto obliga al lector a reordenar los textos anteriores; genera, en otras palabras, una tensión que reconfigura la visión que el lector se ha ido haciendo de la estrategia textual.²³

La documentación manejada por el "Autor" es preferentemente romántica, lo que explicaría la presencia de determinados elementos fácilmente identificados por un lector competente: regusto por ambientes góticos, novelización del ultramundo...

Los espacios narrativos (textos de naturaleza fundamentalmente descriptiva) sufren un trasvase de Galicia

a Bretaña: esta estrategia textual es útil para entender el funcionamiento de la teoría de los mundos posibles, tema recurrente en Cunqueiro, y básica para la intelección de aspectos esenciales de su narrativa. La proyección de unos personajes en un espacio, confesadamente desconocido para el escritor, se mediatiza con la superposición de otro espacio, éste real, que sufre así un tratamiento literario: la Galicia que la voz autorial manipula es un espacio especialmente acondicionado para ser manejado "literariamente".

El epílogo funciona, así, como un amplio comentario metanarrativo, de enorme valor si se tiene en cuenta que, siendo Cunqueiro un autor consistente en el empleo de una misma gramática narrativa a lo largo de toda su producción novelística, cualquier comentario introducido en una de sus novelas tiene una resonancia que supera los límites del texto en el que está inscrito. Pero además, y es ésta la perspectiva que aquí interesa reseñar, ejemplifica la desintegración de todo un proceso narrativo cuidadosamente elaborado, aspecto crucial teniendo en cuenta que la de Cunqueiro es una novelística especialmente determinada por los códigos narrativos. El "Epílogo para bretones" es uno de los muchos momentos de desintegración del proceso narrativo textualizados en toda la narrativa de Cunqueiro.

MDU

Las referencias explícitas al proceso narrativo son una constante en toda la narrativa de Cunqueiro. Estos comentarios de tipo metatextual, estratégicamente localizados, tienen un efecto desintegrador, y paradójicamente antinarrativo, al llamar la atención del lector sobre el proceso mismo y desestabilizar el mundo diegético, la fábula, que de él pudiese resultar. Una muestra de este procedimiento en MDU: "-¿Sabes, Laertes, qué es rezar? Estás en un rincón arrodillado, y vas dejando caer palabra tras palabra, y vanos pensamientos y vagas figuras te distraen, pero hay un hilo, un hilo que no se rompe..."²⁴ El lector, familiarizado con la producción novelística anterior del mismo autor, ve en esta descripción una metáfora del proceso narrativo y textual una y mil veces utilizado por Cunqueiro: una consciente voluntad de estilización, que a veces ejerce un peso mayor que la preocupación por la estructuración diegética del texto mismo; la intensidad fragmentaria de toda su narrativa; finalmente, la persistencia de una fábula central que, a pesar de las distorsiones digresivas de toda su narrativa, persiste en todas las novelas: ese "hilo que no se rompe", aunque sólo sea eso, un "hilo".

El peso estructurante de los códigos narrativos, arriba aludido, se plasma en la obsesión por contar de casi todos los personajes que intervienen en esta novelística. Las citas siguientes extraídas de MDU son una buena representación:

"-Eurimedeeo quiso, tan pronto como llegamos a su casa, que le contara mi vida [...] Cuéntame tu historia, Jasón -ordenó [...] no me dejaba adelantar en mi historia. Yo tenía sed pero él no soltaba el jarro. Vino la vieja, a la que toda la tarde se la había oído reñir en el granero con las criadas, y puso un candil de aceite encima de la mesa. Mi amo soplaba en el vino, y caían ante mí gotas oscuras.

-Los dioses te concedieron una boca demasiado rápida, Jasón. ¿Cómo quieres contar una vida en una hora?.

-Me hacía volver al comienzo [...] Pasaba al pie de murallas de ricas ciudades, de antorchas, de ladridos de canes, de leques en las que hombres que se ceñían la faja gritaban:

-¡Espera, forastero! ¡Llevo tu mismo camino! Me contarás tu vida!."25

Y un poco más adelante, Ulises le hace el mismo ruego a Foción:

"-¡Cuéntame el viaje a Tartesos, Foción! -imploró Ulises."26

También en MDU nos encontramos con la estrategia de la multiplicación del proceso narrativo, a veces, pendiente de una simple acumulación de breves alusiones que no hacen sino expandir la diégesis aunque resulte en una simple enumeración de vidas e historias intradieéticas nonatas:

Bajaban por el callejón de la brecha. Poliades le iba diciendo a Ulises los nombres de los habitantes de aquellas pequeñas casas blancas, colgadas en lo alto del acantilado.
 -Ahí vive Cleón [...] Esta es la casa de Admeto, el jorobado. Viniendo de Creta, de comprar [...] Aquí vivió Viola [...].²⁷

Otro ejemplo de historias nonatas es sugerido en el diálogo entre Ulises y su padre; aquél le refiere a su padre una historia que le había narrado Foción, y que sin embargo no está registrada entre las muchas que Foción relata a Ulises en la novela: esta estrategia muestra no sólo una clara distancia entre el texto/relato y la fábula o historia que le sirve de material narrativo, sino también la naturaleza expansiva de la diegésis misma, rasgo que Cunqueiro refuerza con la información adicional que aparece en los índices onomásticos. Ulises, haciendo alusión a su próximo viaje, menciona el caso de "Un hombre de Turios [que] naufragó en la costa del país de los italiotas [...] Me contaba esta historia Foción."²⁸

En una narrativa como la de Cunqueiro, dominada por una fragmentación extrema, reflejo de una concepción novelística muy peculiar, el paralelismo es uno de los rasgos que se hace presente a lo largo de toda su narrativa, desde MYF hasta EAC; un paralelismo que traduce la insistente repetición de actos narrativos muy semejantes, producto de

unas voces que se identifican por el recurso a unas estrategias similares.

Otro rasgo recurrente, ya aludido, es la búsqueda de marcos narrativos, que le permiten al autor generar múltiples situaciones narrativas: este rasgo debe ser entendido dentro de una poética de la genética textual que estructura todo el proceso narrativo de la novelística de Cunq. La descripción de los diferentes tipos de nudos en MDU es un ejemplo claro de esta poética:

Basílides pelaba cebollas sentado a la puerta de la cocina, y charlaba con Ulises, quien en una cuerda hacía un muestrario de nudos. -Ese es el púnico [...] En Tarento, amigo Ulises, no lo usan [...] Eso es el honesto italiota. Es un gran nudo. Para conjurar los males que traía un eclipse [...] Ese es bizantino propio [...].²⁹

Cada descripción genera una nueva historia, obligando al lector a moverse de un nivel diegético a otro. He aquí un ejemplo perfecto de textualización del proceso narrativo: "El mozo Ulises entraba mordiendo una manzana. Le dio los dos últimos bocados y arrojó el carozo en la ceniza del hogar. Se limpió la mano al largo y sedoso cabello"³⁰; es una entrada en escena casi teatral, dimensión que se verá corroborada posteriormente. Así, Ulises se erige en el centro vital de la diégesis, preparado para iniciar el acto narrativo, y con él poner en práctica todos los artilugios

estratégicos que recomienda la retórica tradicional y a la que tan aficionados son los héroes de Cunqueiro:

-El barbado Alción, y el barbilampiño Ulises, hijo de Laertes, te aseguran que el rey que está retratado en esa moneda se llamó Menelao. Estoy aprendiendo a contar su historia. Pero necesito para contarla bien, tener muchos oyentes. Giro abriendo los brazos mientras digo del dilatado reino de Lacedemonia y sus riquezas entre almenas, y obligo al corro a abrirse, que al buen narrador no le gusta que los oyentes estén encima de él, cubriendo sus palabras con el aliento de sus bocas [...] Cuando comienzo a decir la historia de Menelao voy subiendo, grado a grado, despacio, una ancha escalera, como la que hay en el ágora de los itacos [...].³¹

La alusión al aprendizaje del proceso narrativo pone de relieve no sólo su dimensión retórica sino también los elementos que lo configuran como un acto fundamentalmente estratégico: la necesaria presencia de un auditorio determinado ("tener muchos oyentes"); la gesticulación que no hace más que reforzar la dimensión teatral explícitamente aludida por las referencias a los gestos y a los movimientos del propio narrador, que así introduce un nuevo nivel, mimético, a su construcción de la diégesis. La incorporación de la teatralidad, además, desvirtúa la modalidad textual narrativa al oponerle una dimensión mimética que le es propia. El acto narrativo se convierte, así, en acto representativo con la consiguiente intensificación de la

dimensión pragmática, como se percibe en el siguiente comentario de Alción al despliegue retórico/narrativo de Ulises: "-Lástima que el discurso no fuera en la plaza, con mujeres [...] Eso de buscar el rostro de una mujer madura en medio de la comedia, eso, Ulises, me gusta. ¿Quién te lo enseñó?

-Poliades. Lo tenía del teatro."³²

A los rasgos apuntados por Ulises como constituyentes básicos del proceso narrativo eficaz y convincente, hay que añadir otro, ya señalado anteriormente, la novedad del material novelado, como sugiere uno de los personajes: "Porque no se cansasen de la representación los jornaleros, mi señor padre introducía novedades."³³

Es tal la importancia asignada por Cunqueiro y sus personajes al acto narrativo que se presenta como un medio excepcional de proyección personal:

"¿Quieres entrar en mi casa y contar tu historia a una hermanilla que tengo, paralítica entre los almohadones?

[...]

-¿Contarás tu historia, joven señor?

-La contaré."³⁴

No sólo la cuenta Ulises, recurriendo a todos los códigos literarios ya aludidos, sino que, en otras instancias intenta imponer su propia concepción del acto narrativo a su compañeros. Por ejemplo, a Antístenes, que estaba narrando una historia, le pide muy significativamente: "El tono no era fácil [...] Se sentó en un pequeño taburete, y por un instante vio Ulises que todo aquel cuerpo y aquella alma tímida cubiertos de encajes, despertaban aguardando el mediodía de su voz. Sí, el mediodía. Ahí estaba el tono."³⁵ "-Di algún elogio, Antístenes, saboreando las palabras -pidió Ulises"³⁶, que no hace sino reforzar la dimensión retórica tan querida de un Ulises, para quien conseguir el tono ideal del acto narrativo es uno de los objetivos fundamentales del narrar.

El éxito del proceso narrativo sólo es observable cuando las circunstancias lo permiten: casi todos los personajes de Cunqueiro buscan obsesivamente la posibilidad de proyectarse como óptimos narradores, y cuando se les brinda la ocasión la agotan hasta sus última posibilidades. Ulises, ante sus futuros suegros, "halló la ocasión de hacerse dueño de su propio discurso, de referirse a sí mismo y a su presencia, de llevarla, como solía, a la curiosa atención de los circunstantes."³⁷

A veces, del acto narrativo depende la libertad, y la vida misma del narrador. Anteriormente citamos el caso de Jasón que se ve obligado a contar su vida como única vía de supervivencia. Ulises se encuentra en una situación similar, casi al final de la novela, cuando es obligado a relatar la vida de su imaginario abuelo como condición para su puesta en libertad: "¡Pues quedas libre con la condición de que pasado mañana subas al tablado y cuentes la vida de tu abuelo! La sabras al dedillo! ¡Un honesto nieto! Eh? ¡Podías hacerme el prólogo mientras cuece el menudo miijo de mi desayuno! Eh?." ³⁸ De nuevo (y desde esta perspectiva no es un texto excepcional dentro de la narrativa de Cunqueiro) encuentra Ulises la situación ideal para sus dotes de experimentado narrador y el texto es especialmente significativo para una intelección del proceso narrativo en Cunqueiro:

Ulises entregó la montera a Pretextos y se adelantó hacia el centro del patio. Incluyó la cabeza ante el juez, y con grave voz, advirtió:

-Demasiado pequeño es este patio de justicia para que pueda encerrar en él el mar, o traer a que galopen por sus pulidos guijos, en negros caballos, los príncipes de las antiguas generaciones. Quiero estar más alto que los oyentes cuando cuento de mi sangre real, y las propias hazañas y aventuras [...] Desciendo de Lear por su hija Generila, y de ésta por Ricardo Corazón de León -dijo Ulises, y tiró el guante en las piedras. ³⁹

No sólo se hace explícita referencia al tono de voz adecuado y al espacio narrativo (y teatral) exigidos para el acto narrativo; Ulises insiste nuevamente en la necesaria distancia que debe existir entre el narrador y su auditorio; el registro retórico hipercodificado le parece el necesario para hacer referencia a sus ilustres orígenes (la dimensión paródica y humorística que permea toda la escena será objeto de análisis posterior); finalmente, los gestos se convierten en códigos narrativos de primordial importancia como lo serán también en otras novelas de Cunqueiro.

El "índice onomástico" de esta novela refleja en uno de sus microtextos la peculiaridad del proceso narrativo y el peso determinante de la situación que lo enmarca; la siguiente descripción de un burdel, la Mancebía de Siracura, sintetiza perfectamente ambas dimensiones:

"Es una casa grande, muy encalada [...] Hay lector de poesía y músicos vespertinos. El pago es por anticipado, y las pupilas cuentan todas la misma historia de la vida a los forasteros, para que no haya romanticismo."⁴⁰

De nuevo se hace referencia al acto narrativo como proyección personal: las narradoras se ven obligadas a uniformizar, es decir, a privar al proceso narrativo mismo de su dimensión personal. Pero quizás sea "Zenón de Ios", necesariamente uno de los últimos nombres en aparecer en el

índice onomástico, añadiendo un matiz irónico al código lingüístico del ABC, el narrador prototípico de toda la narrativa de Cunqueiro: "Contando historias, con su cayado ponía en el aire los perfiles de los personajes. Tenía un decir coloreado."⁴¹ La palabra se convierte, así, en gesto y en imagen, adquiere corporeidad recurrente y central que en la narrativa de Cunqueiro termina por sematizarse.

CVS

De entre los muchos microtextos que sintetizan los rasgos más peculiares de toda la narrativa de Cunqueiro, hay uno en CVS apropiado para el estudio de la estrategia narrativa, alguno de cuyos aspectos ya han sido señalados en el análisis de las novelas anteriores. La novela se abre con un microtexto demarcado gráficamente del texto central: dialogan Sinbad y su criado Sari sobre la existencia del mundo descrito por el viejo marino; ante la actitud negativa del "rapaz", Sinbad reordena su estrategia narrativa: en primer lugar cambia de discursividad, abandona las afirmaciones de tipo general sobre la existencia de determinados espacios geográficos, y recurre a una modalidad textual retóricamente más efectiva. La historia narrada por Sinbad contiene todos los componentes básicos de las múltiples historias que constituyen el cuerpo central de la novela, en la que el acto narrativo adquiere un relieve tal

que se convierte en el eje central de su organización textual: la tematización de los mundos posibles, exotismo intensificado por el concebido como lejano mundo árabe que sirve de espacio narrativo central⁴²; la ambigüedad de la voz narrativa, escudada en respuestas de tipo general; y la obsesión por la conquista de la voluntad del narratario, de su aceptación de la verdad (verosimilitud) del mundo referido. Es precisamente en momentos como éste, de máxima exaltación imaginativa, cuando el narrador Sinbad intensifica su manejo retórico para atrapar a un narratario esquivo; la ironía textual es máxima: Sinbad (y el lector extratextual presiente sin dificultad su juego narrativo), introduce en su relato, textualiza, el signo semántico de la falsificación :

Entramos en aquella tierra algo desconfiados, no fuese burla, como en Cipango, que allí el Sogun, cuando se anuncia gente forastera que llega por la banda del mar, manda tender una gran tela pintada en la que están puestas al natural suyo playas solaces y bahías abrigadas [...].⁴³

Una trampa en la que caen los enemigos del Sogun, como cae Sari en las redes del "encanto del relato"⁴⁴: la "tela pintada" es una réplica de la historia imaginada de Sinbad.

¿Por qué presenta Sinbad, precisamente ante Sari, uno de los narratarios más difíciles de convencer, y en un

momento especialmente tenso, un mundo fantástico, como medio de asegurarse su credibilidad como narrador fiable? Cunqueiro parece querer poner a prueba su propio control de la estrategia narrativa, logrando en las tres primeras páginas una intensificación narrativa y textual que sería lógico esperar en el desarrollo posterior de la novela: la demarcación gráfica del microtexto sugiere la posible interpretación de su función como prólogo y epílogo simultáneamente, rasgo que se aparta radicalmente del proceder novelístico de Cunqueiro.

No podía faltar tampoco en CVS el recurso al gesto para conseguir el encantamiento del narratario; es ésta una constante en los grandes narradores creados por Cunqueiro: "Sari callaba atento, con el encanto del relato. Sinbad hizo que se cacheaba [...] Si tuviese aquí mi bolsa de cuero atrezado [dijo Sinbad] verías arenas de las islas de las Cotovías."⁴⁵

La importancia del encuadramiento narrativo, al que Cunqueiro, y con él los narradores intradieгéticos, concede un papel prioritario en la organización del proceso narrativo, previamente identificado en otras novelas, se percibe en un microtexto de la novela especialmente diseñado para describir uno de los espacios narrativos centrales en el texto. La estrategia enmarcadora aparece dividida en tres

secciones: un primer elemento está constituido por la "fonda", espacio en el que se desarrolla la "tertulia de Mansur"; Mansur, el amo de la fonda, es otro elemento, éste activo, del cuadro narrativo, funciona como el eje semántico de las acciones y es punto de referencia para la "tertulia"; el tercer elemento está constituido por la dimensión temporal, que acompaña las indicaciones espaciales precedentes: "La tertulia de Mansur es al atardecer [...]."46

Este tipo de código narrativo no tendría significado ni relevancia especiales si no fuese un aspecto recurrente en casi todas las novelas de Cunqueiro.

Los primeros párrafos del capítulo II, al que corresponde el texto anterior, son otro ejemplo perfecto de los mecanismos utilizados por los narradores de Cunqueiro, en este caso Sinbad, para encantar a sus narratarios. Un análisis detallado de las paginas 26 y 27 de CVS permite elaborar conclusiones que se van perfilando como más seguras a medida que se progresa en el análisis:

a) Sinbad pone un cuidado especial en seleccionar a sus narratarios:

A Sinbad no le gusta nada que suban a la tertulia los compradores persas de cueros y sebo, que le huelen al, y no saben hablar de otra cosa que del arte de la castración [...] y no creen nada de lo que se cuenta, y están entre ellos haciendo higas a escondidas al que relata, y si sale una historia

de un viaje por mar, escupen en la mano y dicen que una vez que fueron en una nao vomitaron. Cuando todos los de la tertulia son marineros, entonces Sinbad está contento [...].⁴⁷

Además de seleccionar a los narratarios ideales, Sinbad se esmera en preparar el marco narrativo que mejor sirva a su propia estrategia; por eso ordena "que levanten un poco el toldo para mejor contemplar los navíos [...] [y] llama a los presentes por sus mote [...] o alabándoles el puerto en que nacieron al mar [...] Se pone Sinbad en dos almohadas [...] y deja que los otros vayan sacando novedades de la memoria [...] si hablan de tierras que estén cerca [...] entonces no dice nada; pero tan pronto como se asoma a los labios de cualquiera de los presentes el nombre de un país o de una isla o nación de más allá [...] entonces Sinbad [...] repite en voz alta el nombre lejano [...] y ya todos saben que va a hablar el piloto de un viaje suyo, de una descubierta famosa, de una rara aventura, de costumbres no usadas."⁴⁸

El acto narrativo se convierte en un rito, sagrado para algunos, lúdico y fantasioso para otros, pero cargado de significado para unos personajes que Cunqueiro arrinconan en un mundo del que sólo pueden salir por la ventana de la imaginación. Sinbad es un personaje arquetípico en este

sentido, cuya capacidad de seducción no excluye el mundo acuático:

Digo que hablaban de eso, y entonces al magín me vino una luz, y me dije que era la gran ocasión del mundo para pescar el pez papagayo, y me puse a contar en voz alta una pieza que viera en Cantón [...] Me puse, digo, a recitar, y los peces papagayos, curiosos, callaron a flor de agua [...] Y el pez papagayo pescado [...] ni se movió cuando lo echamos en una palangana, sino que todo apurado hacia vejiguitas que decían:

[...]

-Prosiga contando su señoría del demonio elegante enamorado! [...].⁴⁹

HPO

En un mundo como el fabulado por Cunqueiro, en el que los animales son excelentes narratarios, no debería extrañar que se sugiriera, aunque sólo sea metafóricamente, la capacidad narrativa de la naturaleza, como en HPO: "Un narrador de oficio escucharía al fuego contarse historias a sí mismo."⁵⁰

En la misma novela se apunta la ordenación estratégica del proceso narrativo; por ejemplo, Tadeo, uno de los personajes de la novela, le confiesa a su interlocutor: "Yo, señoría, no quería contarte mi vida, sino llegar a este punto."⁵¹ La novedad sigue siendo el eje central en el proceso narrativo, la fuerza motriz que moviliza al narrador y a sus narratarios: -¡Notable asunto! -exclamó Tadeo, cada

vez más sorprendido de las novedades que aportaba su amo, y convencido de que estaba sirviendo a un propietario de grandes secretos."⁵²

HPO textualiza con una intensidad mayor que otros textos narrativos de Cunqueiro la multiplicidad de versiones de una misma historia; o lo que es lo mismo, la separación consciente y creciente de la fábula y el relato; el oficial de forasteros, por ejemplo se preguntaba:

¿Viviría Orestes? Eusebio tenía archivadas noticias y noticias acerca del infante. Su hermana aseguraba que había sido un niño tímido y callado [...] Su madre lo tenía por travieso incorregible [...] Constantemente los testimonios se contradecían [...] Unos lo daban por jugueteón alegre [...] y otros lo ponían de hipócrita y avaro [...] Cuando se fue, llegaban las nuevas más dispares de parte de los agentes secretos [...] ¿Quién casaría todo esto?.⁵³

En una situación tal la fábula desaparece, sólo queda el relato (= "noticias", "testimonios", "nuevas"), que tampoco ofrece un refugio seguro por la multiplicidad e incoherencia de las diferentes versiones. Toda la novela, en realidad, es el intento frustrado de llegar a tocar, por parte de los narradores y de los narratarios, un nivel mínimamente estable de la diégesis que debería servir de base al proceso narrativo: el esfuerzo es inútil. La novela se reduce a un puro proceso narrativo, nihilista, que carece de diégesis y

no alcanza a configurar, por esa misma razón, un relato fiable.

El encuadre narrativo se repite en casi todas las novelas, con tal consistencia que refuerza la dimensión ritual anteriormente mencionada:

El oficial Cirilo pidió permiso a Eumón para contar una historia, a lo que el rey accedió gustoso. Estaban todos sentados en sus cojines alrededor del fuego [...] El sirio Ragel alimentó el fuego con unas astillas de roble bravo y virutas de aliso, que se consumen en azul. Y Cirilo contó:

-En un valle entre montañas, en mi país natal, nació un niño [...].⁵⁴

Las mujeres, significativamente, parecen tener mayor dificultad que los hombres en la consecución del proceso narrativo; son, por el contrario, ideales como narratarios, y cuando se ven obligadas a relatar una historia les sucede como a Clitemnestra, que "era en el razonar confusa, en el hablar voluble y nunca sabía terminar una historia; le salían ramas en cada párrafo [...]."⁵⁵

VFF

También en esta novela se textualiza el placer del proceso narrativo: "Crecía Fanto robusto y alegre, amigo de escuchar historias"⁵⁶, rasgo común a casi todos los personajes diseñados por Cunqueiro, a los que coloca en situaciones especialmente idóneas para la multiplicación del

proceso narrativo: el autor estructura estratégicamente sus novelas para posibilitar la inclusión de los relatos breves, tan abundantes, en el texto central; se genera así una multiplicidad de diégesis (una central y muchas otras subordinadas):

Caminaban sin prisa hacia Florencia [...] El cavaliere Capovilla le iba explicando a su pupilo las batallas que se dieron antaño [...] y le contaba de las familias que vivían en los almenados castillos, casi todas visitadas alguna vez por el crimen.
-Aquella torre fue de los Bracciaforte [...].⁵⁷

Y de nuevo encontramos el fenómeno de la elipsis narrativa: aunque el narrador menciona la multiplicidad de historias contadas por el "pariente y tutor de Fanto", el relato sólo refleja una. El silencio a que son condenadas las otras no las priva sin embargo de existencia. Nos referíamos anteriormente a este fenómeno, al explicar el concepto de historias nonatas. A veces, sin embargo, no es el narrador principal quien impone silencio sobre el proceso narrativo; algunos de los personajes intradieгéticos, por razones especiales, condenan determinadas historias a la inexistencia en el relato, aunque ello no significa su anulación de la diégesis, y por tanto de la fábula: "Nito le contó largo y tendido, y los dos lloraron el final. Nito calló lo de donna Cosima, por no manchar la memoria del capitan en el alma de la niña."⁵⁸

Se vive con tal obsesión el acto narrativo, que Fanto confía en verse libre de la torre en la que lo había encerrado Vero dei Pranzi precisamente por la sed insaciable de narrar consustancial al ser humano:

Fanto se tranquilizaba a sí mismo, diciéndose que era imposible que los hombres de Vero dei Pranzi callaran todos el que dejaban a Fanto Fantini della Gherardesca en una torre perdida en las montañas de la Emilia, y que a Nito le habría de llegar la noticia.⁵⁹

Esta premonición de Fanto se cumple, reforzando así la dimensión metatextual de su razonamiento, y, en última instancia, del autor de la novela que textualiza uno de los temas recurrentes de toda su producción novelística: el acto narrativo como liberación y salvación.

EAC

La novedad, uno de los focos energéticos del proceso narrativo, viene siempre del exterior, traída bien por un "forastero" o por un miembro de la comunidad que está de regreso: "-¡No! La niña es ciega, muy bella, pero ciega. Y si yo sé algo de ella, es por un raro suceso que cuentan los que estos años vienen de Levante."⁶⁰ Comentarios similares a éste de EAC se encuentran en toda la narrativa de Cunqueiro. A veces, el autor se muestra tan ávido de historias como sus

mismos personajes, y cualquier detalle le sirve de pretexto para generar un nuevo relato; lo aleatorio del procedimiento hace imposible establecer la lógica textual que dé cuenta de los mecanismos narrativos y textuales empleados. Pero el siguiente es un buen ejemplo de esta obsesión demiúrgica por crear nuevos niveles diegéticos:

[Paulos] solicitaba que le fuese concedido el ingreso en el Colegio de Astrólogos [...] ocupando la vacante del horoscopista Severo López, quien por nombre de oficio tenía el de Lupino Aleólogo, Lupino por el "lupus" que esconde el López, y Aleólogo por un tratado en dos tomos en el que dilucidaba en qué tipo de suerte o dado podía estar pensando César cuando pasó el Rubicón y dijo aquello de <<alea iacta est>>.61

También Paulos omite algunas de sus historias, condenándolas al silencio del relato, pero no de la fábula desde el mismo momento en que da cuenta de su existencia: Cunqueiro explota constantemente esta tensión entre ambos elementos del proceso narrativo, cuyo resultado más inmediato es la intensificación de la conciencia narrativa: "Omito [advierde Paulos] el relato de mis largas, expectantes, decepcionantes vigiliass!".62

Paulos, narrador excepcional y consciente del poder del acto narrativo, se lamenta de no haber sido capaz de

retener a David, haciendo referencia precisamente a su ingenuidad narrativa:

De pronto recordó que David era músico. El mismo David había aludido a su laúd, a una tercera que le saltó al afinar. Pudo retenerlo con el comienzo de una canción, interesarlo en ella, procurando que David se encaprichase en encontrarle el refrán.⁶³

Paulos parece aludir a uno de los aspectos centrales en cualquier proceso narrativo: la capacidad de envolver al narratario en la historia contada.

La multiplicidad diegética alcanza en EAC una intensidad desconocida en las novelas anteriores de Cunqueiro. Este aspecto será estudiado en el apartado dedicado a "los niveles diegéticos". Aquí nos interesa resaltar las implicaciones de este fenómeno para la construcción del objetivo central del proceso narrativo:

Casi al final de la novela, Paulos se siente incapacitado como narrador, sus cualidades imaginativas y fabuladoras comienzan a perder fuerza y le confiesa a Mr. Grig:

"-No sé cómo decirle a mi ciudad que se sosiegue, que se acerca la victoria" [La respuesta del inglés, utilizando la imagen del rompecabezas, funciona no sólo como eje semántico de la novela, sino también como signo de la multiplicidad diegética aludida]. "

-¡Mandáles un rompecabezas!" sugiere Mr. Grig, pero Paulos teme que no se lo puedan interpretar: "-¡No lo van a interpretar!" Mr. Grig paseó un rato, pensativo. Al fin dio con la solución. -Se sugiere que terminada la batalla, el oficial tuvo tiempo de ocuparse en hacer aguas menores [...] Y ya se comprende que hubo victoria [...] -¿Y si lo aciertan, el taco del tragaluz, y sale la dama vistiéndose? -¡Es que se viste para ir a una cena de gala! ¡Mayor señal de fiesta a la vista no hay!."64

Se trata de un texto clave porque la inestabilidad diegética, rasgo dominante a lo largo de toda la novela, alcanza aquí una intensidad que supera intentos similares en las novelas anteriores de Cunqueiro, quien paradójicamente parece buscar en el proceso narrativo no la configuración de un mundo fabuloso, con una diegésis bien fundamentada y fácilmente identificable, sino por el contrario, su inestabilidad total, hasta el punto de la desintegración semántica y textual.

Esta conclusión, por ahora preliminar, constituye uno de los rasgos distintivos de la narrativa de Cunqueiro.

NOTAS

1

Gérard Genette, Figures III (Paris: Seuil, 1972), pp. 71-72.

2

Claude Chabrol, "De quelques problèmes de grammaire narrative_et textuelle", en Sémiotique narrative et textuelle, ed. Claude Chabrol (Paris: Librairie Larousse, 1973), pp. 23-24. Un dato_interesante: este libro se publica el mismo año que el_anteriormente citado de Genette.

3

Los estudios de Thomas S. Khun sobre el proceso de evolución y_transformación de los paradigmas científicos, aunque no directamente_aplicables a los modelos de crítica literaria, podrían esclarecer_algún aspecto epistemológico.

4

La bibliografía sobre el concepto de autor implícito se ha_incrementado enormemente desde que Wayne C. Booth lo sugirió en The Rhetoric of Fiction (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1961). Existe una edición revisada con una amplia bibliografía sobre los diversos aspectos de la narratología, entre ellos la cuestión del autor implícito. Véase también S. Rimmon-Kenan, Narrative Fiction: Contemporary Poetics (Londres: Methuen, 1983).

5

Elena Quiroga, en su discurso de entrada en la Real Academia que dedicó a la figura de Cunqueiro, cita unas palabras del mismo autor: " Quiero contar llano y sencillo como quien come pan. Y no es que no conozca, o no me importen esas técnicas que se han inventado por ahí, que son importantes: yo sé lo que significan, por ejemplo, Joyce por un lado y Robbe-Grillet por otro, todo esto lo sé y me importa. Pero no me importa cuando yo me pongo a escribir: entonces lo que quiero es contar, me gustaría incluso contar como dicen que contaban los antiguos celtas de Irlanda, con pruebas por delante (...) Me gustaría abrir mi libro y que de entre las páginas saliera el puñal o la cadena, la perla o la rosa que figuran en ellas;" en Presencia y ausencia de Alvaro Cunqueiro (Madrid: Real Academia Española, 1984), pp. 12-13. Unas declaraciones semejantes hace Alvaro Cunqueiro en una entrevista: "Entón a min ocúrreseme que o mellor é contar clara [sic] e seguido como conta o pobo;" en Homenaxe a Alvaro Cunqueiro (Santiago de Compostela: Univ.

de Santiago de Compostela, 1982), p. 374. Estos comentarios no hicieron sino reforzar y asegurar a los criticos una imagen de la novelística del autor; casi sin excepción, todos los manuales de historia literaria la repiten sin cuestionarla.

6

Alvaro Cunqueiro, Merlín y familia (Barcelona: Destino, 1973), pp. 51-58.

7

Ibid., p. 52.

8

Cesare Segre, Principios de análisis del texto literario (Barcelona: Critica, 1985), p. 112.

9

Merlín y familia pp. 180-181.

10

Josefina Ludmer, Onetti: los procesos de construcción del relato (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977), pp. 40-41.

11

Alvaro Cunqueiro, Las crónicas del sochantre (Barcelona: Destino, 1966), p. 14.

12

Ibid., p. 16.

13

Ibid., p. 20.

14

Ibid., pp. 25-26.

15

Ibid., p. 38.

16

Ibid., p. 38.

17

Ibid., p. 114.

18

Ibid., p. 38.

19

El concepto de textualidad abierta ha sido estudiado en los últimos años, a partir del pionero estudio de Umberto Eco, Obra abierta (Barcelona: Seix Barral, 1965); Paolo Valesio, Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980); Catherine Belsey Critical Practice (Londres: Methuen, 1980); Maria Corti, An Introduction to Literary Semiotics (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978). En todos ellos se hace explícita referencia, y defensa, de la textualidad abierta e interrogativa como modelo de discursividad literaria.

20

Las crónicas del socgantre, p. 14.

21

Ibid., p. 185.

22

Ibid., p. 185.

23

Umberto Eco, Lector in fábula.

24

Alvaro Cunqueiro, Las mocedades de Ulises (Barcelona: Ediciones Destino, 1970), p. 30.

25

Ibd., pp. 56-60.

26

Ibid., p. 63.

27

Ibid., pp. 76-78.

28

Ibid., p. 97.

29

Ibid., pp. 117-118.

30

Ibid., p. 127.

31

Ibid., pp. 127-128.

32 Ibid., pp. 133-134.

33 Ibid., p. 148.

34 Ibid., p. 157.

35 Ibid., p. 172.

36 Ibid., pp. 204-205.

37 Ibid., p. 243.

38 Ibid., p. 258.

39 Ibid., pp. 258-259.

40 Ibid., p. 297.

41 Ibid., p. 307.

42 Para una bibliografía sobre la teoría de los mundos posibles aplicada a textos literarios, véase Cesare Segre, Principios de análisis del texto literario (Barcelona: Crítica, 1985), p. 134.

43 Alvaro Cunqueiro, Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas (Barcelona: Ediciones Destino, 1971), pp. 12-13.

44 Ibid., p. 14.

45 Ibid., p. 14.

46 Ibid., p. 26.

47 Ibid., p. 26.

48 Ibid., pp. 26-27.

49 Ibid., pp. 73-74.

50 Alvaro Cunqueiro, Un hombre que se parecía a Orestes (Barcelona: Ediciones Destino, 1969), p. 28.

51 Ibid., p. 29.

52 Ibid., p. 66

53 Ibid., p. 69.

54 Ibid., p. 108.

55 Ibid., p. 114. Significativamente Cunqueiro, que sigue muy de cerca en todas sus novelas el modelo discursivo de los textos folklóricos, rompe, paradójicamente, con una antigua tradición literaria que asigna a la mujer una función activa en el proceso narrativo. Cunqueiro silencia la voz femenina, compensándola con una capacidad receptora que posibilita los variados juegos imaginativos de los narradores masculinos. Esta doble oposición masculino/femenino, narrador/receptor, y sus implicaciones mutuas, es un tema central en la narrativa de Cunqueiro porque define un campo operativo en el que se interrelacionan las dimensiones semántica, sintáctica (o narrativa) y discursiva (o textual).

56 Alvaro Cunqueiro, Vida y fugas de Fanto Fantini (Barcelona: Ediciones Destino, 1972), p. 20.

57 Ibid., p. 28.

58 Ibid., p. 121.

59

Ibid., p. 66.

60

Alvaro Cunqueiro, El año del cometa (Barcelona:
Ediciones_Destino, 1974), p. 77.

61

Ibid., p. 99.

62

Ibid., p. 143.

63

Ibid., p. 178.

64

Ibid., pp. 222-223.

2. Polifonia y autoridad narrativa

MYF fue un texto de preferencia para Cunqueiro. Entre las múltiples razones de la predilección del autor por esta novela primigenia, en el sentido de texto fundacional, habría que señalar el atractivo de la ingenuidad de la voz narrativa de Felipe, ingenuidad traducida en una visión prístina del mundo. La clasificación de las múltiples voces que comparten el espacio narrativo en la novelística de Cunqueiro constituye, con toda seguridad, el problema más arduo en el análisis del proceso narrativo, y no resulta difícil barruntar las implicaciones para la ordenación textual de este corpus literario. Analizaremos individualmente cada una de las novelas, prestando atención a la específica problematicidad de la voz narrativa en cada una de ellas, y su correspondiente proceso de receptividad: narrador y narratario serán los dos conceptos básicos alrededor de los cuales girarán las explicaciones sobre este aspecto fundamental del proceso narrativo.¹

Una novela como MYF, estructurada sobre los códigos hermenéuticos de la novedad y del misterio, impone una jerarquización de los niveles de información manejados en el texto: Felipe, el narrador principal, recibe la información, que luego va a transformar en relato, de diversas fuentes:

de los criados que pertenecen, como él, al estamento social más bajo; de los "ilustres visitantes", y del mismo Merlin. La jerarquización de las voces narrativas traduce directamente la jerarquización social: Merlin tiene siempre la palabra mágica, la fórmula capaz de descodificar los múltiples misterios que llegan a Miranda. Claro que, en verdad, el lector se encuentra con la visión inocente de un narrador que, escribiendo desde la ancianidad, no puede desprenderse de la visión ingenua cuando se dan los sucesos narrados.

Un problema relevante, y que puede esclarecer algunos aspectos sobre la jerarquización de las voces narrativas, es la dilucidación de qué voz o voces narrativas utilizan con mayor frecuencia, acierto e intensidad los rasgos propios de los diversos registros y códigos literarios que intervienen constantemente en la configuración de la textualidad literaria de las novelas de Cunqueiro. Admitida la existencia de una jerarquía de voces, presente y dinámica en todas las novelas de Cunqueiro, aunque según modelos distintos y niveles diferentes de explicitación, y sus lógicas relaciones de dependencia respecto de la voz autorial, es de todo punto consecuente la identificación de las voces y sus peculiares fórmulas narrativas, para evaluar no sólo sus rasgos distintivos, sino también el posible

control ejercido por la voz textual, responsable de las estrategias que activan el proceso narrativo y el textual.²

En la primera página de la novela, espacio especialmente privilegiado por ser el espacio textual en el que se encuentran por primera vez el narrador extradiegético y su narratario correspondiente, así como la voz autorial y su receptor respectivo, nos encontramos con una afirmación irónica: "creo yo, el embustero"³, cuyo efecto inmediato parece ser la descalificación de una voz narrativa realista; esta autoanulación funciona, como detectará el lector inmediatamente, con un claro efecto retardado, al situar el valor de la verosimilitud en un plano en el que los códigos de la realidad, profusamente utilizados en la novela, pierden consistencia y determinación; el autor, por boca de su narrador privilegiado, prepara las reglas del juego que va a seguir en la configuración de su fabulación.⁴

Existe un marcado interés entre los numerosos narradores de Cunqueiro que ocupan su espacio narrativo por proyectar oralmente su voz narrativa. Un rasgo especialmente relevante por las consecuencias que de él se derivan para una concepción del narratario: en lugar de lector, o lectores, parece más apropiado referirse a estos receptores como auditorio, internalizado textualmente. Esta peculiaridad añade un grado más de complejidad a la, ya de

por sí, inestable dinámica de este proceso narrativo: la presuposición de un narrador/escritor es incuestionable; sino, no podría explicarse el texto narrativo mismo al que tiene acceso el lector; sin embargo, las voces narrativas se proyectan como tales voces narrativas, es decir, oralmente, creando una audiencia en el texto mismo. La convivencia de estos dos tipos de voces narrativas, sin ceder una a la otra el posible control que puedan ejercer sobre el proceso narrativo, es otra muestra del enfrentamiento, subrepticio, entre el proceso narrativo (único espacio en el que le es permitido funcionar a la voz oral) y el proceso textual (en el que se instala una voz que controla sin serle permitida la utilización de los canales o códigos narrativos, y que aquí aparece denominada como voz textual).

La voz, uno de los ejes temáticos y actanciales, refuerza la dimensión oral de las voces narrativas arriba aludida, y obliga a proyectar la imagen de un narratario configurado como auditorio, y que lo distingue del narratario propio de los textos escritos; esta voz simultáneamente sirve de catalizador para definir la personalidad de los múltiples personajes que se identifican como narradores: "La voz - dijo la señora Marcelina-, la tiene de niña, y los andares muy pulidos"⁵; comentarios similares abundan en esta narrativa, que, al insistir en su

dimensión oral, añade una nueva magnitud de tensión a unos textos que al mismo tiempo registran un alto nivel de hipercodificación literaria escrita, y que explica la obsesión por una voz narrativa literaria, eco de la conciencia literaria que casi todos los personajes comparten, incluso los menos ilustrados: Felipe, por ejemplo, confiesa, refiriéndose a ciertos libros de su amo Merlin: "Nombres y libros todos estos que a mí mucho me gustaba sacar encima del celemin de las conversaciones, y que me hacían pasar por literato."⁶

También José del Cairo siente el peso determinante de la hipercodificación literaria del texto que va a transmitir: " [...] 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."⁷

El grado de fiabilidad de una voz narrativa se experimenta en el microtexto titulado "Las historias del Algaribo". Felipe, todavía en control del proceso narrativo, se muestra remiso en sus afirmaciones y acepta los límites de su conocimiento; al presentar al personaje de turno, Elimas, dice que "parece que es entre los de su casta [...]"⁸; Elimas, por su parte es mucho menos comedido a la hora de distinguir entre la ficción y la realidad, de hecho, todo el capítulo se estructura narrativamente sobre este eje

temático. Las historias que narra, a solicitud de Felipe, son presentadas como reales: "Esto pasó ahora va a hacer un año [...] -El heredero de la China, que es un mozalbete algo corto [...] Esta es una novedad que hubo en el Reino de León el invierno pasado [...]"⁹, para luego confesar:

-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, saco las señas de la gente, pongo que estaba presente un tal que era cojo, o que casara de segundas con una mujer sorda que tenía capital [...] Las historias, como las mujeres y los guisados, precisan de adobos.¹⁰

El resultado es un proceso narrativo en el que no se sabe cómo valorar el grado de verosimilitud, y cómo medir la confianza en la voz narrativa. Muestra interesante de juego de voces narrativas (y la jerarquía implícita en su dinámica) se observa en el relato titulado "La soldadura de la princesita de plata."¹¹ Felipe es el primer narrador de cuya voz pende la apertura textual, aunque no por mucho tiempo, porque el misterio o la novedad introducidos en el relato, y los personajes que los canalizan hacia Miranda, exigen la transferencia de la voz narrativa a otros narradores. El relato mencionado es modélico en este sentido, en cuanto sigue una estructura narrativa que se repite con algunas variantes en casi todos los relatos que

constituyen la primera parte de la novela. Excepcionalmente, sin embargo, el forastero que en cada una de las historias satisface la insaciable curiosidad de Felipe, con la ayuda del amo Merlin, esta vez se muestra taciturno: "Mestre Flute me siguió y no decía palabra", y añade irónicamente: "hablar no hablaría pero traía la gambrina atrasada."¹² Se rompe finalmente el silencio, pero el misterio que lo trae a Miranda sigue sin revelarse: "Hoy no estoy todavía para contar nada, pero mañana, si Dios quiere, y mi Dios es igualmente vuestro, os he de poner en autos."¹³ Es Merlin, sin embargo, quien informa a Felipe, anticipándose a mestre Flute y mostrándose como una voz narrativa especialmente dotada: como conocedor del misterio, y como viajero infatigable, aspecto al que se hace referencia repetidamente a lo largo de la novela, Merlin es capaz de traducir a Felipe el misterio o la novedad de cada uno de los personajes que se llegan a Miranda, anticipándose incluso a su propio relato:

Tomó rapé [mi amo], se sonó por dos veces, e iba a seguir con la historia cuando pidió permiso para entrar mestre Flute, que llegaba con la flauta en la mano muy descansado.

-Le estaba contando a mi paje -dijo don Merlin-, cómo volvió a la vida en el palacio de Marduffe mylady Sweet, que ahora está en esa caja esmigajada.¹⁴

Como si de una sola voz narrativa se tratase, mestre Flute toma el control de la narración y continúa donde había interrumpido el relato Merlín. Ante el lector éste aparece, pues, como una voz narrativa fiable, capaz de entrar en el acto narrativo de mestre Flute para referirse a uno de los personajes aludidos por éste: "Viejo debe de ir -cortó mi amo-, que va para sesenta años que lo conocí en Ruan de Normandia [...]." ¹⁵ La respuesta de mestre Flute no hace más que reforzar la fiabilidad jerárquica de la voz narrativa de Merlín: "Pues el mismo gabán de pardomonte gasta ahora [...]." ¹⁶ Más complejo es el juego de voces narrativas en "El espejo del moro." ¹⁷ La interrelación de los estilos directo e indirecto consigue un efecto polifónico especialmente significativo: después de haberse apropiado del relato de Alsir, Felipe reconoce que "todo esto lo fui sabiendo poco a poco" ¹⁸; y continúa:

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. ¹⁹

Ha de notarse el cambio en el uso de los tiempos verbales: "llovía", "acordaron"// "es", "está". La segunda parte de la frase permite la transición del estilo indirecto, implícito en todo el relato de Felipe, ya que no

hace sino referir todo lo que iba "sabiendo poco a poco", al estilo directo con el que se encuentra el lector inmediatamente: "-Dormía yo -contó Alsir a mi señor Merlin [...]." ²⁰ Como en el relato anterior, también aquí Merlin da muestras de su alto nivel de fiabilidad como voz narrativa al señalar su participación en la diégesis relatada por Alsir: "-Este espejo que traes, amigo Alsir, me viene a ser tan conocido como mi sombrero, pues tuve yo arte y parte en su fabrica [...]." ²¹

La polifonía referida no permite, sin embargo, hablar de un verdadero dialogismo novelístico, en el sentido que le da Bajtin para describir las novelas de Dostoyevski ²², porque la voz textual hace sentir su presencia casi obsesivamente. Una voz tan textualizada no podía mantenerse en los límites establecidos por el tipo o los tipos de voces narrativos asumidos. Se documentará este aspecto cuando se estudien los múltiples casos de incoherencia narrativa. Un ejemplo interesante, sin embargo, aparece en el relato de apertura de los "Apéndices": "La novela de Mosiu Tabarie" se inicia con una cita en francés de Francois Villon de la que difícilmente puede responsabilizarse Felipe ²³. Es obligatorio, pues, atribuírsela a la voz textual de un autor implícito que no duda en explicitarla, aunque ello signifique la transgresión de un sistema de codificación

narrativo determinado. Es esta misma voz que de nuevo observamos en la última parte de la novela "Noticias varias de la vida de don Merlin, mago de Bretaña": a pesar de que se trata de textos tan dispares, pertenecientes a voces narrativas distintas, prevalece sobre ellas, sin embargo, una misma voz textual, definida por unos procesos y estrategias textuales similares.

Al hacer referencia más arriba a la dimensión oral de muchas de las voces que intervienen en el proceso narrativo se citaba el caso de un narrador, José del Cairo, que es consciente de la distancia que media entre una historia literaria y los relatos a los que él está acostumbrado, probablemente de origen popular o folklórico. Aparte la necesidad de precisión sobre el estatuto literario de las producciones folklóricas, la cuestión central está sugerida por el siguiente comentario de Felipe ya citado: "[...] 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."²⁴

El adjetivo final, "literata" muy sagazmente escogido por el narrador, sugiere el alto nivel de hipercodificación literaria de la historia relatada; José del Cairo, sin embargo, no se desprende de su voz popular introduciendo una tensión de registros y códigos narrativos que hacen del

relato uno de los textos más ricos y logrados en toda la narrativa de Cunqueiro. Hemos de volver a él posteriormente, para estudiarlo desde la perspectiva de la intertextualidad. ¿Por qué cede Cunqueiro la voz narrativa a un personaje que de antemano está caracterizado en claro contraste con el tono y el material de la historia narrada? ¿Hacia dónde dirige el autor a su lector al buscar una distancia entre la fábula y el proceso narrativo? Estas y cuestiones similares son especialmente relevantes para estudiar el proyecto literario de Cunqueiro.

Uno sus registros narrativos predilectos es la voz narrativa del cronista: se trata de un narrador que se esconde detrás de la autoridad del discurso histórico para imponer su propio relato que, paradójicamente, está configurado sobre modelos textuales literarios; la ambigüedad generada por la dislocación de una voz narrativa que emplea unos códigos narrativos ajenos forma parte de una estrategia literaria presente en casi todas las novelas: en MYF el ejemplo más claro es el de mister Craven, cuya voz controla prácticamente toda la última parte.

Otra muestra de ambigüedad, sobre la base de los niveles diegéticos, y que implica la necesaria identificación de la voz narrativa, tiene lugar casi al final; el texto, como habíamos dicho, pertenece

narrativamente al "biógrafo" inglés, mister Craven, sin embargo, el último párrafo de este mismo macrotexto, cuya unidad está garantizada por una misma grafía, cede ante una voz extradiegética: la única explicación viable sería la facilidad, demostrada ya en otros textos, de la voz autorial para moverse de un nivel diegético a otro sin precisar el cambio de encuadre que le permita al lector identificar la nueva voz narrativa que se hace cargo del relato.

La voz narrativa de los índices onomásticos que Cunqueiro incluye al final de casi todas sus novelas (la única excepción fue, curiosamente, su último texto narrativo, EAC), ha de ser analizada como parte fundamental del tipo de textualidad que modela estos microtextos tan peculiares. Se observará que presentan aspectos muy similares a los que hemos destacado a lo largo este capítulo.

La segunda novela de Cunqueiro, CDS, se abre con un microtexto en el que un narrador, que se identificará posteriormente, exige de su lector un alto grado de aceptación. (Aunque desde otra perspectiva, recuerda el diálogo inicial entre Sinbad y Sari en CVS). Intenta convencerle de la existencia de una Bretaña excepcional, poblada por varios mundos que se dan cita en este espacio, en el que la separación entre la ficción y la realidad es puesta en cuestión.

La utilización de una grafía especial sugiere no sólo la separación textual sino también la identificación de la voz narrativa que, en principio, controla todo el proceso narrativo, una voz que es sin embargo intradiegética: "Fue en casa de madame Clementina donde se hallaron las libretitas con tapas de piel de conejo que me sirven ahora para escribir estas crónicas."²⁵

El lector familiarizado con MYF sabe que no es precisamente una voz intradiegética el código narrativo más apropiado para la concepción del hecho literario según es entendido por Cunqueiro. De nuevo se observa la ambigüedad de los tipos de narradores con los que el autor comparte el proceso narrativo. Una lectura rápida de la novela demuestra que el autor transgrede todos los esquemas de su propia estructura narrativa: no sólo desintegra y hace imposible la consolidación de una jerarquía de voces narrativas, añade un nivel intra o extradiégetico que sorprende al confiado lector en supuesto control de los diversos niveles narrativos; una inestabilidad semejante establece al poner en tensión los límites entre la ficción y la realidad. La voz narrativa primaria, aquélla que parece ejercer el control sobre el resultado final del proceso narrativo, se presenta como un cronista que relata "puntualmente" la información hallada en "las libretitas con tapas de piel de

conejo"²⁶; no es un simple transcriptor, ya que aplica un carácter selectivo al material utilizado: "tomando lo más de lo que en ellas estaba apuntado."²⁷ A veces, sin embargo, este narrador parece transcribir fielmente las notas del sochantre: "Aquí va, sin otros adornos, el escrito del sochantre, que dice como sigue."²⁸ Aparecen inesperadamente unos "editores", al final de la novela, en un apéndice posterior al "índice onomástico", cuya presencia complica todavía más la ordenación de los niveles narrativos: podría explicarse esta nueva voz narrativa como una muestra más de la inconsistencia narrativa de Cunqueiro; o posiblemente "editores" se refiriese a la voz del cronista inicial. Podría, sin embargo, representar efectivamente un nuevo nivel diegético: completada la transcripción de "libretitas" por una voz intradiegética y heterodiegética simultáneamente, la del cronista, los editores de la publicación habrían añadido el "apéndice segundo" al material inicialmente recogido y editado por el primer redactor. Podría deducirse de la nota de los editores que el lector se encuentra de nuevo con la voz del sochantre: la "Noticia de Ismael Florito" parece ser transcripción directa de "las libretitas" a las "crónicas". Sin embargo, casi al final de este microtexto se encuentra el lector con un registro narrativo que desmiente la impresión inicial: "Como

se ha dicho en otra parte de estas <<Crónicas>>."29 El lector debe recordar, y aquí entra en juego la dimensión macrotextual que domina la aparentemente fragmentada textualidad narrativa que es el transcriptor quien así denomina el texto que tiene en sus manos : "Fue en casa de madame Clementina donde se hallaron las libretitas [...] que me sirven ahora para escribir estas crónicas [...]."30 Un ejemplo más de cómo Cunqueiro desestabiliza la ordenación lógica de su estrategia narrativa y textual.

El problema de la jerarquización de las voces no se termina aquí: la incorporación de un "autor", responsable del "Epílogo para bretones" añade un nuevo nivel diegético cualitativamente distinto, que intensifica el grado de desintegración textual y narrativo arriba aludido. En el apartado de introducción sobre el proceso narrativo se analizan los efectos desintegradores ocasionados por la incorporación del "epílogo". Básicamente esta voz "autorial" se responsabiliza de dos textos dentro de la novela: el índice onomástico, y el epílogo.

Una vez avisado de la peculiar complejidad del proceso narrativo de CDS, sería interesante detectar la intervención de las dos voces narrativas fundamentales: la del "sochantre", a la que el lector tiene acceso sólo en forma de voz fabulada (el acceso a ella sólo es posible a través

de la ordenación de una fábula que, en principio, parece pertenecerle); y la del cronista, que selecciona y posiblemente interviene estilísticamente en la elaboración de las "crónicas del sochantre". Demostrado el poco respeto que Cunqueiro siente por las pautas narrativas que él mismo se impone en cada una de sus novelas, (CDS no es una excepción, ya que consciente o inconscientemente las transgrede o silencia), sería interesante seguir el proceso textual y narrativo de la novela desde esta perspectiva: se trataría de inventariar las relaciones entre una voz narrativa, en tercera persona, que es en buena lógica la del cronista/transcriptor, y la focalización que no puede ser sino del "sochantre".

La dificultad para mantener una voz objetiva, sometida a la función editorial del material que el sochantre dejó escrito, es ya visible en el siguiente comentario: "Tales fantasías y muchas otras que se dirán, eran las que determinaban la pereza de nuestro sochantre, tanto más que no osaba convertirlas en realidad."³¹ No sólo la voz, sino también la focalización arrancan de un narrador que imprime su sello personal; está muy lejos de la función transscriptora esta intervención. Sin embargo, cuando la situación lo requiere, se mantiene la coincidencia entre la voz narrativa y la focalización para sugerir la situación de suspenso buscada:

Monsieur De Crozon estaba deseando que el día levantase para ver el rostro de sus compañeros deviaje. Por mucho que inspiraba por la nariz no conseguía catar el perfume de la señora. Del lado del que dijo llamarse Coulaincourt de Bayeux venía un olor de mohos humedad; delante, uno tomaba rapé [...] Otro de los pasajeros del asiento delantero debía de sentir mucho frío, porque todo el tiempo iba castañeando los dientes.³²

El narrador parece estar en estos momentos muy cerca, quizás más que en ningún otro momento, de la voz fabulada del sochantre. Como en MYF, también aquí la voz sirve para identificar inicialmente a los personajes: "Tenía una voz cavernosa y áspera" recuerda el sochantre de su primer encuentro con los misteriosos personajes.³³

La estructura de la novela permite distinguir entre el narratorio y el lector extradiegético; éste último comparte con el "autor" una información inicial (sobre el "mundo especial" bretón): un mundo poblado por seres que pertenecen al inframundo. Así es capaz de identificar ya en las primeras páginas determinados indicadores, que el asustadizo sochantre es incapaz de leer. Este doble nivel de lectura, presente en otras novelas de Cunqueiro explica gran parte de las situaciones irónicas que tan activamente participan en la ordenación textual de la narrativa de Cunqueiro.

La segunda parte de la novela, en la que se intensifica la fragmentación diegética, rasgo que aparece como una constante en toda la narrativa de Cunqueiro, pone a prueba, como habíamos visto en MYF, el control que la voz textual ejerce sobre las múltiples voces narrativas: al analizar si los cambios de voz narrativa suponen cambios en los diversos registros discursivos, o si por contrario la voz textual ejerce un control absoluto sobre los diversos narradores el lector se encuentra con una serie de registros discursivos que se repiten a lo largo de la narrativa de Cunqueiro y que el lector se ve obligado a identificar con la única voz que permanece a lo largo de todo el texto, la textual o autorial: "Un día llegó la noticia de que se había casado en la frontera con una cantinera flamenca, y que dejara el Real Normandía por atender al tinglado de la nueva joya"³⁴, comentario todavía más sorprendente al saber que procede de "madame de Saint-Vast".

No faltan ocasiones en esta novela en las que la polifonía narrativa se intensifica hasta el punto de integrar en un mismo acto narrativo a todos los personajes presentes:

El coronel [...] de quien habláis [comienza el relato el coronel de Coulaincourt] [...] debe de ser [...]
-Es 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 yo he visto en Pontivy un cartel [...]
 -dijo el sochantre.³⁵

Ha de notarse la intervención de dos tipos de voces narrativas, las activas de los personajes a los que el lector tiene acceso directo, y aquellas voces fabuladas que son referidas como fuente de información ("los soldados" que cantan "las coplas"; "el ciego de Dorne", incluso "un cartel").

A los múltiples tipos de voces narrativas referidas en este apartado añade CDS uno que muestra la importancia del proceso narrativo en la estructura narrativa propiamente dicha y en la organización temática de la novela: ésta aparece dividida en dos temporalidades bien demarcadas, el día y la noche, que impone su propio ritmo a los otros aspectos del proceso narrativo mismo: los espacios son distintos, como lo son 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.

Los momentos más logrados de la novela son aquellos que están controlados por la ironía y el humor, y esto se logra mediante el distanciamiento de la voz narrativa y de la focalización; el texto siguiente es una buena muestra de esta tensión entre la voz fabulada del sochantre que provee la información y la del cronista que se apodera de ella imprimiéndole su propio ritmo y discursividad:

Madame De Saint Vaast cruzó los brazos debajo de la cabeza, y le resbalaron las mangas pompelanas, y asomaba aquella suave albura en los propios ojos del sochantre. Al sochantre, de niño, la artillera le cortaba las pestañas para que le creciesen, y le crecieron en verdad muy lucidas y largas, y nuestro De Crozon se fue quedando ahora adormecido pensando que si levantaba un poco la cabeza podría hacerle a madame unas cosquillas casi en el mismo sobaquillo. La aventura le puso sonrisa en los labios antes de adormecerse definitivamente. Soño que madame vivía con él en el pomar de Quelven, y que le arrancaba las pestañas para tejer con ellas un cordón para el corsé. Y al sochantre le gustaba que se las sacase.³⁶

La distancia entre la voz y la focalización está bien representada por los registros subrayados. A veces, impredecible, surge un registro discursivo, un comentario, que supone un salto en el nivel diegético: "Monsieur De Nancy" hace un descanso en la narración de su vida, y una

voz intradiegética (que habría que identificar con la del cronista basada en la información escrita por el sochantre en sus "libretitas") describe sus acciones; este microtexto termina lapidariamente con un comentario que el lector no sabe si atribuir al redactor de las crónicas o al sochantre: "Costumbres que quedan de la vida."³⁷ Es este tipo de ambigüedad, causado por el salto constante de un nivel narrativo a otro, que obliga al lector a reordenar constantemente su descodificación.

Esporádicamente se encuentra el lector con prolepsis o anticipaciones narrativas que indican la presencia de una voz narrativa homodiegética, pero simultáneamente extradiegética: la información ofrecida obliga a pensar en un narrador, el sochantre, y en el tiempo de la enunciación, es decir, de la redacción de "libretitas"; sólo desde esa perspectiva le sería posible a esta voz narrativa jugar con anticipaciones de este tipo. Podría pensarse también en otra manipulación informativa del redactor, o cronista, capaz no sólo de "relatar" más o menos "puntualmente" las aventuras del sochantre, sino también de reordenarlas. De nuevo, surge la tensión entre estas dos voces que corren paralelas a lo largo de todo el relato sin llegar a identificarse plenamente, pero evitando al mismo tiempo un excesivo alejamiento. Parece como si la voz textual disfrutase

creando estas situaciones de ambigüedad. Y en parte, el problema reside en la dificultad del lector para acceder directamente a la voz narrativa del sochantre que como se dijo, aparece fabulada, es decir, mediatizada textualmente: es interesante observar, sin embargo, la distancia que se impone el sochantre entre su condición como personaje y la de narrador extradiegético; el texto, a pesar de tratarse de unas memorias autobiográficas, aparece redactado en tercera persona. Esta característica podría ser explicada, en parte, por la intervención del transcriptor. Sin embargo, la dificultad de dar una respuesta clara a la pregunta sobre el estatuto de la voz narrativa del sochantre reside en la ambigüedad de la voz de aquél. El lector no puede calibrar con exactitud el grado de manipulación de esta segunda voz que se impone a la original de "libretitas"; un análisis narratológico no podría más que aventurar hipótesis sugestivas, como por ejemplo deducir que el siguiente comentario pertenece al cronista: "estaba Charles Anne algo cargado de vino tinto y ron criollo"³⁸, porque en el prólogo que es inequívocamente suyo, éste al referirse al sochantre utiliza su nombre: "las aventuras que corrió Charles Anne."³⁹

El texto dramático que Cunqueiro incorpora a la novela presenta una de las situaciones más complejas en la genética textual de toda la narrativa del escritor gallego, y su

análisis detallado ofrece conclusiones directamente relevantes para el estudio de las voces narrativas de la novela, y del corpus de su novelística. Preferimos, sin embargo, hacer una presentación global de este microtexto al estudiar la discursividad teatral como una de las modalidades textuales fundamentales en la organización de este corpus narrativo.

El "Epílogo para bretones", comentado con cierto detalle en el apartado anterior, significa el golpe definitivo a cualquier intento por parte del lector, aun del más competente, de ordenar en un todo coherente una novela como CDS desde la perspectiva de las voces narrativas.

Las características y diversidad de tipos de voces narrativas, constatadas en las dos novelas previas, MYF y CDS, parecen funcionar también en MDU, aunque no debe pasarse por alto que cada novela establece su propia economía textual, y con ella la funcionalidad de cada uno de los elementos que intervienen en su configuración, entre ellos, y de forma privilegiada, las voces narrativas.

Se encuentra el lector en MDU con un texto especialmente significativo, que simultáneamente clausura la segunda parte de la novela y abre la tercera. Este texto gráficamente individualizado presenta un tipo de narrador

nuevo en Cunqueiro: se trata de una voz épica, oral, que incorpora al texto mismo un "oyente", y que confirma la dimensión oral presente en toda su narrativa: "Ahorro al oyente el canto"⁴⁰ es un tipo de apelación que genera un doble proceso narrativo: por un lado incorpora el receptor al texto mismo; pero a su vez solicita la participación de un narratario especial, un "oyente".

Un poco más adelante vuelve, con las voces narrativas, hacia el aspecto lúdico, que permea toda su narrativa. Vuelve a aparecer ese narrador épico, mencionado más arriba, en uno de los textos claves de la novela para entender la complejidad del proceso narrativo y del textual:

Cuento hora por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados con el héroe Ulises en la goleta <<La joven Iris>>. El modo 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 del nombre.⁴¹

¿Cómo ha de interpretarse esta concesión de la voz narrativa? ¿Es una cesión de la voz narrativa, o de la focalización? En realidad se trata de un síntesis de ambas dimensiones, porque el narrador extradiegético nunca cede del todo, y siempre mediatiza, como la voz textual repetidamente aludida en este apartado, la intervención de los narradores intradieгéticos que secuencialmente controlan

el proceso narrativo. En realidad, a no ser a través de la mimesis del diálogo, el lector no se encuentra con esas voces narrativas. Este comentario inicial debe ser interpretado, pues, desde otra perspectiva: el lector competente sabe ya de antemano que el comentario metanarrativo sobre el cambio de estilo expositivo no va a ser necesariamente plasmado en el texto. El talante anárquico del autor, abundantemente probado, encuentra aquí otra muestra más de la desintegración a que se somete el texto literario. Una desintegración que a veces es el resultado de los comentarios irónicos de una voz narrativa sobre otra, de los que tenemos dos ejemplos muy claros en MDU: "Esto dijo Ulises, algo pedante"⁴², interviene así el narrador extradiegético textualmente con un comentario crítico sobre el lenguaje retórico de Ulises, y que obliga al lector a aplicarlo a otras intervenciones narrativas del mismo personaje. A veces, sin embargo, la voz autorial se ampara en una voz intradiegética para hacer comentarios similares sobre la consciente dimensión literaria del diálogo de Ulises: "Eres tan orador -comentó Basilides-, que te haces vanidoso."⁴³ La dimensión irónica puede ser más sutil, y el narrador extradiegético adopta una voz intradiegética para que el efecto irónico del comentario resalte todavía más:

Atrás quedó la rosada Citerea, y doblados fueron los tres osados cabos de Grecia. Cesó de soplar el norte, acaso porque se le desataron las sandalias, y se detuvo en la carrera ...⁴⁴

Clara alusión a la personificación de los vientos, tema del diálogo entre Alción y Ulises que precede el comentario citado. A medida que avanza la novela la insistencia en la credibilidad del narrador, sobre todo de Ulises, ya no cumple función alguna ante un lector que conoce el sentido lúdico de las variantes narrativas del héroe; es en el horizonte de unos narratarios intratextuales, que todavía sienten fascinación por el proceso narrativo, donde ha de situarse esta insistente obsesión por la confianza en la narración. El autor provee al lector de información y plasma textualmente la doble dimensión del proceso narrativo, desdoblando los códigos: lo que no es sino código semántico para el narratario (los mundos imaginarios que Ulises va desplegando ante sus diversos auditorios), es descodificado por el lector desde otra perspectiva, desde la del proceso narrativo mismo, y aún más, como ejercicio de gestación de este proceso mismo, porque sólo él sabe que Ulises transforma sus sistemas de codificación literaria y toma conciencia de la necesidad de una tal operación, haciéndola textualmente explícita:

Piensa ante el nuevo auditorio, dejar el modo heroico y levantado que traia, y busca en la imaginación un contar humano, libre de los temas y tropos de las escuelas.⁴⁵

Es tal el dominio del acto narrativo por parte de Ulises, que la voz textual, situada siempre detrás de su héroe para desmitificarlo precisamente cuando éste más confiado se siente en su actuación frente a su auditorio, juega con ciertos incisos para romper cualquier posible tentación de identificación entre el héroe y el lector que, a pesar de su natural posición extradiegética, puede sentir la misma atracción que los narratarios intradieгéticos. La siguiente situación es un modelo claro de esta técnica desintegradora:

¡Permitidme [clama Ulises] que recuerde la lengua caliente que acariciaba mi rostro...No hay lugar en el mundo tan abanderado como Gaula! Los donceles nobles tienen en palacio escuela de invención de banderas y estandartes, y de los más remotos lugares del mundo nos mandan pedir colores y figuras para las gloriosas enseñas de los reinos. Yo inventé para mí una bandera toda verde, que al llegar el otoño da en todo su campo, cepillándola yo mismo a contrapelo, verde más oscuro y hojas secas.

¡Cuánto no hubiera dado Ulises en aquel momento por tener una hoja seca en el bolsillo del corto jubón y sacarla lentamente y dejarla caer!.⁴⁶

El gesto espectacular, teatral, reducido a puro deseo, sólo es accesible al lector extradiegético que se ve privado, así, de la fascinación narrativa que pudo haberle causado el derroche imaginativo de Ulises.

Para un escritor tan sorprendente como Cunqueiro y de llamativa inconsistencia en el mantenimiento de un sistema determinado de organización literaria, la movilidad de las voces narrativas, incluso su cambio de estatuto narrativo, de extradiegético a intradiegético o viceversa, es fácilmente ejemplificable:

Les anocheció, como Alción había anunciado, sobre la redonda Paros. El piloto puso la nave fuera de la corriente de Creta, que es un estrecho río de aguas tibias que sube hasta donde los blancos acantilados de la Grecia continental se llama Atica, y allí se dispersa, en remolinos fértiles en peces.⁴⁷

Este tipo de descripciones, tan frecuente en Cunqueiro, sugiere la presencia de un narrador que, aunque extradiegético y heterodiegético, como lo prueban otros códigos narrativos que manifiestan sus poderes de omnisciencia, se presenta aquí como homodiegético, porque informa de un espacio geográfico como si realmente perteneciese a él; la utilización del presente refiere precisamente al tiempo de la enunciación en el que está localizado el narrador en el momento de la escritura.

Los actos narrativos en los que el narratario es un personaje femenino son los más logrados en la narrativa de Cunqueiro. El encuentro de Ulises con "la señora Alicia" es un texto especialmente útil para el análisis de los rasgos definidores de la concepción cunqueirana del hecho literario:

-¿Puedo llamarte de alguna manera, joven forastero?
[...]
-¡Señora, no te puedo mentir! Puedes llamarme el Bastardo de Albania.
-¿Tienes nombre cristiano?
-¡Sí, ¡Dionís!".⁴⁸

Este diálogo textualiza de nuevo la ambigüedad y el doble nivel de lectura que recorre toda la novela: las mentiras de Ulises, necesarias para que sus interlocutores y, a la vez narratarios, sobre todo femeninos, puedan prolongar sus sueños adquiere una solidez intradieética no aceptada por un lector situado en el nivel de la voz autorial; en efecto, éste controla las estrategias narrativas de Ulises, como lo hace la voz extradieética, que interviene irónicamente para desintegrar el mundo fabuloso representado por Ulises ante Alicia; en uno de los descansos narrativos de Ulises, el narrador extradieético entra en escena con un comentario irónico, similar al que fue anteriormente mencionado: jugando con la estrategia de

los nombres, a la que había recurrido Ulises para encantar a su oyente, el narrador extradiegético al referirse a Ulises corrige: "Ulises, digo Dionis de Albania, el efecto más inmediato es reforzar e intensificar la desintegración que el lector había captado con antelación.

Hay momentos, sin embargo, en los que esta voz exterior se identifica plenamente con el héroe, haciendo prácticamente imposible la identificación del origen narrativo de un texto tan intensamente lírico como el siguiente:

Entre todas las melancolías del mundo, una habrá propia de los isleños naturales. ¡El pequeño y lejano nido! Otra melancolía será la de las grandes llanas continentales, y habrá la melancolía de los fluviales, ribereños de un río que no saben dónde nace ni a donde va a morir, y lleva sus rostros a las luces de sus casas.⁴⁹

La búsqueda de los códigos narrativos que permitan superar la sensación de ambigüedad que se apodera del lector es inútil: el texto está construido precisamente sobre la ambigüedad textual, y hace de ella la base de su dinámica.

Quizás el golpe definitivo asestado a Ulises por el narrador extradiegético, que en esta novela está muy cerca de la voz autorial o textual, se encuentre en el índice onomástico; en la entrada correspondiente a Menelao se lee: "Ulises contó muy heroicamente de él a los eolios, pero era

un tipo poco simpático, y más bien intransigente de derechas."⁵⁰

El autor parece desautorizar a Ulises como narrador, precisamente casi al final de la novela, y el lector ve confirmadas, así, sus impresiones sobre la necesidad de una descodificación irónica de la novela.

CVS comienza cuestionando la voz narrativa del héroe, una voz que más que ninguna otra en Cunqueiro se esfuerza por hacerse creíble: este cuestionamiento se traduce en la presencia de una dimensión irónica que no es controlada por Sinbad, y que manifiesta uno de los aspectos más interesantes de la planificación textual de la novela: la postura del narrador principal (y la imagen del autor implícito que el lector puede deducir de él), en relación con la estrategia narrativa organizada por un personaje, Sinbad, que intenta influir en sus oyentes. El texto introductorio, marcado gráficamente, proyecta la personalidad de Sinbad (sobre todo su peculiar voz narrativa y las dificultades de su proyección como autoridad legitimada) y los obstáculos con los que ha de enfrentarse para hacer valer su potestad.

A lo largo de todo el texto de la novela el lector se va encontrando con situaciones marcadas por la oposición abierta de voces narrativas en una lucha constante por

adquirir credibilidad. Esta dialéctica, que está en el centro de la organización estructural y temática de la novela, incide directamente en un problema central de CVS: el estatuto de la voz narrativa de Sinbad y la entidad de los mundos posibles proyectados:

-!No hay tales islas, Sinbad! Dijo Adali que al Sur no había nada
 -¡Hay! ¡Hay! Están las islas de las Cotovías como siete naranjas!
 [...]
 -¡Sari, escúchame, hombre! ¡Te lo pido por favor!
 -¡No hay Cotovías, Sinbad!.⁵¹

Este diálogo es especialmente significativo porque está localizado en la primera página de la novela. Con la llegada de un forastero a la "villa" vuelve a cuestionarse la voz narrativa de Sinbad, esta vez por él mismo: "...y que además ya hacía nueve años que no navegaba, y sus últimos viajes fueron por partes ocultas e islas que todavía se disputa si las hay o no..."⁵² En una de las excursiones por el litoral, que es a todo lo que llega la realidad marina de Sinbad, este aprovecha para proyectar su mundo imaginario, y les cuenta a Sari y a Abdala la aventura con el pez papagayo. La situación que se origina es una mezcla perfecta de humor, ironía y ambigüedad:

-Y se lo dije al Mirán, que es como se llama el rey de allí, cuando le fui a vender el pez papagayo, que nunca otro se pescó más que aquel.

Sari dejaba el timón, y se arrodillaba, que era una costumbre que tenía, delante de Sinbad.

-¿Hay ese pez, patrón? ¡Di que no lo hay, señoría! ¿Cuánto valdría en Damasco? ¿Fue a red? -¡Sari, la barra no se deja nunca! ¡Un hombre es algo en el mar porque es un timón! ¡Enfila el molino de viento!.⁵³

Es el mismo Sari, imagen del antinarratario por excelencia, quien 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>>.⁵⁴

aludiendo a la ciudad a donde Sinbad decía "que iba ... a hacerse cargo de una nave que ya debía de estar botada."⁵⁵

Entre los apéndices de la novela figura "Una plática de los mares arábigos que hizo Sinbad el Marino en Chipre a los pilotos griegos, según fue recogida por Teotikes Papadopoulos de Esmirna"⁵⁶; y en ella vuelve a plantearse de nuevo la existencia o 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 [concluye Sinbad] soy

del bando de los que sostienen que existen las Cotovías y Melinde...⁵⁷

De la existencia de estos mundos parece depender no sólo la credibilidad sino también la existencia del "viejo marinero". La voz, y con ella el acto de proyección narrativa se convierten en facultades privilegiadas de la personalidad humana.

El juego de voces narrativas, observable en las novelas hasta ahora analizadas, presenta en CVS un aspecto peculiar: la intervención directa y autorreferencial de la voz extradiegética, que el lector puede identificar con el autor real, pero sólo presuponiendo una serie de identificaciones no siempre justificables. La consciente ambigüedad del texto narrativo enmascara de nuevo el intenso proceso de subordinación de las voces narrativas. Se lee, por ejemplo, en el índice onomástico:

Al Faris Ibn Iaquim al Galizi.-Nombre arábigo de Alvaro Cunqueiro, hijo de Joaquín y de nación gallega, y autor de esta historia de Sinbad el Marino. 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.⁵⁸

El narrador extradiegético, como en CDS, se incorpora al texto como un simple "traductor del arábigo al latino". Las "memorias", habrían sido redactadas originalmente en

árabe, y presuponen un redactor original. Como en otras novelas del autor, en las que no se mantiene la consistencia del código literario elegido, el lector se ve obligado a contrastar esta información sobre la voz narrativa con otras declaraciones o indicadores que implícita o explícitamente desautoricen esta confesión inicial.

El traductor, como el transcriptor de "las libretitas" del sochantre en CDS, no se limita a una pura función transcriptiva: la primera prueba se encuentra ya en una de las primeras páginas de la novela: "Si yo, Al Faris Ibn Iaqim al Galizi, que pone en latino castellano estas memorias, fuese villano allí..."⁵⁹ Este comentario personal pertenece indudablemente a la voz del traductor, como éste otro, unas páginas más adelante:

Guarda cuatro cajas herradas llenas de variedades, pero nunca las abre, y digo yo que será para no desencantarse a sí mismo hallándolas vacías, o si lo que guardan son espejos rotos, conchas y trapos viejos.⁶⁰

Pero el ejemplo más claro, en estas primeras páginas, me parece encontrarlo en el siguiente comentario metatextual: "Cuando llegó Sinbad al muelle, que iba a recomendar al piloto Mostaza -ése de quien conté que le robaron una oreja cuando cuando estaba durmiendo al sereno en Calicuta."⁶¹

Estas intervenciones introducen, en un texto originalmente redactado como "memoria", una nueva dimensión textual. La referencia a "estas memorias" obliga al lector a distinguir la voz narrativa del redactor original y la de un traductor que ya se sabe no va a mantenerse en los límites que le son impuestos por el código narrativo explícitamente asumido.

Si el autor es en última instancia el responsable de todas las voces narrativas, y de las contradicciones que puedan detectarse en los textos, ¿por qué permite estas aparentes contradicciones? La respuesta a este fenómeno, sumamente interesante y significativo para una intelección del quehacer narrativo de Cunqueiro, está directamente relacionada con un aspecto central de su producción novelística: su textualidad abierta y subversiva, y su tratamiento paródico de los sistemas de codificación literaria empleados en la elaboración de los textos mismos.

Para entender la dimensión irónica que recorre toda la novela hay que presuponer una voz en control absoluto del proceso textual y narrativo. Lógicamente habría que suponer que es también este narrador el responsable del texto introductorio. Si es así, ¿por qué lo distancia del texto central y utiliza una grafía distinta del texto central? ¿quién se responsabiliza de ella?, porque añade intensidad

semántica. No es fácil hallar una respuesta a estas cuestiones que surgen como consecuencia precisamente de una determinada ordenación y estructuración del material narrativo, especialmente cuando a estas cuestiones se añaden textos a lo largo de la novela que intensifican la ambigüedad, e incluso incoherencia, de la estructura narrativa de la novela; "El que esto escribe, vuestro criado Al Faris Ibn Iaqim al Galizi, seguía por la villa las idas y vueltas de Sinbad en visperas de su viaje"⁶² que se contradice con la afirmación previa en la que este narrador era un simple traductor de memorias y menciona explícitamente su no pertenencia a la "villa" donde reside Sinbad. Al mismo tiempo, la nueva referencia autorial está implicada directamente en la diégesis, dejando pues a un lado su carácter heterodiegético que parecía deducirse de la primera presentación. Es tal el grado de inconsistencias 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. Una vez más habrá que echar mano del concepto de voz textual para ordenar un material novelístico marcado por la inconsistencia.

Debe señalarse que el narrador principal menciona en una ocasión las "memorias" de Sinbad: "...y en la cámara

aquella guarda el dueño [Sinbad] en cajas herradas memorias de por donde anduvo, que nadie logró ver, ni se sabe con certeza qué sean."⁶³ Además del tono irónico de este dato informativo, no podrían relacionarse estas "memorias" con las que "Al Faris Ibn Iaqim al Galizi" menciona unas páginas más atrás, pues ni él mismo "sabe con certeza qué sean". El único efecto destacable quizás sea el registro de una proximidad temporal de la voz narrativa a la diégesis, indicado por la utilización del presente verbal.

A la complejidad y diversidad de narradores corresponde igualmente una cierta variedad en los narratarios textualizados en las novelas de Cunqueiro. CVS es, en este sentido, un texto privilegiado porque sitúa en el centro de su ordenación temática y estructural la credibilidad narrativa del héroe, Sinbad:

A Sinbad no le gusta nada que suban a la tertulia los compradores persas de cueros y sebo, que le huelen mal, y no saben hablar de otra cosa que del arte de la castración,...y de que bajó la ley de la moneda, y de mujeres, y no creen nada de lo que se cuenta, y están entre ellos haciendo higas a escondidas al que relata, y si sale una historia de un viaje por mar, escupen en la mano y dicen que una vez que fueron en una nao vomitaron. Cuando todos los de la tertulia son marineros, entonces Sinbad está contento...⁶⁴

Esta larga cita, ya mencionada anteriormente, ejemplifica la dimensión antitextual de los narratarios descritos: para Sinbad los compradores persas representan un antídoto contra el poder de encantamiento de su acto narrativo. La descripción que de ellos se hace insiste precisamente en los ejes temáticos que Cunqueiro, a lo largo de toda su narrativa, identifica con una actitud antiimaginativa y anticreativa: son, en primer lugar, personajes relacionados con el comercio y con el dinero; "no saben hablar de otra cosa que del arte de la castración", una castración que contiene una clara connotación generativa de otro orden: esterilización imaginativa (En EAC aparece también la imagen del "castrador" con connotaciones similares); pero sobre todo, "no creen nada de lo que se cuenta", y se mofan del narrador, rasgos que definen al antinarratario, tal como es aquí entendido; "y si sale una historia de un viaje por mar..." la imaginación de los comerciantes persas sólo es capaz de relacionarla con algo tan opuesto a la atmósfera que Sinbad intenta crear como "el vomito". Los marineros, por el contrario, representan al narratario ideal para el acto narrativo de Sinbad: esta referencia al receptor ideal es textualizada en varias novelas de Cunqueiro.

Unas páginas más adelante se encuentra el lector con la intervención de un antinarratario, que intenta desintegrar el acto narrativo de Sinbad y la diégesis generada por éste: "¿Piensas que un atado de caña y papel chinés entiende? - preguntó un poco airado, quizás dándose por burlado con la historia, Arfe el mozo."⁶⁵ La respuesta de Sinbad, ambigua e irónica al mismo tiempo, recuerda un poco la réplica a Sari cuando éste cuestiona la existencia del pez papagayo. No debe pasarse por alto que los antinarratarios son descritos como "jóvenes", pertenecientes al "ahora" que Sinbad descalifica como un tiempo sin imaginación, según puede deducirse de la queja del viejo marino en las primeras páginas de la novela:

Lo peor, Sari amigo, fue que yo me vine de las naves de Melinde cuando la gente comenzó a descreer de los países que traíamos en conversación los que andábamos por el mar, altaneros. Ahora todas las novedades son por mapa y aguja, y los pilotos no salen de cuarta levantada, que es como andar con bastón por las calles de Basora, y no encontrarás entre los pilotos del Califa de Bagdad uno que sepa navegar por sueños y memorias.⁶⁶

Arfe el Mozo, como Sari, pertenecen a ese "ahora" antifabulador y represivo, un tiempo en el que los héroes diseñados por Cunqueiro mueren de asfixia.

Por vivir en un tiempo que le es hostil, Sinbad debe aprovechar todas las ocasiones a su alcance para recuperar la autoridad narrativa; una de ellas es la que trata de la pérdida del Reino Doncel, un microtexto especialmente apto para el estudio de la teoría de los mundos posibles en la narrativa de Cunqueiro. Sinbad cede el protagonismo narrativo a Alteza Gamal Bardasi de las Sospechas; al término del relato

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, mirad!.⁶⁷

Lo que sigue es otro de los muchos artilugios imaginarios de Sinbad, que sólo pretende prolongar su capacidad fabuladora de mundos imaginarios.

Hay un momento especialmente privilegiado, en la novela, para identificar y seguir el proceso de recuperación jerárquica de la voz narrativa de Sinbad; y como en las situaciones anteriormente descritas, esta recuperación surge cuando Sinbad se encuentra ante un antinarratario cualificado: el tema de la tertulia es la selección de un cocinero para la expedición marina de Sinbad; en un momentodeterminado, el "viejo piloto" pone una condición:

-Sólo una condición pongo: que no haga ni enseñe a hacer a nadie la tarta de boda. Sonrió malicioso Mansur, que sabía las ensoñadas del viejo piloto. -¡Vuelan carnes blancas! -dijo guiñando el ojo. Sinbad se puso serio, sorbió tres aires por ambas narices, y con voz grave y solemne aclaró:

-Digo que no se haga pastel de boda sin estar yo presente, por cuanto hay que fijar el Polo Norte [...] Hay que tirar un radio de la Polar a la merengada de frutas [...]

Le puso Sinbad la mano derecha en el hombro a Mansur, amistoso.

-¡Las malicias son los gusanos de los maliciosos! Figúrate que va Muley con la tarta de bodas por la ribera [...] y pasa un almirante forastero [...] y viendo el clavel en el Polo Norte toma la altura por él [...] y va el almirante y embarranca en Irlanda, o se sale del mar en el Finis Maris, que lo hay. ¡Vaya fama de burros que nos echarían a los señores pilotos de Bolanda! Hay que estar en todo, amigo Mansur! Y Mansur baja la cabeza, y su respeto por Sinbad crece una cuarta ¡Sinbad está en todo! Y Mansur tiene un pronto de salir corriendo para el muelle y apuntarse en el <<Aviso>> de Sinbad, que ya sabe que serán muy tristes los días en Bolanda cuando el viejo piloto ande lejos. ¡Ay, todos seremos algo más pobres!.⁶⁸

El comentario de Mansur ("Vuelan carnes blancas") tiene la capacidad de sugerir una especie de confabulación entre este personaje y el lector, que descodifica sin dificultad su dimensión irónica.

La reacción de Sinbad adopta un tono de voz distinto, introduciendo una dimensión, la autoridad de su voz narrativa, que parecía haber desaparecido; somete con un gesto a su interlocutor, que unos momentos antes se había definido como abiertamente antinarratario; y finalmente, la descarga retórica, una vez asegurado del efecto que su

respuesta va a tener en su interlocutor. El párrafo que comienza "-Las malicias son los gusanos del malicioso!" contiene todos los elementos peculiares de la narrativa de Cunqueiro: humor, imaginación, ironía. Sinbad juega consigo mismo y con sus amigos, en un interminable juego de palabras y situaciones. Este texto es una perfecta muestra del manejo retórico de una capacidad imaginativa con control absoluto de sus posibles "detractores". Pero tal vez lo más significativo esté en la reacción de Mansur, su interlocutor, que se deja vencer pero, quizás, no convencer: su reacción positiva está determinada por la capacidad imaginativa de Sinbad ("que ya sabe que serán muy tristes los días en Bolanda cuando el viejo piloto ande lejos").

"¡Ay, todos seremos algo más pobres!" es un inciso marcado por una voz en primera persona cuyo origen no está identificado, aunque podría aventurarse la hipótesis de una continuidad entre la voz del narrador relator, y esta exclamación, precedida de otra unas líneas más arriba ("Sinbad está en todo"). Esta lectura supondría una voz narrativa única. Pero cabe otra posibilidad, igualmente coherente: las dos exclamaciones podrían pertenecer a Mansur; y la cesión de la voz narrativa, sin indicadores de verba dicendi, por parte del narrador principal sería explicable como fórmula de penetración total en la psique de

Mansur: el párrafo comienza con una voz omnisciente, que da cuenta de las transformaciones en la actitud de Mansur como narratario. Las exclamaciones formarían parte de esta descripción: el narrador penetra tan profundamente en la mente de su personaje que llega a relatar sus propios pensamientos. Los juegos de la voz narrativa de Sinbad, que para el lector no es sino una voz imaginativa, lo obligan a replantearse su propia visión del personaje, que no puede ser simplemente catalogado como un narrador desautorizado, sino como una fuerza vital inagotable que se niega a ceder ante los condicionantes de una realidad castrante: la distancia irónica que el redactor mantiene desde el principio obliga al lector, llegado un nivel de máxima intensidad irónica, a reorganizar la información inicial según un nuevo eje semántico, una nueva isotopía que reordene la información disponible.

Las dotes de narrador excepcional las pone a prueba Sinbad ante un tipo especial de narratarios: los ciegos. El texto en cuestión merece ser citado porque sugiere aspectos relevantes para entender no sólo la peculiar voz narrativa de Sinbad, sino también el proceso narrativo en general:

[...]y el [gran señor] de Cachemira dijo que era tan de su gusto el contar de Sinbad, quien tenía un historiar muy vivo, que si algún día pasaba por Cachemira, que lo había de llevar a un barrio que

hay allí de ciegos de nacimiento, para que les contase cómo es la luz del mundo, que aún no encontrara nunca quién la supiera decir.⁶⁹

La prueba de los ciegos como excelentes narratarios será incorporada posteriormente en la novela; estos personajes, arquetipos actanciales en toda la narrativa de Cunqueiro, son especialmente sensibles a la palabra oral, la única a la que pueden tener acceso plenamente. Sinbad encuentra en el ciego un narratario ideal, porque éste tiene que fiarse de su palabra, un instrumento narrativo que Sinbad controla de forma absoluta, como todos los héroes de Cunqueiro. El texto citado también sugiere que la prueba máxima de un buen narrador es hacer visible el material narrado: sólo entonces se puede hablar de un "historiar vivo". Recuerdese que en MDU uno de los personajes, precisamente ciego, "tenía un decir coloreado."⁷⁰ Sinbad ejerce tal atracción sobre este tipo de narratarios que uno de sus ayudantes, el ciego Abadala, en un momento de derroche imaginativo del héroe marino se quedó "mirando con los ojos suyos sin luz para donde nacía la voz novelante del piloto"⁷¹, una voz especialmente acondicionada para la proyección de mundos posibles, con un poder de persuasión tal que fuerza a sus narratarios a imaginar los nuevos mundos que él va modelando con su capacidad imaginativa ("Piensa [le sugiere a Sari] que yo estoy en la cama, que ya

amaneció, y llegas tu a ponerme la ropa del día en el maniquí[...]."72

Además de las funciones ya señaladas hasta ahora, la voz extradiegética, en constante transgresión de las modalidades narrativas asumidas en distintos momentos de la novela, adopta esporádicamente una voz informativa que conecta directamente con un narratario lógicamente ajeno al mundo descrito:

-¡Cuenta, amigo! Refresca con este trago! -animaba el Cangrejo a Sinbad. Al Cangrejo le llaman así por la enseña de su taberna, que lo trae de oro en sinople.⁷³

Periódicamente, como se ha visto, el narrador extradiegético se introduce en el texto y arrastra consigo a su narratario correspondiente, volviendo a crear las situaciones de ambigüedad narrativa a que ya nos tiene acostumbrados Cunqueiro a lo largo de toda su narrativa. El siguiente es un ejemplo interesante, que sintetiza, quizás más claramente que ningún otro momento narrativo, esta estrategia que parece formar parte consustancial, por la frecuencia con que el autor recurre a ella, de su estrategia textual: "Quien estuviese a su lado le oiría decir[...]"⁷⁴, un comentario que abre dos posibilidades interpretativas en relación con el estatuto de la voz narrativa: que el

narrador estuvo realmente a su lado (narrador homodiegético); o que su condición de narrador omnisciente (por tanto heterodiegético), le permite capacidades infinitas de movilidad de un nivel diegético a otro sin que ello suponga una ruptura de la coherencia exigida por un lector, una de cuyas primeras reacciones en su proceso de descodificación es identificar la voz o voces narrativas que el texto le va ofreciendo. Ya hemos visto, sin embargo, que esta cualidad de omnisciencia contradice otra intervención narrativa, anteriormente citada: "El que esto escribe[...]seguía por la villa las idas y las vueltas de Sinbad[...]."75 Esta ambigüedad, tantas veces comentada en relación con el estatuto de la voz narrativa, tal vez sea la que le permita al narrador ser un poco cómplice (irónico) de los juegos imaginativos de Sinbad, como por ejemplo, cuando le da vida a un hecho, la imaginada existencia del viento, que ya el lector había descalificado como irreal. Hay momentos, sin embargo, en los que los códigos narrativos son precisos, y están ajustados a una determinada voz narrativa: "Seguía lloviendo y alternaban chaparrones recios con menudas lloviznas [...] Estábamos en la máxima del monzón"76, que obligan al lector a resituarse en un nivel diegético en que había sido introducido sin previa indicación. Es esta inestabilidad del proceso narrativo,

fundamentada en la imposible, o por lo menos difícil, identificación de la voz narrativa y en los saltos inesperados de un nivel diegético a otro, la que caracteriza mejor que ningún otro aspecto el proceso narrativo en toda la novelística de Cunqueiro y refuerza las conclusiones sobre la intensa desintegración textual que se concluye del estudio detenido del proceso discursivo de este corpus literario.

La identificación de Sari como el narratario por excelencia está especialmente marcada en un texto que ya se ha comentado anteriormente: en su viaje a Basora, donde Sinbad piensa encontrar la nave, tan deseada por imaginada, Sari siente sobre sí la carga de burla e ironía que todo el pueblo de Bolanda descarga sobre Sinbad; pero "el viejo piloto" recupera su autoridad como narrador, y éste es un rasgo recurrente en la novela, precisamente en los momentos en que enfrenta un enemigo especialmente dotado: después de unas maniobras de excepcional estrategia retórica, "Sari [...] volvió a la obediencia muy humilde, porque veía que las mentiras se hacían verdad, y que había armador y que habría nave y trato. De la bolsa sacó Sinbad un soberano de plata y le obsequió con él, pidiéndole que no lo tomara como adelanto sino como regalo, y Sari se echó a llorar y golpeó con la frente por tres veces las rodillas del señor

Sinbad"⁷⁷; de nuevo, como Mansur, Sari se transforma de antinarratario en sumiso y convencido narratario. Por otra parte, las semejanzas textuales y narrativas entre ambas transformaciones, la de Mansur y la de Sari, son altamente significativas.

Para obtener el final desintegrador de la novela, el autor debe incorporar en el texto la intervención de otros antinarratarios que aniquilen definitivamente la dimensión imaginativa de la voz de Sinbad: "el soldado" y "el guardallaves turco".

Las alusiones al narratario, y a las cualidades que el perfecto receptor (y por ello lector) debe poseer, están explícitamente marcadas en HPQ: aludiendo a uno de los posibles "Orestes", Tadeo lo describe del siguiente modo:

-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 ella, y entonces vas tú y te animas y floreas la historia con adjetivos de sorpresa.⁷⁸

Es precisamente esta interacción entre el narrador y su narratario, cuando éste cumple perfectamente su función propia, la que genera la energía fabuladora que parece estar en el centro del proceso narrativo tal como es concebido por los narradores de Cunqueiro. Debe aclararse, sin embargo,

que la voz textual, que el lector podría identificar con la imagen que se va formando del autor implícito en la novela, somete el placer de la fabulación a un movimiento desintegrador tal que obliga a sus lectores a cuestionar iniciales reacciones de identificación con el placer de la lectura en el nivel del proceso narrativo. Esta tensión, que constituye uno de los ejes de organización textual de toda la producción narrativa de Cunqueiro, será analizada posteriormente.

La importancia de tener al otro lado de la cadena comunicativa del proceso narrativo al narratario ideal se observa en el comentario que el "correo" hace a "Ama Modesta":

Las cartas van, corren. Es su destino. ¿Quién sabe adonde van a parar las más de las cartas que se escriben! Aunque pongas las señas de uno que hay, señor Londres, calle de los Tabacos, 14, bajo, Alejandría, y le llegue la carta, ¿es el que túpiensas quien la recibe? Tu 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 le llegan a uno de un extraño.⁷⁹

Es importante comparar los dos textos recién citados y marcar sus diferencias, porque en ambas se hace mención explícita al proceso narrativo y a la distancia que separa al receptor del emisor: en el primer caso, el mencionado por

Tadeo, se trataba de una comunicación directa oral, que permite la incorporación de otras dimensiones que las puramente lingüísticas, aspecto imposible de incorporar en una comunicación escrita, como son "las cartas", modalidad textual especialmente ejemplificada por "el correo", y que podría ser considerada como un tipo de discurso privilegiado en la incorporación de un narratario a su propia estructura. Esta tensión entre los textos orales y los escritos, a los que se hace mención en otras novelas de Cunqueiro, pone de relieve, pues, la conciencia del autor sobre las diversas modalidades textuales incorporadas en su narrativa y sus específicas cualidades en la proyección narrativa y discursiva de los textos en que son incorporadas. También en HPO hace su aparición el narrador insaciable: "Y Ragel contaba y no paraba de los delirios amorosos de doña Inés."⁸⁰

La voz extradiegética, que sigue controlando abiertamente la novela, como en las anteriores, a veces juega con la jerarquía de los narradores entre los que ha repartido el espacio narrativo, y hace explícita alusión al grado de credibilidad de estas voces: "Pero Filón el Mozo, que es la autoridad a quien hay que seguir en el personaje Electra."⁸¹

Comentarios similares obligan al lector a distanciar y distinguir entre la voz extradiegética y la textual o autorial, a pesar de su proximidad. De otra forma no podría entenderse la descalificación que aclaraciones semejantes imponen sobre narradores que él mismo autor incorpora: el narrador que aquí hace referencia a la autoridad narrativa de Filón es necesariamente una voz homodiegética porque incorpora un código narrativo que indica su conocimiento histórico (=diegético) del material relatado.

Situaciones similares, que van de una novela a otra en la producción narrativa de Cunqueiro, son muy frecuentes, como se verá en el análisis de la dimensión intratextual de este corpus literario. Un ejemplo interesante, que indica al mismo tiempo la presencia constante de las autorreferencias intratextuales aludidas, la consiguiente capacidad de participación en la descodificación de un lector competente al que el autor ofrece tantos códigos de identificación, y juegos similares con las voces narrativas lo encontramos en esta intervención del narrador: "Don Lanzarote del Lago [=Fanto] se quedó a solas."⁸² Su contextualización recuerda una situación similar en MDU: Ulises manipula diversas identidades, y el narrador, sigue este juego, que no es sino una señal irónica al lector, receptor inmediato de esta dimensión desintegradora. De forma semejante, también aquí

interviene irónicamente el narrador: el tutor de Fanto, "cavaliere Capovilla", sobreimpone a su discípulo la identidad de "Lanzarote del Lago", para que su figura realce ante "una anciana muy enojada"; la estrategia parece producir sus efectos porque

una hora más tarde, la anciana señora se acercó lentamente a Fanto, y sacándola de una bolsita de piel le ofreció una sortija con un rubí, diciéndole:

-¡Vale por las cenizas de un corazón!
Y corrió a refugiarse en su cámara, antes de que el sorprendido Fanto pudiera decirle ni una sola palabra.⁸³

Es precisamente ahora cuando el narrador no se conforma con seguir el hilo narrativo iniciado, e introduce la dimensión entre irónica y paródica anteriormente aludida: "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."⁸⁴

Se aludía en otro momento a la preferencia de Cunqueiro por la incorporación de narradores "cronistas". VFF no es una excepción, y como se verá en el análisis de las modalidades discursivas que funcionan en su narrativa, 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:

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.⁸⁵

Una situación similar aparece en EAC, a la que se hará referencia en su momento.

También en VFF textualiza un vaivén entre la actitud omnisciente y la homodiegética o limitada de la voz narrativa. En principio, ésta última es la lógica en un proceso narrativo controlado por un narrador/cronista, sometido a los determinantes espaciotemporales que son propios de esta voz narrativa. Una incisión directa de esa voz aparece en el siguiente comentario que refuerza el estatuto "historicista" 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 y pulgadas itálicos del Quinientos).⁸⁶

Esta conciencia histórica contrasta con el siguiente comentario, metatextual, unas páginas más adelante, y que muestra una decidida voluntad de modelación literaria: "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."⁸⁷. Esta voz narrativa ya no es la original del investigador, sino la de un narrador que disfruta haciendo señas cómplices de carácter literario al lector. El texto que sigue, al que se aludirá cuando se estudien otros aspectos de la narrativa de Cunqueiro, confirma esta última lectura, lúdica, si se quiere, del nivel básico de la novela: el lector sabe ya que se trata de un puro juego narrativo; la experiencia de las diversas modalidades de la voz narrativa con las que el lector se ha ido encontrando a lo largo de la diégesis anula una lectura "documental" del resto del texto lo fuerza a introducir un elemento de ironía que no estaba bien marcado al principio, y que ahora se hace patente.

La novela, en realidad, se mueve en dos niveles: un primer nivel extradiegético, controlado por la voz propia del cronista; el lector, sin embargo, localiza en la diégesis misma la desintegración textual de este código, que aparece como un elemento más dentro de una estrategia

literaria precisa. A lo largo de este apartado se han venido haciendo referencias a la incoherencia de las voces narrativas en todas las novelas hasta ahora analizadas; esta incoherencia, situada en el conjunto de los mecanismos utilizados por Cunqueiro en la genética textual de su producción, debe ser interpretada como un elemento intensificador de la conciencia literaria extrema que dinamiza y caracteriza todas sus novelas; incluso la voz narrativa extradiegética está sometida a los efectos de la desintegración textual, de la que no se escapa ninguno de los elementos de la estructura narrativa. Así, lo que en apariencia pudiese parecer un descuido textual se convierte, situado en esta perspectiva, en un indicador más de voluntad de subversión literaria.

Insistir en el hecho de que Cunqueiro vuelve una y otra vez a formular los mismos problemas narratológicos y textuales en sus sucesivas novelas no debiera extrañar, después de haber analizado los textos hasta ahora señalados. De las cuestiones recurrentes que todas las novelas plantean explícita o implícitamente, quizás la de la relación de las voces narrativas con su estatuto diegético, es decir, con los niveles narrativos en los que se encuadran como identificadores, sea especialmente relevante, por la inconsistencia de la peculiaridad de las voces narrativas en

su movimiento de un nivel a otro. Esta dinámica es particularmente destacable en la última novela de Cunqueiro, EAC. Como en novelas anteriores, el autor vuelve a textualizar la voz del cronista, a la que el primer prólogo hace ya una previa referencia. Esta recurrencia debe verse como una consciente voluntad de asumir los desafíos del proceso narrativo más pleno: aquél en el que la diégesis fabulada se identifica imaginariamente con un relato histórico; sólo así se obtiene el grado máximo de tensión entrerealidad y ficción, aspecto al que se ha de volver posteriormente, y que constituye, junto con otros ya señalados, una de las claves en la organización textual de la narrativa de Cunqueiro.

Como casi todas las mujeres en la narrativa de este escritor, María representa al narratario ideal en los juegos narrativos/imaginarios de Paulos. En uno de los primeros diálogos entre ambos personajes nos encontramos con la siguiente situación, que tiene mucho de juego, pero al mismo tiempo está cargada de un profundo significado para la novela:

-Dicen [sugiere María atemorizada] que dentro del autómeta negro de Fetuccine se escondía un diablo rojo. ¿Lo encontraste tú alguna vez? -En las noches de luna llena escucho su bastón en las escaleras del desván. ¡Tac! ¡Tac! ¡Tac! Nueve veces, los nueve escalones. María tuvo miedo y se

escondió en la jaula de las palomas de Fetuccine, el único recuerdo del mago que se conservaba en la casa.⁸⁸

Más elocuente todavía es el siguiente comentario del narrador:

Maria, 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.⁸⁹

No debería extrañar, pues, que Paulos ensayara "ante Maria el discurso de presentación de las señales a los consules y astrólogos".⁹⁰

Melusina, otro personaje femenino, forma parte también de este grupo de narratarios especialmente receptivos al lenguaje mágico de Paulos:

¡[Melusina] llora porque se paró el reloj del salón!-explicó la tía [de aquella a Paulos].
 ¡Ahora que había aprendido a leer las horas! -se lamentaba la sobrina.
 -¡Tranquilízate, diligente Melusina! Esta noche, en el silencio de la noche, yo hablaré con el reloj. Conozco las palabras mágicas que le obligan a reemprender camino! Melusina le besó la mano a su amo
 -¿Volverá a haber tiempo? -preguntó Melusina, conteniendo sus sollozos.
 -¡Volverá! -dijo Paulos

[...] La tía Claudina reía de la inocencia de la sobrina.⁹¹

Los códigos hermenéuticos, textualizados en forma de preguntas que los narratarios (los casos de María o Melusina aquí señalados) hacen a sus narradores correspondientes, son especialmente apropiados para un tipo de novelística como la de Cunqueiro, que se mueve progresivamente mediante la adición de nuevas historias: las preguntas, suscitadas por una curiosidad inagotable prolongan el acto narrativo. Esta dinámica explica la importancia del papel desempeñado por narratarios como María, por ejemplo, y la función antinarrativa, y en definitiva antitextual, de determinados receptores que carecen de curiosidad o se niegan a entrar en el proceso narrativo mismo (CVS mostraba claros ejemplos de receptores antinarratarios).

Paulos, el último gran narrador creado por Cunqueiro, se empeña en hacer de toda la ciudad su narratario, y controlarla con la misma pericia que a María. El "anuncio" de la llegada del cometa crea un marco especialmente idóneo para que Paulos, como anteriormente Ulises o Sinbad, invada con ensoñaciones la imaginación colectiva: todo el pueblo, y sobre todo sus representantes, configuran un narratario comunal: "De aquí en adelante comenzaron a aparecer otros signos, y la gente, sin darse cuenta, se adentraba en un

clima de expectativas."⁹² El lector, cuando más confiado está en la estabilidad y coherencia de la voz narrativa que domina, extradiegéticamente, la jerarquía de las diversas voces, se encuentra con unos textos que desintegran esas presuposiciones, mediante la utilización de deícticos que localizan espacial y temporalmente al narrador en la diégesis:

Hacia 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...⁹³

Se lo había enviado desde Genova su mujer, cuando se le arrancó con aquél rubio del violín que vino a dar un concierto.⁹⁴

Por el San Glicinio -que vale por el San Martín nuestro.⁹⁵

¿Cómo interpretar esta incorporación de la voz narrativa que considerábamos extradiegética y omnisciente, por la facilidad con que este mismo narrador entra en la conciencia de los personajes? La sugerencia de que se trata de una nueva incoherencia o falta de control sobre los códigos narrativos utilizados pierde de vista el marco general, arriba aludido, de una concepción del hecho literario defendida en la práctica por Cunqueiro, para quien

la subversión de modalidades textuales y códigos literarios constituye uno de sus fines prioritarios.

Una de las pruebas de la funcionalidad textual de estas incoherencias se encuentra en un texto especialmente significativo dentro de la novela: Paulos hace su presentación oficial ante los padres de María, que funcionan, especialmente el padre, como antinarratarios decididos, antípodas en este sentido de su hija; el diálogo entre el padre y Paulos, desemboca en una situación marcada por lo maravilloso: en este momento, el narrador, cauto ante los límites que parece haberle impuesto la voz textual cede su voz a la "tía Eudoxia", de la que el lector tiene una información básica (personaje imaginativo, y narratario ideal como su sobrina María) para que sea ésta la que introduzca el elemento desintegrador de lo maravilloso:

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 calcetines. Es decir, volaba sobre los naranjos de los huertos, y se posaba en las chimeneas para averiguar por dónde huían los amantes.⁹⁶

La certeza o falsedad del comentario sobre el "vuelo" de los amantes son, naturalmente, improbables; sin embargo, cuando el narrador recupera el control de la

narración parece confirmar este hecho, al relatar directamente el vuelo de la tía Eudoxia, no sin hacer percibir una dosis de ironía y humor en el párrafo final. Este tipo de ambigüedades textuales, a las que el lector competente en la narrativa de Cunqueiro ya está acostumbrado, ha de ser interpretada desde el punto de vista de un autor para quien no sólo carece de importancia la coherencia de su mundo narrado con el mundo real, sino también la coherencia interna de una diégesis narrativa que el lector pueda reconfigurar como resultado del proceso mismo de lectura; una vez más debe insistirse en el hecho de que Cunqueiro se propone un proyecto literario en el que el proceso textual, es decir, la conciencia literaria misma, constituye el eje estructurante fundamental.

La novela termina, y con ella toda la producción narrativa de Cunqueiro, con un comentario metatextual del narrador extradiegético que se hace finalmente con el control absoluto del proceso narrativo e intenta imponer su propia lectura de la diégesis, silenciando otras posibles interpretaciones sugeridas por la novela:

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 quizá la principal y primera, fue que había dejado de soñar.⁹⁷

Ya veremos, al analizar el proceso textual, como este intento de controlar el proceso interpretativo, imponiendo una isotopía entre las muchas sugeridas, se contradice con la génesis del texto mismo. La voz textual, una vez más, desestabiliza la del narrador extradiegético que a lo largo de la novela había ejercido un control absoluto sobre los narradores intradieгéticos y sus fabulaciones.

Cunqueiro practica una sistemática descentralización de las voces narrativas. Esta operación esta constantemente alimentada por múltiples saltos en el proceso dieгético y textual. A pesar del intenso flujo de la fragmentación textual de sus novelas, Cunqueiro sostiene su organización textual recurriendo a la consciente organización de un operador invisible, la voz textual. Esta voz no debe ser identificada con la voz narrativa unívoca y legitimadora de un cierto grado de verosimilitud y de fiabilidad, semejante a la proyectada por la novela realista; se trata de una nueva voz, que transgrede los códigos y las clasificaciones. Y a la vez funda y estructura la novela.

NOTAS

1

Para los conceptos de narrador y narratario puede consultarse, entre otras muchas, las bibliografías generales de las siguientes publicaciones: Carlos Reis, Fundamentos y técnicas del análisis literario (Madrid: Gredos, 1981); Slomith Rimmon-Khenan, Narrative Fiction (Londres: Methuen, 1983); Christine Brooke-Rose, A Rhetoric of the Unreal (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983); Gérard Genette, Nouveau discours du récit (Paris: Seuil, 1983); Mieke Bal, Teoría de la narrativa (Madrid: Cátedra, 1985)

2

El concepto de voz textual está inteligente diseñado en Wladimir Kryszinski, "Le 16 juin 1904 et après..." en Texte, 2 (1983), pp. 61-84; cfr. más arriba n.27 de la introducción.

3

Merlín y familia, p. [9].

4

U. Eco, Lector in fábula.

5

Merlín y familia, p. 42.

6

Ibid., p. 70.

7

Ibid., p. 157.

8

Ibid., p. 51.

9

Ibid., pp. 53-56.

10

Ibid., pp. 57-58.

11

Ibid., pp. 65-78.

12

Ibid., p. 68.

- 13 Ibid., p. 69.
- 14 Ibid., p. 72.
- 15 Ibid., p. 74.
- 16 Ibid., p. 74.
- 17 Ibid., p. 79-85.
- 18 Ibid., p. 80.
- 19 Ibid., p. 81.
- 20 Ibid., pp. 81-82.
- 21 Ibid., p. 83.
- 22 Mikhail M. Bakhtin, Problems of Dostoyevsky's Poetics (Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973).
- 23 Merlín y familia, p. 150.
- 24 Ibid., p. 157.
- 25 Las crónicas del sochantre, p. 14.
- 26 Ibid., p. 14.
- 27 Ibid., p. 15.
- 28 Ibid., p. 137.

- 29 Ibid., p. 181.
- 30 Ibid., p. 14.
- 31 Ibid., p. 17.
- 32 Ibid., pp. 23-24.
- 33 Ibid., p. 21.
- 34 Ibid., p. 48.
- 35 Ibid., pp. 65-66.
- 36 Ibid., p. 105.
- 37 Ibid., p. 73.
- 38 Ibid., p. 152.
- 39 Ibid., p. 14.
- 40 Las mocedades de Ulises, p. 98.
- 41 Ibid., p. 101.
- 42 Ibid., p. 138.
- 43 Ibid., p. 145.
- 44 Ibid., 142.
- 45 Ibid., p. 161.

- 46 Ibid., p. 163.
- 47 Ibid., p. 180.
- 48 Ibid., pp. 203-204.
- 49 Ibid., p. 206.
- 50 Ibid., p. 232.
- 51 Ibid., p. 298.
- 52 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, p. 11.
- 53 Ibid., p. 37.
- 54 Ibid., pp. 70-71.
- 55 Ibid., p. 113.
- 56 Ibid., p. 115.
- 57 Ibid., pp. 131-137.
- 58 Ibid., p. 133.
- 59 Ibid., p. 155.
- 60 Ibid., p. 18
- 61 Ibid., pp. 53-54.

- 62 Ibid., p. 35.
- 63 Ibid., p. 89.
- 64 Ibid., p. 20.
- 65 Ibid., p. 26.
- 66 Ibid., p. 33.
- 67 Ibid., pp. 15-16.
- 68 Ibid., p. 48.
- 69 Ibid., pp. 87-88.
- 70 Ibid., p. 57
- 71 Ibid., p. 307.
- 72 Ibid., p. 70.
- 73 Ibid., p. 79.
- 74 Ibid., p. 77.
- 75 Ibid., p. 95.
- 76 Ibid., p. 89.
- 77 Ibid., p. 101.
- 78 Ibid., p. 116.

- 79 Un hombre que se parecía a Orestes, p. 39.
- 80 Ibid., p. 172.
- 81 Ibid., p. 128.
- 82 Ibid., p. 218.
- 83 Vida y fugas de Fanto Fantini, p. 33.
- 84 Ibid., pp. 32-33.
- 85 Ibid., p. 33.
- 86 Ibid., p. 62.
- 87 Ibid., p. 74.
- 88 Ibid., p. 103.
- 89 El año del cometa, p. 65.
- 90 Ibid., p. 108.
- 91 Ibid., p. 120.
- 92 Ibid., pp. 118-119.
- 93 Ibid., p. 96.
- 94 Ibid., p. 87.

95 Ibid., p. 129.

96 Ibid., p. 209.

97 Ibid., p. 108.

98 Ibid., p. 236.

3. Niveles diegéticos

Uno de los aspectos del proceso narrativo directamente afectados por la polifonía de voces narrativas es el de los niveles diegéticos.¹ Previamente se hizo mención de una constante movilidad de las voces narrativas, sobre todo la extradiegética, de un nivel narrativo a otro, creando a veces situaciones que pueden resultar incoherentes en una primera lectura. También se aludió a la inestabilidad del mundo diegético como consecuencia directa del intercambio de voces narrativas, que se abocan a una intensificación de la ambigüedad textual y narrativa. Estos rasgos se hicieron perceptibles ya en el análisis de las voces narrativas. Aquí se van a añadir textos que refuerzan la imagen de un proceso narrativo dinámico.

El número de personajes incorporados a cada una de las novelas de Cunqueiro es muy grande; lógicamente añaden nuevas historias y, con ellas, nuevos niveles diegéticos a la diégesis central. Este hecho se deriva de una característica ya reseñada: cada personaje trae consigo su propia biografía, e intenta introducirla en la diégesis principal; muchos de estos personajes, y este rasgo será analizado más detenidamente cuando se estudie la lógica textual de los "índices onomásticos", sólo ven incorporadas

sus experiencias en el texto sumergido, es decir, en un espacio textual que se proyecta más allá del delimitado por el texto novelístico propiamente dicho. De cualquier forma, son múltiples los personajes a los que se les ofrece la posibilidad de compartir el espacio narrativo, y añadir nuevos niveles diegéticos a la ya de por sí muy fragmentada diégesis central. Ciertamente, Cunqueiro es un escritor que aprovecha todas las ocasiones que le presenta el mundo narrativo en el que sitúa a sus personajes (un mundo especialmente configurado en esta dirección) para multiplicar los niveles narrativos, y por consiguiente dar una mayor complejidad a la dialéctica textual de sus novelas. Una muestra interesante en la siguiente descripción de MYF:

Pusimos [narra Felipe] la caja encima de la mesa, y el señor Merlin encendió el quinqué, que a mí mucho me gustaba, que en cada cara tenía sobre el cristal, labradas de latón pintado, escenas de las hazañas de don Quijote: los molinos de viento, los forzados de la galera, los pellejos de vino y el león que iba para el Rey de España. No me cansaba de mirar para ellas cuando el quinqué estaba encendido.²

No es difícil imaginar el juego de la luz sobre las figuras cervantinas, dándoles una movilidad casi cinematográfica. Pero además del posible talante cervantino, detectable en este breve e implícito homenaje al autor del

Quijote, ha de notarse la profundidad que adquiere el mundo diegético, al incorporar, cervantinamente, una nueva realidad, aunque sea literaria.

A veces, las llamadas de atención a los narratarios prueban la duplicidad del destinatario, y con ella la de los niveles diegéticos y textuales; una frase tan aparentemente simple como "este don Hamlet de quien hablé"³, sugiere un doble receptor: en primera instancia, un narratario interior (desconocedor del código literario "Hamlet"); y en un nivel distinto, un lector extratextual, que identifica la referencia intertextual, y al mismo tiempo se internaliza en el texto al reconocer la comicidad y la parodia inscritas en él; en correspondencia con estos dos niveles de lectura, han de presuponerse dos focos emisores: el del narrador diegético (Alsir), y el del autor implícito, al que ha de responsabilizarse de la dimensión paródica del texto citado.

Es otro "algaribo", en la misma novela, quien aporta nuevos relatos y con ellas la multiplicación de los niveles diegéticos. Elimas, narrador profesional (pues se gana "algo de vida contando historias por las posadas"⁴, introduce unas historias que obligan al lector, y a los narratarios (el fascinado auditorio que escucha a Elimas) a bajar un nivel más en la fragmentada escala de la diégesis.

Pero el ejemplo más claro de multiplicación de niveles diegéticos es el apéndice de MYF titulado: "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña". En principio, llama la atención la presencia de una voz extradiegética que hasta ese momento estaba silenciada en la novela, controlada narrativamente por un narrador homodiegético, Felipe. Con la nueva voz entra en escena otro narrador, éste intradiegético, Mr. Craven, situado en el mismo nivel que Felipe con el que comparte el espacio narrativo; pero esta voz lleva al lector a un nivel intradiegético inferior, representado por las historias en las que se da cuenta de los primeros años de Merlín. Tenemos, así, una triple conformación textual: la perteneciente a un narrador extradiegético; la controlada por Mr. Craven; y finalmente, un texto fragmentado, constituido por múltiples fuentes informativas, que Mr. Craven intenta precisamente reordenar.

El "índice onomástico", que representa el límite discursivo de la diégesis, y lógicamente un espacio textual en el que la voz o voces narrativas que en él intervienen no pueden intervenir en los niveles diegéticos, es utilizado sin embargo en este sentido: describiendo a "la hija de doña Catalina", se dice que "fue a aprender a Tule el entredós y el dulce de almendra. Era princesa de los caldeos, prometida esposa de don París. Esta cautiva de miss Spindle, quien la

disfrazada de paloma colipava."⁵ Después de acentuar los rasgos cómicos de la descripción de este personaje, la voz narrativa salta a un presente diegético que no puede ser interpretado sino como un acto más de ludismo textual. Sin embargo, la utilización de este tiempo verbal obliga al lector a introducir esta información en el texto central, forzándolo a una constante movilidad entre los múltiples niveles narrativos.

Es ésta una de las dificultades mayores en el estudio de la jerarquía de las voces y los niveles narrativos generados por su actividad. En MYF es fácil catalogar ambas dimensiones:

a) Felipe: inicia el relato con una nota preliminar, que de alguna forma le confiere un alto grado de autoridad. Este subtexto es calificado de "nota preliminar" en el índice (Este sugiere otra voz narrativa, mejor sería decir autorial o textual, porque resulta imposible su localización en la diégesis, ni siquiera en relación con ella, como podría estarlo un narrador extradiegético). Felipe domina toda la "primera parte" y la "segunda" del texto; así como algunos de los microtextos del "índice onomástico". Los "apéndices" están totalmente controlados también por él;

b) narrador extradiegético: controla las "noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña"; la voz de

Felipe pasa a un segundo nivel, intradiegético, que comparte con Mr. Craven. Este mismo narrador extradiegético es responsable de algunos de los microtextos del "índice onomástico": debe subrayarse precisamente la presencia de esta voz narrativa en el primer nombre del "índice";

c) finalmente, los múltiples narradores intradiegéticos, situados en los varios niveles diegéticos que ellos mismos van añadiendo a la diégesis central con sus intervenciones.

La multiplicación de los niveles narrativos está siempre potenciada en Cunqueiro por situaciones en las que se encuadran unas voces que hallarán el momento oportuno para definirse no a través de acciones sino de narraciones. En las notas introductorias al proceso narrativo se aludió precisamente a la importancia funcional de estas situaciones, al comentar algunos de sus aspectos en CDS.

Hay en esta novela una secuencia que se multiplica diegéticamente hasta tal extremo que podría hablarse de ejercicio barroco: se trata de la narración del médico Sabat. Debe señalarse que este narrador está situado ya intradiegéticamente, porque su voz depende del transcriptor de "libretitas", y el sochantre, en cuanto redactor de éstas le precede igualmente como narrador extradiegético; situados ya en la diégesis, Sabat introduce un nuevo nivel intradiegético, el relato de sus aventuras en Roma, y su

encuentro con varios personajes, entre ellos Nettuno, quien llevará la diégesis a un nivel inferior, al incorporar las historias que le contaba un sastre, pero esta misma incorporación supone llevar al lector al nivel diegético inferior, aquél en el que se sitúa la realidad de "un pozo que había donde fue el ninfeo de Neron, [en el que] estaba escondido un cirial de oro."⁶

Situaciones similares se encuentran en otros textos de Cunqueiro. En MDU, por ejemplo, la multiplicación de los niveles se logra mediante la intensificación de los verba dicendi: "Digo que me contaba que le saliera la sirena, y se puso a enamorarlo con dos cantos, el uno alegre y el otro triste, y con irle relatando de jardines de abajo, vino espeso y besos."⁷

En este relato se combinan en una síntesis perfecta tres procesos narrativos distintos y sus correspondientes niveles, señalados, cada uno, por el verbo que inicia el proceso consiguiente:

- 1."digo": [yo ----> a ti]
- 2."contaba": [el ----> a mí]
- 3."relataba": [ella ----> a él]

Así, en una misma frase el autor sintetiza tres procesos narrativos distintos. La narración del celta Gallos, en la misma novela, se mueve mediante la misma

dinámica de la multiplicidad de los niveles diegéticos; es una situación marcada por el nivel extradiegético y tres intradiegéticos:

En Irlanda [cuenta Gallos] a los ríos, en las canciones, se les llama perezosos hijos de las fuentes [...] Pasó que los grandes viendo que doña Viviana cumplía los ciento y más años y seguía pidiendo saludos de transeúntes, [...] y pagaron a quienes abrieron un camino por la banda derecha de nuestro reino. Mi padre iba [...] saltando de rama en rama, [...] y por distraerlos que no siguiesen cavando, imitaba con su flauta aves exóticas que representaban una comedia; había marido y mujer, un elegante mancebo con sombrero de paja y una vieja coja que llevaba recados.⁸

Un análisis narratológico debe identificar, en primer lugar, el nivel extradiegético, donde se sitúa el narrador que le cede la voz a Gallos. A partir de este nivel todos los demás son intradiegéticos:

1º nivel intradiegético: en el que está situado Gallos como narrador

2º nivel intradiegético: en el que se sitúa el padre de Gallos, que con su flauta da origen a un tercer nivel diegético

3º nivel diegético: está constituido por la comedia representada por las aves.

Si una de las ocupaciones centrales de los personajes en el peculiar mundo de Cunqueiro es la obtención de nuevas

historias, que les permitirán entrar en el complejo ejercicio de la multiplicación narrativa no debería extrañar esta petición de Alción a Ulises: "Te esperaré en la bahía de Melos. Trae contigo nuevas historias y alguna canción."⁹

La imprecisión que marca muchas veces la transición de un nivel diegético a otro en la narrativa de Cunqueiro es el origen de gran parte de los múltiples textos ambiguos de sus novelas: una muestra moddlica se localiza en CVS:

Sinbad mostró a Sari una estampa en la que venían muy pintadas dos naves, y la letra del pie decía que las estaban clavando en Basora por cuenta de un señor del Farfistán [...] y el príncipe buscaba pilotos sabidores [...] y uno de los pilotos con quien quería apalabrarse era con Sinbad, si lo había, y por eso preguntaba si vivía el verdadero Sinbad el Marino, que no fuera a haber otro.¹⁰

Al no delimitarse las voces narrativas, los niveles correspondientes aparecen difuminados. El lector no puede distinguir entre la información que pertenece a la estampa y la añadida por Sinbad: el desarrollo posterior de la novela sugeriría y confirmará posteriormente que Sinbad aprovecha la "estampa", como otros personajes de Cunqueiro, para gestar una situación que podría servir a sus propósitos imaginativos. También HPO muestra múltiples ejemplos de multiplicación de los niveles diegéticos. Un ejemplo, entre otros muchos que podrían ser seleccionados:

Hizo fonda Eumón con sus dos oficiales de pompa en la posada del Mantineo [...] Y al amanecer [...] se puso a leer la pieza de Filón el Mozo [...] el dramaturgo componía un coro de mujeres [...] una de ellas contaba de que [...] y una delgada y morena [...] contaba de un gordo al que decían <<si, señor>> a cada paso los que con él iban [...] y le había dejado a su marido, en secreto, un papel sellado que decía:<<Cuando acabe todo, ocho vacas a estos>>.11

Un análisis pormenorizado permite identificar, además del nivel extradiegético, del que depende toda la narración, cuatro niveles intradieгéticos representados por Eumón // Filón // Mujeres // Gordo y Marido. Cada uno de estos personajes está situado, en el momento de esta particular situación, en un nivel dieгético distinto.

Pero quizás la instancia en que Cunqueiro llega a una explosión de multiplicaciones dieгéticas es en un texto de VFF que hace de esta técnica uno de los elementos más peculiares de su proceder como novelista:

Nito le contó a Fanto que la amiga de un soldado de Vero del Pranzi, dado de baja por unas fiebres con 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 capellán escuchó delirar al soldado, y habiéndose corrido por el país que Fanto el Mozo había hallado mala suerte en una trampa que le tendiera Vero, mandó recados por saber qué pasara de cierto. Habiéndose 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.¹²

En los "apéndices" de esta misma novela se hace referencia a la representación de una obra de teatro, basada en "el curioso discurso que ante el Senado de Venecia pronunció el caballo <<Liofante>>".¹³ Esta representación, que parece funcionar, por la naturalidad con que Cunqueiro emplea la técnica, en el nivel diegético superior, en realidad está localizada en un tercer nivel intradiegético, pues depende, para su existencia, de tres niveles previos:

1º nivel: el espacio extradiegético desde el que se inicia la narración de todo el texto novelístico.

2º nivel: la historia de Fanto, que constituye la diégesis central.

3º nivel: discurso de <<Liofante>>, que narra la historia principal

4º nivel: representación teatral a la que se aludía anteriormente.

EAC es la novela que lleva la movilidad de los niveles diegéticos a su máxima expresión. En este texto, por ejemplo, se detecta un cuidado uso de ciertos tiempos verbales para aproximar al narratario a un nivel diegético que, en principio tendría que estar muy distanciado; por ejemplo, cuando se narra el paso de Julio César por la

ciudad, hecho ocurrido en un tiempo distante, el narrador llega a utilizar, sin cuidarse de indicar la transición de un nivel a otro, el estilo directo:

Cesar bebió, paladeó el agua, volvió a beber, y sonrió.

-¡Sabe a recuerdo! -exclamó.¹⁴

A veces la multiplicación de los niveles resulta en su anulación mutua. Una de las situaciones creadas durante la estancia de Paulos en casa del signor Calamatti ejemplifica mejor que ningún otro este fenómeno¹⁵; el lector es llevado en breves líneas a través de las siguientes duplicaciones:

1º la duplicación especular del signor Calamatti ante al espejo

2º la duplicación de Paulos en la figura de Fabrizio

3º la incorporación intertextual de un texto que funciona como modelo y al mismo tiempo reflejo de la situación

4º la duplicación de la misma frase dicha por el signor Calamatti en boca de Paulos: el lector experimenta la resemantización de la frase repetida, esta vez con "verdadero sentimiento".

Cada elemento, así, crea su propia duplicación y al mismo tiempo desdobra los niveles diegéticos.

Otras veces es la dinámica imaginativa de los mismos personajes la que genera y añade nuevos niveles diegéticos al central:

Se levantó Paulos Expectante ... tenía la mano en el ancho vaso de cristal de roca, en el que flotaba [...] el iceberg de azúcar, fruto exquisito del obrador de <<La Valenciana>>. Por un momento le pasó por el magín la imagen de la hija mayor soltera [...]
 -¡Las venecianas fallan por la caña! -dijo el salchichero suizo del Arrabal, que fue a verla unos meses después de quedar viudo [...] Además, al suizo le gustaban las piernas gordas. Lo contaba en confianza a los amigos:
 -Mi señor padre aseguraba que son más sanas las mujeres de piernas gordas.¹⁶

El narrador, después de introducirse, y con él su narratario, en niveles intradiegéticos inferiores, recupera el nivel superior sin que medie indicador alguno de este desplazamiento: "Paulos bebió, se limpió la boca con el pañuelo que le había regalado María, y que olía dulcemente a espliego."¹⁷

Se mencionó anteriormente la excepcional importancia de EAC en el conjunto de la producción novelística de Cunqueiro. Entre las razones que pueden aducirse para justificar este juicio está precisamente el juego con los niveles narrativos. De forma especial, la segunda parte de la novela, que lleva al lector por el laberinto imaginativo

de Paulos, es, sin duda alguna, una pieza antológica en este sentido:

El discurso que Paulos comienza a ensayar ante María en la tercera parte del "Anuncio del cometa", adquiere inmediatamente su propia dinámica, y el lector pierde el control de los niveles narrativos por los que, casi imperceptiblemente, lo está llevando el narrador: "Ahora la voz del Canciller demostraba impaciencia, y el presidente de edad se tragaba, sin chuparlo, el cuarto caramelo de café y leche."¹⁸ Un texto, en apariencia sin mayores complicaciones, adquiere una nueva dimensión al ser situado en su nivel diegético correspondiente: se trata de un texto imaginado, un texto que ejemplifica los tenues límites existentes entre los niveles narrativos, pues depende de una voz, la de Paulos, que se imagina la situación y al mismo tiempo se ordena y codifica de acuerdo con ciertas leyes irrealistas, identificables por el lector.

Pero la diégesis imaginada y ensayada por Paulos ante el espejo sigue expandiéndose e incorporando a su propia diégesis otros niveles que progresivamente van haciendo más distante y difícil la identificación del verdadero origen imaginario de toda la situación, generando al mismo tiempo una inestabilidad en el estatuto mismo de la diégesis, que de esa forma adquiere una progresiva fragilidad, hasta

desembocar en su total desintegración; sólo unas veinte páginas más adelante, se encuentra el lector con la primera referencia a un indicador diegético:

Paulos cerraba los dos puños y los llevaba con fuerza hacia el mentón, apretando allí, impidiendo que de su boca saliesen gritos. Luego, lentamente, tras unos sollozos, se tranquilizaba, y en voz que ascendía poco a poco hasta el tono natural, decía sus pensamientos más secretos. Si, la desesperación le salía muy bien ante el espejo.¹⁹

Como si el narrador fuese dosificando los indicadores diegéticos, el próximo aparece veinte páginas más abajo: "Llamaron a la puerta de la casa cuando Paulos buscaba los nombres de los reyes. Bajó a abrir, que estaba solo, que Claudina y Melusina iban a casa de la modista Efigenia."²⁰ Para captar la función diegética señalada y el profundo salto de un nivel a otro sin previa notificación por parte del narrador es necesario citar el texto que precede inmediatamente al que aquí se acaba de transcribir:

Aquí y allá, en los recodos, reconoció Paulos chopos y sauces. Al oeste, se dibujaba un ancho estuario, entre colinas bajas, cubiertas de pinos, y hacia el sur, desde donde Paulos contemplaba el despliegue de los ejércitos, la llanura era cereal, mientras cubrían las faldas de los montes extensos robledales. Era la víspera, y Julio César, al igual que los otros reyes, se apeaba del caballo ante su tienda. Llamaron a la puerta de la casa.²¹

Paulos logra convencer a los cónsules y astrólogos de la próxima venida del cometa, aunque siente haber complicado el "asunto". Su imaginación fabuladora lo saca de casa, y lo dirige a la "Selva", para luchar "contra el rey tirano acaparador de ciudades con puente."²² Su estancia en la cueva genera situaciones igualmente ambiguas en relación con el nivel diegético: se trata en este caso, ya no de un texto imaginado y representado ante un "espejo", sino de un texto onírico.

Sin embargo, la primera referencia a la naturaleza onírica de la diégesis hará su aparición al final de todo un largo relato, en el que Paulos intenta convencer al rey David para que participe en la batalla.

Como anteriormente con el rey David, Paulos sitúa de nuevo al narratario en un nivel que no está textualizado; la segunda sección de la parte titulada "Los reyes en presencia" comienza así: "Paulos conoció por el color verde del tabardo al escudero de don Galaz."²³ Compárese con el principio de la primera sección: "Paulos había logrado entrar en la tienda de David"²⁴; la ausencia de indicadores diegéticos es, pues, manifiesta y el narrador aprovechará esta ambigüedad, como había hecho anteriormente, para añadir un grado más de inestabilidad a la diégesis. Habrá que saltar otras veinte páginas para encontrar otra indicación

del nivel diegético y del origen discursivo de toda la tercera parte de la novela: "Lo gracioso del asunto es que, despertando Paulos, tenía sobre el corazón ese dulce peso que queda de los sueños de amor, como si de verdad hubiese jugueteado con dama Ginebra, haciendo manitas."²⁵

A veces, incluso, el narrador utiliza indicadores diegéticos falsos, marcados por la ambigüedad de unos tiempos verbales en indicativo, cuando la temporalidad es imaginaria: "¿No le tuviste miedo? -le preguntaba María, sentada a sus pies."²⁶ El imperfecto, en realidad, debiera ser reemplazado por una forma condicional ("preguntaría") porque Paulos todavía sigue en la "Selva"; y la referencia a María es sólo imaginaria. La página siguiente confirma esta interpretación: "Tenía deseos de ver a María, de tomarla de las manos, de escuchar reír."²⁷ El texto que clausura la novela es especialmente significativo porque sitúa definitivamente al lector en relación con los niveles diegéticos de la novela: "Paulos, fatigado, hambriento, ya no encontraba en sí fáciles las jugosas invenciones, y apenas si sabía comenzar las historias, de cuya maraña no salía."²⁸ Es el retorno final al nivel diegético superior. Y con él la desintegración del héroe y del texto porque "se olvidaba de todo lo acontecido, soñado e imaginado."²⁹

El nivel narrativo en el que se instala el narrador, el grado y la perceptibilidad de su participación en la historia, constituyen dimensiones especialmente relevantes en el diseño y la estrategia narrativa de todas las novelas de Cunqueiro. La aparente incoherencia que resulta de la ruptura o desintegración de una modalidad narrativa determinada y las consecuencias que de ella se derivan adquieren una imagen distinta cuando es integrada en la teoría del proceso textual que este estudio pretende diseñar. Sólo entonces es factible una intelección de la insistente movilidad de los factores determinantes que conforman el proceso narrativo y el textual en la narrativa de Cunqueiro.

NOTAS

- 1 Para el concepto de nivel diegético pueden consultarse: S. Rimmon-Kenan, Narative Fiction (Londres: Methuen, 1983) pp. 86-105; y Mieke Bal, Teoría de la narrativa (Madrid: Cátedra, 1985), pp. 140-154.
- 2 Merlín y familia, p. 68.
- 3 Ibid., p. 82.
- 4 Ibid., p. 52.
- 5 Ibid., p. 203.
- 6 Las crónicas del sochantre, p. 86.
- 7 Las mocedades de Ulises, p. 143.
- 8 Ibid., p. 148.
- 9 Ibid., p. 182.
- 10 Ibid., p. 65.
- 11 Ibid., p. 169.
- 12 Vida y fugas de Fanto Fantini, p. 69.
- 13 Ibid., p. 10.
- 14 El año del cometa, p. 41.

- 15 Ibid., pp. 60-61.
- 16 Ibid., pp. 116-117.
- 17 Ibid., p. 117.
- 18 Ibid., p. 123.
- 19 Ibid., p. 140.
- 20 Ibid., p. 160.
- 21 Ibid., pp. 159-160.
- 22 Ibid., p. 166.
- 23 Ibid., p. 180
- 24 Ibid., p. 171.
- 25 Ibid., pp. 200-201.
- 26 Ibid., p. 230.
- 27 Ibid., p. 231.
- 28 Ibid., p. 231.
- 29 Ibid., p. 235.

4. Una doble espacialidad: diegética y textual

En lógica correspondencia con un mundo novelístico tan peculiar como el configurado por la narrativa de Cunqueiro, el espacio es una de las categorías fundamentales de este corpus literario, como lo es el tiempo, aunque esta dimensión sufre un mayor proceso de desintegración y es menos utilizable como coordenada de orientación en el proceso de la lectura por parte del receptor.

La fenomenología espacial en Cunqueiro se presenta en una doble dimensión: macroespacial, y microespacial. La primera comprende el espacio total, aquél en el que se desarrolla la diegésis central, y al que ésta alude, como ámbito actancial. La dimensión microespacial está representada por espacios concretos, plenamente codificados literariamente, como la fonda, la posada, la barca que cruza un río, un camino determinado, etc. Estos últimos se presentan como espacios comunitarios, y como tales juegan un papel muy activo en el proceso narratológico. Una distinción posterior, y que debe ser analizada textualmente, estaría constituida por los espacios narrativos (los arriba aludidos: reinos, islas, aldeas, ciudades, posadas, casas etc.) y los espacios textuales (que deberían ser localizados en otro nivel, el textual) . Estos últimos que constituyen

el ámbito de la dinámica textual (el enfrentamiento, por ejemplo, entre dos subtextos para lograr un efecto de desintegración o antitextualización) permiten al lector identificar posibles relaciones entre subtextos o microtextos, que como tales generan espacios textuales porque imponen una fragmentación o reconfiguración sobre el texto total, o macrotexto. Cunqueiro, al ordenar sus novelas siguiendo un esquema muy similar en casi todas ellas, proyecta este sentido de espacio textual (observable en los índices onomásticos, o en el repetido interés por marcar gráficamente determinados textos, una distinción que lógicamente espacializa y compartimenta la totalidad textual). La consciente articulación de la novela en fragmentos textuales (a veces, como se dijo, identificados gráficamente) tiene su homólogo en la fragmentación del espacio narrativo, entendido éste como la ordenación lógica del espacio/tiempo de la fábula. No debería extrañar que exista un ámbito de interferencias entre el macroespacio narrativo (y sus microespacios respectivos) y el macroespacio textual, que sólo existe como suma de los microespacios textuales que el lector, inteligentemente dirigido por el autor implícito, es capaz de identificar; en contraste con el espacio del proceso narrativo que presupone ya de por sí un espacio y un tiempo como marco necesario de

existencia, y cuyos microespacios no hacen más que obstaculizar la ordenación espacial que el lector realiza en busca de su control de la fábula.

La fonda aparece como la metáfora espacial fundamental. A veces Cunqueiro proyecta como tal un macroespacio: "Miranda era la fonda de don Merlín."¹ Se produce, así, una síntesis muy interesante: se acota el espacio de un personaje y el mundo narrativo que arrastra consigo, reduciendo metafóricamente el macroespacio a un microespacio: Miranda -----> fonda. La transcodificación operada no supone una reducción o limitación dimensional sino una intensificación funcional: Miranda se convierte en el eje de atracción de una serie de personajes que traen consigo otros macroespacios (representados por un microespacio urbano o cortesano): "En Merlín se juntaban, tal los hilos de de un sastre invisible, todos los caminos del trasmundo. El, el maestro, hacía el nudo que le pedían."²

"La casa de Merlín", título de una de las secciones de MYF, es un modelo de microdescripción espacial, como la sección precedente "La selva de Esmelle" lo es de la macrodescripción. Cunqueiro suele abrir sus novelas utilizando esta doble modalidad discursiva espacial, como si se tratase de una novela de corte tradicional y de un

escritor preocupado por establecer el contexto en el que sus personajes van a actuar. No es sino una táctica que debe ser entendida como una parodia o un comentario metatextual sobre una forma determinada de novelar, que de ninguna forma secunda el escritor gallego.

En MYF encontramos la primera prueba de la proximidad entre la espacialidad narrativa y la textual, tal como fueron definidas previamente: "El viaje a Pacios" significa un desplazamiento espacial, y anticipa un nuevo grupo de textos, localizados en otro espacio. Se pasa de la casa de Merlín a la fonda de Pacios. La división textual entre la primera y la segunda parte está marcada por un desplazamiento espacial de los personajes, generándose delimitaciones narrativas y discursivas.

Un aspecto que será tratado posteriormente, la espacialidad textual impuesta por la ordenación textual misma del índice onomástico, no puede dejar de mencionarse aquí, aunque sólo sea de pasada: básicamente esta modalidad textual espacia la información, a modo de diccionario.

Bretaña, el espacio acotado para el mundo de CDS, funciona como un espacio literario, como casi todos los espacios textualizados por Cunqueiro. Se hizo mención en un apartado anterior a la mediatización de espacios efectuada por Cunqueiro cuando el autor se ve obligado a proyectar a unos personajes en un espacio confesadamente desconocido.

En esta novela se observa, igualmente, un interesante cambio de perspectiva en la visión de la espacialidad como consecuencia de la peculiaridad de los personajes. El inframundo de CDS funciona como un antimundo, una entre las muchas modalidades de mundos posibles que estructuran semánticamente la novelística de Cunqueiro. Este rasgo antitético no determina sólo la dimensión propiamente semántica de la novela, afecta igualmente las dimensiones más estructurales de la narración: el espacio, descrito con un término que le es familiar al lector de Cunqueiro, "posada", se transforma en una "torre medio destruida, y a cada lado tenía un gran cobertizo, y delante una era redonda, enlosada."³ El espacio se transforma en un antiespacio, lugar ideal para la proyección de un antimundo. Este juego de oposiciones se refleja en las que marcan el ritmo de la novela:

- día/noche
- luz/oscuridad
- natural/maravilloso

El contraste entre ambos mundos, y los espacios acotados por ellos, encuentra su realización en el texto mismo, unas líneas más abajo:

-¿Quién vive en Bretaña?...
-Mejor será preguntar quién muere.⁴

No es insalvable, sin embargo, esta separación entre ambos mundos; tal vez porque la voz textual encuentra en la aproximación de ambos cosmos un espacio de tensión textual.

Ya se hizo mención del "Epílogo para bretones" como modelo de desintegración del proceso narrativo, y allí se aludía a la función de este microtexto como un espacio textual privilegiado, liminar, porque no forma parte de la diégesis narrativa, pero al mismo tiempo sigue siendo un texto dentro del gran espacio macrotextual constituido por toda la novela; un espacio textual, además, porque en él se dan cita dos entidades textuales, la voz autorial y el lector extradiegético (pero no extratextual), que en condición de tales, no están marcados ni controlados por el proceso narrativo. Al analizar determinados microtextos, como los prólogos, los epílogos o los índices onomásticos, volverá a insistirse en la conveniencia de la distinción entre espacio narrativo y espacio textual.

En MDU nos encontramos con una de las imágenes más claras de lo que aquí venimos denominando espacio textual; recita la primera voz narrativa de la novela en la presentación: "Pasan por estas páginas vagos transeúntes, diversos los acentos, variados los enigmas."⁵ El texto se transforma en un espacio por el que desfilan personajes que

superan los límites impuestos: el concepto de texto sumergido hace posible una mejor intelección de este fenómeno. Las "páginas" no son sino la cima de un gran iceberg, cuya profundidad sólo le es sugerida al lector a través de los paratextos que Cunqueiro incorpora al texto central.

Un texto todavía más significativo, y que apunta en la misma dirección de una identificación del espacio textual y geográfico, es el que el autor pone en boca del padre de Ulises: "Tienes en la boca, hijo, un noble canto. Se llama Itaca. Que maravilloso libro [...] No te canses de pasear tus ojos por sus páginas iluminadas. ¡Es tu reino!".⁶

Como su novela precedente, Cunqueiro inicia MDU estableciendo los límites de un espacio "Casa Real de Itaca". Este primer capítulo puede ser leído como un texto fundacional, ya que apunta a la configuración de un espacio textual mítico. Esta dimensión fundacional se organiza en torno a la consciente voluntad de incorporar un texto histórico que haga recaer sobre el recién nacido, Ulises, la fuerza legitimadora del linaje; pide Laertes, padre Ulises: -¿Quieres, amigo Poliades, escribirme un discurso con la historia de mi familia, desde que el primer laértida puso pie en Itaca?."⁷

Todas las novelas de Cunqueiro se abren con la configuración de un espacio, cuyos límites, como se sugirió anteriormente, no siempre están muy precisados. Esta imprecisión tiene que ver con el desarrollo mismo de la diégesis narrativa: la intensidad literaria, que recorre toda la narrativa de Cunqueiro, deja su impronta en la dimensión espacial, y por eso no debe extrañar que se haga referencia a "islas", "reinos", ; conceptos que no sólo refieren a sistemas determinados de codificación literaria, sino que también apuntan a un rasgo determinante de la producción novelística de Cunqueiro, su dimensión mítica; porque, en última instancia, la "ínsula" es el espacio inexistente, la u-topía pura. También en esta dirección volvemos a encontrarnos con el espacio textual.⁸ Las referencias a la insularidad abundan en todas las novelas, pero de modo especial en MDS: "Itaca es mi patria, una isla perdida en el mar de los griegos."⁹

Si CDS se estructuraba sobre el eje de oposición día/noche, MDS divide su diégesis entre la tierra y el mar, y predispone a sus personajes en relación con estos dos espacios, cuya dimensión mítica es, por otra parte, fácilmente perceptible; una muestra de esta polaridad espacial se refleja en el siguiente texto: "Desde la ventana de su habitación, Laertes y Euriclea solamente veían tierra

[...] pero desde la ventana de Ulises se veía el mar."¹⁰ La obsesión de Cunqueiro por novelar espacios que se proyectan en una temporalidad indefinida y ambigua permea toda su narrativa. Es siempre un espacio que se organiza con leyes propias, liberado de cualquier tipo de determinismo, apoyado en una coordenada temporal que nada tiene en común con el tiempo objetivo. Los personajes, nacidos del más puro esfuerzo literario, necesitan, para sobrevivir, un tiempo y un espacio propios, definidos precisamente en oposición a un tiempo y un espacio marcados por la intencionalidad mimética de la novela realista.

El capítulo primero de CVS muestra el cuidado que Cunqueiro pone en ordenar los elementos fundamentales de su narración. Se trata casi siempre (MYF y EAC presentan esquemas similares) de un texto contextualizador, básicamente descriptivo, en el que el lector se enfrenta por primera vez con un doble espacio: un macrocosmos y un microcosmos. La selección siguiente, tomada del primer capítulo, muestra netamente esta estructura:

El país de Bolanda es una lengua de tierra que baja hasta el Golfo ... La villa llega al río en la cuenca del estuario por un cantón sobre un ancho muro [...] La casa del piloto Sinbad está colgada sobre el muelle.¹¹

Es fácil detectar una progresiva reducción espacial:

país ---> villa ---> casa

Esta misma reducción es observable en las otras dos novelas mencionadas: en MYF, se aludió a estos rasgos previamente, la primera sección de la "primera parte" describe el ámbito macrocósmico en el que está localizada la casa de Merlin, que es objeto de la segunda parte; EAC sigue una modalidad de texto descriptivo semejante: La sección que abre la primera parte de la novela se inicia precisamente con la descripción de la ciudad: "La ciudad fue fundada en una colina, que por la parte sur descendía suavemente hacia el río."¹²

Después de una larga enumeración de las características de este macroespacio, el narrador informa acerca de la casa del héroe, Paulos: "En una pequeña plazuela que llaman de la Plata, está la casa de Paulos, de dos pisos, con grandes balcones."¹³

Debe apuntarse, sin embargo, y éste es un dato fundamental para entender la concepción de la novela en Cunqueiro, que estas tres novelas están determinadas ya previamente por unos textos/prólogo que se interpondrán entre el mundo diegético que los textos espaciales referidos intentan configurar, y un lector cuyo primer contacto con el texto no es precisamente el diegético, sino el textual. Esta

distancia, impuesta por la voz autorial (MYF es diferente, en este sentido, aunque la función narrativa del texto/prólogo es también observable), condiciona la lectura de la novela y, sobre todo, inestabiliza el mundo diegético, al precederlo de un marco textual cuyo efecto inmediato es la intensificación de la conciencia literaria. Otros elementos vinculados al proceso textual, y recurrentes a lo largo de la novela, no harán sino reforzar esta misma dimensión. De nuevo se observa la interferencia de la espacialidad textual, marcada por las divisiones internas del texto, en la proyección del espacio narrativo, o diegético.

Habría que distinguir entre los múltiples microespacios, a los que se ha ido aludiendo en este apartado. La casa (el hogar) apenas tiene función narrativa, si exceptuamos MYF, y aun en este caso no es el espacio en sí sino la presencia de Merlín quien le concede los rasgos que posee otro microespacio, la fonda, marcada por una muy especial personalidad como ámbito narrativo en la novelística de Cunqueiro. A la "fonda de Mansur", por ejemplo, se hizo ya mención anteriormente, y en este contexto se explicó la función de encuadramiento narrativo representada por el microespacio fonda en la elaboración del proceso narrativo. El mar, que en dos de las novelas de

Cunqueiro (MDU y CVS) adquiere una clara preminencia, es un espacio macrocósmico, cuya dinámica dentro del proceso narrativo se verá más claramente al analizarlo dentro del marco de una teoría de los mundos posibles.

En HPO se incorpora, como en MYF, la "barca" como espacio generador de procesos narrativos; dice el barquero Filipo: "Las gentes van y vienen, señor Eusebio, y puede decirse que este vado es el gran teatro del mundo [...] Todo barquero es Caronte, señor Eusebio, y pasa a la humanidad entera en su barca."¹⁴ Y "la Selva" que no es sino "un país de bosques espesos que los nativos llaman la Selva."¹⁵ "La Selva" es igualmente introducida en EAC, intensificando la dimensión macrotextual que poco a poco va configurando toda esta producción narrativa: "Se despedía [Paulos], volviendo la cabeza, del país natal. Las redondas montañas de la Selva."¹⁶

No falta tampoco la referencia a las ventas, en un texto cuyas resonancias cervantinas son fácilmente perceptibles:

Pasó el rey el río por el camino de los molinos, y a las doce horas en punto llegó a la venta del Mantineo, donde lo esperaba Eumón con el resto de los viajeros, quienes bajo la parra ya vendimiada probaban los vinos y hablaban de doña Inés [...] Y Ragel contaba y no paraba de los delirios amorosos de doña Inés [...].¹⁷

El especial acondicionamiento de este lugar para la multiplicación de los procesos narrativos se hace explícito unas páginas más adelante:

Desde la posada [...] decidieron seguir a la ciudad sin hacer noche allí, lo que contrarió a Ragel, quien aseguraba a los reyes que en anocheciendo comenzaba el paso de huidos de la guerra, y a lo mejor podía escucharse una buena historia.¹⁸

La insistencia en los mismos espacios a lo largo de toda la narrativa de Cunqueiro obliga al lector a establecer una serie de correlaciones entre todos los textos, configurando una especie de macrotexto, al que se dedicará una atención más detallada posteriormente. Pero es importante, ya ahora, dejar constancia de esta función textual en la recurrencia de unos mismos espacios.

El tapiz, motivo especialmente relevante en las dos últimas novelas escritas por Cunqueiro, es un espacio privilegiado, dotado de unas características que le permiten, como el espejo, otro espacio similar, romper con los límites entre la ficción y la realidad, al hacer posible la comunicación entre ésta y su representación. Estos dos espacios no reflejan el objeto representado: funcionan como aperturas textuales por las cuales penetra la diégesis central multiplicándose, al conceder dinámica propia a la representación, que desde ese mismo momento deja de ser tal.

Ya en la última de las novelas, EAC, nos encontramos con un espacio urbano, que si habka hecho antes su aparición era en forma de villa, un espacio que comparte dimensiones rurales y urbanas. De hecho, la ambigüedad, tantas veces aludida en otros aspectos de la narrativa de Cunqueiro, es también observable en el tratamiento de los espacios: la ciudad en EAC está loalizada históricamente en un estadio primitivo, aunque su localización en el tiempo, debido al manejo de los códigos históricos, es siempre problemática. El anacronismo, tan consciente y estratégicamente utilizado por el autor, no le permite al lector establecer las correspondencias con un período determinado. Entre los ecos de la modernidad, que Cunqueiro rechaza sistemáticamente, se encuentra precisamente la ciudad; por eso, el espacio urbano al que él se refiere tiene que ver más con una urbe preindustrial: la referencia a cónsules, astrólogos, y otros códigos históricos, sugieren una consciente ubicación del espacio en una coordenada temporal que nada tiene que ver con la ciudad moderna. Este aspecto de la narrativa de Cunqueiro, fascinante en sí mismo, se proyecta en otras múltiples dimensiones de su escritura.

Las referencias al espacio ciudad sugieren un concepto de urbe a medio camino entre la polis griega y la ciudad italiana renacentista; un espacio político que podría ser

definido de la cuenca mediterránea, y que sirvieron de laboratorio para la posterior revolución burguesa, augurada ya, por ejemplo, en la familia de Maria. En un momento determinado del diálogo soñado entre Paulos y David, aquél le explica, a instancias de éste, el mundo de donde viene: "Paulos estuvo a punto de explicarle al rey David lo que eran las polis griegas cuando el sucesor de Saúl le preguntó quién gobernaba en su ciudad."¹⁹

Pero esta posible alusión a una determinada conformación política de la ciudad de Paulos, se desintegra al añadir mentalmente el mismo Paulos:

Podía Paulos explicarle a David lo que era el teatro, la escopeta, Paris, los fuegos artificiales, el reloj de bolsillo y el daguerrotipo, pero prefería aquella enumeración de cultura arcaica, al alcance de la sabiduría del monarca veterotestamentario.²⁰

Este nuevo texto está cargado de significación múltiple, que permite su utilización en el análisis de diversos aspectos de la narrativa de Cunqueiro, pero es especialmente relevante aquí para demostrar la dificultad, y quizás imposibilidad, de determinar geográfica o cronológicamente los espacios narrativos, y la diégesis narrativa misma.

El texto, EAC, incorpora esta tensión entre campo y ciudad, que no es sino la otra cara de la dialéctica entre modernidad y tradición:

Paulos venia de la gente más antigua de la ciudad, y tenía en ella parientes. A Paulos, en las tardes de verano, cuando se ponía el sol, le gustaba sentarse en la muralla que llaman de la Bateria. A sus espaldas está la ciudad [...] Y frente a él estaba el campo [...] Y entornando los ojos imaginaba países del otro lado, mares, islas, y caminos, que dirían, en el inmenso silencio de la hora serotina, con su boca de polvo, a dónde llevaban.²¹

Dos espacios bien delimitados, ciudad y campo, ante los que Paulos establece una relación determinada: al primero le da la espalda (una implícita actitud de rechazo), y sólo ante el campo es capaz de imaginar otros mundos; debe constatar que Paulos se va a "la selva" (la presencia etimológica del latín es obvia) para dar vida a sus sueños, y convencer a su ciudad de la existencia de una batalla imaginaria.

Es tal la obsesión de los héroes de Cunqueiro por la proyección de su personalidad hacia nuevos espacios que a Paulos su tutor, por ejemplo, le "enseñó [...] a leer y a escribir, y mucha geografía,"²² una geografía que no hará sino alimentar la nostalgia de los caminos, sentida por todos los héroes creados por el escritor gallego: "Paulos

había crecido, y Fagildo se daba cuenta de que a veces se sentaba a la puerta de la hermita y contemplaba el camino con una mirada melancólica."²³

La selectividad de los espacios en la narrativa de Cunqueiro se despliega según unas coordenadas tan peculiares que cuando surge la descripción de un interior, concretamente la sala de la casa de María, el lector no puede menos de sentir una dislocación semántica: en toda esta narrativa apenas se encuentran descripciones espaciales, y menos de la sala de una casa burguesa. Esta característica da una idea de la distancia que media entre Cunqueiro y la novela realista. No es, sin embargo, una descripción atonal, o puramente ambiental; destila un tono irónico que intensifica todavía más la tensión semántica generada por el diálogo, entre Paulos y el padre de María, que viene a continuación. Es tal el rechazo del mundo, de la cultura burguesa, en la narrativa de Cunqueiro, que los espacios a ella vinculados o son silenciados, o sometidos a la deformación. Tal es el caso aludido:

El padre de Maria avanzaba hacia la mesa dispuesto destapar la dote. La mesa era redonda, la tabla de caoba, y el pie, un bloque que terminaba en tres patas curvas que figuraban cabezas de leones, de negra madera de Guinea. La habían colocado arrimada a la pared, debajo de los retratos de los antepasados, del abuelo del monóculo, del otro abuelo de la barba rubia, de la tía Casimira

Modesta que daba por olfato la humedad de los fardos del cáñamo, del abuelo pensativo que apoyaba el codo en la chistera que estaba sobre la mesa -la misma mesa en la que ahora estaba depositada la dote-, y la sien en los finos dedos de la mano, inclinándose melancólica. Toda la pared estaba cubierta con los retratos, que apenas permitían ver las flores rojas del empapelado. Sobre la mesa, al lado de los montoncitos de monedas de la dote, el padre de María había colocado un quinqué de gas, el pie de plata y el vaso de la llama de cristal de Murano en forma de tulipán.²⁴

En muy contadas ocasiones se demora tanto Cunqueiro en la descripción de un espacio interior, y de forma tan detallada. Sólo la intención irónica anteriormente mencionada justifica esta excepción. Y el diálogo aludido lo demuestra.

Cuando Kristeva apunta a la presencia del "lugar extranjero ... como la condición espacial de la acción novelesca,"²⁵ alude a uno de los rasgos determinantes de la espacialidad narrativa en Cunqueiro. Para este escritor, desintegrador y desestabilizador máximo de las diégesis por él mismo diseñadas, el texto novelístico se configura como un proceso de síntesis entre lo propio y lo extraño, lo mismo y lo otro; la dimensión fantástica de sus novelas no hace sino incorporar esta tensión y llevarla al extremo. Kristeva es más precisa:

La aparición del otro espacio parece ser la condición necesaria para la constitución de la geografía novelesca. Este espacio otro obtiene su valor positivo por el hecho de su alteridad precisamente, independientemente de las retribuciones y represiones que el protagonista sufra en él.²⁶

Cunqueiro organiza dialécticamente no sólo sus espacios narrativos sino también su infraestructura textual. La fragmentación diegética es sólo un eco de una desmembración todavía más intensa que opera en el nivel de organización textual de las novelas del escritor gallego. Descuidar esta segunda dimensión es perder de vista uno de los ámbitos privilegiados de investigación para constatar la tensión permanente entre el proceso narrativo (hacia la configuración de la diégesis) y el textual (que impide su estabilización en una imagen autosuficiente). Si a un proceso narrativo se opone un proceso textual, y una voz textual a otras narrativas, es lógico asumir la existencia de una doble espacialidad, narrativa y textual, configurada sobre una dinámica de tensiones muy similar a la que determina las relaciones entre los otros pares de fenómenos. Los posteriores análisis sobre la fragmentación textual y la narrativa consolidarán algunas de las hipótesis que aquí sólo están sugeridas y apoyadas en breves citas textuales. Sólo entonces podrá valorarse la sintaxis de la topía en la narrativa de Cunqueiro.

NOTAS

- 1 Merlin y familia, p. 14.
- 2 Ibid., p. 10.
- 3 Las crónicas del sochantre, p. 112.
- 4 Ibid., p. 112.
- 5 Las mocedades de Ulises, p. 8.
- 6 Ibid., p. 94.
- 7 Ibid., p. 20.
- 8 Véase Louis Marin, Utópicas: juegos de espacios (Madrid: Siglo XXI, 1975).
- 9 Las mocedades de Ulises p. 46.
- 10 Ibid., p. 69.
- 11 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, pp. 17-
19.
- 12 El año del cometa, p. 37.
- 13 Ibid., p. 43.
- 14 Un hombre que se parecía a Orestes, p. 34.
- 15 Ibid., p. 126.

- 16 El año del cometa, p. 167.
- 17 Un hombre que se parecía a Orestes, p. 128.
- 18 Ibid., p. 130.
- 19 El año del cometa, p. 172.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid., p. 46.
- 22 Ibid., p. 53.
- 23 Ibid.
- 24 Ibid., p. 106.
- 25 J. Kristeva, El texto de la novela (Barcelona: Lumen, 1981), p. 258.
- 26 Ibid., p. 259.

IV. Unidad y pluralidad del texto narrativo

1. Macrotextualidad

En el capítulo de introducción se alude ya a la macrotextualidad como uno de los elementos fundamentales para la enmarcación poética de la narrativa de Cunqueiro. Es fácil constatar que toda su producción novelística, e incluso la producida en otros géneros, gira en torno a similares ejes de producción textual; no es menos constatable el proceso de intratextualidad, es decir, la reproducción de un subtexto de una obra de Cunqueiro en otra posterior; como consecuencia de este salto cualitativo operado por la reordenación que sufre el primero texto al ser integrado en textos posteriores múltiples aspectos y dimensiones, incluso los más nimios se ven relocalizados en un metatexto fundacional, y que actúa como tal, paradójicamente, desde la posteridad.

Las dos últimas décadas han sido especialmente significativas para la revisión del concepto de texto, inexcusable en la evaluación macrotextual de un corpus literario determinado. Las diversas escuelas de lingüística textual se han preocupado especialmente por diseñar un modelo paradigmático que diese cuenta de la unicidad orgánica de las unidades de comunicación definidas como

textos; consecuencia de este enfoque es la identificación de la coherencia como la característica fundamental y justificación última de la transformación de un mensaje verbal en texto. Enrique Bernárdez, en un estudio introductorio al tema, se pregunta sobre la base de la coherencia como propiedad del texto, y concluye que:

Si no la podemos buscar [la coherencia] en la estructuración superficial, es evidente que sus características deberán hallarse en las estructuras profundas del texto. Estas estructuras profundas no son básicamente de carácter sintáctico o semántico, al contrario que la cohesión, sino fundamentalmente pragmático.¹

El proceso que hace posible la configuración de la coherencia aludida se diseña según un modelo comunicativo estructurado sobre tres constituyentes básicos:

- a) la intención comunicativa del emisor
- b) el plan global que hace posible la realización de la intención comunicativa
- c) la plasmación lingüística (oral o escrita) del plan global que hace posible el acceso del lector a la intención comunicativa.

Sin embargo, una teoría lingüística de la coherencia textual no es de gran utilidad para explicar la dimensión macrotextual que caracteriza la producción narrativa de Cunqueiro. Su concepto de texto y las implícitas

conclusiones que de éste puedan derivarse, están muy lejos de confirmar las hipótesis de coherencia textual defendidas por los teóricos de la lingüística textual². La textualización que dinamiza todas y cada una de las novelas de Cunqueiro refleja una concepción del texto, y concretamente del literario, que guarda muy pocas similitudes con la visión de coherencia aludida; para el escritor gallego los textos son espacios abiertos, plurales, susceptibles de múltiples interpretaciones, estructurados sobre múltiples puntos de referencia que les da una visión policéntrica, y politópica, y que hacen imposible una lectura jerárquica y coherente de la diégesis que cada una de las novelas proyecta. Si todo texto permite una cierta movilidad en la localización de la paráfrasis interpretativa de su contenido, los de Cunqueiro son especialmente significativos en este sentido. Esta imagen heterotópica, en contraste con la visión isotópica defendida y legitimada por las teorías tradicionales del texto literario, se fundamenta sobre una serie de aportaciones recientes, entre ellas la del deconstruccionismo, que intentan responder al desafío que representa la identificación de unos indicadores que no sólo se resisten a ser integrados en un espacio textual sistemático y coherente sino también engastan en la aparente totalidad textual espacios de tensión y dislocación

semántica sintáctica o morfológica; su misma presencia debiera alertar al crítico. Cunqueiro, al intensificar estos rasgos de tensión y desintegración, facilita el recorrido a un lector que se ve obligado a descodificar ininterrumpidamente cada una de sus novelas. Ello no significa, ya lo apuntaba U. Eco, la indeterminación textual absoluta, que le permita al lector imponer sobre el texto cualquier tipo de interpretación³. Las novelas mismas, y en esto reside uno de los mayores atractivos del arte narrativo de Cunqueiro, ofrecen el material textual que controlará las paráfrasis del lector. Su indeterminación, consciente, reside en los textos mismos que no permiten la identificación o jerarquización de una isotopía determinada, porque los múltiples signos que se constituyen en ejes de organización temática se determinan mutuamente, contradiciéndose y apoyándose simultáneamente. J. Hillis Miller, que analiza desde esta misma perspectiva algunos textos narrativos, precisa que

the best readings will be the ones which best account for the heterogeneity of the text, its presentation of a definite group of possible meanings which are systematically interconnected, determined by the text, but logically incompatible.⁴

Es lógico pensar que, dada la intensa fragmentación a que somete Cunqueiro su producción narrativa, la localización, identificación y análisis de los códigos que dan un sentido de totalidad textual deberían ocupar un lugar prioritario en la investigación del proceso textual que opera en toda su novelística. Las investigaciones sobre la cohesión y coherencia textuales, y el nivel de gramaticalidad o agramaticalidad de este corpus literario desde la mencionada perspectiva ofrece resultados esclarecedores.

El concepto de totalidad textual, variable según el proyecto literario que ponga en funcionamiento el escritor, adquiere una notable preminencia en la intelección de la obra de Cunqueiro. Localizar los medios, las estrategias textuales utilizadas, para codificar esta coherencia es un aspecto fundamental, al que se dedicará el análisis de este apartado introductorio, y los subsiguientes consagrados a la intratextualidad y a la intertextualidad.

La novela realista se presenta, en principio, como la modalidad textual coherente por excelencia, y por tanto aquélla en la que la dimensión de totalidad es más fácilmente observable. En un exhaustivo aunque problemático análisis de las leyes que estructuran este tipo de novelas, Ph. Hamon enumera una serie de características cuya función

principal parece ser la configuración de la imagen de megatexto, preocupación última del escritor realista. Se distinguen dos grandes ámbitos que engloban en su interior los rasgos definidores:

- a) plétora informativa
- b) legibilidad

En el primer grupo habría que incluir: (a) la circulación de información que apela a la memoria del lector facilitando así la coherencia de la diégesis; (b) el conocimiento que el autor despliega por boca de determinados narradores y personajes; (c) la exhaustividad descriptiva; (d) la redundancia y predicción del comportamiento social de los personajes; (e) la desfocalización del héroe, que permite la inclusión de otros actantes capaces de transmitir como aquél los signos de coherencia sémica.

Por otro lado los factores que determinan el grado de legibilidad de un texto narrativo se concretan en los cinco siguientes: (a) compensación semiológica, cuando el autor siente la necesidad de clarificar algunos de los códigos utilizados; (b) la justificación psicológica de los personajes; (c) la neutralización del estilo, para obtener una aparente claridad comunicativa; (d) la reducción de posibles situaciones de ambigüedad; (e) la adición de historias paralelas, que expanden los límites de un

megatexto cuya función última, para el autor realista, es la suplantación del mundo real⁵.

Aunque estas técnicas están especialmente codificadas en los textos realistas su presencia es detectable, como probó Brooke-Rose, en la literatura fantástica. Sus comentarios son especialmente útiles en relación con las transformaciones que se operan en la imagen del megatexto: sugiere la crítica inglesa que la presencia de estos códigos realistas no permiten la traducción realista de un megatexto fantástico (piénsese en los diseños diegéticos de toda la narrativa de Cunqueiro); sin embargo, la combinación de un megatexto maravilloso con técnicas textuales realistas fuerza una lectura alegórica o simbólica, que no es ajena a las posiciones subjetivas de la voz textual cunqueirana⁶. Una voz sugerida por la presencia de un control retórico del proceso narrativo y textual y que explica la configuración misma de esta proyección macrotextual que la estrategia peculiar de cada novela va forjando, al obligar implícitamente al lector a relacionar cada uno de los textos novelísticos del autor.

Esta macroconfiguración, síntesis de un proceso que supone una doble actividad, la de una voz autorial y la de un lector competente que cada uno de los textos va progresivamente constituyendo, funciona estratégicamente

permitiéndole al microlector de cada novela un conocimiento detallado de la gramática textual de Cunqueiro, liberándolo al mismo tiempo de la excesiva fragmentación que presenta el nivel narrativo de sus novelas.

Esta fórmula fragmentaria que Cunqueiro adopta, tiene consecuencias directas sobre la modalidad textual de los diversos tipos de microtextos que el autor maneja de forma tan variable. La heterogeneidad resultante mantiene la atención de un lector que posiblemente se dejase vencer por la vertiginosa rapidez con que aparecen y desaparecen los personajes dejando sólo el eco, a veces muy incipiente y apenas perceptible, de sus historias.

Inventariar las modalidades textuales, e identificar aquéllas cuya presencia es registrada en el mayor número de ellas, es tarea inexcusable en el estudio de los diversos procedimientos que configuran la concepción de texto literario que Cunqueiro proyecta en cada una de sus novelas.

Una operación previa, sin embargo, obliga a distinguir entre modalidades macrotextuales y microtextuales: el primer grupo se define en términos de una extensión que permite hablar de texto; la segunda variedad identifica fragmentos textuales que, por la constante recurrencia en las novelas de Cunqueiro, adquieren una identidad propia como microtextos.

La siguiente subdivisión proyecta el marco teórico dentro del que debe entenderse la dinámica macrotextual:

a) dos modalidades de fragmentación textual

1. macrotextos intratextuales

2. microtextos

b) dos campos de interacción textual:

1. intratextualidad: recurrencia de macrotextos o microtextos en el corpus narrativo de Cunqueiro

2. intertextualidad: integración en este mismo sistema literario de macrotextos o microtextos provenientes de la producción literaria de otros escritores.

Este es el ámbito en el que deben ser estudiados los aspectos centrales del proceso textual, y que justifica una posterior distinción en las variantes de macrotexto:

a) el macrotexto narrativo, propiamente dicho, constituido por la totalidad de los textos narrativos del autor;

b) el macrotexto intergenérico, organizado alrededor de unos cuantos temas centrales y de unos principios básicos de ordenación textual en toda la obra del autor (narrativa, lírica, dramática o periodística;

c) debe hablarse de otro macrotexto, localizado dentro de una novela (y éste es un fenómeno bastante frecuente): está constituido por un grupo de microtextos que presentan

rasgos comunes; MYF, CDS y VFF ejemplifican perfectamente esta modalidad macrotextual. Aunque en menor escala, la presencia de este macrotexto intratextual, es perceptible en las otras novelas del mismo autor, y en casi todas funciona de modo similar.

Paulatinamente, en la progresión de la producción narrativa de Cunqueiro, el concepto de totalidad textual adquiere un creciente interés, porque su mundo diegético se va configurando con unas coordenadas que el lector identifica e incluso prevé. MYF, texto fundacional, presenta ya signos de macrotextualidad; aunque los relatos de la primera parte apenas tienen entre sí puntos de relación, el narrador aprovecha para incorporar en sus relatos personajes que pasaron esporádicamente por la diégesis; uno de los primeros ejemplos está detectado en "El espejo del moro", donde se halla una referencia a Elimas, personaje central en otro relato "Las historias del algaribo". Hacer este tipo de observaciones puede parecer casi un juego de anécdotas si se pierde de vista la tensión permanente que caracteriza toda la narrativa de Cunqueiro, entre la tensión centrípeta hacia la totalidad textual, o macrotextualidad, y otra centrífuga, que halla en la fragmentación narrativa, y textual, una de sus manifestaciones. Esta misma tensión será posteriormente analizada desde otra perspectiva, la del enfrentamiento

entre el proceso narrativo y los efectos desintegradores del proceso textual. Sólo teniendo en cuenta esta doble dimensión puede ser calibrado el efecto, sutil y casi imperceptible, de los indicadores que el autor, muy sabiamente, dispersa por el texto, para que el lector pueda configurar la novela como un todo. Ha de ser precisado, sin embargo, que no es el suyo el todo tan obsesivamente buscado por la novela tradicional de corte realista. Las novelas de Cunqueiro son básicamente textos interrogativos, en muchos sentidos, pero fundamentalmente lo son por cuestionar determinados modelos de codificación literaria, entre ellos el paradigma de un texto cerrado y completo en sí mismo, un microcosmos que sintetiza modélicamente el macrocosmos social. Esta pretensión, objetivo central de proyectos novelísticos del siglo pasado, y de varias generaciones de narradores de la postguerra española, carece de atractivo y de sentido para Cunqueiro (Pienso en novelas como Central Eléctrica, La zania, o La mina). Si sus novelas pueden ofrecer en algún momento la ilusión de una fabulación diegética no debe olvidarse su tendencia a incorporar técnicas, signos o códigos que hacen explícita referencia a su propia textualidad, obligando al lector a distanciarse del mundo novelizado; pero sobre todo, la concepción interrogativa y abierta que fundamenta su proceso textual se

caracteriza por una pluralidad de centros que controlan simultáneamente la textualización de cada una de las novelas.

Una estrategia macrotextual, utilizada ya en MYF, y que Cunqueiro hará funcionar en otras novelas, consiste en aprovechar algunos de los nombres del índice onomástico, por ejemplo la ciudad de París, para erigirlos en centro de cohesión de personajes que de otra forma no se hubiesen encontrado en la diégesis:

París de Francia, ciudad del obispo de los
quitasoles y del quitatinieblas, en las orillas
del río Sena. Allí tiene tienda el demonio
Cobillón de perfumes y jabon de olor. Sus
mujeres tienen fama de ser de pluma. Allí
castraron a maestro Abelardo.⁷

En esta breve descripción se incorporan tres historias relatadas en el texto central, y que aparecían totalmente desvinculadas. La referencia a un espacio común, por muy imprecisa que sea, ayuda al lector a configurarse los límites espaciotemporales de la diégesis, y a integrar en la principal las múltiples intradiégesis que a ella convergen, ordenando así las vías que debe seguir aquél en la modelación del megatexto.

La aparente uniformidad en la modelación narrativa de Cunqueiro tiene la ventaja de poder identificar silencios en

algunas de sus novelas; un caso interesante es, por ejemplo, la peculiaridad de CDS: en esta novela el autor no juega con los códigos históricos, como hace en otras novelas.

Precisamente porque su obra muestra un carácter tan unitario, en el proceso textual y en el narrativo, es posible identificar silencios como el anteriormente aludido.

En CDS se encuentra un ejemplo muy interesante de preocupación por mantener el sentido de totalidad textual: al principio de la novela se le informa al lector sobre la tendencia monárquica del sochantre, y de sus recelos frente a la Revolución Francesa; la novela termina aludiendo, irónicamente a esta misma información, como si el autor intentase obtener un doble resultado, el primero irónico y humorístico, y el segundo, que es el que aquí nos interesa, intensificador de la macrotextualidad. La lectura paralela de los dos textos lo muestra claramente:

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, el subiría al atilillo para conocer sus manzanos, a contar éstos, y para la Ascensión del Señor llevaría una tortilla de hierbas y una botellita de tinto.⁸

-¿Entonces no se supo que había faltado? [pregunta el
sochantre al tío de Mamers el Cojo]

-Nadie sospechó nada, ni esa vieja bruja de las rizadoras. Es necesario que sepas que estás de clerigo juramentado, 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 a tomar caña caliente con miel, y gastas escarapela tricolor en la chistera⁹.

La tensión creada entre los dos polos informativos, el primero a pocas páginas de haberse iniciado la novela, y el segundo como momento de clausura textual, ejemplifica la consciente voluntad estratégica de la voz autorial, voluntad que contrasta con la aparente incoherencia narrativa de sus novelas: fragmentación y macrotextualidad se encuentran en estos espacios privilegiados del texto novelístico, espacios que contienen información en apariencia intrascendente hasta que el autor le da un giro, la resemantiza o retextualiza, y adquiere una nueva fuerza y un nuevo peso que antes no tenía.

La misma novela incorpora otra estrategia macrotextual que Cunqueiro utiliza profusamente: las insistentes intervenciones de un mismo personaje a lo largo de varios relatos, con una misma reacción, y que fuerzan al lector a relacionar diégesis que pudiesen en apariencia estar desconectadas. Así, el escribano, con sus comentarios jurídicos, le da una dimensión macrotextual a las historias que constituyen la segunda parte de la novela.

A veces el sentido de totalidad textual se presenta sorpresivamente, ordenada y controlada por indicadores casi imperceptibles, y que funcionan como códigos macrotextuales en el momento de la recepción narrativa: compárense dos frases, separadas entre sí por unas cien páginas: "La imagen última que de Bretaña uno conserva es la de una vieja encendiendo los candiles de hierro de un Calvario de piedra."¹⁰ "Una vieja estaba encendiendo los faroles..."¹¹ Otra información, dada en la presentación inicial de la novela aparece recogida posteriormente: "Los vivos en Bretaña conocen si los aires que corren son de muertos o no."¹² "Los más dicen que es el aire que mueven los difuntos que pasan."¹³ Llama inmediatamente la atención del lector la presencia de varios personajes que desfilan por las novelas de Cunqueiro, descritos en términos muy similares. Quizás el caso extremo sea Felipe, el narrador de MYF: además de su claro protagonismo en esta novela, es detectable su presencia en HPO (su nombre sufre una curiosa traducción a "Filipo"), y anteriormente, en una colección de relatos, publicada en 1956, con el sugerente título de "El caballero, la muerte y el diablo"¹⁴; su personalidad aparece ya perfectamente perfilada en este texto inicial: "Y también la más hermosa moneda que poseyó nunca Felipe de Amancia: su fantasía, un florín de ley. Lo gastaba cada día."¹⁵ Similar

parece ser la preocupación que alienta el siguiente comentario sobre el rey Arturo: "No debe haber libro en el que por lo menos una vez no se diga su nombre."¹⁶ Que debe ser leído como una clara alusión no sólo a una tradición literaria específica, la artúrica, sino también a la misma producción narrativa de Cunqueiro.

Volviendo a CDS, nos encontramos con uno de los primeros arquetipos actanciales que luego va a funcionar en otras novelas: las actrices italianas; en MYF se hace referencia a "una compañía de ópera, y el mayor adorno que traía era una tal primadonna signora Carla, rubia, desvestida y trinadora"¹⁷; en CDS se habla también de un grupo de teatro: "Y los cómicos también son de Italia [...]. Si no todos parte, pues aquí viene una primadona que se llama Jacomini da Monza."¹⁸ Y en ambas ocasiones se hace referencia explícita a la dimensión erótica de su comportamiento. Se insistirá en este mismo aspecto de la uniformidad actancial en el estudio sobre la dinámica intratextual. Aquí sólo se quiere dejar constancia de su función macrotextual.

La consciente voluntad, observable en toda la narrativa de Cunqueiro, de configurar un gran macrotexto, síntesis de todas las unidades narrativas, justifica la posibilidad de transferir los comentarios metatextuales de un texto a otro,

sin que ello suponga una transgresión de la constitución de cada uno de ellos. Esta dimensión macrotextual consolida y configura de una forma tan patente toda la narrativa de Cunqueiro que permite proyectar los comentarios de una novela sobre determinados aspectos de otra ; el siguiente comentario sobre la imaginación de Ulises en MDU, y su proyección sobre la teoría de los mundos posibles, todo ello matizado por un tono irónico, es aplicable a cada uno de sus personajes centrales:

Ulises tenía el don de sonreirse de sus imaginaciones, levantando la hermosa cabeza; pero no sonreía por vanidad de imaginativo fecundo, como sospechaba Basilides el Cojo, sino porque hallaba, de pronto, que el mundo era inmensamente rico y vario, y que eran innumerables los reinos desconocidos a los que una mirada asombrada y una voz fresca podían acercarse a levantar la punta del velo de encendido color que cubría. Ulises, pues, sonrióse, y se halló emocionado y feliz.¹⁹

Se observa, pues, que en novelas tan polidiegéticas como las de Cunqueiro encontrar elementos que mantengan la unidad de la diégesis central es uno de los aspectos que debe ser cuidadosamente analizado para configurar la imagen que cada una proyecta de totalidad textual. Cada novela funciona de forma distinta y las estructuras narrativas de cada una de ellas debería ser el fondo sobre el que se hiciese posible este análisis; en CVS, un motivo, el

alistamiento de los marineros para el imaginario viaje de Sinbad, constituye un tenue pero no por ello menos importante eje de organización temática; como un "cuenco de leche recién ordeñada", detalle insignificante si no fuese un motivo recurrente en dos novelas, VFF y EAC; su incorporación en la dinámica intratextual de una lectura paradigmática lo sitúa en un nivel distinto del que pudiese tener en un nivel sintagmático. Los códigos que permiten la disposición de la totalidad textual son memorizados por el lector con un cierto grado de ansiedad; pero la voz textual es consciente no sólo de su estrategia en la ordenación fragmentaria del texto, sino también de la necesidad de ofrecer un marco de coherencia mínimo que le permita al posible receptor llevar a cabo su proceso de lectura, como la incorporación de un mismo pájaro, el mirlo, en casi todas sus novelas, un detalle que carecería de función estructurante, pero que al añadir un grado de unidad a la macrodiégesis, constituida por la síntesis de todas las unidades del corpus, adquiere un alto grado de autoridad textual y narrativa. La necesidad de recurrir a estos elementos por parte del lector da idea de la fragilidad e inestabilidad del sentido de totalidad en la narrativa cunqueirana. La imagen presuposicional sugerida por Eco encaja perfectamente en esta visión de esfuerzo macrotextual a que se ve obligado el lector de las novelas de Cunqueiro:

el texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de "no dicho" o "ya dicho", espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco [...] el texto no es más que una máquina presuposicional.²⁰

En las novelas de Cunqueiro parece asistirse a un derroche informativo (las múltiples digresiones lo confirman); sin embargo, la intensa fragmentación textual a que somete el autor su mundo novelado, los cortes (espaciales y temporales) impuestos al proceso narrativo, actúan como un elemento de ruido en la cadena comunicativa. El lector competente, macrotextual, debe superar estos obstáculos, y para ello se ve forzado a recurrir a detalles tan insignificantes como la repetida alusión a un mismo pájaro en todas las novelas.

Una modalidad textual, como los retratos, profusamente utilizada por Cunqueiro en todas sus novelas, y según una disposición similar, es otro elemento importante en la proyección de la macrotextualidad: se trata no solo de retratar a los mismo tipos (entre ellos la figura del tabernero), sino también de la utilización de los mismos códigos literarios; esta doble similitud acentúa la lectura macrotextual y establece las líneas maestras de una lectura sémica de la estructura actancial en la narrativa de Cunqueiro.

Sólo una lectura macrotextual hace posible la identificación de elementos entre informaciones provenientes de varias novelas. Un caso interesante es el de la similitud existente entre el Paulos y María de EAC y otra pareja, Pablo y Virginia, que Cunqueiro incorpora en MYF en sus dos versiones, la gallega y la castellana. El lector, consciente de los paralelismos temáticos entre ambas parejas, no tiene más que someter uno de los nombres a una simple transformación, apoyada y documentada la diégesis misma:

a) Paulos se mantiene; la única variación observable es similar a la de Felipe/Filipo, anteriormente mencionada.

b) María, el segundo nombre, requiere una traducción intertextual, para llegar a Virginia: María ---> Virgen ---> Virginia; una lectura apoyada, no sólo en el texto de los Evangélicos, sino también en la novela de Saint-Pierre, que Cunqueiro incorpora en MYF. Esta elección intertextual es coherente con el mundo semántico desplegado en la novela, y en textos anteriores de Cunqueiro que autorizan y legitiman esta lectura, en principio arriesgada. Es esta dimensión macrotextual, sugerida por la voz textual, la que hace posible una lectura semejante, y fuerza la existencia de un lector capaz de leer en este nivel.

De todas las novelas es quizás EAC la mejor organizada, en el sentido de una mayor dosificación de los códigos que consolidan la diégesis central: determinados motivos, como los "cuernos", o la muy cuidada y progresiva intensificación de la dimensión erótica. Siempre nos quedará la incógnita de saber si esta novela, que en muchos aspectos es la culminación y superación de la producción narrativa anterior de Cunqueiro clausuraba una concepción literaria y abría la posibilidad de un cambio en la forma de concebir la textualidad literaria de la novela. Los comentarios del propio Cunqueiro, en el sentido de que a partir de EAC haría un tipo distinto de novela, nunca se tradujeron en una realidad.

He aquí un texto de EAC, quizás el mejor ejemplo de la integración de unos elementos narrativos, marcadamente dispares, en una misma isotopía, generada posteriormente, y que sólo en el momento de la recapitulación aparece clara para el lector:

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 fulgura entre los etruscos.²¹

Toda esta información, presentada anteriormente inconexa, e integrada en relatos y niveles diegéticos distintos, sufre una resemantización al ser observada desde una misma perspectiva. Dadas las condiciones en que se organiza la narrativa de Cunqueiro, siguiendo unos esquemas que se repiten ininterrumpidamente, parece útil la aplicación del concepto de competencia para describir el proceso de lectura que sigue un lector que es capaz de anticipar determinados momentos de la novela. Aquí se sugieren dos variaciones de este proceso:

a) competencia macrotextual: una vez leída una de las novelas de Cunqueiro, la lectura de una segunda obliga al lector a un doble sistema de descodificación:

a.1) la lectura lineal de la diégesis central de la novela, y de las múltiples historias intradiegéticas intercaladas, con el consiguiente efecto de fragmentación textual.

a.2) una lectura macrotextual, en la que los diversos códigos utilizados en varias novelas obligan al lector a desplazar y descentralizar la ya de por sí descentralizada multiplicidad fragmentaria de la diégesis narrativa: el efecto más inmediato es la intensificación de la fragmentación textual de cada uno de los textos individuales, en beneficio de un macrotexto constituido por

toda la producción narrativa de Cunqueiro. Este rasgo no hace sino reforzar la relevancia de la lectura macrotextual como el horizonte desde el que debe entenderse una producción novelística que, cuando es leída en sus manifestaciones particulares, cambia ese grado de cohesión.

b) competencia intratextual: la que va adquiriendo progresivamente el lector como consecuencia de su paulatina familiarización con el sistema de codificación empleado repetidamente por una voz autorial que se muestra muy consistente a lo largo de toda su novelística. Este lector competente, o macrolector, poco a poco se hace con la imagen de un gran libro, cuyos capítulos están constituidos por cada una de las novelas de Cunqueiro.

Il n'est pas d'oeuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les oeuvres sont hypertextuelles [...] Une telle attitude aurait pour effet de verser la totalité de la littérature universelle dans le champ de l'hypertextualité, ce qui en rendrait l'étude peu maîtrisable.²²

Si es cierto que resulta imposible entender un texto concreto fuera del sistema literario, esta verdad adquiere una mayor certeza en la obra de Cunqueiro, porque toda su producción, desde MYF hasta EAC, fue concebida y configurada como un único texto.

NOTAS

1

Para una introducción a las diversas teorías de la lingüística textual véase Enrique Bernárdez, Introducción a la lingüística del texto (Madrid: Espasa-Calpe, 1982).

2

Entre los teóricos más preocupados por la elaboración de un paradigma que dé cuenta de las estructura del texto lingüístico deben ser citados: Janos Sandor Petofi, Teun A. van Dijk, Horst Isenberg, Siegfried J. Schmidt y Hannes Rieser.

3

Umberto Eco señala en Lector in fábula la condición de apertura textual que fundamenta el proceso discursivo de todo texto, y las múltiples interpretaciones posibles resultado de las opciones con que cuenta el lector para organizar su estrategia descodificadora.

4

J. Hillis Miller, Fiction and Repetition: Seven English Novels (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1982)

5

Philippe Hamon, "Un discours constraint", Poétique, 16 (1973), pp. 411-445.

6

Christine Brooke-Rose, A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983).

7

Merlín y familia, p. 208.

8

Las crónicas del sochantre, pp. 18-19.

9

Ibid., p. 156.

10

Ibid., p. 7.

11

Ibid., p. 111.

- 12 Ibid., p. 7.
- 13 Ibid., p. 116.
- 14 Alvaro Cunqueiro, "El caballero, la muerte y el diablo", en Flores del año mil y pico de ave (Barcelona: Seix Barral, 1984). La narración fue originalmente publicada en 1956, en Madrid, por Ediciones El Grifón.
- 15 Ibid., p. 42.
- 16 Las mocedades de Ulises, p. 278.
- 17 Merlín y familia, p. 140.
- 18 Las crónicas del sochantre, p. 131.
- 19 Las mocedades de Ulises, p. 250.
- 20 Lector in fábula, p. 39.
- 21 El año del cometa, p. 99.
- 22 Gérard Genette, Palimpsestes: la littérature au second degré (Paris: Seuil, 1982), p. 16.

2. Dinámica intratextual

Contra la aparente desordenación textual de cualquiera de las novelas escritas por Cunqueiro, no es difícil identificar una serie de microtextos que se individualizan en grupos tipológicos, y que como tales son percibidos por el lector. Estos microtextos, cuya ordenación genera un peculiar campo de relaciones intratextuales, constituyen un objeto prioritario de investigación, porque de su identificación y análisis depende la comprensión de la dinámica que en el apartado anterior se definió como macrotextualidad. En él se hacía referencia a las modalidades textuales de cada una de las novelas, cuya identificación es fundamental en un estudio que se propone establecer las coordenadas de operación textual de este corpus narrativo. Se mencionaban, igualmente, las dos modalidades textuales (macrotextos y microtextos), y los campos de interacción que ininterrumpidamente sirven de espacios privilegiados para la genética textual de esta narrativa. La intratextualidad se definía, allí, como la recurrencia de macrotextos o microtextos en el conjunto de la producción novelística de Cunqueiro. Esta definición exige una mayor precisión porque la dinámica intratextual se manifiesta en las mismas coordenadas que la

macrotextualidad, anteriormente referidas. Así, puede hablarse de relación intratextual dentro de un mismo texto novelístico, entre dos o mas textos narrativos, o entre textos pertenecientes a modalidades o géneros literarios distintos. Cunqueiro ofrece ejemplos en cada una de estas variedades.

El concepto mismo de intratextualidad, tal como aquí se concibe, intenta dar cuenta de una serie de fenómenos que casi todos los críticos adscriben al campo de estudio de la intertextualidad. . Dällenbach, discutiendo y problematizando las reflexiones de J. Ricardou sobre la dinámica intertextual, sugiere una nueva distribución conceptual capaz de dar respuesta a las múltiples variedades de este fenómeno. Sin embargo, a pesar de hacer referencia a la modalidad literaria que aquí denominamos intratextualidad, su taxonomía es distinta:

Les théoriciens distinguent communément entre une intertextualité interne et une intertextualité externe. Sans contester le bien-fondé d'une telle distinction, force est bien de remarquer que la ligne de partage est tracée diversement selon les cas et que ces fluctuations ne sont pas sans incidence sur la délimitation de l'objet théorique conçu et signifié sous le nom d'intertextualité.¹

Dällenbach ejemplifica este comentario con dos propuestas de Jean Ricardou. En un primer momento este

aventura una distinción entre "intertextualité generale" (para describir relaciones intertextuales entre autores distintos), e "intertextualité restreinte" (que da cuenta de las relaciones entre distintos textos de un mismo autor). Posteriormente, y quizás, como sugiere Dällenbach, como lógica consecuencia del planteamiento anterior, Jean Ricardou propone otro par de conceptos: "intertextualité externe", para dar cuenta de las relaciones entre textos distintos; e "intertextualité interne", para explicar las relaciones de un texto consigo mismo. Dällenbach reordena esta doble propuesta y sugiere la organización de la dinámica intertextual en tres ámbitos representados por sus conceptos respectivos:

[...] reconnaître l'existence, à côté de l'intertextualité générale et de l'intertextualité restreinte d'une intertextualité autarcique [...] nous proposons [...] de nommer cette intertextualité autarcique autotextualité.²

En nuestra propuesta se utiliza el concepto de intratextualidad para dar cuenta de los dos fenómenos descritos por Ricardou y Dällenbach como "intertextualité restreinte"/"intertextualité interne" e "intertextualité autarcique". Con aquél se intenta delimitar un doble campo de operaciones que es fundamental para una comprensión de los productos literarios resultado del enfrentamiento entre

dos textos o subtextos. Inter-textualidad e intra-textualidad, como se verá inmediatamente, generan dinámicas distintas en relación con la configuración macrotextual del corpus literario de un escritor determinado; esto es especialmente cierto en el caso de Cunqueiro.

También G. Genette ha intentado dar respuesta a las complejas manifestaciones literarias derivadas del encuentro entre textos independientes o dentro de un mismo texto.³ Para este crítico cualquier elemento que pone en relación, explícita o implícita, un texto con otro forma parte de una dinámica "transtextual". Genette distingue cinco manifestaciones, de las que la intertextual (la presencia efectiva de un texto en otro) no es más que una de las posibles variantes. La suya es una propuesta que pone al descubierto los mecanismos por los cuales un sistema literario determinado, el de un escritor o el de una colectividad, se va configurando y reorganizando. Su taxonomía ofrece la posibilidad de demostrar que la dinámica que se establece entre varios textos es siempre la misma, se trate de la intratextualidad (relaciones entre textos de un mismo autor) o de la intertextualidad (relaciones con textos de otros autores); como la distinción, sin embargo, sigue siendo operativa, es necesario buscar en otros ámbitos del proceso textual las razones que permiten diferenciar la

actitud de un escritor que decide incorporar en un texto determinado textos previamente escritos por él mismo o por otros escritores. El examen de las múltiples manifestaciones de intratextualidad que recorren toda la narrativa de Cunqueiro, desde MYF hasta EAC, permite una vía de indagación en la formulación de la estrategia discursiva que Cunqueiro activa en todas sus novelas. La dinámica intratextual refuerza un sentido de macrotextualidad en su narrativa, tendencia que es opuesta por las fuerzas centrífugas de la intertextualidad, las cuales tienden a dispersar y fragmentar la ya de por sí inestable unidad de cada una de las novelas del escritor gallego.

Lógicamente, leer desde una perspectiva intratextual MYF sólo es posibles en un sentido retrospectivo, una vez leídas las otras novelas. Lo interesante de esta perspectiva es que justifica la condición de texto control de MYF, por la presencia de elementos narrativos y textuales que serán incorporados posteriormente en otros textos.

La peculiaridad textual de los índices onomásticos permite notar la dinámica intratextual que los anima: su organización como discursos individualizados reside fundamentalmente en su función de alteridad en relación con el texto central, del que son, por decirlo de alguna manera, su contrapunto. En este sentido, MYF establece un precedente y se constituye como modelo a seguir en el futuro.

La intratextualidad en CDS se crea, a veces, invirtiendo una información inicialmente concedida al lector. El mejor ejemplo, y especialmente significativo por su localización en el texto, es el ya mencionado de los gustos monárquicos del sochantre, y su forzada conversión en republicano, al final de la novela. La manipulación intratextual de un mismo texto, con fines claramente irónicos y humorísticos, es aquí evidente.

Como lo es éste otro, basado igualmente en la síntesis de intratextualidad y parodia:

El escribano que era un esqueleto achaparrado y de osamenta muy dura y roja, sacó del bolsillo de la casaca un gran pañuelo de hierbas, no sé si para sonarse o secar los ojos, si es que lloraba, pero no encontrando cara donde hacerlo volvió a guardar el pañuelo.⁴

Todos los personajes, narradores de historias desafortunadas, en algún momento del acto narrativo deciden hacer un alto para consolarse del efecto que les produce la rememoración. En este caso nos encontramos con la ironización y parodia del gesto, que de alguna forma afecta a todas sus múltiples recurrencias en la narrativa del mismo autor, mediante la utilización de una situación hipercodificada: un esqueleto que, como los otros narradores, saca un pañuelo para sonarse o secarse. Es

precisamente el lector competente, macrotextual, quien da el salto cualitativo hacia una lectura paródica.

Textos similares son fácilmente localizables en otras novelas:

Lágrimas le brotaban de los ojos a aquel don Paris príncipe, y los suyos al verlo llorar también las vertían caudalosos, pero no por eso dejaban de mordisquear las roscas, que eran de Santa Clara, bañadas en almíbar por mi ama doña Ginebra.⁵

Mestre Flute lloriqueó un poco, y el señor Merlin le mandó que bebiese un chiquito de tostado y se consolase.⁶

El señor Leonís enjugó una lágrima con la gorra, y como hablando para sí, más quedo y reposado, prosiguió [...].⁷

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 lágrimas.⁸

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.⁹

Los héroes de Cunqueiro presentan unos rasgos semejantes, sobre todo en cuanto se refiere a sus dotes de fabuladores imaginativos. Y el sochantre no es una excepción en este sentido. Pero el primer ejemplo de calco textual lo encontramos en un comentario que Cunqueiro, con algunas variantes, incorporará en una novela escrita unos quince años más tarde; compárense los siguientes textos:

El sochantre ya estaba desfallecido de miedo, y ahora lo que lo traía fastidiado era no poder enviar aviso a madame Clementina para que le dejase allegada a la lumbre, en una trébede, una sopita de perejil con un huevo escalfado [...].¹⁰

Esta escena se recompone en EAC, en donde el sochantre y Clementina son Paulos y Claudina:

Le venían al magin a Paulos imágenes de la vida real, que borraban las posibles fantasías. Paulos, silencioso, en la noche lluviosa, llegaría a su casa. Llamaría por Claudina, pero aparecerían las dos, tía y sobrina, medio dormidas aún, restregándose los ojos, sujetándose las faldas, encendiendo luces, preguntando si el señorito había cenado, calentando el caldo de repollo que había sobrado del almuerzo, batiendo huevos para una tortilla, poniendo en la mesa la rueda del dulce de membrillo, medio pan, la jarra verde con el vino nuevo, que ya iban tres días después del San Martín.¹¹

El ama de llaves genera una nueva situación intratextualizada en otras dos novelas, y un modelo casi perfecto de calco textual; en CDS, cuenta el médico Sabat: Y todo lo que me pedía mi viuda es que si algún día yo iba a reinar en Inglaterra, que la llevase de ama de llaves, y que se lo dejase escriturado.¹² Del mismo modo, Nito en VFF:

Y cuando por Pascua Florida vengan a recogerme dos hermanos míos te daré dos onzas de oro, en prueba de mi gratitud, y si me devuelven los bienes que tengo en mi ciudad, y con ellos una casa que tengo

con dos huertos, te contrato desde ahora como ama de llaves.¹³

Santo Pol, en CDS, es el protagonista de otra situación que Cunqueiro intratextualiza al menos en cuatro de sus novelas:

Una vez que venían los piratas berberiscos hacia Quimper lo mandaron llamar, y puso un Quimper simulado en la ribera, donde no era; los piratas desembarcaron allí y se ahogaron.¹⁴

En CVS, Sinbad le cuenta a su criado Sari:

Entramos en aquella tierra algo desconfiados, no fuese burla, como en Cipango, que allí el Sogun, cuando se anuncia gente forastera que llega por la banda del mar, manda tender una gran tela pintada en la que están puestas al natural suyo playas solaces y bahías abrigadas, y un gigante que tiene de cámara está con el puntero invitando y diciendo los nombres de la costa, como en lección de geografía, y se acercan las naves, pero allí están, al pie de la tela pintada, unos bajos que llaman de las Arañas, y aquéllas se pierden y los remolinos devoran las gentes.¹⁵

Esta circunstancia reaparece en VFF: Su arte era el de la emboscada, y etimológicamente hablando. Venía la compañía enemiga descuidada [...] Digo que estaba en marcha la compañía enemiga y se acercaba mediodía [...] y el oficial que iba de batidor veía en un altozano un bosquecillo de álamos y un prado verde, señal de fuente, y acordaban almorzar allí, y ya los más de los soldados se apearan de sus monturas [...] buscando la fuente prometida y la dulce sombra, cuando el bosque de álamos se abatía, derribado por un leñador invisible, y no era tal bosque sino Fanto el Mozo con los suyos [...] Y no había ni fuente ni prado, sino algunos conejos que corrían asustados.¹⁶

En EAC, la misma situación se textualiza:

Puedo hacerte algo más sencillito, y para el vulgo muy espectacular. -¿Qué cosa? -Una torre con una pista exterior, la torre maciza. La pista, en espiral, remata a una altura equivalente a los dos tercios de la longitud de los puentes. Es un juego que saqué del problema de la braquistocrona o curva de la bajada más corta, célebre desde mi paisano Newton y los hermanos Bernouilli. Ese rey enemigo tuyo se mete en la pista, cabalga, y cuando menos lo piensa, ha llegado a lo alto, y salta en el vacío. Para que el salto sea más impetuoso, puedo poner, donde termina la pista, un tapiz que imite un prado en el Yorkshire, cercado de madera. El rey cae, y tú y yo aplaudimos desde el tejado más próximo.¹⁷

El flautista representa otro de los personajes que se trasvasan de una novela a otra: su presencia puede documentarse en casi todas las novelas, desde MYF. Y siempre descrito según un mismo parámetro. Como las actrices italianas, ya mencionadas anteriormente, o los taberneros, cuyos retratos constituyen probablemente uno de los conjuntos textuales más uniformes en toda la narrativa de Cunqueiro.

Los personajes que de una forma u otra detentan el poder o son sus representates, son retratados con elementos similares: no faltan las referencias a su despótica actitud, y una velada referencia a su homosexualidad. Los personajes literarios, convertidos ya en códigos canonizados dentro de la tradición literaria, son descritos en términos muy similares:

¿Quién es Julieta? Es de señores. Es una enamorada celebre.¹⁸ Beatriz.- Es inexcusable citarla entre las enamoradas de antaño.¹⁹ Isolda.- Es una de esas bellísimas señoras a las que hay que citar.²⁰ Helena.- Esposa de Menelao, y la más hermosa de las damas antiguas.²¹

A pesar de tratarse de dos novelas distintas, en cuanto a la proyección del héroe, MDU y CVS presentan rasgos que las vinculan, y sugieren la presencia de la primera en la segunda. Ambos textos están próximos cronológicamente; y no puede descartarse, dada la concepción unitaria que Cunqueiro muestra de su obra, la consciente incorporación de elementos de una novela en otra. El indicador clave, en este sentido, es la textualización de Sinbad el Marino en MDU y la de Ulises en CVS: de don Aplecio, uno de los múltiples personajes que desfilan por MDU, se dice en el índice onomástico:

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.²² Por su parte, el traductor/relator de CVS comenta: 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 llama don Ulises de Itaca [...].²³ Y luego en el índice onomástico de la misma novela se incluye esta referencia: Ulises de Itaca.- [...] En un libro que trata de navegaciones no debe faltar la sombra de este señor del mar.²⁴

Se relata, pues, la historia de heroes marinos prototipicos: Ulises y Sinbad. Ambos convertidos en códigos literarios dentro de sus sistemas respectivos. El mar, como el río o el campo, son espacios especialmente queridos por Cunqueiro y sus héroes, porque posibilitan la proyección de mundos posibles. No debiera extrañar, pues, que en los dos textos se encuentren comentarios o situaciones similares. Foción, por ejemplo, uno de los tutores de Ulises, es una prefiguración del "viejo piloto":

Piloto el más famoso entre los itacos [...] Le enseñó a Ulises a mirar el mar. Amo y canto. Hay islas que existen porque en sus bahías echó el ancla Foción, y reinos porque pisó sus enlosados patios aquel valeroso corazón. El mundo habitado, la ecumene toda, iba y venía con él, con sus relatos, las lenguas extrañas y las canciones, y el infantil amor por las lejanas descubiertas. Sus claros ojos lo llevaban como de la mano, por todos los caminos.²⁵

O el siguiente comentario nostálgico de Basilides:

El mar ha cambiado mucho en estos últimos siglos -decía como si el estuviera siguiendo el cambio día a día-. ¿Dónde va toda aquella antigua población que todavía habla en los cantos paganos?²⁶; con una réplica muy similar en CVS: -¿Qué dice hoy el mar? -le preguntaba Monsaide. -¡Que los tiempos pasados eran gloria! Y cuenta Sinbad que ahora, a su parecer, el mar no llena ni la mitad, ... y que es verdad lo que decía el difunto piloto Sidi Abdelkarim al Ormuzi, que el poder del mar lo hace la temeridad de los pilotos.²⁷

A veces son simples detalles, los que llevan al lector de una novela a otra: "Una de las pupilas de la Siciliana".²⁸ "Una pupila de la Calabresa".²⁹ O textos que se repiten casi literalmente dentro de la misma novela: "Te sientas, apoyas el codo en la rodilla, y el mentón en la palma de la mano [...]".³⁰ "Ulises apoyaba el codo diestro en la desnuda rodilla, y en el puño cerrado el mentón. Era un gesto muy suyo".³¹

Casos de interferencia de ambas dimensiones, la intertextual y la intratextual, no faltan en la narrativa de Cunqueiro. Profetiza Laertes a su hijo Ulises: "Son muy diferentes [profetiza Laertes a su hijo Ulises] los caminos de ir y los de venir, y los hados son siempre más favorables al que parte que al que regresa".³² que el lector relaciona no sólo con el texto homérico, que constituye el horizonte intertextual de toda la novela, sino también con una frase anterior de Foción: "Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena".³³

Es así como Cunqueiro va modelando el sentido de totalidad textual de unas novelas cuya fragmentación, a veces excesiva, debe ser compensada periódicamente con indicadores macrotextuales. La dinámica intratextual es una de sus estrategias textuales fundamentales para conseguir este objetivo.

En múltiples ocasiones la dinámica intertextual es una guía interesante para captar una dimensión que una lectura sintagmática, lineal, podría no revelar. Y nuevamente se trata de emparentar MDU y CVS: en el diálogo entre Basilides y Ulises, éste cuestiona, ingenuamente, sus relatos: "-¿Fue así, de tan celebre modo, Basilides amigo? -¡Por los altares de Santa María en Efeso, ilustre Laertida! ¿Cuándo se oyó mentir a un anciano en el mar?".³⁴ El lector competente, hallará en la novela siguiente, CVS, una posible respuesta a la maliciosa pregunta de Ulises: el modelo arquetípico del "viejo piloto" es Sinbad, cuya verdad de narrador no es precisamente ejemplar. Sin embargo, este tipo de lecturas intratextuales pueden llevar a extrapolaciones e incluso tergiversaciones, si su único punto de apoyo es la similitud entre dos frases aparecidas en dos textos distintos. Entre MDU y CVS las coincidencias van más allá de una simple presencia de un calco textual: es esta dimensión global formada por una red de sutiles conexiones la que permite lecturas que de otra forma no serían posibles, ni fiables.

Otra situación repetida hasta la saciedad en toda la narrativa de Cunqueiro es el comportamiento desconfiado de los taberneros ante una nueva moneda. Descrita siempre en los mismos términos, constituye uno de los motivos que hacen

acto de presencia constante en Cunqueiro, y que viene a reforzar el sentido de totalidad que proyecta la dinámica intratextual.

No es raro encontrar incorporado en una novela algún elemento de una historia incorporada anteriormente en otro texto. En MYF, uno de los narradores, árabe concretamente, relata la historia de "El heredero de la China", en la que se describe la siguiente situación:

El heredero de la China, que es un mozalbete algo corto, se quería casar, y su padre, contra costumbre, lo dejó escoger mujer [...] Mandó el heredero que de todo el Imperio le enviasen los retratos [...] de las más hermosas doncellas [...] Llegó un correo de la más lejana de todas las provincias, y traía al señor príncipe heredero setenta retratos, y todas las retratadas eran mocitas que sonreían.³⁵

Compárese con este otro texto de MDU, imaginado por Ulises, en uno de sus juegos de identidades; Guarinos, su imaginario tío, le sugiere: "Mientras no llega el día te haces ricos vestidos, juegas a barra [...] y escoges en ese libro, en el que están todas las infantas del mundo con sus sonrisas y sus provincias, la que pueda ser tu esposa".³⁶

El recurso a situaciones prototípicas en toda la narrativa de Cunqueiro es una de las razones de la persistencia de microtextos que fuerzan al lector a dar saltos en su proceso de lectura: la continuidad lineal,

sintagmática, de la narrativa de Cunqueiro, se ve obstaculizada no sólo por la fragmentación que funciona en este mismo nivel de lectura, sino también por las constantes resonancias paradigmáticas que genera la dinámica intratextual. En esta misma dirección trabaja la dinámica intertextual, pero las referencias en este caso se tienden a textos ajenos. Sus efectos, sin embargo, son similares en la proyección de la lectura paradigmática mencionada. El encuentro de Ulises con el padre de Penelope guarda ciertas similitudes con un encuentro entre Paulos y el padre de María: una misma estructura dialogada, controlada por temas semejantes, no puede menos de forzar en el lector una lectura retrospectiva .

CVS, además de los rasgos apuntados de conexión intratextual con MDU, incorpora códigos que ya habían sido textualizados en MYF y también lo serán en las novelas posteriores. Un primer ejemplo está representado por la cualidad olfativa de Sinbad que "nunca está quieto, y todo es mecer el culo en el asiento, y poner el pulgar en la nariz y aspirar olores; adivina así muchas veces de qué país viene la gente que encuentra en el patio de la fonda, o en el muelle, o en una fonda";³⁷ y que comparte con otro personaje incorporado por Cunqueiro en MYF:

Aconteció que a los cuarenta y dos días de navegación, estando Pablo poniendo a secar sus medias en lo más alto de un palo, le vino a las narices el perfume lejano de una tierra, que era ni más ni menos que el aroma que él, en sus imaginaciones, le regalaba al país inocente que soñaba.³⁸

También incorpora esta novela el motivo del paraguas que se relata en MYF; o el de representaciones pictóricas en las uñas de los pies: la posibilidad de poder utilizar un motivo tan especial como éste en dos novelas da idea de la consistencia y uniformidad de los mundos diegéticos en la narrativa de Cunqueiro. El parentesco entre ambas novelas se refuerza todavía más con la incorporación del personaje clave de MYF, Merlin, al que se alude indirectamente: "[...] así como probar el caramelo de lechuga, del que nunca oyera, y que sería cristiano de Jerusalem de los reyes Lusián, que están casados con una hija de Merlin que se llama Merlusina".³⁹

No faltan en CVS prolepsis macrotextuales, es decir, la presencia de códigos que serán posteriormente identificados en otras novelas: Sinbad, vencido al final por el peso de su misma imaginación, sufre un proceso de desintegración en gran medida semejante al de Paulos:

Abdala durmió, pero el señor Sinbad no pudo. Aquella tarde no se acababa nunca, [...] 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 fértil vertedor.⁴⁰ Paulos, fatigado, hambriento, ya no encontraba en sí fáciles las jugosas invenciones, y apenas si sabía comenzar las historias, de cuya maraña no salía.⁴¹

La forma de gobierno "por medio de espejos y de agujeros " a la que alude el relato de la pérdida del Reino Doncel encuentra eco en otras novelas, y la insistencia de Cunqueiro en este motivo no es sino una muestra de la consciente vocación crítica, resemantizada literariamente tal vez de modo inaceptable desde una sociología crítica, pero no por ello menos operante como código ideológico.

La novela con la que obtuvo el Premio Nadal, HPO, es un ejemplo muy interesante: organizada intertextualmente como el mismo título sugiere, intensifica más que ningún otro texto narrativo de Cunqueiro la dinámica intratextual; de ella se pueden detectar en una lectura atenta más de treinta indicadores. La siguiente selección sólo pretende dar una idea del peso que la intratextualidad ejerce sobre la estructura de la novela.

Ya en las primeras páginas se hace alusión a un defecto físico, el tamaño de la orejas, que esta documentado en otros textos. Más interesante, por su proyección sobre una novela posterior, EAC, es la presentación de un posible Orestes: "El hombre estaba sentado en el banco de piedra

adosado al palomar"⁴²; descripción que se intensificará en EAC, donde aparece relatada dos veces referida a Paulos, y en ambas novelas realza la dimensión de misterio que rodea a los personajes, y su condición de extranjero o forastero, rasgo que poseen casi todos los personajes centrales en la narrativa de Cunqueiro (Ulises, Orestes y Paulos, sobre todo); y que en HPO es aludido directamente: al personaje aludido se le pregunta repetidamente sobre su condición de extranjero:

-Porque tu eres extranjero, ¿no? [...] -Si eres extranjero, tienes que ir al juez de forasteros, al que dirás tu nombre.⁴³

La historia de la jorobada Micaela, impresionada por el supuesto Orestes, prefigura al lector un personaje de VFF, Safo "la cojita de Tamnos", o lo retrotrae a otro personaje femenino de MDU, la tuerta Ofelia: las tres sufren el atractivo de los "héroes" respectivos de las novelas, y comparten también un defecto físico. También se documenta la presencia de Felipe el barquero de MYF, que ahora adquiere una onomástica más a tono con la diégesis de la novela, y se le llama Filipo. No falta tampoco la referencia a la torre y a la dama que en ella está encerrada ; tema que será absorbido en VFF. La geografía está configurada por espacios a los que Cunqueiro sigue aludiendo en toda su

narrativa: "el camino real", "la Selva" [...] Y seres: dragón, su víctima propiciatoria, una niña (=virgen) , que Cunqueiro recupera de nuevo en EAC: vale la pena comparar ambos textos, para apreciar la consciente voluntad de afirmar un sentido de totalidad en su narrativa:

Mi padre y el vizconde, le preguntaron a la fugitiva el porque de las lágrimas, y la madre, haciendo arrodillar a la hija, explicó que había aparecido un dragón en la comarca, que había caído en la tema de pedir aquel bello fruto de su vientre para moza [...].⁴⁴ -¡No! La niña es ciega, muy bella, pero ciega. Y si yo sé algo de ella, es por un raro suceso que cuentan los que estos anos vienen de Levante. Apareció en una cueva, cercana a la ciudad de la viuda, una bestia mitad dragón mitad humano monóculo [...] Un día preguntó por el alcalde, y dijo que si le daban una hermosa para bodas que se volvía pacífico y vegetariano.⁴⁵

Tampoco falta la alusión a Ulises; ni la presencia del mirlo, pájaro de todas sus novelas. A veces se trata de un mínimo detalle, que el lector sólo codifica al verlo relatado de nuevo, como esta referencia a "un barreñón rojo, pintado con brincos de delfines",⁴⁶ que tiene su eco en otro, indicado en MDU: "Zenón, por mandato de Ulises, con su fornido brazo lanzó, lejos, dos docenas de reales de plata, en cuyo reverso jugaban delfines con trirremes".⁴⁷ Los colores verde y rojo siguen ejerciendo un atractivo especial sobre todos los personajes de HPQ, como en las novelas

precedentes y las que Cunqueiro publicaría posteriormente; no sólo estos colores sino

también determinados objetos, asociados por el lector con estos colores, como el "sombrero verde" o los "pantalones rojos". Los caballos que Cunqueiro asigna a sus héroes son siempre viejos, y se mueren antes que sus amos. En HPQ Orestes imagina ante su caballo, como hará el Paulos de EAC, un discurso que debe recitar posteriormente ante "una embajada". También inscribe Cunqueiro en esta novela la posibilidad del diálogo entre el caballo y su caballero, motivo que ampliará inmediatamente en la siguiente novela, VFF, en la que el caballo adquiere un marcado relieve como actante en la diégesis central del texto. Se percibe, así, una progresiva utilización de determinados motivos o estrategias textuales que, introducidos de modo simple, van adquiriendo posteriormente marcado relieve como elementos estructurantes de la novela. La desintegración total del mundo nobiliario novelada en EAC, tiene ya un antecedente notable en HPQ: la descripción de la corte de Egisto y Clitemnestra.

¿Es pura casualidad o debe interpretarse como una marca intratextual la referencia a "un sauce llorón", cuando en el índice onomástico se hace referencia a Filippo?. El lector competente, cuyo proceso de lectura se mueve en una

dimensión macrotextual, puede identificar esta alusión al "sauce" con el relato de Pablo y Virginia, intertextualizado en MYF, y cuyo origen es precisamente la petición que Felipe hace para talar "dos sauces de la orilla del Miño, en el inventario de las propiedades de don Merlín en Miranda de Lugo".⁴⁸

En las primeras páginas de VFF el lector se encuentra con dos indicadores de la dinámica intratextual, que remiten a EAC, donde se localiza una situación similar a la del tapiz, relatada en VFF, y otra situación de marcado tono erótico, que envuelve la visión de unos pechos femeninos y su impresión sobre unos ojos infantiles, réplica de otra semejante en MYF; el texto es el siguiente en VFF:

El paje que acudió a servir la grappa se avergonzaba de ver los bellos pechos desnudos de donna Becca, y los espejos reflejaban la insólita y rotunda blancura [...] Llegó la peste negra [...] y se llevó a los padres de Fanto, Ser Pietro y donna Becca, a su padrino, el médico Andrea della Garda, y a la nodriza Camillina, y aun al paje de la grappa que nunca pudo dejar de soñar con los pechos de donna Becca [...].⁴⁹

En 1957 Cunqueiro escribió un pasaje claramente semejante, y, así, alusivo:

Además, que fue la primera mujer que yo vi desnuda, y aunque no quería, mis ojos se iban a aquellos pechos blancos y tan felices, a su alegre

botoncito rosa y a las venillas azules que los surcaban. Teófilos ya debía de estar acostumbrado, pero para mí aquello era una fiesta entre alegre y temerosa [...] Siempre que de este paso me recuerdo, me parece que me acaricia el cuerpo aquel suave color que ella prestaba.⁵⁰

Fanto, como Paulos y Ulises, tiene un mentor, cuya función es no sólo educar a su discípulo sino también vigorizar su capacidad imaginativa. El cavaliere Capovilla es un "alter ego" de Fagildo (EAC) y de los muchos maestros que acompañan a Ulises en sus primeros viajes. Otro compañero de Fanto, y este rasgo es compartido por Paulos (EAC) y por Orestes (HPO), es el caballo cansado y viejo: la coincidencia es más notable si se repara en los nombres de estos animales, Artemisa en VFF y Aquiles en EAC.

No faltan en VFF ejemplos de intratextualidad marcados por un tono irónico. Y aunque ya se hizo referencia a este detalle, desde la perspectiva de las voces narrativas, es útil incorporar de nuevo este indicador intratextual para que se acentúe todavía más el relieve que adquiere esta dinámica textual en la configuración de los textos narrativos de Cunqueiro. Obsérvese cómo una misma técnica de interferencia de la voz extradiegética es incorporada en tres de las novelas, con los mismos resultados: cuando el narrador sugiere "Fanto", se advierte: "Don Lanzarote del Lago se quedó a solas"⁵¹; en MDU se lee: "Ulises, digo,

Dionis de Albania [...]”⁵²; y en VFF: “Y el signor Calamatti le apretaba la mano a Fabrizio, digo a Paulos.”⁵³ Así como MDU anticipaba algunos de los temas y rasgos que luego iban a estar presentes en CVS, no debe extrañar la anticipación en VFF del tema central de EAC, novelas publicadas con un año de diferencia: en aquella Fanto “en una siesta, soñó que un niño aparecía sobre la cabeza del morisco y repetía babeado el argumento más feliz contra la influencia del paso del cometa en el vino, con el que probaba que era fábula eso de la condición saluífiera de los vinos del año del cometa.”⁵⁴

Todos estos indicadores intratextuales diseminados en la producción narrativa de Cunqueiro no hacen sino expandir y dar mayor consistencia paradigmática a unos textos que en principio parecen estar desintegrados y sumidos en una fragmentación total.

En el primer prólogo a EAC, en el que se anticipa la muerte del héroe, nos encontramos con la siguiente descripción:

Quedó tendido a lo largo de la pared, la cara sobre el montón de tierra fresca de la boca de una topera, una boca abierta por el topo aquella misma tarde.⁵⁵

Publicada esta novela en 1974, intratextualiza un poema que Cunqueiro debió de escribir alrededor de 1966, según sugerencias de César Antonio Molina".⁵⁶ Se trata de "Recoñecimento de Harold Godwinson", perteneciente al poemario de Herba aquí e acolá, en cuyos versos se lee:

E aquél mesmo era a boca pola que saía un fío de sangue pousada na boca terrea dunha toupeira.⁵⁷

Este es uno de los ejemplos más claros de la dinámica intratextual, dentro de la modalidad de macrotexto intergenérico. No es raro encontrar a lo largo de toda la producción poética de Cunqueiro innumerables ocasiones en que toca los mismos temas e incorpora los mismos personajes que una y otra vez desfilan por su obra narrativa. Sin embargo, los versos citados son más explícitos en la medida en que consolidan la imagen de un escritor con una consciente vocación de recuperación y retextualización. Ello explicaría en parte también sus propias traducciones de varias de sus novelas al castellano; una transferencia que no se quedaba en la mecánica de un simple cambio idiomático, sino que suponía al mismo tiempo una reescritura, un nuevo ensayo literario, un trasvasamiento fundamental para entender todo el proceso textual.

A veces, una misma frase recorre la novela, creando ella misma, con otros indicadores macrotextuales, la idea de totalidad que el lector intenta configurar. Tal es el caso de una expresión incluida en el "Prólogo II": "Pero ellos se abrazaban y besaban, y estaban solos en el mundo."⁵⁸ La segunda parte de esta misma frase se repite como un leitmotif estratégicamente situado en otro momento de la novela: en una ocasión Paulos le aprieta la mano a María, y ésta le pregunta:

-¿Y qué quiere decir? -¡Que estamos solos en el mundo, dueños del mundo, María!.⁵⁹

La importancia de la repetición va más allá de la simple recurrencia de la misma frase. Para entender plenamente la función intratextual, y su utilización como código macrotextual, de la frase arriba citada debe tenerse en cuenta que la novela se abre con dos prólogos, el primero de los cuales coincide temáticamente con el final del texto central, y en este sentido podría ser considerado el prólogo más apropiado para la novela; sin embargo, el autor confiesa que "había escrito un prólogo para esta novela. Después escribió otro. Como no ha logrado saber cuál de los dos es el más apropiado, publica ambos."⁶⁰ La incorporación en el texto central de una frase, precisamente la que clausura el

texto del segundo prólogo, de alguna forma fuerza al lector a descodificar la novela teniendo en cuenta ambos prólogos en igualdad de condiciones, porque ambos han sido intratextualizados, en mayor o menor grado, en el texto central. Es importante constatar este juego textual porque al recuperar un párrafo que clausura un texto e introducirlo en el texto central es como si aquél se reabriese y pasase a formar parte de la diégesis central.

Pero no es éste el único calco textual con el que se encuentra el lector. Compárense las dos situaciones siguientes:

Era una mujer [...] se me acercaba, a la vez triste y sonriente, abriendo los brazos. A cada paso sus ropas se hacían más transparentes [...] Era la que llaman la Dama del Lago [...] le pregunté: <<¿Por qué has resucitado?>>. Sollozando se deshizo al instante en un puñado de agua, que cayó al suelo.⁶¹

No me moví cuando una mano suya acarició mi espalda. Era como si yo estuviese desnudo. Mi columna vertebral vibraba como la cuerda del arco cuando ya ha despedido la flecha. Los sexos habían dejado de existir, y solamente reconocía la presión terrible que pueden desencadenar dos carnes apasionadas. Pero, quizás en el límite mismo del abandono y el fuego, tuve un instante de lucidez, y con voz alterada, sí, pero segura, le pregunté: <<Pero, ¿no habías perdido el cuerpo en los idus de marzo?>>. Tuve que sostenerlo antes de que rodase por el suelo, mortalmente herido!.⁶²

El paralelismo entre ambos textos no puede sino explicarse en función de códigos que permitan al lector identificarlos como marcas macrotextuales.

En EAC se encuentra la figura de abolengo cervantino del "capador", descrito en términos que obligan a volver a CVS, donde aparecen los castradores persas: en ambos casos se trata de personajes cuya capacidad imaginativa parece estar totalmente reprimida; y como tales, ejemplifican el modelo de antinarratarios a los que se aludió en el estudio sobre la voz narrativa. Y otros muchos motivos que el lector macrotextual ha ido encontrando a lo largo de su travesía por la obra narrativa de Cunqueiro: la alusión a las torres como espacios herméticos en los que se mantiene a una "dama" encerrada y su posibilidad de fuga mediante un juego de espejos (motivo íntegramente adaptado de la novela precedente, VFF, y publicada un año antes) ; la mención de "Ulises", de "César", "Arturo" y otros personajes del ciclo artúrico, que es sometido precisamente en esta novela a su desintegración, similar a la del mundo clásico griego en HPQ; no faltan el "mirlo", pájaro, como ya se ha dicho, omnipresente en toda la narrativa de Cunqueiro, ni las "sirenas".

La presencia determinante de los indicadores de la dinámica intratextual, tan obvia en todas las novelas de

Cunqueiro, refleja el carácter autorreferencial que el autor ha querido mantener en todo momento. Esta autorreferencialidad no hace sino exponer las condiciones de producción de la textualidad misma, la gramática discursiva que hace posible una lectura centripeta y al mismo tiempo disgregadora: todas las novelas de Cunqueiro llevan en germen la posibilidad de este doble nivel de configuración textual, se autorrepresentan (intratextualmente) y se desintegran (con la consiguiente pérdida de identidad textual, al ser sometidas a un intenso proceso de intertextualización). El escritor gallego reconoce y acepta el peso de una nueva poética de la modernidad, configurada sobre los dos principios mencionados: el de la autorrepresentación y el de la fragmentación disgregadora. Sólo así es posible entender la persistente autorreferencialidad intratextual que se extiende desde MYF a EAC.

NOTAS

- 1 Lucien Dällenbach, "Intertexte et autotexte," Poétique 27 (1976), p. 282.
- 2 Ibid.
- 3 Gerard Genette, Palimpsestes.
- 4 Las crónicas del sochantre, p. 60. No debe descartarse una lectura intertextual del texto citado, por sus afinidades temáticas y discursivas con uno de los momentos más conocidos de La vida del Buscón cuando Pablos y su amo, don Diego, son recuperados, casi cadáveres, del pupillage del licenciado Cabra.
- 5 Merlín y familia, p. 93.
- 6 Ibid., p. 73.
- 7 Ibid., p. 33.
- 8 Ibid., p. 130.
- 9 Las crónicas del sochantre, p. 51.
- 10 Ibid., p. 38.
- 11 El año del cometa, pp. 231-232.
- 12 Las crónicas del sochantre, p. 83.
- 13 Vida y fugas de Fanto Fantini, p. 54.

- 14 Las crónicas del sochantre, p. 172.
- 15 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, pp. 12-
- 13.
- 16 Vida y fugas de Fanto Fantini, p. 60.
- 17 El año del cometa, pp. 207-208.
- 18 Las crónicas del sochantre, p. 142.
- 19 Vida y fugas de Fanto Fantini, p. 164.
- 20 Ibid., p. 179.
- 21 Las mocedades de Ulises, p. 291.
- 22 Ibid., p. 277.
- 23 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, p. 109.
- 24 Ibid., p. 162.
- 25 Las mocedades de Ulises, p. 289.
- 26 Ibid., p. 119.
- 27 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, p. 91.
- 28 Las mocedades de Ulises, p. 71.

- 29 El año del cometa, p. 11.
- 30 Las mocedades de Ulises, p. 67.
- 31 Ibid., p. 73.
- 32 Ibid., p. 96.
- 33 Ibid., p. 67.
- 34 Ibid., p. 121.
- 35 Merlín y familia, pp. 54-55.
- 36 Las mocedades de Ulises, p. 164.
- 37 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, p. 21.
- 38 Merlín y familia, p. 159.
- 39 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, p. 87.
- 40 Ibid., p. 122.
- 41 El año del cometa, p. 231.
- 42 Un hombre que se parecía a Orestes, p. 11.
- 43 Ibid., p. 13.
- 44 Ibid., p. 61.
- 45 El año del cometa, p. 77.

- 46 Un hombre que se parecía a Orestes, p. 153.
- 47 Las mocedades de Ulises, p. 260.
- 48 Merlín y familia, p. 208.
- 49 Vida y fugas de Fanto Fantini, pp. 17-20.
- 50 Merlín y familia, pp. 101-102.
- 51 Vida y fugas de Fanto Fantini, p. 33.
- 52 Las mocedades de Ulises, p. 206.
- 53 El año del cometa, p. 60.
- 54 Vida y fugas de Fanto Fantini, 139.
- 55 El año del cometa, p. 12.
- 56 Alvaro Cunqueiro, Antología poética. Selección, prólogo y traducción de César Antonio Molina (Barcelona: Plaza y Janés, 1983), p. 40.
- 57 Alvaro Cunqueiro, Obra en galego completa. I. Poesía. Teatro (Vigo: Galaxia, 1980), p. 156.
- 58 El año del cometa, p. 33.
- 59 Ibid., p. 66.
- 60 Ibid., p. [9].

61 Ibid., p. 126.

62 Ibid., p. 220.

3. Dinámica intertextual

Junto a la dinámica de la intratextualidad, anteriormente analizada, y de la que toda la novelística de Cunqueiro da múltiples muestras, ha de situarse otra modalidad organizadora del proceso textual de su obra narrativa, la intertextual. Ambas constituyen ejes de configuración sin los cuales es imposible evaluar la concepción del hecho literario al que Cunqueiro parece volver insistentemente. Para algunos estudiosos de la intertextualidad, el fenómeno que aquí se analiza como intratextualidad formaría parte, o sería una variante de aquélla. Nos hemos referido a esta cuestión en el apartado anterior. Si los términos de la polémica todavía se están definiendo, como lo demuestra el número especial de Texte, dedicado al tema, la obra de Cunqueiro es, sin duda, uno de los mejores campos de investigación, en este sentido. En esta misma publicación se encuentra una bibliografía exhaustiva sobre los múltiples problemas de este nuevo campo nocional en la crítica literaria.¹

Algunas de las indicaciones reseñadas en el estudio sobre la intratextualidad son también válidas para el estudio de la dimensión intertextual de esta narrativa: se trata de fenómenos textuales cuyo origen reside precisamente

en el encuentro entre dos unidades textuales, en principio independientes e identificables por sí mismas. La diferencia, mencionada anteriormente, tiene que ver con el origen de cada uno de los textos que intervienen en la configuración del intertexto. La dinámica de la intertextualidad incorpora textos provenientes de fuentes literarias, o textuales en general, otras que no sean la del autor que acoge en su propia creación precisamente estos textos.

La atracción que Cunqueiro, por ejemplo, siente por una determinada onomástica es un indicador que, además de reflejar la conciencia intratextual de su narrativa, funciona igualmente como una manifestación del autor por determinados textos literarios o tradiciones mitológicas: casi todos los nombres que utiliza provienen de tradiciones literarias explícitamente codificadas, y traen consigo al texto en el que son incorporados aspectos que el lector proyecta inmediatamente sobre ellos: Ulises, Orestes, Sinbad o Merlin ejemplifican esta característica; por esto, más que actantes, los personajes de Cunqueiro, sobre todo los mencionados, con otros que comparten similares características, son signos del complejo proceso textual, en cuanto introductores y conductores de la dinámica intertextual en la narrativa de Cunqueiro. Ulises, Orestes o

Ginebra, se proyectan en estos textos como síntesis de las historias en las que han surgido, y que, como signos hipercodificados por la historia literaria, han ayudado a configurar.

Es precisamente esta hipercodificación la que Cunqueiro maneja tan hábilmente; ello explica que el fenómeno de la intertextualidad en su narrativa esté íntimamente asociado a una dimensión paródica. Los ejemplos abundan en toda su narrativa. El retrato inicial de doña Ginebra en MYF, por ejemplo, está sometido a un moderado proceso de parodia desmitificadora, tratamiento que Cunqueiro intensificará en EAC.

Ya en su primera novela se observan los múltiples usos de la dinámica intertextual, como parte fundamental del proceso textual, y como estrategia narrativa en cuanto medio de multiplicación de las diégesis. La mencionada "doña Ginebra" borda en un gran paño una historia (literaria) hipercodificada, como demuestra el comentario del Deán de Santiago, que es capaz de identificar inmediatamente a "Tristán" y a "Isolda". El tratamiento irónico, desintegrador, se percibe en la distancia que la voz textual establece entre las dos parejas, "Merlín/Ginebra" y "Tristán/Isolda", aunque ambas pertenecen a un mismo ciclo literario, el artúrico. Esta técnica de desplazamiento y

relocalización de un personaje literario (Ginebra, Ulises, Orestes o Merlín), sobre la base de la intensificación de la cualidad literaria de otros personajes (el tratamiento de "Tristán" e "Isolda" como signos estrictamente literarios), no es ajena a una concepción del hecho literario que Cunqueiro reafirma en todas sus novelas, y para quien la aparente distancia infranqueable entre la realidad y la ficción es sólo eso, aparente.

No debe extrañar que este autor canalice a través de los personajes intertextualizados otros que pertenecen a un mismo ciclo literario, o incluso al mismo texto. Felipe, el narrador que controla toda la primera parte de MYF, recuerda:

Subí la maleta a la sala del mirador, y me paré un instante en el pasillo a escuchar lo que se hablaba en el salón, y sólo oí la voz de mi ama doña Ginebra que contaba una historia de don Parsifal, que le había escuchado muchas veces.²

La cita sugiere ya las múltiples variedades de intertextualización que ofrece esta producción en la que el proceso textual alcanza niveles de intensa y extensa aplicación. La "historia de don Parsifal", sólo sugerida y mantenida en un nivel intradiegético muy bajo, no deja de actuar sobre un lector que ya desde esta primera novela se encuentra con múltiples aperturas hacia otros textos

literarios. Una modalidad intradiegética semejante se encuentra en el relato titulado "La sirena griega", en el que no faltan referencias implícitas al texto homérico: " y yo no sabía para dónde mirar cuando se quitó la larga falda y la ceñida blusa, y apareció doña sirena tal y como vienen esos hermosos engaños en las historias."³ El efecto intertextual está conseguido, a veces, con alusiones a títulos o autores nacidos de una actitud entre lúdica y erudita, que no debe interpretarse como sinónimo de frivolidad. El ya citado Felipe menciona a un moro que "era vendedor de [...] toda clase de esencias y libros de historia, llevando siempre de éstos, entre los más conocidos, <<Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno>>, <<Genoveva de Brabante>>, <<Los amores de Galiana la Bella>>, y la <<Novela del Pedo del Diablo>>, que escribió mosiu Gui Tabarie."⁴

Por otra parte, MYF incluye un relato, "Pablo y Virginia", especialmente interesante para estudiar los múltiples mecanismos que conforman el complejo proceso textual de las novelas de Cunqueiro, y, concretamente, para el análisis de la dinámica intertextual. El relato ejemplifica la fórmula de integración de un texto en otro; también permite ejemplificar el proceso de intensificación de la dimensión literaria del relato:

[...] que aquellos dos sauces se llamaban Pablo el uno y Virginia el otro. Esto era sabor de mi amo, parte de su cortesía y sentimiento de su memoria ponerles nombres de las historias a las cosas [...] y con gracioso amor, cuando iba a Lugo o a Gaula y traía algún regalo de mérito para mi ama doña Ginebra, me mandaba vestirme para que se lo llevase yo en bandeja, y me decía, palmeándome en la espalda:

-Llévale este galano a doña Dulcinea del Toboso.⁵

El episodio se proyecta, entonces, como un ejercicio de máxima intensificación literaria; del que no están ausentes rasgos indicadores de la activa presencia de un tratamiento paródico que se intensificará posteriormente, y que obliga al lector a situarse en un nivel desde el que sea capaz de identificar y entender los códigos de la voz autorial. La intertextualidad del relato adquiere un nuevo grado de complejidad cuando es descodificada por un lector competente, conocedor de otras publicaciones del mismo autor, y consciente de la dimensión intratextual que subyace en la presentación de Pablo: "Este Pablo que viene titulando la novela, fue desde muy niño grande amigo de mirar la soledad del mar, y se ponía en la ribera a imaginarle caminos con grande melancolia."⁶

El proceso intertextual seguido por Cunqueiro en este episodio da una idea de su talante como escritor: su movimiento inicial no es la absorción del texto

intertextualizado; primero se interna en él, lo descodifica y lo traduce literariamente en sus propios términos, intensificando y seleccionando aquellos aspectos más susceptibles de ser asimilados a su propia concepción del hecho literario (Obsérvese, por ejemplo, la ya mencionada personalidad imaginativa de Pablo, y la recurrencia de su nombre en EAC). La voz textual, presente en todos estos manejos, 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 propósitos 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 Bernardin de Saint-Pierre desconcertado: la fábula que se deduce del relato de José del Cairo difiere del original francés. Una vez más se interpone una voz autorial que potencia todas las posibilidades de transformación y aun de deformación de la dinámica intertextual. Son detectables, pues, tres niveles textuales:

- a) el texto original de Saint-Pierre

b) el texto que se deduce de la fábula resultante de la narración de José del Cairo, y que no coincide con la del original francés.

c) el relato de José, tal como es transcripto por Felipe. Este último narrador apunta una distinción muy importante entre "historia" y "comento", que corrobora la distancia existente 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; de hecho, el contraste entre el material fabulado y los comentarios de José es uno de los mayores aciertos de todo el episodio.

La intertextualidad no funciona sólo en el plano de absorción de textos particularizados e individuales aunque, lógicamente, ésta es la modalidad más recurrida por los escritores que utilizan la dinámica intertextual en su proceso creativo. Otros escritores, los menos (y entre ellos ocupa un lugar destacado Cunqueiro), hacen funcionar la intertextualidad en el plano de modalidades literarias, mejor definidas como prototextos; por tales deben entenderse determinadas fórmulas literarias hipercodificadas, que las poéticas tradicionales han venido designando con el título de subgéneros. En MYF se encuentra una muestra de la incorporación de un subgénero narrativo, el de la novela

itinerante propia del siglo XVII; el siguiente texto inmediatamente sugiere al lector competente un sistema de codificación literaria muy preciso:

Determinó el joven Merlin pasar de Madrid a Toledo, e iba muy 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 Merlin con un caballero napolitano, [...] que venía a España a intrigar contra el señor virrey de Nápoles cerca del valido del Rey Católico, que lo era a la sazón el señor duque de Lerma [...] Llegó a Toledo Merlin, 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 Merlin de contarle lo sucedido en Illescas. Dijo el duque de Lerma que sería burla de vagabundos pícaros, y se rio, y le dijo que a la tarde siguiente podía venir a refrescarse a un cigarral, en el que un su sobrino hacía fiesta.⁷

Este microtexto se propone asimilar modalidades o subgéneros literarios hipercodificados, sin que ello signifique una actitud de plagio. El respeto por las formas literarias no puede ser totalmente comprendido si no es en el contexto de una actitud paródica.

En CDS funciona la intertextualidad con rasgos similares a los observados en MYF. Se identifica, por ejemplo, otro gran código prototextual, el marco narrativo que prepara la serie de relatos que constituyen la segunda parte de la novela, y que el lector competente identifica

inmediatamente; ya se aludió a este código cuando se trató el problema de los marcos narrativos: una serie de personajes, ubicados en un espacio determinado, y dispuestos a intercambiarse sus propias historias.

Como en MYF y todas las novelas posteriores, se alude constantemente a textos literarios, directa o indirectamente, como por ejemplo, el verdugo que se entretiene en la lectura del "Gil Blas."⁸ Y no faltan las incorporaciones de situaciones tomadas de textos canónicos, especialmente de Shakespeare, por quien Cunqueiro sintió una inquebrantable admiración, como testimonia toda su narrativa. Precisamente en CDS juega el autor con una de sus obras, "Romeo y Julieta", en una de las manifestaciones de intertextualidad mejor logradas en toda su narrativa. El proceso, es muy similar al desplegado en el relato basado en "Pablo y Virginia", anteriormente mencionado:

Se comienza acentuando la dimensión literaria de los personajes de Shakespeare. Madame de Saint-Vaast, de la que sabemos que se relacionaba con el mundo literario, dice haber leído una "novela" sobre el "Romeo". El narrador juega con los diversos tipos de discursos literarios, descentralizando la fábula dramática del autor inglés, y concediéndole una libertad que permite al autor un nuevo tratamiento, paródico si se quiere, aunque no necesariamente

desprestigiador. Si en el relato anteriormente analizado, José del Cairo oraliza un texto escrito, sometiénolo consiguientemente a una nueva discursividad, aquí se interrelacionan la ficción y la teatralización. El texto aparece ya formalizado entre los papeles que deja el sochantre, y por ello tal vez sean los únicos que el transcriptor no haya tocado, como deja saber puntualmente: "Entre los papeles del sochantre ... estaba, puesto como pieza de teatro, el argumento que urdieran."⁹ Este último verbo no es de significación clara: se trataría de una versión peculiar elaborada por dos de los difuntos, precisamente los más preparados literariamente del grupo, el coronel y madame de Saint-Vaast (del primero se dice que "era de todos el que más teatro había visto"¹⁰; de la segunda ya se mencionó su familiaridad con la historia que iba a ser representada: "había leído en su juventud una novela de ese mismo Romeo"¹¹), y que aportarían un conocimiento formal y temático, respectivamente. La mediación que estos dos personajes imprimen a la versión original da un mayor interés y complejidad a la dinámica intertextual que subyace en toda esta situación, similar, como decía, a la que organiza la incorporación de la novela de "Pablo y Virginia" en MYF. El texto dramático al que tiene acceso el lector, incorpora no sólo el argumento

"urdido" por los dos personajes mencionados, sino también lo acontecido después de la representación, y que le fue dado a conocer al sochantre posteriormente por un testigo. El resultado es un texto dramático, particularmente interesante, entre los muchos que Cunqueiro incorpora en su narrativa: se trata de un texto que, en primer lugar, y contra la secuencia lógica de la codificación discursiva teatral, es posterior a su representación, un texto que se genera precisamente en su representación; al mismo tiempo, y dada la dinámica intertextual, puede hablarse de un texto previo, codificado por una tradición, que se menciona al señalar la existencia de una "novela de ese mismo Romeo"; el texto al que tiene acceso el lector es la síntesis de una multiplicidad de textos que se interrelacionan para dar un resultado final que silencia las modalidades textuales que lo componen en un nivel superficial, pero no en el profundo, o sumergido, nivel tan importante para comprender aspectos fundamentales de la narrativa de Cunqueiro.

Este texto es, quizás, el único fragmento de las memorias contenidas en las "libretitas" al que tiene directo acceso el lector. Un texto que, paradójicamente, no le pertenece al sochantre, ya que en el se localizan una serie de voces autoriales, responsables de los diversos niveles textuales:

a) unos textos tradicionales, en los que está basada la representación, y que son desigualmente identificables por el narratario (lector intradieético), que lógicamente sólo puede manejar la información que se le ofrece en la novela; y el lector extratextual, que no tiene problema en identificar el origen literario de la historia representada. Esta distancia entre los dos niveles de recepción es clave para una intelección de la dinámica intertextual, y sus posibles repercusiones paródicas o irónicas.

b) el "argumento urdido" por el coronel y madame.

c) el informador que provee al sochantre con una relación de lo acontecido después de la representación.

Los responsables últimos del texto dramático manejan determinados subcódigos que son una especie de señales que la voz autorial envía a su lector, como la referencia a la celebridad de Julieta.

La incorporación de un nuevo texto, "la carta", multiplica todavía más los niveles diegéticos y los textuales. Su lectura por parte de Julieta es un acto central, síntesis simultáneamente de varias voces, cada una de las cuales participa según su propia función:

a) Madame de Saint-Vaast, que representa a Julieta, y al mismo tiempo participa en la elaboración del texto representado.

b) la actriz italiana, suplantada por la anterior, pero no por eso ausente de la representación, ya que debe hablarse de varios niveles de representación:

1. Julieta es representada por Madame de Saint-Vaast;
2. al mismo tiempo ésta última sustituye (=representa) a la primadona italiana;

3. para el público espectador no es Madame de Saint-Vaast quien representa a Julieta sino la mencionada actriz italiana, quien de esta forma se incorpora al de la representación;

c) Julieta, que incorpora todas las voces en la suya.

d) Romeo, que es la voz autorial de la carta.

Es importante mantener un registro no sólo de las voces que intervienen, sino también de los niveles de representación aludidos para comprender la siguiente anotación teatral: "Las manos de Julieta, a la luz de la linterna, se ven descubiertas de carne. Julieta, horrorizada, deja caer la carta ... mezclándose lo argumentado con la vida."¹²

El final de este texto debe figurar entre los más logrados en toda la narrativa de Cunqueiro:

De un rincón del atrio sale una niña [...] coge el papel que dejó caer Julieta en el suelo y se pone a leer.

Niña.- No hay nada escrito, no están aquí los lirios apretados contra el pecho ni las memorias de canela de la brisa. ¡Ah, por este otro lado sí! (Leyendo) <<Alcaldía de Comfront en Landes. Licencia al guardarios Chaillot, alias Braque, para casarse con la ciudadana Bonet, alias Fleur Tranquille, el seis de Floreal. Un franco por la licencia [...] Mi madre, mi madre, que no había Romeo, ni memorias, ni lirios.¹³

El texto, al que se volverá posteriormente para ser analizado desde la perspectiva de la desintegración textual, resume perfectamente el complejo proceso textual a que somete Cunqueiro sus novelas, uno de cuyos elementos fundamentales es precisamente la dinámica intertextual. La selección de la niña, "los lirios apretados contra el pecho" y "las memorias de canela de la brisa", no hace sino intensificar la conciencia literaria del relato.

Varias de las novelas de Cunqueiro están marcadas por la intertextualidad ya desde el título: Merlin y familia, Las mocedades de Ulises, Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, y Un hombre que se parecía a Orestes. El segundo de los títulos está doblemente codificado por la intertextualidad: la utilización del héroe homérico, y los ecos de la obra de Guillén de Castro, "Las mocedades del Cid". Y el título no hace más que abrir una experiencia única dentro de la narrativa de Cunqueiro, ya que en esta novela, en unas treinta ocasiones la intertextualidad determina en mayor o menor grado el proceso narrativo y textual de MDU.

La modelación narrativa de un código literario tan definido como Ulises no es fácil si se intenta evitar la simple traducción al mundo moderno de las posibilidades prototípicas de la simbología que la figura mítica pueda proyectar. Así se entiende no sólo la dimensión paródica ya aludida sino también el tono lúdico, que explica la distancia que el narrador mantiene con sus personajes, de prosapia de Ulises u Orestes. No puede explicarse de otra forma una frase como la siguiente, en boca de Foción, uno de los tutores de Ulises:

Sí. Y Viola aseguraría a los guardias que el único príncipe, Foción, el gran piloto, rico en naves, vendría a rescatarla en medio de una gran tempestad de hierro y fuego. Fue culpa mía llevarla al teatro, a ver <<Otelo>>. ¹⁴

Sólo una concepción del texto literario como estructura abierta, inestable en su propia diégesis, hace posible la integración de elementos tan dispares, pertenecientes a ciclos literarios tan distintos, entre los que rompe Cunqueiro cualquier dependencia, incluso la que da la jerarquía cronológica, excepto la que obliga a sus personajes a la modelación de sus vidas según prototipos literarios.

La intertextualidad incorpora el mismo texto de Cunqueiro, cuando por boca del narrador épico profetiza que "pasarían muchos, muchos años, hablarían de él muchos, muchos poetas, y cientos de veces estaría así Ulises en los versos, recogiendo el manto sobre los muslos, y descansando la rizada barba en el poderoso puño."¹⁵ Lógicamente, el lector no puede sino leer esta premonición como un comentario autorreflexivo pues el mismo gesto pertenece al relato que está leyendo. Este aspecto forma parte de un proyecto, fielmente seguido por Cunqueiro, por el cual el autor hace que sus personajes proyecten su propia imagen literaria, situándose a sí mismos en un mundo futuro pero literaturizado: "-Otro cante, Poliades amigo, y sea yo solamente atento auditor, o si San Ulises es favorable compañero, sujeto del canto, y mi aventura el argumento."¹⁶ Alusión concreta a un texto literario futuro, que está ya escrito sin embargo, y que paradójicamente determina el desarrollo mismo del texto que se está gestando. La dinámica intertextual opera en este caso un interesante efecto de genética textual: el texto se cita a sí mismo haciendo referencia a un hipotético texto todavía inexistente, desde una cierta perspectiva, e incorporando simultáneamente un texto preexistente mediante la dinámica de la intertextualidad.

Al estudiar la dinámica intratextual se aludía a un texto de MDU que incorporaba ambas dimensiones, la intratextual y la intertextual. La dependencia puede ser mutua, y en el caso de una narrativa como la de Cunqueiro, que establece muy claramente los límites del mundo diegético que desea utilizar y los procesos textuales que lo hacen posible, no debe extrañar la interrelación de ambas dimensiones, como en el siguiente texto, ya citado anteriormente: "Son muy diferentes los caminos de ir y los de venir, y los hados son siempre más favorables al que parte que al que regresa."¹⁷

Un lector atento establece las correspondencias no sólo con el texto homérico, sino también con una frase de Foción, uno de los tutores de Ulises. El texto lleva en sí la semilla de una doble proyección, una centrípeta hacia el interior del texto mismo (efecto intratextual) y otra centrífuga (al obligar al lector a salirse del texto para descodificarlo con la ayuda de otro texto, este exterior).

MDU es una novela de síntesis. El anacronismo conscientemente utilizado por Cunqueiro le permite integrar en una misma diégesis códigos históricos y culturales pertenecientes a épocas distintas, yaun muy alejados geográficamente entre sí. No debiera extrañar que esta misma inestabilidad se vea reflejada en el manejo de los

textos intertextualizados. Así, Ulises, ante el inicio de un discurso sobre la heroicidad de pilotos de otros tiempos iniciado por Alción, imaginaque:

Le gustaría a él, en otra ocasión, contar la historia, tendiendo las manos hacia las llamas. Buscaría un héroe de lento paso, mozo y fatigado, vestido de vivos colores, la mano con frecuencia en la despejada frente, leal enamorado, señor en un remoto país con altas torres, Gaula acaso llena de banderas, y los infantes en el campo, galopando negros palafrenes, y en el guante el halcón, ásperamente quejoso, bajo la caperuza.¹⁸

Se proyecta Ulises cómo el personaje anticipado en la segunda parte: soñador, imaginativo, pero sobre todo, atento a los modelos heroicos de textos literarios futuros y que sólo un lector competente puede interpretar. El párrafo citado es especialmente significativo porque fuerza al lector a dar un giro en su horizonte de descodificación: inicialmente, la dinámica intertextual de la novela se organiza en torno a dos textos: el de Homero y el de Cunqueiro (Ulises y la diégesis que en torno a él se crea es la síntesis inestable de esta conjunción textual); pero el párrafo mencionado introduce definitivamente el mundo literario de las novelas de caballerías (ya anteriormente se habían encontrado referencias explícitas e implícitas), es decir, un nuevo sistema literario hipercodificado y canonizado por la historia literaria, con el que ha de

contarse para hacer posible la intelección del complejo mundo de la intertextualidad sobre la que funciona toda la novela, y que el celta Gallos, uno de los marineros que acompañan a Ulises introduce, ya no como un mundo literario, sino real; este mismo personaje es el narrador que incorpora plenamente el mundo artúrico, y con él el sistema de las novelas de caballerías, en la diégesis, aunque sea en un nivel de subordinación, es decir, indirectamente; es este personaje quien promete a Ulises: "Algún día te contaré la vida de Amadís."¹⁹

Ulises, héroe y signo sémico/textual de toda la novela, es la síntesis de tres sistemas de producción significativa, podría incluso sugerirse el modelo de la genética textual, y hablar de pre-textos, cuyo resultado es el texto al que ahora tiene acceso el lector:

1. el texto homérico (que explica, entre otros rasgos de Ulises, su entusiasmo declamatorio: "Mis maestros me han puesto en el corazón el eco de los cantos antiguos"²⁰)

2. el prototexto del subgénero de las novelas de caballerías ("La cuarta parte" de la novela textualiza precisamente esta modelación literaria; Ulises juega con múltiples identidades: Amadís, etc.)

3. el texto de Cunqueiro, no como resultado final, sino como sistema de modelación que asimila, y transgrede,

inestabilizándose a sí mismo, los dos sistemas de codificación precedentes.

Un texto en el que se percibe mejor que en ningún otro momento de la novela la síntesis de los tres sistemas arriba mencionados es el de la exposición que Ulises hace ante Helena de su imaginaria autobiografía:

Piensa ante el nuevo auditorio dejar el modo heroico y levantado que traía, y busca en la imaginación un contar humano, libre de los tropos de las escuelas. Acaso mejor que la historia de Amadís, hubiera sido contar la de un joven señor de Venecia que viaja buscando esposa entre los griegos; hijo de Otelio y de Desdémona salió a la madre en el color de la piel. Ulises cuando cuenta, está más seguro cuanto más cerca discurre del teatro que le recitaba Políadas. Eurípides había dejado su huella en el gesto y en el lamento [...] -Quien nacía en Gaula, tan hermosamente esperado, era yo [...] La leche de cierva apresura el crecimiento de los príncipes en Gaula y Bretaña [...] No hay lugar en el mundo tan embanderado como Gaula [...] No os canso más, silenciosas señoras, y regreso a mi nave. ¡Tengo prisa por saber si soy vivo o muerto! ¡Os dice adiós don Amadís!.²¹

La dinámica intertextual se intensifica en una explosión de referencias a textos y autores clásicos. El héroe, Ulises, escoge entre las múltiples posibilidades que le ofrecen las tradiciones literarias (teatro clásico, Shakespeare, novelas de caballerías ...), para modelar su propia vida. Y, como lógica consecuencia, también se intensifica la conciencia literaria, que está siempre en el

trasfondo de cualquier movimiento intertextual dentro de la novela.

Si CDS incorpora la representación de Romeo y Julieta, MDU interna en su propia diégesis la "Última parte de la tragedia del rey Lear", aunque el lector no tendrá acceso al texto ni a la representación, como en la novela anterior. Sin embargo, el efecto intertextual y paródico (como se verá posteriormente), está asegurado. Al mismo tiempo acentúa la dimensión macrotextual que supone la referencia a representaciones de las tragedias de Shakespeare en dos novelas consecutivas de Cunqueiro.

No podía faltar la referencia explícita al mismo Homero. Alción, uno de los maestros del joven Ulises, prueba sus conocimientos sobre el mundo clásico:

Alción lo examinaba de Pléyades ...
 -¿Dónde las nombra Homero, vástago sonoro de los retóricos?
 -Sí. Es en la Odisea, en los nostos de mi ilustre homónimo, el héroe de las batallas y los discursos. Se canta así [...].²²

La cita que sigue confirma el conocimiento que Ulises posee de los textos clásicos, que utiliza como fuente de inspiración y modelación de su propio comportamiento, consciente al mismo tiempo del anacronismo que ello implica: el paralelismo con Don Quijote es singular: ambos héroes, el

cervantino y el de Cunqueiro, modelan su vida imitando a héroes literarios pertenecientes a épocas históricas ya extinguidas, y que, por la misma distancia existente, cualquier intento de recreación cae irremediablemente en el anacronismo; anacrónico es el discurso imaginativo de don Quijote como lo es, y no en menor medida, el del Ulises de Cunqueiro, un personaje que, después de la cita anterior, hace imposible la identificación con su "homónimo" homérico; simultáneamente, la indeterminación cronológica de la diégesis de la novela dificulta su localización temporal por parte del lector, y como consecuencia la individuación del héroe de Cunqueiro no se realiza plenamente, dificultando su necesario distanciamiento del prototipo homérico, porque Cunqueiro conscientemente deja muy impreciso el contorno de su diégesis narrativa: es éste un procedimiento constantemente adoptado por el escritor gallego en todas sus novelas porque las estructura sobre tradiciones literarias o textos concretos, y al mismo tiempo se distancia de estos modelos no mediante el recurso a una espacialidad o temporalidad bien marcadas de la diégesis de cada una de sus novelas, como fórmula de contraste con la diégesis del texto intertextualizado, sino por medio de la persistente incorporación en su proceso textual de las modalidades discursivas que mejor pueden desempeñar esa función: la paródica y la irónica.

La antigüedad clásica no está sólo representada por Homero. También Virgilio encuentra su lugar en los momentos más bucólicos de la novela: "Ulises se descubría nostálgico geórgico."²³ Un poco más adelante, en la misma novela, se hace otra, ésta explícita, al ubicuo Shakespeare: "Gozaba, en fin, de la impetuosa libertad de los príncipes soberanos, tan célebre, señora Alicia, desde las tragedias históricas del poeta de Inglaterra."²⁴

Si Ulises está marcado intertextualmente, es lógico esperar un tratamiento similar de la figura de Penélope. El peso de la fábula homérica es patente en las siguientes palabras de Ulises a ella dirigidas: "-Tienes en la palma la señal del estribo del telar cretense, que ya viene en hermosísimas manos en alados versos antiguos. Eres verdaderamente una tejedora."²⁵ Esta misma información vuelve a recuperarse posteriormente, en un proceso de intensificación controlado intertextual e intratextualmente: "La señal que el estribo del telar antiguo había hecho, día a día, en la palma de la paciente tejedora."²⁶

La misma Penélope, que proyecta la imagen femenina prototípica de Cunqueiro, representada por ella, y sobre todo por María, en EAC, es el origen de otros juegos intertextuales, todos ellos proyectados sobre el texto

homérico que, en la última parte de la novela, constituye el horizonte básico sobre el que se proyecta la diégesis de la novela. Al contarle a Ulises sobre su familia, Penélope hace el siguiente comentario acerca de su madre: "Mi madre murió. Solía decir que muchas veces una bella esposa, traída a una isla desde otra remota, es el más hermoso final de una novela."²⁷

Que muestra una doble referencia: al texto homérico, y a un hipotético sistema de codificación literaria al que podría pertenecer el código aludido por la futura esposa de Ulises.

Si Cunqueiro manipula con total libertad los textos intertextualizados, no debería extrañar que sus mismos personajes hagan algo similar con los mismos textos. Un diálogo interesante tiene lugar acerca de El rey Lear:

-¿Sabes tú si quiso parar el golpe? ¿Cómo le habían salido las hijas mayores? ¿No tendría servicio secreto como los venecianos? Las hijas eran poco disimuladas. Ah, meretrices nocturnas desvistiéndose ropas de precio en cama de adulterio. Juan Pericles declamaba con voz de teatro, y se dirigía especialmente a Ulises [...]

-¿Ese Ricardo Corazón de León de que hablaste, venía del Rey Lear por la leal Cordelia? -preguntó Pretextos.

-No, que venía de la impaciente y lujuriosa Gonerila y del bastardo loco.

-En mi texto -contradijo Pericles- no llega a parir.²⁸

La referencia a otra posible versión de la misma tragedia no hace sino acelerar el efecto multiplicador de la dinámica intertextual que estructura la discursividad del diálogo. MDU se cierra con un último gesto paródico del autor, empleando la intertextualidad como ámbito de codificación dentro del cual aquél pueda conseguir toda su efectividad, al invertir el mito y la secuencia del texto homérico:

No quiero decir cuánto esperó Ulises, los años o los siglos acaso [...] Pero quiero decir simplemente que esperó, y ya se sentía más que maduro, y se le antojaba podredumbre la madurez, de tan cansado, solo, y no más que un vago sueño por amigo cotidiano, cuando la voz, aquella tan vecina al grito, dijo lentamente su nombre.²⁹

Penélope, símbolo de la fidelidad, y de la constancia en la espera del esposo, se convierte en la esperada. Ulises, por el contrario, solo y viejo, se ve forzado por el autor a vivir esperando.

El índice onomástico se hace eco de la dinámica intertextual que opera en el texto central: se incorpora una alusión a la obra de Fernando de Rojas, para obtener un efecto lúdico ("Antifón.- Novelista cirenaico, mas neoplatónico que Calisto, el enamorado de Melibea"³⁰; el mismo efecto consigue el autor con la manipulación del

código "Agamenon", que le sirve para parodiar el mito de Orestes, y al mismo tiempo proyectar hacia una de sus novelas posteriores, HPQ. Son múltiples las adiciones de códigos provenientes de las novelas de caballerías, reflejando el peso de este subgénero en el texto central: "Amadís", "Arturo", "Ginebra", "Gaula"; incluso uno de los personajes anotados, "El Arcediano de las Blanquernas", "tenía la ciencia de la lupa, aunque empírica, y en armario de cedro guardaba los más de los libros de caballerías."³¹ Shakespeare está igualmente bien representado: se alude en el índice onomástico a varias de sus creaciones: "Otelo", "Ofelia", "Iago", "Desdémona", etc.

CVS no es una excepción en la técnica de incorporación de la dinámica intertextual en el título mismo. Cunqueiro muestra un interés muy especial en encerrar al lector en un espacio textual, en el que éste en principio debería sentirse seguro. La dinámica intertextual, sin embargo, no funciona precisamente en la dirección que el texto intertextualizado podría sugerir. Muy pronto observa aquél que sus expectativas, y que el posible mecanismo de descodificación que en principio iba a poner en funcionamiento debe ser desechado. La consecuencia inmediata es que lo que en principio pareció un inicial código de entendimiento entre el emisor y su receptor se convierte en

un espacio de comunicación problemática, ya que la diégesis exige de este último un doble esfuerzo de descodificación: en principio, el que se va modelando con la progresión sintagmática de la lectura; en segundo lugar, el que le impone al lector el horizonte del texto intertextualizado, en este caso el relato de la tradición literaria árabe. Pero la inestabilidad generada por la intertextualidad no termina ahí. El texto va precedido de unos versos de P.B. Shelley que, si establecen los términos de una posible isotopía a lo largo de toda la novela, y facilitan el nivel en el que debe situarse la paráfrasis interpretativa, introducen un nuevo elemento de tensión en el ya inestable enfrentamiento entre el texto de Cunqueiro y el que constituye su horizonte de intertextualización. El texto del poeta inglés, al funcionar como cita introductoria, establece una dinámica especialmente significativa, la que le da su posición de apertura textual. Debe evitarse, sin embargo, sobre todo en un escritor como Cunqueiro, cualquier intento de leer estas citas como un indicador exacto de la diégesis con la que el lector va a encontrarse unas páginas más adelante. Toda incorporación de un texto en otro, sobre todo si se trata de autores distintos, está marcada por la tensión, y el escritor gallego ejemplifica con toda su obra narrativa este principio que ya estudió Herman Meyer en 1961 y recientemente Linda Hutcheon.³²

El autor no se priva de utilizar indicadores que intensifiquen la presencia del texto árabe intertextualizado, aunque sólo sea de forma breve, y aun ambigua, como señala la frase que sirve de título a la primera parte de la novela: "Retrato del dicho Sinbad el marino."³³

La incorporación de textos dramáticos, cuya naturaleza y función dentro del corpus narrativo de Cunqueiro es analizado en un apartado especial, es una técnica familiar al lector competente, conocedor de la producción novelística anterior del autor. Se desarrolla siempre de la misma manera: en el texto central se hace referencia a otro texto, que el lector verá plenamente desarrollado en uno de los apéndices que Cunqueiro añade siempre a sus novelas. CVS también ejemplifica esta estrategia que forma parte de la dinámica intertextual de toda la novela. El rasgo interesante del texto dramático citado es que muy posiblemente se trate de un texto original del mismo autor, aunque éste indique su origen oriental, concretamente chiño. Esta característica es una nueva perspectiva que debe tenerse en cuenta en el estudio de las múltiples funciones y variedades de la dinámica intertextual en la narrativa de Cunqueiro; un efecto que obtiene incluso con textos que, aun siendo suyos, presenta como ajenos.

Al estudiar la intertextualidad en MYF se detectaba la presencia de determinadas modalidades discursivas, o lo que en aquel momento específico se denominó prototextos, que podían ser fácilmente identificadas como pertenecientes a una época literaria muy específica de nuestra historia, concretamente los siglos XVI y XVII. En CVS nos encontramos con la siguiente descripción: "Salieron amo y paje, y Sinbad iba paseando con gran calma y hablando a media voz con Sari, con largo mondadientes en la boca ..."³⁴ Que no hace sino recuperar para el lector el eco de El Lazarillo de Tormes. La "tercera parte" de la novela se abre de forma similar a la "primera", con unos versos de otro poeta, esta vez W.B. Yeats, que Cunqueiro no sólo admira sino también traduce en varias ocasiones. Curiosamente, en esta la cita que abre el texto está en su idioma original, en tanto que los referidos versos de Shelley estaban traducidos al castellano.

Como el Ulises de MDU, Sinbad se reconoce como un héroe literario. Este rasgo se ve intensificado por el juego intertextual que fuerza al lector a encuadrarlo en una tradición literaria determinada. Pero quizás el eco intertextual más preciso sea el de Cervantes, como se verá cuando se estudie la influencia de este autor, sobre todo a través del Quijote, en la obra narrativa de Cunqueiro.

De HPO se dijo anteriormente que aun tratándose de un texto narrativo claramente configurado sobre la dinámica intertextual, como sugiere el mismo título de la novela, el peso determinante de la intratextualidad es en ella tan intenso que lógicamente debe pensarse en un proceso textual que se organiza en torno a una diálectica entre las fuerzas centrífugas de la intertextualidad y las centrípetas de la intratextualidad: las primeras producen vacíos, quiebras, en el corpus del texto, al obligar al lector a desplazarse de un texto, el central, a otros que son sugeridos directa o indirectamente en el mismo texto; las segundas funcionan como una especie de salvavidas, al configurar un espacio que gracias a los indicadores intratextuales se hace más manejable, porque se identifican más fácilmente.

En este apartado se enumeran algunos de los momentos de la novela en los que es detectable la dinámica intertextual, utilizada en casi todas las ocasiones dentro de una perspectiva paródica o humorística. La incorporación de una versión muy peculiar del El caballero de Olmedo, da una idea muy precisa de esta combinación casi constante entre la intertextualidad y la intencionalidad paródica:

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 representaba y que era <<El caballero de Olmedo>> cambiado, que estaba don Alonso con dona 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 era otoño, el caballero llegaría a su casa tiritando, y metiéndose en 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 su balcón, viendo cómo daban garrote a dos que hacían de criados negros de un tal Miguel, que andaba huido vestido de fraile por sospechoso del 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!.³⁵

La paráfrasis de la versión "cambiada" (en el "índice onomástico" se hace referencia al "falso <<Caballero de Olmedo>>"³⁶, como anota el narrador con un deje de ironía, no hace sino recuperar la versión original de Lope, con la cual ha de contrastarse la versión aquí presentada. Y una vez más, Cunqueiro invierte los elementos básicos de la fábula original, dándole un desenlace que rompe con la gramática textual del texto lopesco: no son Rodrigo ni Fernando los que privan a Alonso de la vida, sino precisamente Elvira Pacheco (la Inés de Lope). ¿Por qué el cambio de nombre femenino? ¿Un pacto más con un lector acostumbrado a los juegos de Cunqueiro? ¿Despreocupación

por la fidelidad cuando se trata de adaptar un texto intertextualmente? ¿Una consciente voluntad de tergiversación, único camino que lleva a la desintegración y subversión de los textos utilizados, fin último de la dinámica intertextual en la narrativa de Cunqueiro?. Si es innegable el efecto humorístico y paródico que resulta de la integración del texto lopesco; esta actitud, sin embargo, no implica necesariamente la desestabilización del texto intertextualizado. Este sólo funciona como una plataforma desde la cual establecer el espacio textual en el que el autor encierra a su receptor, el lector, jugando con sistemas de codificación que ambos comparten. Debe advertirse, de paso, que es precisamente la misma estrategia textual seguida por Cunqueiro en los casos de intertextualidad analizados anteriormente: la representación de Romeo y Julieta en CDS, o el relato de Pablo y Virginia en MYF. Aunque las implicaciones para una imagen subversiva y paródica sean mayores en el caso de la manipulación del texto lopesco, al tratarse de un texto no sólo clásico sino también nacional

La alusión al "Edipo", aunque breve, no es menos cáustica: "Tomó en sus manos y la apoyó contra su pecho la corona de latón dorado que se usaba en el <<Edipo>>, y que había traído del teatro a casa para restaurarla, que le

había caído precisamente el cristal de fondo de vaso que figuraba el gran rubí tebano."³⁷ El efecto lúdico, antes aludido, es la reacción ineludible cuando se encuentra el lector con un personaje que "desde que había leído <<Los Tres Mosqueteros>> el diestro gastaba una melena a lo Aramis, que tenía de rubio."³⁸ Esta incorporación de un texto de Dumas supone no sólo un ejemplo de intertextualidad, aunque al nivel más bajo posible, sino también la desintegración de posibles proyecciones que el lector se hace necesariamente a medida que avanza en la lectura de la novela; el lector competente, conocedor de la publicación anterior de Cunqueiro, debe suponer un aspecto básico en su narrativa: que el desarrollo de la diégesis, la proyección hacia el futuro, no tiene sentido para Cunqueiro, a pesar de lo que casi toda la crítica afirma cuando se lo describe como fabulador nato. Pocos textos narrativos pueden señalarse en la producción novelística de Cunqueiro que alcancen un final de estabilidad diegética: la desintegración no sólo de los actantes, sino de todo el sistema textual, mediante múltiples recursos es una constante que impide la configuración y estabilización de la diégesis, condición indispensable para que pueda hablarse de un fabulador nato. Cunqueiro no lo es como tampoco lo es Borges. Su energía creadora se dirige hacia aquellos

niveles de la producción textual en los que se genera precisamente la conciencia fabuladora del lector, no la del autor, para obligarlo a cuestionar los límites entre la ficción y la realidad.

Aunque bajo una modalidad distinta, la conciencia literaria en HPQ es tan intensa como en MDU, las dos novelas con el índice de literaturización más alto en toda la narrativa de Cunqueiro. El narrador sigue más de cerca el argumento central de la tragedia de Esquilo, precisamente para desintegrarla más energicamente. La conciencia literaria y su proyección no se reduce a este aspecto, aunque es central para entender la novela. Los personajes están imbuidos de literatura, como lo están las situaciones:

Parecía todo aquello asunto de novela psicológica"³⁹; de un tal Solototes, enano, se dice que "se ponía de pie en un tablado, y a la luz de un farol -encendido aunque la lectura la hiciese a mediodía y en la terraza-, leía las novelas alejandrinas, imitando voces, pasos y ruidos [...] Egisto, en una ocasión, en que "el corazón del viejo rey había recobrado el ritmo de la juventud ... Y ya dueño de lanza con bandolera, trotó por aquellos claros, poniendo la mano izquierda de visera por ver si aparecía a lo lejos la figura de una aventura, y deteniéndose pensativo en las encrucijadas, como los héroes que pintan los libros de caballerías ... Egisto inclinaba de vez en cuando la cabeza, fingiendo saludar a pasajeros que no había, población transeúnte de las novelas bizantinas escuchadas en el salón de palacio a Solotetes."⁴⁰

También en HPO se observa el fenómeno de la intertextualidad falsa. Se alude a un texto en concreto, "El conversador feliz de amor". Y de nuevo es la repetición de un mecanismo utilizado anteriormente: en CVS Sinbad sugiere en el texto central la existencia de un texto dramático, al que el lector tiene acceso indirectamente; sólo en el apéndice podrá leer algunas de las escenas. El libro aludido por el personaje en HPO sólo existe como enunciado de un título, pero lo escueto de la referencia no disminuye su vigencia dentro de la dinámica de la intertextualidad.

La omnipresencia de Ulises a lo largo de toda la narrativa de Cunqueiro es igualmente refrendada en HPO. Como lo es el texto homérico correspondiente: "Lo que hizo que el piloto, recordando la <<Odisea>>, lo comparase con Ulises, curioso de escuchar el canto triste y turbador de las sirenas."⁴¹

Como en tantas otras ocasiones en que se pone en funcionamiento la dinámica de la intertextualidad, también se cita la Política de Aristoteles para crear o sugerir un efecto lúdico.

La asociación entre la intertextualidad y el tono lúdico se manifiesta plenamente en la novela que Cunqueiro publica después de HPO. VFF ejemplifica mejor que ningún

otro texto del mismo autor la demoledora actitud de Cunqueiro en la manipulación de los textos intertextualizados; la novela comienza con una nota introductoria de un narrador/historiador. Se intenta documentar determinados aspectos de la vida de "Fanto Fantini". A pie de página figura un texto que por su extensión no puede citarse entero, pero una cuidada selección dará idea de la compleja asociación entre intertextualidad y ludismo:

Como se sabe, el argumento del <<Otelo>> de Shakespeare procede de los <<Hecatombithi>> del ferrarese Giraldis Cinthio, pero en la novela VII, década III, no viene el discurso del Moro ante el Senado véneto, aunque es seguro que Giraldis Cinthio conocía el discurso de Otelo, así como el del caballo <<Liofante>> ... 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 pueden corresponder a los relinchos con que subrayó algunas de sus afirmaciones en el suyo al caballo <<Lionfante>>. Hágase la prueba por el curioso lector, desde <<Most potent, grave and reverend signiors>>, intercalando un relincho entre frase y frase, y transformando la frase final, <<I won his daughter>> en el relincho propio del caballo sículo en celo ...⁴²

El texto muestra los límites que Cunqueiro se impone cuando juega con la intertextualidad: su única preocupación en este ejemplo parece ser el puro ludismo literario,

conseguido mediante la conjunción de una serie de aspectos que se interrelacionan: ante todo, la incorporación del texto de Shakespeare; en segundo lugar, el tono paródico en el tratamiento del texto mencionado mediante el paradójico recurso a una modalidad textual, la fantástica. La conjunción de estos tres elementos textuales, que cooperan en muchos otros momentos de la narrativa de Cunqueiro, produce un texto tan peculiar como el citado. Debe señalarse, de paso, que es la única ocasión en que Cunqueiro cita directamente un texto de Shakespeare, seguramente para acrecentar el efecto apuntado. El mismo caballo será posteriormente protagonista de otra situación marcada por la conjunción de la intertextualidad y el humor paródico: "Liofante, su caballo, le había dado las gracias al duque en elegante latín, citando a Virgilio, y relinchando en griego, porque de alguna manera los hexámetros homéricos tenían que estar presentes en toda épica ocasión."⁴³

El humor en Cunqueiro va casi siempre ligado a dos componentes básicos de su narrativa, uno temático, concretamente la dimensión erótica de sus personajes, y otro textual, la incorporación y manipulación de textos ajenos. En VFF nos encontramos con un ejemplo en el que se unen ambas dimensiones, la erótica y la intertextual, para crear una situación humorística imborrable:

¿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:

-¡Vamos! ¡Ala! ¡Up, up!.⁴⁴

Este Capovilla, como Egisto (en HPO) o el Arcediano de las Blanquernas (en MDU), por citar sólo dos entre los múltiples posibles, siente fascinación por "los libros artúricos y amadiseos."⁴⁵ Es él quien, como tutor, introduce a Fanto en el juego de las identidades imaginarias con personajes tomados precisamente de los libros citados:

-Mira tú, Fanto amigo, cómo 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.⁴⁶

No es difícil percibir en esta escueta referencia a los temas de las novelas de caballerías el tono paródico: por mediación del personaje, la voz textual pone al descubierto la hipercodificación de las estructuras temáticas y textuales de los libros referidos. Recuérdese que anteriormente se citaban comentarios similares sobre

diversos subgéneros novelísticos, la novela bizantina por ejemplo en HPO, con la misma carga paródica aquí sugerida.

La intertextualidad cumple, además de su función específica en la estrategia del proceso textual, una función narrativa, en el nivel de la diégesis. Fanto, para poder fugarse en una ocasión, adulaba y elogiaba la hermosura de la de Dama Diana "con versos de poetas antiguos y modernas canciones, y una tarde le dijo el soneto aquel de Cavalcanti"47 Un soneto, como un gesto bien medido, puede ser muy efectivo en el mundo de Cunqueiro, en el que la diegesis es pura literatura.

No hay mejor prueba que una de las situaciones de esta misma novela, en la que se encuentran Fanto y Donna Cosima: muestra no sólo de la permanente dimensión intertextual de todas estas novelas, sino también de la literaturización máxima de la diégesis, a la que se aludía en el párrafo anterior. El texto no puede ser totalmente entendido si no es dentro de la dimensión macrotextual de toda la narrativa de Cunqueiro. En su última novela, EAC, publicada precisamente un año después de haber aparecido VFF, el lector se encuentra con una frase que fue comentada anteriormente porque es un buen ejemplo de la dimensión intratextual de la novela: "Estaban solos en el mundo"/"Que estamos solos en el mundo"; en el contexto de esta situación

el narrador juega intertextualmente con La Cartuja de Parma. VFF ya anticipaba, un año antes, la misma situación, pero esta vez interrelacionando dos textos, Otelo y la mencionada novela, aunque ésta está reemplazada metonímicamente por su autor, Stendhal: Fanto y Donna Cosima son al mismo tiempo Fabrice y Clelia Conti, Otelo y Desdémona (en uno de los textos añadidos como apéndices, titulado "Las soledades de donna Cosima Brizzi", el narrador/historiador recupera este mismo juego de identidades); la descarga paródica es total cuando en medio de una descripción notablemente hipercodificada, el narrador extradiegético hace sentir su presencia con el siguiente comentario metatextual: "Ya se ve que cuento después de haber leído a Stendhal."⁴⁸ El texto que precede a este comentario merece ser citado para valorar la complejidad discursiva lograda con la interacción de elementos tan diversos:

Donna Cosima bebió un sorbo de malvasía, y vigilando los párpados cerrados del Loredan, su señor y esposo, la fue empujando hacia el centro de la mesa. Hizo lo mismo Fanto con la suya. Cambiadas las copas, puedo decir que los dos amantes, por primera vez se besaron, cristal de Murano en medio ... Fue locura más que amor. El gran castillo se quedó súbitamente vacío y silencioso, y los amantes iban a placer por corredores y estancias, entrelazados, alados, bebiéndose la luz de los ojos, escuchándose el corazón ... Estaban solos los amantes en el mundo

[...] Donna Cosima quería visitar todos los días la estancia en que había sido muerta dama Desdemona, 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!.⁴⁹

Esta última frase parece sentenciar a la inoperancia una lectura que no tenga en cuenta la dimensión paródica que determina toda la descripción citada.

La desintegración textual, perceptible desde la primera novela publicada por Cunqueiro, y rasgo distintivo de su quehacer como escritor, se intensifica en las tres últimas novelas, HPO, VFF y EAC. La intertextualidad, omnipresente también, cumple en estos tres últimos textos una función claramente desintegradora, a la que no es ajena, por ejemplo, la denominación de los personajes, y su retrato: nombrar "Safo" a una "niña cojita" no puede sino generar una momentánea desestabilización en el lector; más desintegrador todavía es el texto siguiente que el autor incluye en el índice onomástico:

El asna Zaina.- ... Salía al campo con <<Liofante>>, 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. <<Liofante>> le recitaba en germánico variado y algo del Petrarca ..."⁵⁰

Cunqueiro, buen conocedor de los clásicos de la literatura castellana, no podía dejar de mencionar al Arcipreste de Hita, a Mena y a Góngora. Estos tres autores aparecen citados, de pasada, también en VFF.

Entre los muchos textos incorporados explícita o implícitamente en su narrativa, Cunqueiro cita la Biblia. EAC se abre con un texto del Génesis, que alude directamente a las cualidades imaginativas del héroe y a su muerte. Paulos se presenta como un alter ego de José, el personaje bíblico. Esta cita parece confirmar la prevalencia del primer prólogo de la novela sobre el segundo; sin embargo, la voz autorial introduce un momento de dislocación textual, con el segundo prólogo, al mismo tiempo que la prolongación imaginaria de un texto que se resiste a morir con el personaje que implícitamente lo ha creado.

Ya en las primeras páginas de la novela vuelve a encontrarse el lector con el mundo artúrico, y el de las novelas de caballerías: se hace referencia a Gaula y a Don Gaiferos. Posteriormente, este mismo mundo será sometido al proceso de desmitificación y desintegración textual.

Se mencionó anteriormente la novela de Stendhal, y el doble proceso, intertextual e intratextual, que se genera entre VFF y EAC, por una parte, y entre el corpus narrativo de Cunqueiro y los textos ajenos que él incorpora,

concretamente La Cartuja de Parma y I promessi sposi (ha de notarse, de paso, la traducción al castellano del primer título, y la cita en original italiano de la novela de Manzoni, que indica el buen conocimiento que Cunqueiro tenía de este segundo idioma). La tensión entre ficción y realidad, eje temático y textual que recorre toda la producción novelística de Cunqueiro, es vivida por unos personajes que se identifican hasta la aniquilación personal con los textos que ellos mismos incorporan en la diégesis; en consonancia con este rasgo ha de entenderse la conciencia literaria que todos ellos despliegan, no importa cuál sea su lugar en la jerarquía del sistema actancial de la novela. El signor Calamatti, tutor por algún tiempo de Paulos, que lee por enésima vez los textos arribamencionados, se da por vencido:

Cuando leía <<La Cartuja>> ante el espejo, Paulos sabía que no debía interrumpirle. Otras veces el signor Calamatti pasaba un brazo por la cintura de Paulos y lo ponía ante el espejo, y decía párrafos de Stendhal que sabía de memoria ... El signor Calamatti sudaba, se limpiaba el rostro con un pañuelo, pedía a gritos un sorbete de lima al ayuda de cámara, se derrumbaba en el sillón.
 -¡Me muero sin saber lo que es amor! ¡Todo esto es teatro!..⁵¹

Es importante notar la desintegración semántica de una situación que se inicia con una referencia intertextual a

una novela de Stendhal, y se cierra con la búsqueda de refugio en el discurso teatral, una modalidad textual que pone en evidencia, más que ninguna otra, la tensión entre ficción y realidad, al establecer los límites entre los niveles de la realidad y su representación. La literaturización de la diégesis es tan intensa que incluso Paulos proyecta su estado emocional en un monólogo, retóricamente hipercodificado, y que no duda en ensayar repetidamente.

No faltan en esta novela, sin embargo, ocasiones en las que la intertextualidad se utiliza con fines humorísticos:

[...] el pintor había utilizado para hacer la cabeza de César a un sargento de Milicias que decía que se le parecía, y tenía un gesto altivo y un mirar displicente, porque siendo niño había salido de duque en una comedia de Calderón de la Barca.⁵²

O este otro texto, tan peculiar de Cunqueiro:

-Quizá conviniese injertar alguna frase latina en el pie [del grabado].

El redactor-jefe recitó, solemne, con pronunciación francesa, porque había estudiado en La Sorbona, un trozo de las <<Geórgicas>>. Se lo había aprendido de memoria para el pregón de las fiestas del paso de Julio César por la ciudad

...
-<<A través de la Germania se oyó un ruido de armas ... Se detuvieron los cursos del agua, y las tierras se entreabrieron>>
-¡Alarmaríamos al pueblo! Aunque lo diésemos en latín, no faltaría un clérigo que lo tradujese debajo de los soportales.⁵³

Debe notarse, de paso, la incorporación de un texto virgiliano que había sido utilizado en MDU. Y como en ésta última, también en EAC se hace referencia a King Lear de Shakespeare, en un contexto que será analizado posteriormente cuando se estudie la dimensión teatral de la narrativa de Cunqueiro, y la afición que casi todos sus personajes muestran por esta modalidad literaria.

Sigue recurriendo Cunqueiro a la Odisea que, junto con el corpus dramático de Shakespeare, constituye una constante en la dinámica intertextual a lo largo de toda la producción narrativa del autor. El texto sintetiza de nuevo toda la carga irónica y humorística de su escritura:

-¡Lo primero, una vez reconocidos [los visitantes de la tarde], esposarlos! ¡Todos deben meterse algodones en los oídos para no escucharles sus cantos!
 -¡También vale la cera! Acuérdense de Ulises
 -El método es más lento
 [...]
 -¿Qué se sabe por aquí de sirenas?. ¡Usted citó a Ulises, general!.⁵⁴

Pero como se ve, la fuerza desintegradora de la parodia que sugiere la ironía del diálogo, no se centra en la alusión al texto homérico, sino en la modalidad textual del diálogo entre los militares. Cunqueiro juega siempre con un grado de inestabilidad en su escritura: ordena espacialmente

una serie de indicadores que el lector interpreta como códigos literarios que deben ayudarle a organizar su propia paráfrasis del texto, y que, en principio, parecen funcionar como ejes de sentido; una lectura detallada, sin embargo, demuestra que el autor está constantemente reorganizando su propia estrategia, reevaluando los códigos utilizados, y la jerarquía que inicialmente pudiesen proyectar. En el texto citado, las alusiones a la obra de Homero adquieren una relevancia momentánea, incluso injustificada porque el texto funcionaría igual sin ellas. Sin embargo, el autor lo inunda de citas, alusiones, códigos que dispersan un texto y dificultan una lectura lineal, al incorporar dimensiones (sobre todo la paródica, la irónica y la humorística) que obligan al lector a multiplicar los niveles de recepción.

La intertextualización, como estrategia textual, se objetiva y adquiere una función dentro de la diégesis; aspecto, este, que se había observado antes en VFF. Paulos, al ensayar su discurso ante los cónsules y astrólogos, ve la conveniencia de utilizar textos de autoridad, jugando con la intertextualidad como un arma retórica para convencer a su auditorio:" ... y podía citar a Virgilio y a Séneca."⁵⁵

A medida que se aproxima la clausura del libro, y con él la de toda la producción narrativa de Cunqueiro, los efectos conseguidos mediante la dinámica intertextual se

convierten en pura disonancia desintegradora, ahogando toda su riqueza en la fuerza paródica que ahora se hace con el control absoluto de todo el texto: así se explica la manipulación de la Fiammeta, o la implícita alusión a Hamlet en el diálogo entre Paulos y el cráneo de su perro Mistral. Todavía en las últimas páginas le queda espacio a la voz imaginativa de Paulos, que se está desintegrando, como la de otros héroes que le precedieron, para jugar con la leyenda de Tristán e Isolda y con Otelo. Lo único que permanece constante es el deseo de pervivir en los textos literarios, en la escritura. Y su manipulación. Al César resucitado en los sueños de Paulos "le venían a la memoria trozos de su Guerra de las Galias, párrafos de arengas, réplicas de las comedias de Plauto y de Terencio ... Tanto le gustó el sentirse dueño de su lengua natal, que no pudo evitar el demostrar la alegría, frotando las manos, recitando en voz alta <<urbe a Gallis capta, cum flamen ...>> y lo que sigue de Livio". No sólo los personajes de la diégesis, pero también aquéllos que sólo tienen una existencia onírica, como el citado Julio César, David o el Rey Arturo, se proyectan como elementos propulsores de la dinámica intertextual.

Como Borges, con el que comparte una similar concepción del hecho literario, Cunqueiro reflexiona en cada una de sus

novelas sobre el estatuto del texto de ficción, sobre su evolución histórica y, especialmente sobre la unidad intrínseca de los diversos sistemas literarios. La posibilidad de su inserción intertextual en la discursividad de la novela no sólo garantiza esta unidad sino que expone también un rasgo intrínseco de la modalidad textual narrativa: su constante movilidad, su capacidad (¿infinita?) para absorber cualquier otra discursividad literaria o no, y sobre todo, su permanente recurrencia a la dialogicidad polifónica y politextual que no permite la estabilización de una gramática genérica, capaz de imponer una definición permanente del género narrativo:

Pour qu'il en soit ainsi, il faut reconnaître que le roman est avant tout un corps textuel de résorptions. Il s'écrit, du moins dans ses textes les plus significatifs (<<doxa dixit>>), comme inter- discours, inter-langues, inter-textes, inter-genres, inter-formes, inter-narrativités, inter-narrations. On peut continuer cette énumération. Elle détermine et potentialise l'horizon épistémologique de l'analyse de l'ouverture, de la clôture, de la mobilité et de la permanence des formes romanesques.⁵⁶

Un texto de reabsorciones con el que Cunqueiro se define al fundamentar toda su producción narrativa no en una poética de la creación, sino de la lectura, es decir de la recreación e interpretación. Conceptos como originalidad o individualización creativa pierden la connotación demiúrgica

que una concepción romántica les ha venido asignando. Cunqueiro prefiere jugar con las formas, parodiarlas mediante la intertextualización, con una intencionalidad lúdica que es al mismo tiempo una reflexión sobre el estatuto del escritor y de sus ficciones. Su constante desplazamiento hacia el margen de la discursividad narrativa, transformándola interiormente o desintegrándola mediante la incorporación de paratextos como los índices onomásticos y los prólogos, refleja mejor que ninguna otra característica de sus novelas la obsesión de Cunqueiro por los temas mencionados.

A pesar del aparente anacronismo que parece presentar toda la producción narrativa de este autor, o precisamente por ello, no puede silenciarse su propuesta vanguardista, literalmente moderna, en el sentido más profundo de la palabra. Porque si es cierto que, como intuye L. Jenny, "les modes de lecture de chaque époque sont donc aussi inscrits dans leurs modes d'écriture"⁵⁷, en Cunqueiro intratextualidad e intertextualidad no son sino los pilares de esta nueva e incipiente poética de la creación/lectura o lectura/creación.

NOTAS

- 1 Con el exuberante título de L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte, la revista canadiense Texte publicó en 1983 un número monográfico dedicado al análisis de las múltiples y varias relaciones entre textos literarios. Texte, 2 (1983).
- 2 Merlín y familia, p. 42.
- 3 Ibid., p. 101.
- 4 Ibid., p. 79.
- 5 Ibid., pp. 155-156.
- 6 Ibid., p. 157.
- 7 Ibid., pp. 183-185.
- 8 Las crónicas del sochantre, p. 74.
- 9 Ibid., p. 137.
- 10 Ibid., p. 134.
- 11 Ibid., p. 132.
- 12 Ibid., p. 145.
- 13 Ibid., pp. 146-147.
- 14 Las mocedades de Ulises, p. 23.

- 15 Ibid., p. 73.
 - 16 Ibid., p. 87.
 - 17 Ibid., p. 96.
 - 18 Ibid., pp. 110-111.
 - 19 Ibid., p. 146.
 - 20 Ibid., p. 134.
 - 21 Ibid., pp. 161-167.
 - 22 Ibid., p. 175.
 - 23 Ibid., p. 198.
 - 24 Ibid., p. 212.
 - 25 Ibid., p. 228.
 - 26 Ibid., p. 241.
 - 27 Ibid., p. 229.
 - 28 Ibid., pp. 252-253.
 - 29 Ibid., p. 269.
 - 30 Ibid., p. 276.
 - 31 Ibid., p. 277.
-

32

Herman Meyer, The Poetics of Quotation in the European Novel (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1968); y Linda Hutcheon, A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms (Londres: Methuen, 1985).

33

Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, p. 9.

34

Ibid., p. 104.

35

Un hombre que se parecía a Orestes, p. 52.

36

Ibid., p. 234.

37

Ibid., p. 56.

38

Ibid., p. 59.

39

Ibid., p. 116.

40

Ibid., p. 116.

41

Ibid., p. 127.

42

Ibid., p. 210.

43

Vida y fugas de Fanto Fantini, pp. 10-11.

44

Ibid., p. 78.

45

Ibid., p. 25.

46

Ibid., p. 30.

- .
47 Ibid., p. 33.
48 Ibid., p. 56.
49 Ibid., p. 103.
50 Ibid.
51 Ibid., p. 163.
52 El año del cometa, p. 60.
53 Ibid., p. 87.
54 Ibid., pp. 91-92.
55 Ibid., p. 128.
56 Ibid., p. 138.
57 Krysinski, p. 61.

4. Paratextos: los índices onomásticos y los prólogos

"La casa de Merlin", en el primer capítulo de MYF, funciona con una textualidad poliédrica; es un microtexto configurado como síntesis de retratos, todos ellos con una formulación discursiva semejante, que Cunqueiro empleará insistentemente como proyección de su propio modelo discursivo fragmentario. El autor gallego, interesado en dislocar la inestable entidad orgánica de sus novelas, imprime un ritmo de escritura cuya estructura sintáctica no logra cuajar en un ciclo completo. Los finales están siempre obstaculizados por índices onomásticos que le impiden al lector clausurar la diégesis con el cierre del libro. Esta modalidad discursiva añade al texto una dimensión desintegradora y al mismo tiempo revitalizadora de la diégesis relatada en el texto central. Pero "índices" hay también en los capítulos mismos de las novelas; por ejemplo, en MYF Felipe advierte al lector que "ahora no iba a retratar al señor Merlin, sino a hacer la nómina de la casa"¹, que es una anticipación del "índice onomástico" con que concluye ésta como las otras novelas de Cunqueiro.

También en CDS se experimenta con "índices onomásticos" dentro del texto central.² El narrador presenta un inventario de personajes que serán posteriormente novelados

para ser finalmente resumidos en el índice final; de esta forma la voz autorial textualiza tridimensionalmente su mundo novelístico

1. presentación de un inventario general
2. la expansión del núcleo narrativo sintetizado en el inventario inicial
3. el índice onomástico final, que resume, e incluso proyecta hacia el futuro, la información inicialmente manejada por el autor.

La peculiaridad discursiva de estos índices marginales debe ser discutida en términos muy semejantes a los que se establecen para otras modalidades textuales que Cunqueiro incorpora sin cesar a un esquema original en un estado muy primario de gestación: su función en el conjunto de la novela, las voces narrativas que se responsabilizan de su autoría, la información transmitida (repetición, resumen, ampliación) en relación con el texto central; la tipología de actantes incorporados (animales, objetos, seres humanos, espacios geohistóricos) y la selectividad que la voz impone sobre su selectividad. Básicamente debe hablarse de un discurso enciclopédico y referencial que explicaría la atención prestada a referencias foráneas (desde un punto de vista de un narratorio gallego) y la condenación al silencio de personajes locales. MYF es especialmente significativa en

este sentido. Otra cuestión que debe plantearse afecta a la lógica que determina la selección de la información que se transfiere del texto central al "índice", y su transformación al ser transtextualizada.

En correlación con el carácter enciclopédico ha de observarse la discursividad biográfica de estos textos, ya que uno de sus rasgos más sobresalientes es precisamente la incorporación y asimilación de todas las posibles situaciones vitales. Esta característica le permite a Cunqueiro introducir en cada uno de los microtextos todo lo imaginable, sin por ello romper su estructura significativa. La primera entrada del índice de MDU es un buen ejemplo de este aspecto de totalidad que hace posible la convivencia de campos semánticos tan dispares como los siguientes en un párrafo de cuatro o cinco líneas:

Abad de Ios, Su Gracia Ilustrísima el.- Viudo de una quiromántica, entra en religión. Cuando murió en Ios el sátiro Jacinto, mandó curtir la piel de patas de éste para hacerle una cartera de fuelle, y de la pezuña derecha le fabricaron el mango de una lupa. Hablaba por la erre, con lo que le salía un griego muy gracioso. Trajo a la isla el juego de bolos, y sabía cuentos verdes en dialecto veneciano.³

-viudo: entra en religión

-muerte de un sátiro

- curtir la piel para hacer una cartera
- hacer lupas
- rasgos lingüísticos
- juego de bolos
- cuentos verdes en dialecto veneciano.

El lector puede intentar, para su propio placer y angustia, la combinación de todos estos núcleos narrativos en un texto de unas siete u ocho líneas. Sólo desde esta perspectiva textual puede observarse la caótica riqueza de registros discursivos que constituye la esencia de los microtextos configuradores de "índices onomásticos".

La textualidad o discursividad del retrato está ampliamente representada en todas las novelas; pero es en los índices onomásticos en los que su peculiaridad es mejor observada. Cunqueiro retrata a sus personajes en el texto central y en los índices onomásticos. La importancia de esta modalidad discursiva del retrato es más perceptible si se piensa en las modalidades genéticas de la estructura narrativa más comunmente utilizada por el autor: la incorporación de un nuevo personaje cualquiera introduce inmediatamente una nueva línea o posibilidad narrativa; el autor se asegura de que estos narradores/personajes incorporen historias de su pasado biográfico, disminuyendo

así el grado de incidencia sobre el desarrollo futuro de la historia central. "El retrato de la viuda Alba" en CVS ejemplifica la función de los retratos como modalidades discursivas especialmente atractivas para Cunqueiro; el lector puede imaginar que cada uno de los múltiples personajes citados en el texto central tiene detrás de sí una historia compleja, laberíntica; el relator selecciona a la viuda Alba; pero esta misma selección sugiere la posibilidad de múltiples retratos de otros tantos personajes. Podría considerarse este retrato como un extenso microtexto dentro del "índice onomástico" sugerido por la breve nota metatextual que el autor incorpora al índice onomástico: "Alba.- Señora viuda algo romántica. Se habla de este amor de Sinbad en capítulo aparte."⁴ Pero éste no sólo es un buen ejemplo de fragmentación textual; muestra también un nivel de intratextualidad: en el retrato de la viuda Alba el relator retoma información del texto central, y lo presenta desde otra perspectiva, es un contraste textual especialmente interesante para estudiar el proceso de focalización narrativa; la historia rememorada por el relator (para un lector que se mantiene en su mismo nivel como única posibilidad de recepción) es presentada desde la perspectiva (=focalización) de la viuda; la presentación de esta misma fábula, en el texto central, aparecía focalizada

por Sinbad. Este retrato protagoniza uno de los momentos más intensos en el proceso de genética textual de la novela:

1. el texto retoma y presenta desde otra perspectiva una información referida en el texto central.
2. el retrato representa una dislocación textual doble:
 - 2.1. del texto central.
 - 2.2. del índice onomástico.

Un análisis similar es factible para muchos otros retratos que Cunqueiro multiplica en todas sus novelas.

Después de estas notas de carácter general será de utilidad presentar algunos rasgos peculiares de los "índices" de las novelas con el fin de precisar con más detalle la naturaleza discursiva de esta modalidad textual.

Como en los otros índices, en el de MYF⁵ el lector y el crítico, buscan instintivamente la localización e identificación de la voz narrativa responsable de cualquier texto literario. Esta práctica es especialmente interesante en el caso de los "índices onomásticos" por varias razones: se ha estudiado ya la complejidad del estatuto de las voces narrativas en toda la narrativa de Cunqueiro, y más concretamente en sus textos centrales; los textos marginales (apéndices, retratos, prólogos e índices) añaden un grado de

complicación a esta cuestión: la identificación de la voz responsable de los índices es especialmente funcional en un estudio de los niveles diegéticos de la novela, y en la desintegración de la misma diégesis por la inmersión en el mismo texto de la voz textual, la del "autor".

El código del índice "Alsir", por ser el primer nombre de la enciclopedia onomástica, permite una inicial identificación de la voz narrativa que, en principio, debiera controlar todo el índice: la voz narrativa de la primera parte de la novela, queda descartada, pues en este microtexto se hace referencia indirecta a Felipe como personaje. Habrá que observar si esta voz se mantiene constante o el lector queda sometido a los mismos vaivenes narrativos del texto central. El primer momento de tensión que el índice establece con el texto central se observa en la descripción de "Braga": a pesar de que Felipe da esta ciudad como cuna de Merlín, el narrador extradiegético no hace mención alguna de ello; este silencio respaldaría al biógrafo inglés quien también ofrece una información que contradice la de Felipe. "Breña" presenta la primera incoherencia dentro del "índice onomástico": el nivel narrativo, asumido inicialmente como extradiegético, se instala ahora en un nivel intradiegético, como indica el deictico: "mi ama y señora", que debe ser identificado con

Felipe. Su presencia es detectable en otros momentos del "índice", y que justificarían su ausencia de la nómina, ya que determinados microtextos indican su presencia como narrador. Una ausencia difícilmente justificable es la de "José del Cairo", que comparte de modo notable el espacio narrativo del texto central; sin embargo, es incluido en la versión original gallega, aspecto que hace todavía más urgente el estudio en profundidad de las traducciones de Cunqueiro. En todo caso, quedan eliminados sistemáticamente los narradores principales del índice (Mr. Crave, Felipe, José del Cairo). El juego con los nombres es otro aspecto interesante observable en casi todas sus novelas: un personaje que aparece como "Arquipas" en el texto central, se denomina "Caliodora" en el índice; en este mismo microtexto la información seleccionada por la voz narrativa sigue fielmente la del texto central, excepto un interesante caso de dislocación adjetiva: "bosque coloreado"//"coloreado bosque". El "índice" es un espacio textual idóneo para estudiar la operatividad del concepto de texto sumergido: algunos personajes entran en la diégesis por primera vez a través del índice, como el "paragüero de Sebes"; su existencia, paradiegética y paratextual, sin embargo, no es menos legítima textualmente que la de los personajes diegéticos propiamente dichos. No es éste el único caso,

como se irá señalando en el análisis detallado de cada uno de los índices. Otros personajes, de los que apenas se da información en la diégesis central, adquieren en este espacio marginal una nueva dimensión al ser enmarcados como individualidades, y no en relación de dependencia con respecto a una voz narrativa intradiegética; algunos de los microtextos pertenecen a Felipe como se detecta por la selección léxica (hablando de "Castel" se dice "que trajo a Miranda", un orden espacial ("traer") que sólo puede entenderse desde la focalización de un narrador intradiegético). Felipe no forma parte de la nómina, en contraste con otras novelas en las que, aun de forma breve, los personajes principales son incorporados. Una posible explicación de su ausencia, mencionada anteriormente, sería su presencia como voz narrativa. Pero en "Froilán", por ejemplo, es aludido en tercera persona, y nada, en el texto, permite sugerir que se trata de una autorreferencia. El nombre inmediato, sin embargo, "Gabir Arábigo" vuelve a recuperar la voz intradiegética de Felipe ("Maestro de ciencia [...] con quien estudió [...] mi amo don Merlín"). Debe constatarse otro rasgo especialmente relevante en la dinámica textual de los "índices onomásticos": la información del texto central recibe un tratamiento espacial que posee una componente eminentemente visual; es éste un

aspecto aludido en el apartado dedicado a la espacialidad narrativa y textual de la narrativa de Cunqueiro, pero que debe ser nuevamente anotado porque marca la peculiaridad discursiva de los "índices onomásticos". La ambigüedad sobre el estatuto de las voces narrativas que legitiman la ordenación de estos textos marginales, o paratextos, se refleja en la interpretación que debe darse al empleo de los tiempos verbales: en "Gaula", por ejemplo, se encuentra el lector con "fue" y "es", que marcan la tensión entre ficción y realidad; ambas voces, la intradiegética y la extradiegética afirman la realidad descrita incorporándola al tiempo de la enunciación: "Gaula.- Reino e insula en el mar abierto, de donde fue la corona de don Amadís, y es ahora parte oculta del partido Imperio de Bretaña". La ambigüedad del texto se aviva porque al no poder identificar la voz narrativa de este microtexto (ya que en el "índice" se detectan por lo menos dos voces), el lector es incapaz de situar diegéticamente el "y es ahora":

a) si el texto es enunciado por Felipe, el control de la ficción queda garantizado (ya que se trataría de una alusión intradiegética)

b) si, por el contrario, la enunciación corre a cargo de la voz extradiegética entonces se produce una intensificación de la ambigüedad textual, y de la tensión consiguiente entre ficción y realidad.

No es este nombre el único que textualiza la ambigüedad indicada; en todos los otros ejemplos sufre el receptor similares problemas de descodificación. En "Ginebra" la voz intradiegética recupera el control del proceso narrativo; y este rasgo hace todavía más interesante el tono de ambigüedad irónica sobre el que está construido este microtexto. Felipe describe a su ama como "muy alta, noble y poderosa señora doña"; el mismo título, enumerativo, sugiere una dimensión paródica, acentuada por la inclusión de una ambigüedad semántica: en el texto central, este mismo narrador describe a su señora como "alta y más bien gorda"; la incorporación del primer adjetivo en el microtexto del "índice" inscribe una tensión semántica en la formulación de la isotopía descriptiva del personaje.

En la entrada "Hamlet" de nuevo se detecta una prueba del juego de ambigüedad entre la ficción y la realidad: la teatralización de la vida del héroe de Shakespeare sufre una inversión: al sugerir que su vida anda en los teatros la voz narrativa presupone la existencia del personaje como condición de su dramatización. Un rasgo de ludismo intertextual al lector que se sitúa en el nivel del autor implícito. Es ésta otra ocasión para percibir la presencia de dos destinatarios:

a) el narratario intratextual que acoge la información sobre el príncipe de Dinamarca como verídica.

b) el lector extratextual, capaz de asimilar la dimensión intertextual del texto.

No faltan las señales irónicas de la voz autorial para el lector capaz de interpretar la metáfora "a quien yo enseñé a escupir huesos de cerezas", que presenta una obvia dimensión erótica y humorística. Así debe leerse el código "Manuela de Carlos": en el texto central, Felipe vincula estas prácticas con sus primeros escarceos amorosos. Es interesante anotar que la voz narrativa de Felipe aparece cuando se trata de la descripción de los personajes principales del texto central. Prolonga, por ejemplo, al mago de Bretaña su vida textual al sugerir que Merlin debe seguir con vida, como posiblemente otros personajes de la novela. "Mondoñedo" es un microtexto especialmente significativo:

a) aparece una referencia a la obra de Cervantes;

b) fray Antonio de Guevara es también, y a través del irónico sub-texto cervantino, alusión a afinidades literarias.

c) se textualiza la incorporación del autor, que se presenta como un alter ego cervantino: "el que puso en romance estas historias"; frase que utiliza en otra novela: "que pone en latino castellano estas memorias."⁶

d) es altamente significativo contrastar la información que sobre Mondoñedo aparece en la versión original gallega y en la versión castellana.

e) insólita referencia a la presencia de "camellos" en Mondoñedo en la traducción castellana y ausente en la versión original gallega. A pesar de la autonomía estructural de estos microtextos marginales, a veces la voz narrativa introduce un sentido de continuidad textual: "perro de la casa [...] Otro perro de la casa", que rompe los límites impuestos por la textualidad alfabéticamente fragmentada del índice onomástico: la voz narrativa intenta dar una visión de conjunto, por lo menos en cuanto a la descripción de determinadas categorías de seres, en este caso el nombre de dos perros, "Ney y Norés".

"Novás" es un ejemplo más de la ampliación informativa del índice onomástico; y la entrada en la novela de personajes que habían sido silenciados en el texto central. Estos dos aspectos refuerzan la imagen de textualidad abierta ya sugerida por otros elementos de la narrativa de Cunqueiro. "Obispo de Lamego" presenta rasgos semejantes al nombre anterior; el escritor gallego añade este personaje en la versión castellana del índice onomástico; a pesar de que el lector no llega a tener nunca contacto directo con él, pues se sabe de su existencia por una referencia indirecta;

sin embargo el narrador amplía la información inicial, intensificando la ruptura de los límites que el texto central podría haber configurado en la mente del lector. Es al mismo tiempo una muestra de la dimensión lúdica de la narrativa de Cunqueiro. "Pablo y Virginia" sólo aparece en la versión castellana. El narrador, además, tiene una entrada distinta para el texto literario y para los "sauces".

"París" es una categoría especial de microtextos marginales ya que presenta una función macrotextual: el narrador incorpora en su descripción personajes pertenecientes a relatos distintos; y utiliza este espacio textual para crear una imagen macrotextual, en una novela de fragmentación casi total. Con la incorporación de "Spindle" el lector debe preguntarse por qué se incluyen personajes forasteros cuya participación es mínima en la narración, y silencia a otros, como José del Cairo (presente en la versión original gallega), que participan más activamente en los acontecimientos, e incluso se hacen con la voz narrativa en algún momento de la expansión diegética.

Los rasgos más significativos del "índice onomástico" de MYF alcanzan una dimensión más integral al compararlo con los "índices onomásticos" de otras novelas, en los que se observará la operatividad de estrategias textuales

semejantes . Así, en el índice onomástico de MDU, se evitan las citas, dentro de lo posible, y sólo se alude a los procesos textuales que Cunqueiro emplea en algunos de los microtextos que constituyen la nómina:

"Agamenón".- tratamiento desintegrador y desmitificador de la Orestíada.

"Amadís".- es interesante notar la arbitrariedad del autor en la selección de los nombres que deben ser incorporados al índice; hay una entrada para Amadís, pero no para el Bastardo de Albania, a pesar de que ambos representan dos de las identidades asumidas por Ulises. Podría barajarse como una posible explicación para este tratamiento indiscriminado de las categorías nominales el que Amadís tenga una personalidad literaria, previa a la novela misma, de la que carece la personificación del Bastardo. La voz narrativa explota las posibilidades intratextuales e intertextuales del nombre.

"Antifón".- no sólo se incorpora un código literario (La Celestina); Cunqueiro aprovecha el reducido espacio del índice onomástico para añadir una historia más a su ya múltiple relato: un relato que contiene todos los rasgos típicos del proceso textual de la narrativa de Cunqueiro.

"Aplecio".- la voz textual incorpora en el índice al personaje central de CVS, Sinbad el Marino; debe anotarse que esta novela y MDU son cronológicamente contiguas.

"Arcediano de las Blanquernas".- un alter ego de Don Quijote en su gusto por los libros de caballerías y su influencia imaginativa.

"Arturo".- "No debe haber libro en el que por lo menos una vez no se diga su nombre". Clara alusión no sólo a una tradición literaria específica, la artúrica, sino también a la misma producción narrativa de Cunqueiro, a la que el narrador parece referirse.

"Asmodeo".- el juego con el Otelo de Shakespeare es total; este microtexto es un buen ejemplo de la actitud lúdica que controla la dinámica intertextual.

"Basilides".- en el estudio sobre la discursividad teatral en la narrativa de Cunqueiro se hace una enumeración de los personajes citados en MDU que están directa o indirectamente relacionados con el teatro.

"Basileos de Constantinopla".- la descripción del país de los Basileos es válida para los espacios narrativos diseñados por Cunqueiro: "Fue el suyo un gobierno literato, con comedias, y toda la administración era por etiqueta y ceremonias"; que debe ser leído como un comentario metatextual sobre el texto central.

"Bizancio".- interesante referencia al nombre literario asumido de Valle-Inclán, cuya influencia es notoria a lo largo de toda la producción novelística de Cunqueiro. Este

microtexto es igualmente importante para identificar la voz autorial de este índice onomástico: "según aseguró mi señor tío Don Ramon María del Valle- Inclán".

"Citérea".- la presentación de este personaje se configura como una acotación teatral, reforzando así la interpretación sugerida del índice onomástico como dramatis personae.

"Cónsul del Calendario".- apenas mencionado en el texto central adquiere en el índice unas proporciones desmesuradas, una atención aun mayor que algunos de los personajes centrales de la novela; Cunqueiro parece aprovechar aquellos personajes que por alguna razón le permiten introducir elementos totalmente inesperados por el lector (la habilidad del Cónsul para construir un nuevo lenguaje, por ejemplo); debe anotarse también la alusión implícita a la fragmentación narrativa del texto central: "sale en la historia de San Teógenes y el viento".

"Corredor de media legua vallas".- otro ejemplo interesante de ampliación de la diégesis narrativa; este personaje, accidentalmente mencionado, en una historia subdiegética, adquiere en el índice una consistencia equiparable a la de personajes centrales de la diégesis principal; el índice onomástico presenta con este rasgo uno de sus procesos textuales más sugeridores: nivela y

desjerarquiza a los personajes del texto central, al situarlos en un orden puramente alfabético y al hacer desaparecer los múltiples niveles diegéticos sobre los que se constituye el texto central; una sola voz, la autorial, se apropia de todas las otras voces, las reinterpreta y subsume en su propia autoridad narrativa, dándoles finalmente a cada uno de los personajes, y a las voces que tras ellos se ocultan, un mismo tratamiento. Toda la diégesis narrativa es reinterpretada en cuanto es reformulada o recontada por una única voz, la autorial. Ello explica que se incluya en el índice no sólo los personajes de la diégesis, sino también animales, y sobre todo determinados espacios, porque sobre ellos se afirma el peso estructurante de la diégesis. Este rasgo estructural del índice onomástico es fundamental para estudiar el estatuto de esta modalidad discursiva porque de él se derivan conclusiones muy importantes para todo el proceso textual y narrativo de la novelística de Cunqueiro.

"Criada del ciego Edipo".- "Querría el autor que la fiel se llamase Antígona"; el autor se impone con este comentario unos límites que son de todo punto innecesarios, en un texto en el que abundan los elementos maravillosos: se trata de un juego más, con el lector, sobre la base del motivo de los nombres.

"Desterrado de Mantinea".- la voz autorial hace una confesión muy significativa: "Aunque no se dice en el texto, se llamaba Héctor", que implica básicamente

1. que texto y materia fabulada son dos entidades distintas

2. que el texto es sólo una selección de una diégesis mucho mayor constituida por un mundo cuyos límites son imprecisos

3. que este comentario disyuntivo (fábula/relato) permite hablar de un texto sumergido, capaz de integrar no sólo la información explícita sino también la implicada por los comentarios metatextuales del autor y de los personajes.

"Donados de san Miguel".- "el catálogo de las naves se estudia cantando por Homero"; la dinámica intertextual permea todo el texto, incluso los detalles más insignificantes.

"Edipo".- personaje arquetípico (ciego-vidente) "Cuando perdió la vista, se le puso en la cabeza esa imaginación sentenciosa de los ciegos, que supera a la de los grandes reyes antiguos"; reificación de la palabra literaria ("En su canto los versos tomaban la forma de lo que decían, navíos, islas, dioses, caballos, puertas pintadas de rojo").

"Enrique el Navegante".- una muestra perfecta de humor subversivo: "aparece orinando, en lámina, disimulándose con un sombrero de plumas.".

"Famagusta".- intertextualidad (Otelo): desintegración de los códigos literarios: "engañado [Otelo] con un pañuelo rojo por un tal Iago, al que muchos ponen por invertido".

"Filipo".- síntesis de registros discursivos distintos y distantes para generar un efecto de desintegración: "En la máxima le estalló la cabeza como si la hubiesen llenado con polvora negra marca <<Las tres FFF>>".

"Focio".- situación de extrema comicidad característica de Cunqueiro; intertextualidad (Orestes), y, como es ya natural en el autor, desintegración de este código literario mediante el humor que se logra al introducir la situación intertextualizada en un nuevo marco.

"Foción".- intratextualidad (Foción = Sinbad): "El mundo habitado, la ecumene toda, iba y venía con él, con sus relatos [...]"; "islas" y "reinos", espacios especialmente queridos por Cunqueiro: cuya existencia hace depender de los personajes mismos.

"Helena".- intertextualidad desintegrada. El autor juega con los dos personajes, el homérico y el suyo propio.

"Icario".- curiosa prolongación de la diégesis; el autor comparte con el lector una información que es silenciada en el texto central.

"Menelao".- el autor desautoriza a Ulises como narrador: "Ulises contó muy heroicamente de él a los eolios,

pero era un tipo poco simpático, y más bien intransigente de derechas".

"Muchacha que asoma entre los mirtos".- significativa anotación metatextual del autor: "De alguna novela, lo que queda en la memoria, es la imagen de una sonrisa como ésta"

"Ofelia".- el autor hace referencia a la fragmentación textual del texto central: ahora el lector sabe que la "cuarta parte" de la novela es en realidad un conjunto de "apéndices", cuya presencia, por otra parte, es detectable en casi todos los textos de Cunqueiro. Con este comentario metatextual se perfila una consistencia en la ordenación textual de su narrativa.

"Oeste".- con la incorporación de las fuerzas de la naturaleza en el "índice onomástico" la voz autorial está implícitamente estableciendo los términos de identificación de la estructura actancial de la novela. Es especialmente significativo el papel asignado a los vientos: el del Oeste, en concreto, facilita el encuentro de dos mitologías que constituyen el fondo literario básico de las novelas de Cunqueiro: "El gran viento con que entran al mar de latinos y griegos los atlánticos. Con él entraron Gallos, Amadís, Damián Lusitano [...]"

"Sureste".- "Viento para regresar", eje semántico de la novela que intensifica la dimensión metatextual del "índice

onomástico" al dar determinadas claves interpretativas al lector.

"Suroeste".- "Las grandes navegaciones de los griegos se hicieron en generosa amistad con él". En una narrativa tan "marítima" como la de Cunqueiro, en la que abundan los héroes del mar, la personificación de los vientos (CVS tematiza también este motivo) es lógica y entra a formar parte de las leyes que mueven la diégesis de la novela.

"Ulises".- una definición perfecta, que logra sintetizar el contenido del texto central con una sola frase:

"Lo había aprendido todo, menos a esperar".

También en el "índice onomástico" de CVS es posible observar cómo ciertos microdiscursos configuran el "índice onomástico" como un tipo peculiar de discursividad y permiten elucidar las estrategias textuales que Cunqueiro utiliza en toda su narrativa:

"Adali".- la voz textual impone una lectura del texto central utilizando el espacio de estos microtextos marginales: "Era de los que iban a navegar con Sinbad en la "Venadita" si la hubiese".

"Alba".- referencia intratextual anteriormente comentada.

Al Faris [...]".- autorreferencia autorial ya comentada.

"Dama de Ormuz".- como en otros índices onomásticos, también en éste se percibe la inestabilidad de la voz narrativa: "Señora de la que solamente se sabe que le regaló a Sinbad un retal amarillo". Contrastar la actitud narrativa de esta voz, que asume los límites de su conocimiento, y por tanto no puede identificarse con la voz autorial que parece estar presente en la cita anterior sobre la "Viuda Alba" ("Se habla de este amor de Sinbad en capítulo aparte"), que parece más bien ser producto de una "voz textual", no diegética.

"Mirán de Moara.- "Rey de esta torre y laguna. Le compró a Sinbad el pez papagayo". El narrador relata este hecho sin cuestionar su origen fantástico; y así otros personajes y mundos. Interesante constatar que el narrador actúa como si los mundos imaginados por Sinbad y los personajes que lo pululan, no menos imaginarios, fuesen reales.

"Sari".- se destaca precisamente su rasgo más interesante dentro de la estructura de la novela. Esta capacidad sintética es constante en todos los "índices": "Creía y no creía [...]"

"Sidi Raxel Al Gazuli".- de nuevo se textualiza una voz narrativa de poderes reducidos, aunque no sería impropio

plantear una lectura irónica del comentario sobre este personaje: "quizá fuese el que le escribió a Sinbad preguntándole si era el tal Sinbad y quería ser su piloto"; este comentario contrasta con el nivel de información de que dispone en estos momentos el lector. Un comentario similar se encuentra en el microtexto de "Venadita" ("Nave de Sinbad, que no se sabe si la hubo o no")

"Ulises de Itaca".- Incorpora a este personaje literario, porque "En un libro que trata de navegaciones no debe faltar la sombra de este señor del mar". Valor intratextual e intertextual del comentario: Cunqueiro maneja siempre prototipos, y Ulises parece ser uno de ellos, como lo es el propio Sinbad el Marino, personaje perteneciente a la tradición literaria árabe.

Como en los precedentes el "índice onomástico" de HPQ presenta microtextos con algunas de las constantes observadas en las novelas anteriores, y que constituyen rasgos determinantes de la especificidad discursiva de estos textos marginales. Habría que advertir sobre la peculiaridad de HPQ, compartida por otros textos narrativos de Cunqueiro, y que el narrador/autor anuncia al lector:

En el Índice Onomástico final han sido omitidos el rey Agamenón, doña Clitemnestra, las infantas

Electra e Ifigenia y don Orestes, así como la Nodriz de Clitemnestra, cuyos retratos van aquí por separado.⁷

Esta redistribución espacial de la información textual genera una serie de conclusiones para enjuiciar aspectos fundamentales de la concepción del proceso textual:

a) los microtextos que constituyen el "índice onomástico" son también retratos, trátase de seres humanos, animales, espacios u objetos inanimados (todos ellos registrados en las diversas novelas)

b) el desdoblamiento del "índice" final en esta novela impone una jerarquización actancial en la novela, que no se corresponde con el desarrollo de la diégesis del texto central. De los personajes retratados, paradójicamente, el lector sólo tuvo acceso directo a Orestes y a su madre, a Clitemnestra, y a la Nodriz, los demás son paratextuales.

c) los retratos, como los microtextos del "índice onomástico" añaden nuevas dimensiones a la diégesis central, al incorporar una información que el lector desconocía, y que a veces cuestionan la que éste ya posee.

Del "índice" propiamente dicho son dignos de selección y mención los siguientes microtextos:

"Capitán".- El narrador incorpora personajes literarios que comparten el mismo nivel textual que los diegéticos; de esta forma, la tensión ficción/realidad, textualizada en la

diégesis central, vuelve a plantearse desde otra perspectiva.

"Doña Inés".- El narrador se reserva para este microtexto una información sobre el personaje que el lector esperaría en el texto central, dada la relevancia que Doña Inés adquiere precisamente en la última parte de la novela. Es esta actitud fragmentaria la que pone de relieve la consciente voluntad de desintegrar cualquier posibilidad de estabilización del mundo diegético en las novelas de Cunqueiro.

"Evencio, San".- Como en otros índices, la voz textual sigue modelando su proceso textual recurriendo a las técnicas desintegradoras que son estudiadas en el apartado correspondiente. En este microtexto, ejemplo de antitextualidad, se subvierte totalmente el modelo textual hagiográfico:

"Santo estilita que vivió en la orilla egea del Imperio. Le daban de comer con largas pértigas, en cuyas puntas colocaban pan e higos. Solamente bebía agua de lluvia. Leia en voz alta la <<Vida de San Josafat>>, y aunque hubiese ciclón que se llevase los tejados de las casas y derribase árboles, él permanecía tan tranquilo en lo alto de su columna. Hacía sus necesidades en conchas

marinas, que una gaviota doméstica que tenía le portaba en el pico, y después iba a tirar al mar [...] En las listas iluminadas de santos griegos, como eran tantos en la letra E, no pudieron ponerlo en columna, y aparece sentado en un capitel corintio, lo que no le quita mérito, que todo el mundo sabe que fue estilita".

"Filón el Mozo".- Comentario metatextual sobre la apertura del modelo discursivo que Cunqueiro utiliza en su novela y que tiene una réplica en la "pieza dramática" que Filón está escribiendo y que no puede terminar porque Orestes "no llegaba".

"Lucerna".- La descripción de este espacio es similar a las utilizadas en otros microtextos: pierden la concreción geográfica para convertirse en puros espacios textuales:

"Ciudad que nunca ha podido ser bien situada en las cartas, y mientras unos aseguran que es puerto de mar, otros hablan de una polis helvética, perdida entre montes, junto a un lago [...] Esté donde esté Lucerna, hay en ella mucho señorío, batihojas y orfebres, y una feria de capas con fijador metálico"

En el "índice onomástico" de VFF una breve selección de los microtextos permite comprobar nuevos rasgos de su discursividad específica.

"Anciana de las joyas".- la voz narrativa extradiegética impone su lectura personal de algunos de los personajes:

"Conozcamos así a aquella honesta dama..."

"Arnaldo Daniel".- el narrador introduce en el índice onomástico información que estaba silenciada en el texto central; en éste se lee: "no sabía provenzal, ni quién fueran Arnaldo Daniel ni el Sordello."⁸ Sin embargo, en el índice se precisa que era "poeta famoso antiguo, provenzal ..."; este ejemplo muestra una de las funciones del índice onomástico: la expansión de la información ofrecida en la diégesis del texto central.

"Asna Zaina".- una síntesis de todos los elementos a los que recurre Cunqueiro para elaborar su narrativa: una síntesis de intertextualidad y parodia: Petrarca, recitado por un caballo

"Bachiller Botelus".- conciencia y fragmentación textuales: "Entró en esta historia [...] En la parte tercera del libro"

"Bayo de Nito".- como los héroes, "Murió del turco en en Chipre". Los límites entre los dos mundos, el humano y el

animal, pierden especificidad; la ordenación de los microtextos en los "índices" refuerzan todavía más la desintegración de la entidad de ambos mundos al ser sometidos a una jerarquización alfabética que desconoce otro tipo de ordenación y legitimación.

"Bracciaforte Latino".- "Comió su oro, como se dice en el texto". Una nueva prueba del nivel de metaficción en que se mueve el índice onomástico; el humor irónico, que el autor intensifica todavía más en los "índices" tiene en este microtexto una muestra perfecta: "Algunos opinaban que murió por no querer hacer de cuerpo, de miedo de que se le fuese en el excremento media onza carolina"

"Buoncompagni, Nero".- humor producido por la síntesis de dos situaciones totalmente opuestas; el carácter sintético de estos microtextos le ofrece a Cunqueiro un espacio textual especialmente configurado para obtener efectos sorprendentes: "Le gustaba cargar desde las colinas al llano, muy rodeado de banderas. En los ratos libres, andaba siempre de consulta de abogado, que tenía en Padua un prado y le robaban el agua los de la tinerías."

"Cabo bizantino".- otra síntesis perfecta de intertextualidad, parodia y humor, usando como base un texto bíblico: "Se casó con una que en la procesión de Santa Eva [...] salía al natural [...] Terminada la procesión, Eva se

vestía y le daba una manzana al cabo, acariciándolo y jugando al Paraíso"

"Camillina".- la fuerza determinante de los prototextos en la configuración de determinadas situaciones en la narrativa de Cunqueiro. "Habían puesto de moda esas cosas el éxito de los que llaman romances de ausencia"

"Doncella de las Viudas Bandini".- el mundo de la diégesis está en constante expansión: el lector adquiere nueva información.

"Fantini": conciencia textual máxima; toda la información es muy importante para entender aspectos centrales de la novela:

- se presenta como una "biografía", históricamente documentada.

- interesante referencia al novelista Sánchez Mazas, animador entre escritores de su generación de una nostálgica atracción por la Italia del Cuatrocientos.

- la realidad y la ficción están constantemente interrelacionadas, determinándose mutuamente

- al lado de la indicación sobre el valor documental de la "historia" aparece un comentario como el siguiente:

"Nuestro héroe", propio de un texto literario

"Ippolitos".- el nombre no aparece en el texto central

"Isolda".- personaje literario: intertextualidad
"obligada"

"Olala".- otro ejemplo de la diversidad de efectos humorísticos conseguidos al jugar con el erotismo en el mundo animal: "perra francesa, que trabajaba a deshora en el puerto, sin guardar las épocas de celo [...] Decía que había nacido en la place Pigalle, de París"

"Tamnos".- juego con la naturaleza documental de la información presentada como "verídica"

"Otros dicen que habrá mala lectura en los manuscritos fantianos"

"Viuda con hija".- producto imaginativo de Capovilla: juego con los códigos narrativos de determinados prototextos

"Pero al signor Capovilla le gustaba mucho en esta imaginación de mujeres, que hubiese dos hermanas, o tía y sobrina, o madre e hija, y funcionar con la pareja, con escondites, y un juego de caricias diversas, para que no hubiese confusión."

Como se advirtió anteriormente, EAC, la última de las novelas de Cunqueiro, no incluye un índice onomástico, ni una sección de "retratos" que pudiese compensar su ausencia. Es difícil y arriesgado, a partir de este dato, plantearse cuestiones sobre nuevas propuestas narrativas

posibles. A pesar de las promesas, el escritor gallego se hundió en el silencio narrativo, obligando a sus lectores a ver en EAC su testamento literario.

Si los "índices onomásticos" funcionan como una modalidad discursiva que, entre otras funciones, posee la de desintegrar desde una posición de marginalidad la diégesis del texto central, entonces puede encontrarse un texto funcionalmente similar en EAC, se trata de los dos "prólogos" con que el autor introduce la novela. Su misma duplicación debe ser descodificada como un indicador básico de desintegración textual; el desdoblamiento de las versiones significa la desautorización de la voz narrativa, y en consecuencia, la inestabilidad semántica de la diégesis narrativa de la que son marco de presentación. El lector se encuentra con una voz autorial extradiegética, pero no extratextual. Su incorporación a la escritura la sujeta a una dependencia textual. No sería inconsecuente asumir que el orden en que están presentados se corresponde con la secuencia cronológico, porque el primero está ya implícito en la diégesis de la novela, y es al mismo tiempo su lógica conclusión; precisamente porque la diégesis impone su lógica a un prólogo/narración, quizás Cunqueiro quiso liberar el microtexto inicial rompiendo esta jerarquización y estableciendo una nueva perspectiva que forzará al lector a

descodificar una vez más el texto central. Según esta lectura textual, habría que concebir el segundo prólogo como otro elemento textual de desintegración y fragmentación, porque fuerza y desvía la energía semántica en otra dirección, desvirtuando simultáneamente la dimensión alegórica que el narrador introduce explícitamente al final de la novela. Precisamente, en el apartado dedicado al análisis de la dinámica desintegradora en la narrativa de Cunqueiro se estudia el carácter híbrido de estos dos prólogos de EAC, narrativo y no-narrativo. Sin embargo, ambas historias, la del "Prólogo I" y la del texto central, aunque hacen referencia a una diégesis es distinta en cada caso: la del "prólogo" no puede ser descodificada como tal diégesis, y al mismo tiempo no deja de ser también producto de un acto narrativo; al mismo tiempo, la diégesis del texto central, producto de un texto narrativo que debe ser descodificado como tal, se ve ya condicionada por la introducción previa de los dos prólogos que, si no determinan las isotopías interpretativas, establecen los términos de una dialéctica intratextual inevitable. No debe pasar inadvertido al lector el primer párrafo de la novela, localizado precisamente en el primer prólogo: "Esta historia debía comenzar como las viejas crónicas, con el relato de la creación del mundo. Pero comienza con la muerte de un hombre."⁹

El momento de apertura textual es semánticamente una clausura: "la muerte de un hombre". La novela comienza ya subvirtiendo el orden diegético por excelencia, el del ritmo vital. Al lector sólo le queda reconocer que está ante un texto, ante un espacio culturalmente diseñado de acuerdo a unos parámetros y códigos que una historia milenaria ha ido configurando. Muy pocos escritores de su generación han asumido como Cunqueiro la dimensión histórica de los modelos literarios. Cervantes, Shakespeare, Valle-Inclán, maestros permanentes del escritor gallego, funcionan como puntos de referencia obligada para localizar en el tiempo concepciones semejantes del hecho literario.

Un prólogo muy especial es también el que Cunqueiro introduce en su primera novela, MYF, y al que se alude en otros apartados, desde perspectivas distintas. Este texto de apertura, saturado de información que el lector dosificará a lo largo de todo el texto narrativo, funciona como un prólogo/epílogo: el narrador, Felipe, muestra todas sus cartas aunque con tal carga de imprecisión que difícilmente se le puede acusar de ambiguo. En el orden de los múltiples niveles diegéticos que estructuran la profundidad del texto, este primer fragmento representa el espacio en el que se siente más intensamente el efecto del tiempo último, el de la enunciación. Toda la novela está escrita desde ese

"ahora" que se hipersemantiza para convertirse en el tiempo narrativo del que van saliendo "como de un cuerno maravilloso [del que] saco cinta tras cinta, cuento tras cuento."¹⁰ Este "ahora" retorna esporádicamente a la narración para intensificar el sentido inicial. Los distintos y múltiples microtextos que comparten el espacio textual de la novela se ordenan en unas coordenadas cronológicas que se formalizan jerárquicamente, sin que ambas sistematizaciones, la temporal y la jerárquica, tengan que coincidir necesariamente: el punto de referencia es siempre ese "ahora", que por ser la primera palabra con la que se encuentra el lector, y por su relevancia misma como principio de encuadramiento, se hipercodifica no sólo como deíctico fundamental de la temporalidad narrativa sino también como código generador de una compleja dialéctica en la que operan ejes diversos de oposición (verdad/mentira; vida/literatura; sueño/realidad; ahora/antes), fundamentales para comprender aspectos básicos de la narrativa de Cunqueiro. Los prólogos de sus novelas establecen los límites de lectura dentro de los cuales quiere la voz textual pactar con sus posibles lectores. Así, en una novela como CDS, la dificultad de una estrategia textual cuyo producto diegético, la historia, gira en torno a lo maravilloso, con una intensidad mayor que en ninguna otra de

las novelas el autor exige del lector un alto grado de aceptación: debe convencerle de la existencia de una Bretaña muy especial.

Cunqueiro maneja distintos "prólogos"; en MDU, por ejemplo, predomina un tono de nostálgica filosofía; los de EAC, por el contrario, estaban marcados por una codificación narrativa. Un análisis más detallado del prólogo de MDU muestra los siguientes rasgos:

a) en primer lugar, la introducción de una tensión textual, al ser el prólogo una modalidad discursiva con un espacio de aplicación bien determinado y una voz narrativa específica, diferentes del texto prologado.

b) el lector se encuentra con la voz textual pura, la que pertenece a un autor que decide interpretar por anticipado, es decir, establecer las leyes de la lectura de la novela.

c) así, el prólogo ha de verse como un elemento más, muy importante, dentro de una estrategia retórica que el autor intenta imponer al lector; no faltan las apelaciones a éste: "Permitámosle al héroe [...] Démosle fecundos días [...] Y que él nos devuelva [...]."¹¹

"Este libro no es una novela", advierte el autor en el primer párrafo, sugiriendo con esta negación que su "libro" no debe ser leído como un producto más de una determinada

modalidad literaria, una ficción que se queda en la ensoñación artificial de un héroe sin capacidad alguna de interesar al lector en sus propias vivencias. Cunqueiro maneja otro concepto del hecho literario; novelar se convierte para él, y para gran parte de sus personajes, que no son sino alter egos del autor, en un proceso demiúrgico basado en la capacidad de "las palabras que amo, aquellas con las que pueden fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas."¹² Como los otros prólogos aludidos, el de MDU funciona como el horizonte interpretativo desde el que debe orientarse el lector: el tono poético que lo estructura y lo ordena es un elemento más en el complejo proceso de captación del lector. Como tal horizonte tematiza todos los motivos que obsesionan constantemente a Cunqueiro:

- a) el aprendizaje del oficio de hombre;
- b) el atractivo de la antigüedad;
- c) el hombre como eje y horizonte de todo el cosmos;
- d) la búsqueda e interpretación de los arcanos de la vida;
- e) la nostalgia de un mundo paradisiaco, imposible, pero no por ello menos efectivo: "Cuento como a mí me parece que sería hermoso nacer, madurar y navegar [...]."¹³

Prólogos, epílogos, apéndices, e incluso notas a pie de página, están representados en los fragmentados espacios textuales que constituyen las novelas de Cunqueiro. Su misma presencia cuestiona el concepto de texto como una entidad estable y autosuficiente, y sugiere la conveniencia de una nueva imagen de la textualidad literaria, uno de cuyos corolarios es la coexistencia, casi nunca pacífica, de una pluralidad de textos dentro de un macroespacio textual (una novela, un poema, un ensayo, etc.). A las múltiples manifestaciones, anteriormente anotadas, de tensión localizables en el proceso textual de las novelas de Cunqueiro, ha de añadirse la activa presencia de estos textos marginales cuya función desintegradora es también observable en el análisis detallado de cada uno de los "índices onomásticos", y de los "prólogos".

La naturaleza liminar de estos paratextos, y su tensa relación con el texto central de cada una de las novelas, sugiere la posibilidad de interpretarlos desde una perspectiva de genética textual. Los "índices" funcionarían como un pre-texto, o un post-texto; pues su lectura puede anticiparse o posponerse a la del texto central. Es esta movilidad, y el complejo sistema de relaciones y tensiones que genera, uno de los aspectos más relevantes y caracterizadores de la discursividad de los "índices"; de

algunos de los "prólogos" también se dijo que funcionan indistintamente como prólogos/epílogos; de hecho, la distinción entre ambas modalidades textuales depende de la elección espacial del autor que los antepone o postpone al texto central. E incluso sugiere la activa y necesaria participación del lector en esta operación.

NOTAS

- 1 Merlín y familia, p. 18.
- 2 Las crónicas del sochantre, pp. 25-26.
- 3 Las mocedades de Ulises, p. [273].
- 4 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, p. 155.
- 5 Dada la ordenación alfabética de los microtextos que constituyen cada uno de los índices onomásticos se evita aquí la innecesaria referencia a la página de cada una de las citas de los índices.
- 6 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, p. 18.
- 7 Un hombre que se parecía a Orestes, p. [207].
- 8 Vida y fugas de Fanto Fantini, p. 38.
- 9 El año del cometa, p. 11.
- 10 Merlín y familia, p. [9].
- 11 Las mocedades de Ulises, p. [7].
- 12 Ibid., pp. [7]-8.
- 13 Ibid., p. [7].

V. Hacia los márgenes del género narrativo:
la teatralización de la novela

De todas las modalidades textuales con las que Cunqueiro construye sus textos narrativos, es la dramática no sólo la más fácilmente identificable por su mismo diseño gráfico, sino también la más recurrente. Tal es la cantidad y cualidad de los signos dramáticos en la novelística de Cunqueiro que podría plantearse la posibilidad de estudiarla según categorías pertenecientes a la semiótica teatral.

La conciencia de espectáculo que rezuman las novelas de Cunqueiro, es tan intensa que es lógico esperar una gran variedad de formas en la incorporación de la discursividad teatral al texto central, dominado por la modalidad narrativa. Un estudio cuidadoso de este corpus permite seleccionar las siguientes situaciones:

- a) la comparación explícita de una situación de la diégesis narrativa con el espectáculo
- b) la referencia a la teatralidad de una situación narrada
- c) la incorporación de personajes o situaciones teatrales en la diégesis
- d) la integración de textos dramáticos en el macrotexto narrativo.

Las cuatro variantes están ampliamente documentadas en Cunqueiro

En MYF, la primera de las novelas, la conciencia dramática apenas se traduce en indicadores visibles. Si es interesante reseñar que en la última sección de la novela, se introduce un "Auto de la muje barbuda" la referencia a una modalidad textual dramática en este título no se traduce en la reproducción gráfica del contenido; sin embargo, debe señalarse como la primera señal de simbiosis entre las modalidades narrativa y dramática.

La atracción que ejerce la discursividad teatral sobre los personajes de Cunqueiro está perfectamente representada por el siguiente comentario del coronel Coulaincourt en CDS: "Pues me gustaría ir a esa función en el atrio de Comfront ... que siempre me atrajo mucho el teatro."¹ Esta seducción del mundo del teatro se traduce en múltiples ocasiones en la participación directa de personajes en algún aspecto de este mundo, como actores, espectadores o escritores.

En esta misma novela experimenta Cunqueiro por primera vez con la intertextualización de un texto dramático, el ya comentado sobre Romeo y Julieta. De nuevo se detecta la utilización de una terminología dramática anacrónica: el sochantre, que parece ser el redactor de la pieza, lo

estructura como "Paso Unico", indicación que refuerza el anteriormente aludido de "auto". Este aparente anacronismo en la organización del texto dramático contrasta con la complejidad generada en el texto novelístico debido precisamente a su incorporación. "Romeo y Julieta, famosos enamorados" es uno de los intentos dramáticos más interesantes pues rompe con la secuencia lógica del sistema de codificación teatral al configurarse antes como representación que como texto; el autor manipula con múltiples niveles para crear una situación cargada de ironía: no se conforma con establecer la tensión entre realidad y ficción que se produce automáticamente, en cuanto se introduce el texto dramático: relativiza la identidad de los personajes (Madame de Saint-Vaast = Primadona Italiana = Julieta). En uno de los apartes del texto dramático se lee: "El coro estalla en grandes gritos y lloros, que repite la gente que está en el atrio, mezclándose lo argumentado con la vida"² síntesis a la que quiere llegar la voz textual para mostrar su estrategia: la mezcla de dos niveles distintos, el del primer nivel diegético (representado por la aventura central de la novela), y el de la ficción representada (realidad teatral). Se recupera, así, uno de los temas centrales de toda la narrativa de Cunqueiro: la tensión realidad/ficción. El texto dramático incorpora a

los espectadores, los integra en esta misma dialéctica; por ejemplo, una de las notas dice: "Coro y gente de Comfront", para indicar la nivelación entre "lo argumentado" (=el nivel de la ficción) y "la vida" (=nivel diegético primario). Con la suspensión de la representación no se elimina la discursividad dramática, como si la voz narrativa quisiese integrar en un todo textual no sólo la representación sino también sus efectos sobre los espectadores: al textualizar ambos espacios vitales los somete por igual a una teatralización (=ficcionalización) que es el resultado final buscado por la voz textual para rematar con una escena, la de la lectura de la carta por la niña, a la que se hizo previa referencia: "De un rincón del atrio sale una niña [...] coge el papel que dejó caer Julieta en el suelo y se pone a leer."³ La niña es la primera en romper la engañosa identificación entre realidad y ficción, al comprobar precisamente el carácter ficticio de la realidad representada y que, hasta aquel momento para ella y para el resto de los espectadores, era presentada. Debe apuntarse, sin embargo, y este comentario es válido para muchos otros textos dramáticos en la narrativa de Cunqueiro, que aunque el texto presente una grafía propia de la codificación textual dramática, se trata de un texto mixto, más narrativo que dramático, porque las anotaciones no hacen más que

integrar la acción representada y sus posibles efectos, en la diégesis central de la novela. No obstante, Cunqueiro pudo haber intentado de nuevo la subversión de los límites que las modalidades genéricas literarias quieren siempre imponer sobre el poder individualizador que todo texto literario lleva en potencia. Como en otros momentos de su producción literaria, no estaría de más mencionar a Valle-Inclán, por quien Cunqueiro sentía una profunda admiración y con quien creía que lo unía cierto parentesco, para entender el grado de subversión teatral y novelística de este texto.

Los "índices onomásticos", objeto de análisis particularizado, ofrecen sugerencias que hacen posible su lectura como acotaciones teatrales. En este sentido, es especialmente significativo que Cunqueiro titule el "índice" de CDS "Dramatis Personae"; aunque en las novelas siguientes abandonara esta denominación, no debe olvidarse esta indicación sobre una posible fórmula de codificación que el autor, en algún momento, concibió como una modalidad teatral peculiar.

MDU, HPO y EAC, son las tres novelas en las que la textualidad dramática es más intensa, y en las que la dialéctica entre ficción y realidad es vivida con más intensidad por parte de los personajes, en el nivel narrativo, y del lector, en el nivel del proceso textual. El

análisis de las variables dramáticas en cada una de las tres, con breves referencias a CVS y VFF en las que esta modalidad textual no se vive tan intensamente, demostrará la amplitud de su presencia en la narrativa de Cunqueiro, y el peso específico de esta codificación literaria en la estructuración de su proceso textual.

La primera referencia al teatro en MDU está localizada al principio de la novela: Poliades recibe el encargo de escribir el discurso laudatorio que debe ser leído en el bautizo de Ulises; una vez escrito se lo da a Laertes, con la siguiente recomendación:

Te recomiendo que lo leas lentamente. Procura imitarme. En mi mocedad he representado <<Alcestis>> de Eurípides ante los estupefactos cirenaicos ... yo hacía el papel de Admeto ... La verdadera conversación humana se aprende en la tragedia. Peso una libra de garbanzos zamoranos que viene a comprarme la noble Hermias, hija de Milipos, y cuando echo cuatro o cinco garbanzos en el platillo para poner la balanza en su fiel, exclamo con voz ronca, y tan bajo que sólo ella me oye:

[...]

Y Hermias se ruboriza y me dice:

-Eso lo oí yo con papá en Atenas, en el teatro.

-Es Admeto, señora, quien así habla, no Poliades, el tabernero. Es <<Alcestis>> de Eurípides. Ella se dispone a morir por él.

-¿Tanto lo amaba? -pregunta la dama.

-Yo inclino la cabeza, sin responder palabra.

Hermias

se ha olvidado de mi calva sudorosa, de mi sucio mandilón, de los garbanzos de Fuentesauco ...

Suponte

que una noche cualquiera, llevada por esas
palabras
que dijo, Hermias sueña conmigo. En su sueño yo
puedo
ser un héroe perfumado.⁴

La larga cita pone de manifiesto el centro temático de casi todas las incrustaciones dramáticas en las novelas de Cunqueiro: la revitalización de la tensión entre la ficción y la realidad, la ruptura y desintegración de los límites entre niveles de realidad que para Cunqueiro, y para sus personajes, no se viven como afirmación y negación. El sueño, la palabra, el eco de un mundo posible aunque sólo se conozca en la escritura o en la representación teatral, son instrumentos válidos de conocimiento, y sobre todo signos de vitalidad.

El diálogo, representación mimética por excelencia, y fórmula discursiva especialmente identificada como un sistema de codificación teatral, es utilizado extensamente por Cunqueiro. La consecuencia más inmediata para un análisis de sus novelas es la recuperación de la dimensión teatral para determinadas situaciones que el lector asigna a la modalidad narrativa: un análisis pormenorizado de alguna de ellas demostraría la posibilidad de analizarlas como si fuesen escenas teatrales. Un buen ejemplo se halla en el capítulo V de la primera parte de MDU⁵; son tres páginas en las que se identifican todos los elementos necesarios para

su traducción escénica: una detallada descripción del escenario ("la taberna de Poliades"), la colocación precisa de cada uno de los personajes en un espacio perfectamente acotado, referencias a la distancia de cada uno de ellos, la multiplicación de puntos de vista que desjerarquizan el comportamiento de los personajes, sus movimientos dentro del espacio, sus gestos; toda una serie de características que recuerdan las acotaciones teatrales de Valle-Inclán. Ordenado el espacio, comienza el diálogo que ocupa el resto del espacio textual de esta breve sección, un diálogo sin voz que lo controle, polifónico, como si de un coro se tratase. La brevedad, y su acotación dentro del espacio textual, hace todavía más intensa la perspectiva dramática de esta sección que ofrece todas las condiciones para su representación.

El teatro está tan metido en la actitud vital de los personajes de Cunqueiro que surge inesperadamente, en cualquier momento de la diégesis narrativa:

Ulises aprendía la gracia del cordaje y las velas, y el más anciano de los marineros, el cojo Basilides, le enseñaba nudos y maniobras. Era un chipriota sonriente, que hablaba por la ese, y las más de las veces de teatro.⁶

Pero Basilides, como se puede suponer, no es una excepción en su gusto por el teatro. Anticipando un poco la información que contiene el "índice onomástico" sobre los diversos personajes que intervienen en la novela, llama inmediatamente la atención la cantidad de nombres asociados con el teatro:

De Basilides se dice que "era de los helenos que gustan del teatro."⁷ "Crispino" no es más que un "joven asesino que salía en una comedia que se representó en Trípoli de Siria."⁸ De un "Corredor de media legua vallas" se dice que "saltaba de una nave en una comedia que se representó en Esmirna."⁹ "Estefanía", como "Crispino", es un personaje dramático "según una comedia nueva."¹⁰ Esta misma identidad tiene "Felisa", "muchacha que en una comedia griega sale a la ventana con un florero."¹¹ Focio, por el contrario, personaje diegético, se relaciona con el teatro, porque "hacía de Orestes, simulando muy bien los dolores del vástago."¹² "Galenos", es, como los anteriores, otro personaje dramático: "Salía en una comedia con una hija lujuriosa."¹³ Juan Pericles es un "primer actor [que] [...] murió alcanzado en la garganta por el cuchillo loco del ladrón Dionisio, cuando le enseñaba a Ulises a decir como en el teatro, y más verazmente que en la vida, las palabras de Lear desde el enorme caballo marino:";Nieto, estás en tu

prado!".¹⁴ Como "Galenos", de quien es hija, "Luscinda" "moría en escena, de una cuchillada en el cuello."¹⁵ De un tal "Patroclo" se dice que era "viudo enamorado de Felisa en una comedia que se representó en Esmirna."¹⁶ Como el anterior, "Pedro Cristóbal" "salió en una comedia en Constantinopla."¹⁷ Pretextos, perteneciente a la estructura actancial de la novela, "imitaba en la tragedia griega el rugido del león y el catarro del búho."¹⁸ "Silvino" es pregonero de edictos imperiales en una comedia de Esmirna."¹⁹ como lo es el último de los nombres citados, rasgo que comparte con "Doña Zoa" que "pasa por la calle en una comedia."²⁰ Y no se incluyen en esta nómina los nombres de personajes dramáticos por excelencia, como Oteló, u Ofelia. La enumeración anterior no hace más que confirmar la dimensión teatral que el autor intenta infiltrar constantemente en el texto narrativo. Ha de volverse, para calibrar la dimensión real de esta teatralización narrativa, a la descripción de Juan Pericles: el narrador especifica el valor hermenéutico del teatro, y de su discursividad: "Le enseñaba a Ulises a decir como en el teatro, y más verazmente que en la vida, las palabras de Lear..."²¹ La diléctica vida/ficción, realidad/teatro, está planteada con pleno significado.

En el apartado sobre el proceso narrativo se indicó la dimensión gesticular a la que recurren los narradores más representativos en la novelística de Cunqueiro. Se destacan especialmente Ulises (MDU) y Sinbad (CVS). Como el diálogo, tan usado por Cunqueiro, la gesticulación constituye un elemento fundamental de la semiosis teatral. Ulises es tan consciente de la magnitud teatral de su actuación como narrador que exige un "público" y un "espacio" adecuados para poder relatar su historia:

Estoy aprendiendo a contar su historia. Pero necesito para contarla bien, tener muchos oyentes. Giro abriendo los brazos mientras digo del dilatado reino [...] Cuando comienzo a decir la historia de Menelao voy subiendo, grado a grado, despacio, una ancha escalera [...] Habiendo subido seis escalones, me detengo, me vuelvo [...] Me quito la roja capa de los días de fiesta, [...] y la tiendo en el aire, solamente un instante, para que el público pueda ver la sangre relampagueando en las batallas [...] Bajo dos escalones oblicuamente, con la cabeza inclinada; dejo mi mano derecha jugar con mi pelo, apartándolo de la frente...²²

Otro texto que sugiere este mismo carácter híbrido, entre narrativo y dramático, ofrece rasgos similares al anterior. Ulises, forzado a narrar una historia, de nuevo refiere a las condiciones escénicas del espacio en el que va a representar su acto narrativo:

Ulises entregó la montera a Pretextos y se adelantó hacia el centro del patio. Incluyó la cabeza ante el juez, y con grave voz advirtió: -Demasiado pequeño es este patio de justicia para que pueda encerrar en él el mar [...] Quiero estar más alto que los oyentes cuando cuento de mi sangre real [...] [...] y tiró el guante en las piedras. Pretextos, asombrado y parcial como un coro antiguo, encontró la hora hermosa del rugido leonino. Hizo tubo con las dos manos sobre la boca, y rugió como el león hambriento en la función que llaman <<Los mártires>>. Ojos atemorizados buscaron el león en el patio y hubo terror entre el público²³

La transición de la modalidad narrativa a la teatral está asegurada, y con ella la intensificación de la dimensión dramática de una novela, y de su diégesis correspondiente. Las alusiones al espacio, a la distancia del auditorio, al coro, al efecto de identificación del público con la realidad representada, son elementos que indican el funcionamiento de una semiosis teatral. En el índice onomástico se encuentra una explícita alusión a la doble dimensión teatral/narrativa del Ulises narrador: "Silvina.- Cierva que amamantó a Amadís de Gaula, en la historia que representó Ulises para la niña Helena."²⁴ Los textos citados no son una excepción en MDU, ni en otras novelas de Cunqueiro, hoy considerado como el mejor dramaturgo en lengua gallega.

A veces breves descripciones funcionan como acotaciones teatrales en medio del texto dialogado. En el capítulo III

de la tercera parte de la novela se lee una descripción que encaja perfectamente con algunas de las características anteriormente apuntadas: "El posadero se acerca a la puerta [...] Los cuatro bebedores eolios y un niño que entró jugando [...] miran por encima de su hombro. Ulises acerca al fuego con el pie dos leños [...] Entra la mujer del posadero [...]."25 El uso del presente refuerza esta dimensión deíctica del aquí-ahora, que figura entre los componentes más característicos del discurso dramático, y que contrasta con la verbalización del pasado propia de la modalidad textual de la novela. Esta interpretación está corroborada por una alusión al teatro, casi al final de este mismo texto. Alción, admirado, le pregunta a Ulises quién le había enseñado los juegos imaginativos que despliega en su actuación/narración; la respuesta es elocuente:

-Eso de buscar el rostro de una mujer madura en medio de la comedia, eso, Ulises, me gusta.
¿Quién te lo enseñó?
-Poliades. Lo tenía del teatro.26

La atmósfera teatral permea todos los niveles de la novela, desde el narrativo al textual. Los personajes se ven casi forzados a teatralizarse porque las representaciones dramáticas forman parte de la cultura, constituyen un elemento de definición colectiva y popular; este último

rasgo debe ser cuidadosamente matizado, porque el populismo de Cunqueiro es tan ambiguo como el de Borges, y la cualidad oral constantemente aludida en sus novelas no debe ser descodificada sin antes traducir la complejidad textual que bajo ella subyace. Como en CDS, Ulises y su grupo se encuentran con el anuncio de una representación; en aquélla se trataba de Romeo y Julieta, en MDU es King Lear. No puede menos de anotarse la confluencia intratextual (entre los dos textos narrativos de Cunqueiro) e intertextual (la inclusión de dos obras dramáticas de Shakespeare) de las dos situaciones. La coincidencia podría explicarse por la proximidad cronológica en la publicación de ambas novelas en castellano; debe recordarse que CDS fue originalmente escrita y publicada en gallego en 1956, pero la traducción al castellano, hecha por el mismo Cunqueiro aparece en 1959; MDU aparece inmediatamente después, en 1960. La similitud de ambas situaciones, y éstas no son las únicas coincidencias, podría explicarse en parte, quizás, por el proceso paralelo seguido por el autor en la gestación de ambos textos.

Texto importante para entender la concepción dramática de Cunqueiro y sus implicaciones para una fundamentación del proceso textual de una narrativa que debe dar cuenta de la presencia de varias modalidades discursivas en las novelas que la constituyen, es el que cierra la tercera parte de MDU:

-Ahora no salen los dioses parciales y caprichosos decidiendo [Basilides le explicaba a Ulises el teatro nuevo]. Ahora le basta al hombre consigo mismo. Compra y paga. Como el hombre tarda en saber lo que quiere, por eso hay comedia²⁷

Texto que debe entenderse como un comentario metatextual sobre su propio quehacer como novelista y dramaturgo.

Los momentos más íntimos y personales de Ulises, por ejemplo su encuentro con Penélope, están traducidos literariamente. Ulises se esfuerza por proyectarse con su propia personalidad, ajeno a los juegos de identidad retórica exhibidos anteriormente ante otras mujeres, y sin embargo, su compañero, Pretextos, traduce su presentación teatralmente: "¡Eso parece hablar de teatro, sí señor!." ²⁸ Y un poco más adelante añade dirigiéndose a Penélope: "Cuando los amores de la vida se parecen a los del teatro -comentaba Pretextos-, yo me alegro y me siento en primera fila ... Porque empreñes tan aína como las damas en la tragedia" ²⁹; comentario que recupera el eje temático de la tensión entre vida y teatro, realidad y ficción; y refleja la atmósfera de la teatralidad que permea toda la novela, y con ella una diégesis que se transforma en algunos momentos en puro reflejo de textos dramáticos que adquieren una consistencia superior a la de la diégesis narrativa misma. ¿Cómo explicar

de otro modo la incorporación en el índice onomástico de nombres que pertenecen a la ficción dentro del texto mismo junto al de los personajes diegéticos?. Es éste un aspecto central que, insiste en el creciente peso que toma la dialéctica realidad/ficción en esta narrativa.

La voz textual sigue en todas estas páginas empujando a Pretextos, cediéndole la focalización de la diégesis, para intensificar la dimensión teatral del comportamiento de Ulises: "Pretextos admiraba en Ulises sentado en el catre militar bizantino a los héroes inmortales de la tragedia, insomnes y duramente probados por el destino."³⁰ Interesa constatar que la mitificación del héroe se consigue mediante la proyección del personaje en una tradición literaria y no histórica.

Pretextos, uno de los grandes aficionados al teatro, se empeña en modelar las experiencias de Ulises según códigos dramáticos. En un momento de su diálogo con éste, Pretextos le cuenta de una comedia vista en Esmirna:

Cuando se representó por segunda vez, entrando el viudo a tratar las bodas, y ponía en la mesa una bolsa con dinero, y la Felisa estaba dentro de un armario abrazando a su corredor, y el armario estaba abierto por detrás con arte, para que el público viera las caricias, yo me levanté e imité el cuco.³¹

El texto dramático se presenta siempre en el momento de la representación, actualizándose. El comentario sobre el "armario" refleja la consciente preocupación de Cunqueiro por proyectar la dimensión literaria de la diégesis: para ello la discursividad dramática es especialmente idónea, sobre todo si se introduce no como texto dramático sino como acto de representación.

Una situación similar a la descrita por Pretextos, pero esta vez intensificada por una dimensión paródica por referirse a una obra de Shakespeare, describe Maese Juan Pericles, "ateniense de nación, primer actor":

-Príncipe -dijo dirigiéndose a Ulises-, domino especialmente la escena de la muerte del rey, tu ilustre antepasado. Doy siete pasos en dirección al público antes de caer y digo los versos apagando lentamente el cirio de mi voz. Ya en el suelo, pincho la vejiga que llena de sangre de puerco llevo escondida bajo la camisa, y me incorporo para decir aquello de [...] Y caigo definitivamente, y golpeo con la frente en las tablas. Bajo la peluca llevo una chapa de hierro. Golpeo fuerte: ¡pum! Y con la sangre salpico las sandalias de los nobles insurrectos y el horrible bastardo, y a veces, si logro caer junto a las candilejas, los mantos y el rostro de los que se sientan atónitos en la primera fila de butacas.
-¿Siempre usas sangre de cerdo, actor?
-Es muy lavable. La de perro que es más barata, es pastosa y deja vetas moradas.³²

El efecto anteriormente aludido aparece aquí intensificado por la fuerza desintegradora que impone la

dimensión paródica y humorística de la descripción del "primer actor". Para evaluar en toda su complejidad esta cita debe recordarse que se trata de una representación de uno de los textos dramáticos mas canonizados por la historia literaria europea, King Lear. Debe destacarse también la facilidad con que la voz autorial traslada al lector del humor a la ironía y al tremendismo más esperpéntico. Los párrafos que siguen al citado confirman esta multitonalidad.

La actitud lúdica, única posible cuando se trabaja sobre la dialéctica realidad/ficción, no impide, sin embargo, la destrucción, y en última instancia, la misma muerte. Juan Pericles es el personaje cuya muerte, triste y profunda, está marcada por la ironía trágica; como si la representación de la muerte tuviese el poder de convocarla realmente;

Las ramas de Juan Pericles no dejaron ver el corazón de Ulises al cuchillo [...] de Dionisio el ladrón. En el camino estaba la garganta del actor. Los presentes tardaron en darse cuenta de que el cómico había muerto, y por primera vez tenía sangre humana, y no de puerco o de perro, mezclada con las últimas palabras, las fatales, que declama el protagonista en la tragedia.³³

Una vez más los límites entre la ficción y la realidad pierden consistencia. La desintegración textual corre pareja, ahora, con la desintegración semántica al coincidir la muerte del actor con el remate de su declamación.

Las alusiones explícitas al teatro no abundan en CVS, por lo menos no con la intensidad que refleja MDU. No faltan, sin embargo, referencias, e incluso la adición de un texto dramático en "los apéndices". La primera de las alusiones es la señal intertextual a un lector que identifica sin dificultad el siguiente código: "-Estaba repasando la vuelta de Chipre [...] y desembarcamos para ver el entierro de una señora que la matara un marido negro que tenía, y además una pieza de teatro [...]"³⁴ De nuevo Otelo, y la sombra de Shakespeare que no abandona la narrativa de Cunqueiro. Pero esta vez Sinbad incorpora a Desdémona y a Otelo en la diégesis misma, les concede el estatuto de personajes reales, complicando todavía más las ya tensas relaciones entre ficción y realidad. La ironía, que ronda siempre los ámbitos de la dinámica intertextual, es también perceptible en esta cita con la alusión a "una pieza de teatro" que no hace sino confirmar la descodificación dramática del código anterior por parte del lector.

A pesar de los breves y escasos momentos dramáticos de la novela, en relación con otros textos narrativos del mismo autor, CVS aporta una definición de "teatro" que confirma plenamente las interpretaciones que aquí se vienen ofreciendo: "-el teatro, Abdala, es como una novela, sólo que no pasa en el papel, sino en figuras vestidas de lujo en

un tablado, en un patio."³⁵ Ambos sistemas de codificación comparten elementos comunes, y este parentesco, que no supone una subordinación del dramático al narrativo, ni se reduce a una simple ecuación diegética, impone sus condiciones sobre cada una de las modalidades. El resultado es un texto híbrido, narrativo y drámatico, o drámatico y narrativo, pues está configurado de tal forma que los códigos pertenecientes a cada uno de los sistemas no pueden funcionar con la libertad e intensidad que lo haría en un texto dominado exclusivamente por un solo sistema. La diferencia, para Sinbad, e implícitamente para la voz autorial, radica en el espacio textual asignado al teatro y a la novela. Debe notarse, de paso, la referencia al "papel" como ubicación de la diégesis narrativa, es decir, su condición fundamental de escritura.

En esta misma página menciona Sinbad una "pieza que viera en Cantón", con un título muy sugestivo: "La dama que engañada por un demonio elegante quiso comprarle al viento la perdiz que hablaba, o verdadera historia de un mandarín que por no gastar quedó cornudo."³⁶ En esta ocasión sólo se alude a su tema central. El texto será recuperado posteriormente, en "los apéndices", aunque fragmentariamente. El lector sólo tiene acceso a las "escenas segunda y vigesimoquinta de la pieza de teatro

chino llamada [...]."³⁷ Cunqueiro muestra una vez más, con este ejemplo, el atractivo que sobre él ejerce la posibilidad de variantes y alternativas en un mismo texto. Los dos títulos ejemplifican nitidamente la hipótesis sobre los niveles de interpretación manejados por el lector, y sus isotopías correspondientes; esta inestabilidad, representada también en EAC por la inclusión de dos prólogos distintos, indica la tensión textual que dinamiza toda la narrativa de Cunqueiro. Es al mismo tiempo, este texto dramático, un ejercicio perfecto de síntesis textual: las dos escenas singularizadas por la voz autorial hacen innecesarias las otras posibles escenas; y, sin embargo, su misma numeración proyecta en el lector un texto hipotético, del que sólo se le ofrece un fragmento. Esta estrategia refuerza y consolida la conveniencia de utilizar el concepto de texto sumergido, perceptible en otros textos del autor. Por lo demás, el texto dramático ofrece un ritmo y una concepción teatrales en la línea del mejor teatro de Valle-Inclán: elegancia estilística, ironía, y variedad de registros discursivos. Al mismo tiempo, dramatiza uno de los temas recurrentes en toda la narrativa de Cunqueiro: la realización de los sueños; le dice el Demonio a la Dama: "- Mira, si sólo soñamos siete veces con algo, esto nunca se cumple; pero si pasamos de siete y llegamos a doce, entonces

todo pasa como fue soñado."³⁸ De esta forma, un texto desconectado del texto central, e intensamente fragmentado, se recupera para la diégesis principal.

HPO representa el texto narrativo/dramático por excelencia en la novelística de Cunqueiro. Por el origen mismo del tema y por la dinámica intertextual sobre la que se fundamentada, la Orestíada de Esquilo. Por razones puramente accidentales, la concesión del Premio Nadal en 1968, ésta es una de las pocas novelas que ha merecido la atención de la crítica.

La novela se abre con una cita de la Orestíada, estableciendo el horizonte intertextual de todo el texto. Y es contra este mismo texto intertextualizado contra el que se va a organizar abiertamente la novela. Cuando se analizó la dinámica intertextual de HPO se mencionó el esfuerzo máximo que este texto narrativo representaba en el conjunto de toda la producción novelística del autor. Sólo así era posible garantizar la dimensión paródica, desintegradora, que todo el texto rezuma; como los experimentos subsiguientes, VFF y EAC, HPO desintegra y subvierte una de las mito-logías, la del mundo clásico helénico, que configuran la base temática de Cunqueiro.

La atmósfera dramática, omnipresente en MDU, queda indicada en una de las primera páginas de la novela:"-

Eusebio -le dijo el capitán- , me temo que mientras vivas siempre tendrás entre manos el asunto Orestes. Y ellos, los reyes, no podrán morir si no viene Orestes. El pueblo estará ese día como en el teatro"³⁹. Este mismo Eusebio tiene reacciones que recuerdan un poco las de Pretextos (MDU), otro aficionado al teatro: "-¡Coño, eso parece de la tragedia!"⁴⁰, ante una exclamación grandilocuente de su interlocutor. Pero no es sólo Eusebio. Celedonio, uno de los augures de la ciudad, le confiesa a don León: "Yo también soy muy amigo del teatro."⁴¹ No sólo los personajes, el texto todo depende en última instancia de la resolución de la tragedia: "[...] y ya solamente los ancianos [...] recuerdan el asunto y discuten el final de la tragedia, que sin la venida de Orestes está en el aire."⁴²

El texto se ve sometido al ritmo de la diégesis: el proceso textual que debe dar cuenta del producto final no puede completar su ciclo sin que uno de los personajes, Orestes, decida avanzar la diégesis. HPO ejemplifica muy peculiarmente la modalidad de metaficción novelística a la que R. Spires dedicó ya varios trabajos.⁴³

Los textos dramáticos que introduce Cunqueiró en HPO están siempre "en borrador", a medio hacer, por la razón mencionada. Filón el Mozo, dramaturgo de la ciudad, al que se le encarga "llevar a las tablas la historia de la

ciudad", no puede concluir su pieza en tanto Orestes no decida sobre su destino: "Pero Filón el Mozo, pese a las prohibiciones del senador de comedias, que le registraba la casa de cuando en cuando, escribía en secreto la tragedia sabida, y tenía suspendida la labor en la escena tercera del acto segundo, que era allí donde tenía pensado dar la llegada de Orestes."⁴⁴ Una tragedia que no por "sabida" está definitivamente concluida. En HPQ todo está irresuelto, desde la diégesis hasta el mismo proceso textual: Orestes, héroe intertextualizado y al mismo tiempo individualizado con una nueva identidad por Cunqueiro, se convierte en un código que participa de múltiples niveles en la novela, por su misma condición de signo literario intertextualizado. La perspicacia de Cunqueiro reside precisamente en haber sido capaz de valorar las múltiples dimensiones, narrativas y textuales, sintetizadas en el signo "Orestes".

El lector no espera encontrar en HPQ la fidelidad a los textos intertextualizados. Por la lectura de las novelas anteriores, sabe que Cunqueiro no opera así. Pero si todavía quedase alguna duda al respecto, el narrador extradiegético introduce una versión de El Caballero de Olmedo, anteriormente analizada, que establece los parámetros de funcionamiento de la intertextualidad dramática en la narrativa de Cunqueiro; asimismo, sirve para conseguir algún

efecto humorístico: "Debía [Orestes] aparecer por la derecha, para que la gente no lo confundiese con el caballero de Olmedo, que entraba por la izquierda, y los críticos de la ciudad siempre estaban aireando plagios."⁴⁵ En novelas anteriores se había observado ya un tratamiento similar. Como está en borrador el texto dramático es posible pasar de la modalidad teatral a la narrativa acentuando el carácter híbrido anteriormente indicado. HPO consigue, en este sentido, uno de sus mejores efectos.

La atmósfera en que se mueven los personajes está tan literaturizada y teatralizada que aquéllos experimentan su propia realidad en función de modelos dramáticos. Por ejemplo, Egisto que "lo pensaba todo como si la escena final se desarrollase en el teatro, ante cientos o miles de espectadores. Un día se dio cuenta de que Clitemnestra tenía que estar presente en todo el último acto, esperando su hora."⁴⁶ El texto definitivo, pues, está siendo escrito por múltiples voces que unen sus esfuerzos para que llegue a su fin; esta polifonía resulta, paradójicamente, en la inestabilidad de la diégesis misma, porque sus actantes, de los que depende el grado de realidad de la historia misma, la viven vicariamente. La dimensión metaficticia de la novela fundamenta su estatuto precisamente en la distancia interpuesta por los mismos personajes entre su existencia y

la de la diégesis en la que están textualizados. Prueba de ello es la obsesión de todos ellos por configurar su propia diégesis, y es este mismo proceso, fundamentalmente textual, porque se trata de dar forma a un texto dramático que va a tener una influencia decisiva en sus vidas, el que constituye el núcleo de la novela. No resulta del todo extraño al lector familiarizado con las novelas anteriores de Cunqueiro, este planteamiento; porque, en esencia, es la recuperación de la tensión entre realidad y ficción, traspuesta al texto, como en ocasiones anteriores, como la dialéctica teatro/vida. Egisto, Filón, Clitemnestra, el mismo Orestes, todos luchan por la configuración de un texto definitivo, un texto que es vida, prescrita y al mismo tiempo autónoma, como sugiere el tratamiento paródico de la intertextualización de la obra de Esquilo.

Los límites entre la narración (modalidad que representa el nivel de la diégesis en el que los personajes se consideran reales) y la teatralización (modalidad que refleja la dimensión ficticia en la que se mueven las proyecciones de todos los personajes) son tan inestables que a veces el lector se ve obligado a descodificar de nuevo un proceso que él consideraba localizado en un nivel diegético real y no imaginario. Considérese la siguiente situación: Eumón de Tracia, de visita, le pide a Egisto que le cuente

"todo lo que había en aquel asunto"; Egisto accede, e inicia el relato de sus relaciones con Clitemnestra, en unos términos que el lector identifica con un registro discursivo altamente codificado. Eumón lo interrumpe:

-¿Dialogasteis? -preguntó el atento Eumon. No se le había ocurrido aquello a Egisto. Habría que mandarle recado a Filón el Mozo que escribiese el texto, para recitarlo en otras visitas oficiales.⁴⁷

Comentario que obliga al lector a repensar toda la narración anterior: quizás fuese también producto de situaciones semejantes, y perteneciese no a la realidad (diegética) sino a los artificios retórico-teatrales de Filón. Esta ambigüedad en el tratamiento de los niveles diegéticos, le concede a la novela una riqueza y una complejidad que sólo la lectura atenta, consciente de las maquinaciones de la voz textual, artífice de este juego, puede identificar. Esta ambigüedad está acentuada por la intencionada polisemia de palabras clave, como tragedia; véase el siguiente comentario del mismo Eumón, una vez escuchado el relato de Egisto: "-Querido Egisto [...] desde que llegué a tu palacio y me hiciste confidente de tu tragedia, se me metió en la cabeza que tú y doña Clitemnestra quizás estéis viviendo una comedia de errores."⁴⁸

Quizás se refiera Eumón a la situación trágica en la que se encuentra la pareja, pero al mismo tiempo no puede descartarse la posibilidad de un comentario irónico sobre el origen teatral del problema. Es tal la voluntad dramática de la novela que esta segunda acepción no debe ser descartada. La alusión inmediata a otra modalidad teatral, "comedia de errores", refuerza la lectura ambigua del código; y un comentario posterior del mismo Egisto: "-Es que si no fuese Agamenón el muerto, quedo disminuido en la tragedia."⁴⁹

En la "cuarta parte" de HPO la hibridación narrativo/teatral alcanza proporciones casi desmesuradas. La introducción de dos textos teatrales, "El Paso del Galán de Florencia", "Paso del Rey y el capitán dialogante" y "El Paso del Mendigo", publicados posteriormente en gallego, con algunas modificaciones⁵⁰, genera una dinámica especial en esta última parte de la novela. Ambos textos dramáticos son obra de Filón el Mozo, que se los da a leer a Eumón. Y de nuevo se recupera la tensión entre la realidad y la ficción porque este autor dramático literaturiza "algunos de los sucesos más notorios de la incansable ensoñación amorosa de la soberana del Vado de la Torre."⁵¹ Qué grado de veracidad subyace en los tres textos dramáticos es muy difícil de determinar, y seguramente Cunqueiro deja que el lector entre de nuevo en este espacio textual guiado por la ambigüedad,

que sólo resulta en la intensificación de la dialéctica realidad/ficción.

Se ha discutido la función de los tres textos mencionados en el conjunto de la novela. Las soluciones adoptadas no parecen resolver el problema si esta cuestión se debate en términos de una novela en concreto, aunque Jacqueline Eyring Bixler ha intentado defender, la vinculación e ilación de estas dos situaciones dramáticas en el conjunto de la diégesis.⁵² El planteamiento, sin embargo, debe ir más lejos, hasta alcanzar el nivel de macrotextualidad en el que todas las novelas de Cunqueiro han de ser leídas; un nivel que no se contradice con las posibles incoherencias y manejos digresivos que se localizan en todas sus novelas. Cunqueiro es un novelista total, que escribe siempre dentro de un espacio narrativo y textual mucho más amplio que el delimitado por cada una de las novelas; entender este aspecto de su proceder es fundamental para entender determinados problemas que, de otra forma, no tendrían fácil solución.

Otra vez más se produce la transición, sin indicaciones previas por parte del autor, entre la modalidad narrativa y la dramática; como si ambas estuviesen al servicio de una muy precisa estrategia textual: la configuración de la síntesis perfecta entre los dos sistemas de codificación,

capaces de dialogar y determinarse mutuamente, para generar un nuevo lenguaje literario, ansiosamente buscado por Cunqueiro, que le permita expresar literariamente su poética de lo imaginario.

No debiera extrañar que el segundo de los textos dramáticos termine en la desintegración total de la falsa diégesis teatral: el diálogo final entre doña Inés y el Capitán recupera el momento final de la representación de "Romeo y Julieta, famosos enamorados" en CDS. A la obsesiva necesidad vital de ensoñación de doña Inés antepone su interlocutor la realidad literaria (=ficticia, teatral) de su parte en el diálogo:

Doña Inés.- ¿Qué libro?

Capitán.- <<El Converso Feliz de Amor>>. Ya me dijo mi mujer que no me fuese sin el libro, que podría quizá ganar algún dinero escribiendo alguna carta de ausente. ¡Pero, en tiempo de guerra, quién pensaba! Y me sale cada asunto!

Doña Inés.- ¿Por el libro? ¿Cabe amor en las letras de un libro? ¡Vete! ¡Mentira todo! ¡Palabras escritas! (Huye escaleras arriba llorando).

Capitán.- ¿Y qué tiene de malo por el libro? ¡Se para donde uno quiere!.⁵³

Este podría muy bien ser el final perfecto de toda la novela, desde un punto de vista textual. Lógicamente, la diégesis central requiere la recuperación de la figura de Orestes, y su problemática.

VFF es menos teatral que la novela precedente. No faltan las alusiones a la dimensión teatral ni a determinados textos dramáticos, especialmente shakespearianos, pero la atmósfera de intensidad teatral vivida por Egisto u Orestes no es compartida por Fanto; su imaginación, más próxima a la de Ulises (MDU) o a la de Paulos (EAC), busca otros medios de proyección.

El texto de introducción intertextualiza el Otelo de Shakespeare, pero para lograr un efecto humorístico, dentro del más puro ludismo literario. Inferir de esta alusión la recuperación de la tensión entre la ficción y la realidad supondría una manipulación del texto totalmente injustificada. Es más clara en este sentido una posterior situación, referida a Fanto y a su tutor: "Se retiraban después de levantar mapa, por si algún día hacían realidad el asalto."⁵⁴ La vida se vive siempre en las novelas de Cunqueiro en un nivel vicario de representación, en el que los actos no son realmente verdaderos; de ahí esa conciencia teatral que se apodera de sus personajes. Esta misma dimensión se ve reforzada por una nueva sugerencia de Capovlla:

"Mira tú, Fanto amigo, cómo podíamos dar la vuelta a Italia y aun pasar a otras naciones, tú de caballero secreto, usando diversos nombres [...]
Tras unos años de este teatro, montábamos una

tienda en Aviñon o en Nápoles para vender los
souvenirs [...] ⁵⁵

La referencia al teatro añade una nueva dimensión a la desintegración de la situación: de nuevo, como representando una realidad inexistente, la vida se vive vicariamente. No faltan tampoco, en VFF, traducciones dramáticas de determinadas situaciones diegéticas: "Y ahora estaba Fanto asomado a la ventana de la celda, en lo más alto de la torre del palacio bizantino, riéndose de la escena pasada [...] "⁵⁶, que de nuevo textualizan el carácter híbrido de las novelas de Cunqueiro, entre narrativas y dramáticas.

La novela se cierra con la descripción de la representación de un texto dramático al que el narrador/cronista alude en el prólogo a la novela. Es un último esfuerzo en el progresivo proceso de desintegración textual que recorre toda la novela. No debe descartarse un dato significativo: la novela se abre y se cierra aludiendo a la modalidad textual dramática, una modalidad que sigue funcionando, como en novelas precedentes, para desestabilizar la tentación de verosimilitud que toda diégesis proyecta en el lector. Las líneas siguientes, tan sugerentes, dan una idea del límite desintegrador al que Cunqueiro ha llevado su diégesis y con ella al texto mismo:

"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 borceguies, y el caballo <<Liofante>> era figurado por dos aprendices de batihoja, y para dar la verosimilitud de la prisa que Fanto y <<Liofante>> tenían en salir de la terraza de Poniente, abajo unos comparsas hacían que discutían la escasez de pan, y arriba, a la luz de la antorcha, en un tapiz verde, estaba de espaldas, desnuda, donna Cosima. Bueno, estaba un tal Giovanni Cresco, matarife, que tenía el cuerpo muy blanco. Como habían embadurnado la antorcha con clorato de potasa en polvo, al arder daba una alegre luz azul y parecía que lloviese estrellas fugaces. Para saludar cuando aplaudían, el Cresco se ponía sobre las partes una hoja de parra de bronce, regalo de sus admiradoras.⁵⁷

EAC, como en otros tantos aspectos, es una novela especial en cuanto a su dimensión dramática: el hibridismo mencionado repetidamente en este apartado alcanza en la última novela de Cunqueiro su mejor síntesis. La modalidad textual dramática ya no se representa gráficamente, como en textos anteriores, aunque no faltan las clásicas alusiones a la atmósfera teatral. Paulos, sin duda el más atractivo y complejo de los personajes creados por Cunqueiro, vive su vida vicariamente, como representación, pero impelido no por otros fines que los de su inagotable imaginación fabuladora.

Los "pantalones rojos" del forastero abatido por los "milicianos", mencionados en las líneas iniciales del primer prólogo, generan el primer espacio teatral dentro de la novela: uno de los soldados recuerda la representación de

una obra en la que "el actor gastaba pantalones rojos, con una cinta negra por debajo de las rodillas."⁵⁸ De nuevo, la referencia al teatro se concentra en el momento de su representación, y no en el texto dramático mismo. El contrapunto discursivo por el que transcurre el texto/prólogo inicial, con dos acciones paralelas, la del "forastero" y la de los personajes relacionados con la representación, alcanza un momento de síntesis al incorporar la voz narrativa a uno de estos personajes en la diégesis de la descripción del abatimiento, y al ser esta situación proyectada como una escena teatral: "Todo volvía a su lugar en la ciudad, como si alguien estuviese corriendo los decorados de una escena en el teatro"⁵⁹; en efecto, la apertura y cierre de las calles simula una escenificación, y recupera al mismo tiempo para su propia diégesis la referencia teatral inicial.

También el segundo prólogo contiene elementos de referencia al teatro: el hijo de la tabernera que dialoga con el forastero del "sombrero verde" ha tenido, como otros personajes de Cunqueiro, experiencia como actor. A partir de este elemento informativo el forastero genera una nueva diégesis, en la que incorpora otro elemento dramático; como se trata de una diégesis imaginaria la dimensión maravillosa interviene en la modelación del corto relato sin que ello

suponga una ruptura del nivel diegético inicialmente asumido por el narrador; este elemento maravilloso, sin embargo, está controlado por el teatral, como se observa en el siguiente comentario del "forastero": "Yo vendré a decirle [al hijo de la tabernera] los pasos más fáciles de los ríos, y cómo entrar en París [...] llegar a donde está la princesa [...] La princesa también es una anciana, pero como sus amores son de ópera, aparece moza."⁶⁰

Es la teatralidad de la situación lo que permite la desintegración de los límites de la realidad y la recuperación en la novela de la dialéctica vida/ficción. Dialéctica que, arropada en la intensificación paródica y humorística de la situación, está en la base del siguiente texto: "El ermitaño hacía que le servía a Paulos comidas en Maxim's. Todas las comidas terminaban con champaña, es decir, con un simple vaso de agua."⁶¹

Al juego con los códigos sociales e históricos añade Cunqueiro una representación teatral desmitificadora. La vicariedad del comportamiento de Paulos se va, así, intensificando progresivamente. No es ajena a este proceso la influencia del músico italiano que contrata Fagildo como tutor de Paulos, y que vive obsesionado con la modelación teatral de su comportamiento ("Con lo feo que hace esto en el teatro" es la primera expresión directa de este personaje

en la novela, refiriéndose a un defecto físico suyo.⁶²). Es importante destacar la función de la discursividad teatral como máxima toma de conciencia de un proceso narrativo que es asumido como tal proceso en el texto; al mismo personaje pertenece la siguiente frase: "¡Me muero sin saber lo que es amor! ¡Todo esto es teatro!".⁶³ El refugio en la teatralidad indica la desintegración semántica representada por la impotencia del personaje.

Paulos hereda este mismo talante dramático para darle una mayor consistencia a sus sueños, a sus quimeras, que imagina "durmiendo siestas de mañana y tarde".

"Sí, más de una vez tuvo la sensación de hallarse en un escenario [se confiesa Paulos por boca del narrador]. La sala estaba vacía pero Paulo tenía que representar a la perfección el papel ensayado una y mil noches, escrito por él y para él [...] La voz iba y venía, independiente de su voluntad, porque a la mitad del monólogo Paulos se había transformado en espectador de sí mismo [...] y era en la acción, en la situación imaginada, donde se encontraba a sí mismo [...] Mentía porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía.⁶⁴

Ningún otro héroe en la narrativa de Cunqueiro vive con tal intensidad dramática la representación de sus propias ensoñaciones; el desdoblamiento de su personalidad, sin embargo, no va acompañado de la ironía suficiente que le permita asumir el juego de identidades como tal juego. El

espacio dramático parece ser ese ámbito en el que lo inventado, la situación imaginada, adquieren alguna posibilidad de existencia, aunque alguien, o el mismo Paulos, pudiese reducirle este esfuerzo a pura mentira. El final de la novela sugiere la imposibilidad de seguir manteniendo la propia experiencia en ese espacio imaginario, es decir, teatral.

Teatral, en el sentido más pleno y creativo de la palabra, es el diálogo entre Paulos y el padre de María. Esta situación fue ya mencionada en la sección dedicada a la intratextualidad, porque en MDU se halla una muy similar. Curiosamente, en ambas se refuerza la dimensión teatral. El diálogo entre los dos actores principales, Paulos y el padre de María, no es tal: los contextos son totalmente extraños entre sí, "incluso si la forma externa del texto es la del diálogo, los personajes sólo superponen dos monólogos. Su diálogo es un <<diálogo de sordos>>"⁶⁵, estructurado sobre la oposición de dos sistemas axiomáticos, el de la imaginación y el del dinero; o si se prefiere y aquí es posible la lectura freudiana, entre el principio del placer y el de la realidad. Paulos resemantiza totalmente las categorías económicas y sociales empleadas por el padre de María, destruyendo el sistema de codificación capitalista de su discurso:

"-¿Cuánto cobraba por hora de uso de la cartera?

- preguntó el padre de María ...

-Nada, porque el duque me prestaba a cambio sus palomas mensajeras, que yo enviaba hasta los balcones de esta casa, a que dejaran caer de su pico violetas y pensamientos en el regazo de María.

-Se pudo aprovechar el viaje de regreso de las palomas para los que quisiesen mandar una noticia urgente a Milán, a real la letra.⁶⁶

Paulos encuentra un aliado en la "tía Eudoxia", personaje marginal como él, e identificada con el mundo del teatro ("Viuda de un marino (=arquetipo viajero e imaginario, dentro del sistema semántico de la narrativa de Cunqueiro), la recogimos por caridad. ¡Todo antes de que se dedicase al teatro! -dijo la madre tapándose el rostro con el abanico"(67) Es ella quien traduce literariamente la exposición de Paulos. Debe anotarse una coincidencia, en la creación de la atmósfera teatral de la situación, entre MDU y EAC: en ambas se alude a una misma obra de Shakespeare, King Lear; en la misma línea de coincidencias debe señalarse que Eudoxia es un doble de Pretextos (ambos personajes están relacionados con la representación de la mencionada obra), y del abuelo de Penélope, Leónidas, con el que comparte la condición de personaje marginal e imaginario. Las alusiones al teatro, y concretamente al del dramaturgo inglés, siguen produciéndose: Paulos establece sus relaciones con María en

términos de Romeo y Julieta. Además de todas estas referencias teatrales en todo el relato, se percibe su estructura dramática, señalada por una serie de códigos que indican la presencia estructurante de esta discursividad literaria: el diálogo, la gesticulación, la descripción del espacio y el movimiento perfectamente detallado de los personajes en él.

El cómico Policarpos, hombre de teatro, aprovecha la expectación creada por el anuncio de cometa, para solicitar que se le deje representar una alegoría "con monstruos y fuegos artificiales": la descripción de la representación destruye todos los códigos que puedan proyectar la ilusión mimética, y hace explícita referencia a los mecanismos que convierten la escenificación en un artificio; Policarpos, al simular una representación ante los cónsules parodia su mismo proyecto teatral, desdoblándolo en una representación de la representación teatral. La multiplicación de los niveles diegéticos, técnica anteriormente analizada, encuentra aquí su réplica dramática. Un comentario sobre Edipo y la función catártica de la tragedia, según Aristóteles, no hace sino consolidar la atmósfera dramática de la situación y, en última instancia, de la novela.

También Paulos ensaya su propia representación del futuro discurso ante los cónsules y los astrólogos. Pero su

actitud dramática no se reduce al efecto humorístico que sugiere la actuación de Policarpos. Paulos lleva a sus últimas consecuencias la decisión de moverse en un espacio teatral, un espacio imaginativo en el que quiere atrapar a los habitantes de su ciudad. Su discurso no es sino el proceso de configuración de la imagen de un mundo posible que a Paulos le parece más coherente que la del mundo real conocido. Cada nueva situación es asociada con su posterior representación por un pueblo que finalmente habría creído en las hazañas imaginarias de un Paulos demiúrgico: "Si se hacía teatro, entonces Paulos entraría por la izquierda al mismo tiempo que el faisán por la derecha [...]"⁶⁷ e incluso se propone un breve diálogo, en realidad dos monólogos intercalados, cuya teatralidad está gráficamente determinada, aunque no se trate de un texto dramático propiamente dicho. Es, sin embargo, la única ocasión en que se hacen intervenir códigos teatrales. El concepto de texto híbrido, una vez más, parece más apropiado para explicar su modalidad discursiva. Paulos repite posteriormente meditaciones similares, incluso llega a imaginar "cómo sería el actor que lo representase a Paulos en la pieza <<Los misterios del año del cometa con la venida vespertina del unicornio>>". Es tal su obsesión en este sentido que quiere precisar no sólo el posible diálogo sino los mismos efectos

escénicos de una situación cuya única realidad es su representación "ante el espejo": Paulos sólo lleva a sus últimas consecuencias el impulso dramático que otros personajes de Cunqueiro sólo tenían en ciernes; y la novela en su conjunto siente este peso: incluso un caballo, "el único caballo de verdad que queda de las antiguas cuadras [...] espabila algo cuando lo van a buscar a la cuadra, que ya sabe que es para herrarlo, y aunque esta consciente de que es teatro el que se diga a su alrededor que lo hierran [...]."68 Este comentario maravilloso sobre la teatralidad de la corte artúrica absorbe para la dramaticidad de la novela la larga narración sobre la desintegración de una corte que se ha reducido a puro cartón. La polisemia con que Cunqueiro utiliza, a veces indiscriminadamente, los términos de la semiosis teatral pueden generar falsas isotopías. La teatralidad acartonada sugerida por el caballo dista mucho de la teatralidad imaginativa de Paulos.

La estancia imaginada de Paulos en la Bretaña artúrica se cierra con una visita a doña Ginebra que sintetiza la particular lectura dramática de la estancia de Paulos en la corte artúrica:

"Cuando Paulos salía por la puerta, lo alcanzó una mujer envuelta en un gran mantón [...] Sujetó a Paulos por el brazo derecho [...] y que lo pasado con doña Ginebra, aun siendo la primera visita,

que era ya como un acto segundo en función de amor, con el beso en los dedos, y que si bien en Camelot el amor carnal no era de pago, se les cobraba a los personajes como si fuesen público de butacas, y que la supuestamente ocupada por Paulos, que valía diez reales.⁶⁹

Para una exacta lectura de este relato es necesario tener en cuenta que el texto tiene un origen onírico/imaginativo, y que, aun dentro de este ámbito, los mundos diegéticos se modelan según coordenadas teatrales. "El rey acaparador de ciudades con puente", el enemigo imaginario de Paulos, no es tampoco una excepción en la búsqueda de una proyección teatral de su vida, porque "exigía [...] que desde cualquier parte del escenario se viese bien su cabeza."⁷⁰

Organizar una poética teatral a partir de la narrativa de Cunqueiro, además de su dificultad intrínseca por el complejo desarrollo a que somete el autor su semiosis dramática, supone reflexionar sobre aspectos básicos de la organización del proceso narrativo y textual en este corpus novelístico. No debiera extrañar que las conclusiones que puedan derivarse de este análisis tengan una aplicación inmediata en el estudio de aspectos esenciales de la concepción del hecho literario que Cunqueiro transmite en sus textos narrativos. En el estudio anterior parece haber quedado patente que entre las múltiples modalidades

textuales asimiladas por Cunqueiro, el sistema de codificación teatral es uno de los mejor representados. En la segunda parte de este estudio se intenta la formulación de algunos de los aspectos básicos que constituyen el eje de un semiosis teatral, según puede deducirse de su práctica en la novelística de Cunqueiro.

A. Acción y discurso

Para Cunqueiro la palabra es acción. Los personajes, unos tras otros, sintetizan ambas dimensiones comunicativas, con una hipercodificación estilística o la gesticulación que intenta convencer a un auditorio más o menos predispuesto. Narrar es representar. Y ningún discurso posibilita esta identificación con mayores posibilidades de éxito que el discurso teatral, que sintetiza ambas dimensiones, las representadas por el sistema lingüístico y el "kinésico". Los deicticos, constantemente indicados en las novelas de Cunqueiro, dan cuenta de este rasgo y consolidan el estatuto particular de la palabra.

De aquí a la azione parlata de Pirandello hay muy poco trecho: la palabra se traduce en acción dramática, y ésta, simultáneamente, halla siempre su correspondencia en el discurso. Hablar es intervenir, ocupar un lugar en el espacio escénico, en el que incluso el silencio está cargado

de significación. La misma ubicación implica el poder de hablar. Y cuanto mejor se conozca este espacio, y los elementos que lo definen, incluido, lógicamente el auditorio, más factible será la traducción palabra=acción dramática. Los personajes centrales de la narrativa de Cunqueiro son una muestra nítida de esta síntesis.

En diversos momentos del análisis precedente se hizo mención a la relación existente entre texto y representación: se hacía constatar la tendencia de Cunqueiro a incorporar no el texto sino su representación. ¿Significaba ello condenar al silencio el texto dramático? El autor parece ir más lejos, y en consonancia con recientes estudios de semiosis teatral, establece abiertamente la distancia tensa entre el texto y su representación, las mediaciones mutuas, y sus interdependencias. "La puesta en escena no es la puesta en forma de una evidencia textual. Por el contrario, es la enunciación del texto en una puesta en escena particular, la revelación de sus presupuestos, de sus no-dichos y de sus enunciadores lo que le conferirá tal o cual sentido."⁷¹

Cunqueiro prueba con sus textos dramáticos narrativizados que la oposición entre la palabra y la acción está fundamentada sobre falsos presupuestos: el texto contiene ya en sí una visualización y un sistema de signos

deicticos que permiten la transición de la palabra a su representación. Sin que ello signifique silenciar la conciencia metalingüística y metateatral, a la que nos referiremos posteriormente, y que está en la base de la semiosis teatral de Cunqueiro. Los textos de Cunqueiro vuelven siempre sobre su misma materialidad, forzados a desvelar su naturaleza construida y artificial.

La enunciación teatral, más que ninguna otra modalidad discursiva, patentiza la disociación entre enunciado y enunciación. La gesticulación, entre otros códigos, implanta en lo dicho connotaciones que distorsionan o interrogan, desde el auditorio, el contenido mismo. Pero hay un aspecto que resalta todavía más en la novelística de Cunqueiro, directamente relacionado con la enunciación teatral: se trata de la tensión entre los discursos individualizados de los personajes y el discurso totalizador impuesto por la voz autorial. En el análisis de las voces narrativas se observaba siempre la presencia de una voz textual que condicionaba el estatuto de las voces intradieéticas, e incluso la extradieética. Es este discurso totalizador, tan obvio en Cunqueiro, que hace de sus novelas un gran macrotexto que se autorreferencia constantemente. La traducción en términos de semiosis teatral resultaría en la disposición de una escenificación en la que los espectadores

saben ya de antemano cómo van a individualizar su voz cada uno de los personajes: es la misma reacción que generan las novelas de Cunqueiro; y que explica el papel determinante desempeñado por el lector competente y macrotextual.

B. Intertextualidad

La dinámica intertextual significa básicamente la transformación del texto original en su dimensión significativa y signifiante; la desarticulación, e incluso desintegración de la fábula teatral, mediante la confrontación de ritmos y sobre todo discursos distintos y aun opuestos. El tratamiento paródico de la obra de Shakespeare, por ejemplo, muestra este talante subversivo e interrogante que Cunqueiro imprime a su obra narrativa mediante la intertextualización de textos dramáticos, precisamente porque a través de ellos es más factible crear la tensión realidad/ficción.

El escritor gallego dista mucho de adoptar una actitud actualizante de las obras intertextualizadas. No es esa su preocupación. La incorporación de los textos dramáticos tiende fundamentalmente a conseguir el efecto de teatralidad (=ficción) que todas sus novelas reclaman. Tampoco puede hablarse de adaptación dramática, porque esta supone un respeto por determinados códigos del texto original: la

fábula y el sistema actancial, al menos. Y Cunqueiro no se puede imponer ese tipo de limitaciones. La adaptación de Romeo y Julieta en CDS da una clara idea en este sentido. Su postura esta más cerca de la de Brecht, que considera el texto original como material de trabajo, aunque la subversión textual alcance una mayor intensidad en Cunqueiro. Su concepción del teatro se configura en oposición total a la del teatro ilusionista, en el que se pretende por todos los medios ocultar la dimensión recitadora que la representación del texto dramático presume. Los personajes de Cunqueiro citan sus textos, reclaman la dimensión declamatoria, como en el teatro épico, poniendo de manifiesto "el origen de las palabras y su proceso de fabricación por un autor y unos actores. Se muestra, entonces, que la representación no es otra cosa que un relato y una cita dentro del dispositivo teatral [...] La separación entre lo citado y el citante jamás se oculta en beneficio de la ilusión."⁷²

En determinados momentos, por la fragmentación y dislocación textual producida por la integración de diversas modalidades textuales, las novelas de Cunqueiro parecen estructurarse en fórmulas vecinas del "collage". Surgida esta técnica como rechazo de la concepción unitaria y armónica del proceso textual, el "collage" trae a la

superficie del texto su misma gestación, sus componentes significantes, imposibilitando al mismo tiempo cualquier intento de consolidación. La apertura, la desintegración, y la inestabilidad, rasgos sobresalientes en el proceso textual que estructura las novelas de Cunqueiro, son dimensiones próximas a la dinámica del "collage", y determinan las modalidades de intertextualización que hemos visto reflejadas en el apartado correspondiente.

C. Metateatro

De los rasgos apuntados anteriormente no es difícil deducir que Cunqueiro en su novela, mediatizada por los textos dramáticos intertextualizados, niega todo principio o código que proyecte ilusión sobre el espectador/lector. La actitud paródica, subversiva, que permea toda su narrativa es una plataforma que permite hablar de una actitud antiteatral, desenmascaradora, de la tentación mimética. La esporádica utilización de una estrategia que resuena a "mise en abîme" en algunas de las novelas de Cunqueiro refuerza este sentido de desdoblamiento teatral que genera la multiplicación de los niveles narrativos. Las muchas ocasiones en que alguno de los personajes medita sobre el teatro no hace sino consolidar esta consciente vocación metateatral de un autor que, fascinado por la creación

ininterrumpida de nuevas fábulas, se impone el deber de romper con los códigos que intensifiquen la ilusión de realidad, propia de la novela o del teatro naturalistas. Cunqueiro no oculta su juego, ni las reglas o convenciones que sustentan el texto; y la puesta en escena de los diversos narradores (Ulises, Sinbad o Paulos) se destaca por la incorporación de determinados códigos que acentúan la naturaleza teatral del acto narrativo.

D. Parodia

Como la intertextualidad, con la que está íntimamente relacionada, la parodia pone en relación dos textos, el parodiante y el parodiado, distanciados por la ironía. Esta distancia no debe ser tal que haga imposible la comunicación entre ambos textos, si así fuese el parodiante perdería su fuerza crítica y la carga irónica y paródica desaparecería. Cunqueiro cuida mucho este aspecto. No debe sin embargo olvidarse que la parodia no deja de rendir un homenaje explícito o implícito al texto parodiado ⁷³, y Cunqueiro no es una excepción en este sentido: su tratamiento ininterrumpido del teatro de Shakespeare no hace sino recuperar y vitalizar determinados textos clásicos, al relocalizarlos espacial y temporalmente, abriendo su estructura e infiltrando en ella códigos que, si bien

desestabilizan el texto original, obligan a reformular y descodificar desde un horizonte distinto elementos centrales del texto parodiado. La parodia significa siempre una nueva lectura, y un metalenguaje que describe 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 se 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 en la que los contrastes y contradicciones se hacen más obvios y adquieren un relieve que la novela realista tiende a silenciar.

Estrechamente relacionada con la ironía está la comicidad absoluta de un Cunqueiro que subvierte todos los valores, dejando detrás de sí un vacío difícilmente superable, porque pone al descubierto el carácter convencional del sistema de codificación social. Una comicidad que se apoya en una escritura burlesca, deformante, desintegradora de las múltiples modalidades textuales fusionadas en una síntesis que, precisamente, por su configuración poliédrica no puede alcanzar un mínimo de estabilidad. Este tono burlesco explica, en parte, la

actitud lúdica, gratuita, libre, que Martínez Torrón ha querido explicar como eje central de la narrativa de Cunqueiro.⁷⁴ Este sigue una tradición dramática (Brecht, Pirandello ...) que "construye la progresión de la fábula sobre asonancias, asociaciones de palabras o en referencia a la comunicación y a la enunciación. Desde el momento en que el lenguaje ya no es básicamente empleado según su sentido, sino según su textura y volumen, se transforma en un juego de construcción, manipulado como cosa y como signo."⁷⁵

E. Conciencia textual

La actualización o extrañamiento, términos que desde los innovativos estudios del Círculo lingüístico de Praga han obligado a replantear múltiples problemas de estética y poética artística en general, y literaria en particular, son especialmente útiles en el análisis de determinadas modalidades discursivas, entre ellas la teatral, porque en la representación el acto discursivo puede enfatizar dimensiones del enunciado que de otra forma estarían condenadas al nivel que le impone la cadena sintagmática del texto escrito. Todos los rasgos hasta ahora señalados descansan sobre este postulado que Cunqueiro, implícitamente, hace funcionar como uno de sus principios poéticos: la eliminación de cualquier posibilidad de lectura

automática de su producción narrativa, y con ello, la intensificación de la conciencia textual, a la que el tratamiento teatral de este corpus literario tanto debe en la forma y en el contenido. El narrador, en principio, excluido del teatro de la ilusión, como condición esencial de su misma naturaleza, es incorporado en Cunqueiro con una preocupación muy afín a la del teatro épico: en ambos casos funciona como destructor de la ilusión dramática, personificado en unos personajes que comentan, analizan, e identifican aspectos de la misma representación, en la que ellos como actores están inmersos. Esta doble identidad crea tensión entre la realidad (producto de la ilusión diegética) y su ficción (resultado de los comentarios metateatrales y metaficcionales de los mismos personajes). El efecto teatral queda así asegurado en detrimento del efecto de realidad, resultado de una aceptación plena de la ilusión y autenticidad de la representación. Aquél, por el contrario, acentúa los mecanismos, los procesos que llevan a una determinada situación, poniendo al descubierto su carácter re-representativo, y haciendo imposible la identificación catártica del espectador/lector con el mundo escenificado; porque el efecto teatral le impone la obligación del distanciamiento como única vía de intelección. El tratamiento paródico e irónico de muchas de

las situaciones narrativas y de los textos dramáticos intertextualizados trabajan en esta dirección: actualizan una distancia que debe ser mantenida como única condición de conocimiento.

La ruptura de la ilusión teatral y diegética se produce intensificando la desorganización textual y narrativa, y permitiendo la entrada de códigos agramaticales, incoherentes al ser ubicados en un espacio estructurado según una gramática narrativa y textual hipercodificada. No es sólo la voz textual el origen de estas rupturas; los mismos personajes rompen constantemente la ilusión de la representación, al aludirla explícita o implícitamente o bien al incorporar registros discursivos difícilmente integrables en un discurso formulado según un sistema rígido. Cunqueiro favorece este tipo de experimentos que, si pueden ser producto de una actitud lúdica, no agotan su realidad en esta perspectiva. La concepción de una textualidad abierta, dispuesta a integrar sistemas de codificación distintos y aun opuestos, y refuerza la teoría del carácter híbrido de su narrativa, a medio camino entre la narración y la dramatización, porque uno de los rasgos peculiares de esta última modalidad discursiva es la naturaleza abierta de sus códigos, es decir, su permanente inestabilidad y por ello siempre difícil consolidación. Todo

texto literario, y aun el no-literario, se debate entre la hipercodificación y la infracodificación. El escritor, situado en la cadena comunicativa, debe utilizar convenciones y códigos que sean accesibles al receptor; el límite ha de ser establecido en un punto de saciedad informativa más allá del cual la condición estética del texto pueda comenzar a deteriorarse. En este difícil equilibrio, donde muy buenos escritores se han perdido, es en el que Cunqueiro obtiene sus mejores logros. El análisis de las dinámicas intratextual e intertextual, en el marco de una concepción macrotextual del corpus narrativo del escritor gallego, ha puesto de manifiesto cuánto le debe a las múltiples modalidades discursivas literarias.

F. ¿Teatro épico?

A los conocedores de la obra narrativa y dramática de Cunqueiro y de Brecht puede parecer , en principio, una osadía establecer conexiones entre ambos autores. Para ello se aducen razones que tienen que ver con la concepción del hecho literario desplegado en sus respectivas producciones literarias. Sin embargo, alguna de las notas anteriormente mencionadas debería alertar sobre una negación rotunda a la posibilidad de diálogo entre ambos autores. Quizás, no sea más que la participación de ambos escritores en una

sensibilidad común, producto de una misma época, cuyo origen habría de establecerse en el llamado "modernismo" artístico de principios de siglo.

El siguiente bosquejo del sistema épico brechtiano, esquematizado por P. Pavis, pone de relieve una serie de aspectos que coinciden con algunos de los presupuestos poéticos de Cunqueiro:

- a. la escena elimina los elementos que puedan identificarla con el lugar de la acción; e incorpora los códigos de su misma materialidad escénica.
- b. la historia no presenta la ordenación de la progresión del teatro clásico; "se fragmenta en secuencias narrativas autónomas que no parecen dirigirse hacia un punto final, sino que se agrupan en un montaje".
- c. la acción exhibe los mecanismos del proceso narrativo, haciendo referencia a su origen como artefacto.
- d. la maquinaria teatral es puesta de relieve, actualizada, y no silenciada como en el teatro que busca conseguir el efecto-realidad. La gesticulación del actor desempeña un papel determinante al explicitar la artificiosidad de su comportamiento.
- e. todos los elementos mencionados alcanzan una síntesis en el punto de vista del receptor, que se ve obligado a mantener la distancia que le permita ir más allá del espacio escénico.

Una nota final de Pavis a su exposición hace todavía más interesante la tarea de correlación entre ambos escritores:

"En suma, el gusto por lo épico se acompaña muy a menudo por una acentuación lúdica de la teatralidad de la representación. Lo épico sirve, pues, más para interrogar las posibilidades y límites del teatro que para dar una interpretación pertinente de la realidad.⁷⁶

En otra entrada de su Diccionario del teatro, al que pertenece la cita anterior, el mismo Pavis, describe la "epización del teatro", y alude, explícitamente a uno de los rasgos que se han venido destacando en la primera parte de este apartado dedicado a la dimensión dramática de la narrativa de Cunqueiro. El texto, aunque extenso, merece ser citado:

Epización del teatro.
Tendencia del texto desde fines del siglo XIX, a integrar elementos épicos (narrativos) en su estructura dramática: relatos, supresión de la tensión, ruptura de la ilusión y toma de la palabra por un narrador, escena de masas e intervención de un coro, documentos vehiculados como en una novela histórica, etc. Este movimiento de desdramatización, ya acusado en ciertas escenas de Shakespeare [...] se acentúa en el siglo XIX con el teatro leído [...] el dramaturgo, si quiere mostrar los procesos sociales en su totalidad, deberá hacer intervenir una voz que comente y organice la fábula como panorama general, lo cual exige más bien una técnica de novelista que de dramaturgo."⁷⁷

El carácter híbrido narrativo/dramático tantas veces aludido en el análisis detallado de la discursividad dramática de Cunqueiro se presenta, según Pavis, como uno de los rasgos más peculiares del teatro épico de Brecht. Habría que considerar pura coincidencia la anexión de Shakespeare a esta tradición teatral y la manipulación masiva que del dramaturgo inglés hace Cunqueiro?.

NOTAS

- 1 Las crónicas del sochantre, p. 131.
- 2 Ibid., p. 145.
- 3 Ibid., p. 146.
- 4 Las mocedades de Ulises, pp. 24-25.
- 5 Ibid., pp. 41-43.
- 6 Ibid., p. 107.
- 7 Ibid., p. 279.
- 8 Ibid., p. 282.
- 9 Ibid., p. 281.
- 10 Ibid., p. 287.
- 11 Ibid., p. 288.
- 12 Ibid., p. 289.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid., p. 294.
- 15 Ibid., p. 296.

- 16 Ibid., p. 300.
- 17 Ibid.
- 18 Ibid., p. 302.
- 19 Ibid., p. 303.
- 20 Ibid., p. 307.
- 21 Ibid., p. 294.
- 22 Ibid., pp. 129-130.
- 23 Ibid., pp. 258-259.
- 24 Ibid., p. 303.
- 25 Ibid., p. 133.
- 26 Ibid., pp. 133-134.
- 27 Ibid., p. 176.
- 28 Ibid., p. 239.
- 29 Ibid., p. 240.
- 30 Ibid., p. 247.
- 31 Ibid., p. 243.
- 32 Ibid., pp. 251-252.

33 Ibid., p. 256.

34 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, p. 34.

35 Ibid., p. 73.

36 Ibid.

37 Ibid., p. 139.

38 Ibid., p. 141.

39 Un hombre que se parecía a Orestes, p. 24.

40 Ibid., p. 25.

41 Ibid., p. 41.

42 Ibid., p. 43.

43 Vease Robert G. Spires, "Mito-realidad. La dinámica de Un hombre que se parecía a Orestes." La novela española de posguerra (Madrid: CUPSA, 1978). Y más recientemente, del mismo autor, Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel (Lexington, Kentucky: The Univ. Press of Kentucky, 1984).

44 Un hombre que se parecía a Orestes, p. 53.

45 Ibid., p. 54.

46 Ibid., p. 79.

47 Ibid., p. 87.

48 Ibid., p. 96.

49 Ibid., p. 102.

50 Alvaro Cunqueiro, "Don Hamlet e tres pezas máis."
Obra en galego completa. I. Poesía. Teatro (Vigo:
Galaxia, 1980).

51 Un hombre que se parecía a Orestes p. 167.

52 Jacqueline E. Bixler, "Self-Conscious Narrative and
Metatheater in Un hombre que se parecía a Orestes."
Hispania 67 (1984), pp. 214-220.

53 Un hombre que se parecía a Orestes, p. 194.

54 Vida y fugas de Fanto Fantini, p. 21.

55 Ibid., pp. 33-34.

56 Ibid., p. 93.

57 Ibid., pp. 156-157.

58 El año del cometa, p. 11.

59 Ibid., p. 24.

60 Ibid., p. 31.

61 Ibid., p. 54.

62 Ibid., p. 56.

- 63 Ibid., p. 60.
- 64 Ibid., pp. 81-83.
- 65 Patrice Pavis, Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología (Barcelona: Paidós, 1984), p. 130.
- 66 El año del cometa, p. 105.
- 67 Ibid., p. 103.
- 68 Ibid., p. 137.
- 69 Ibid., p. 183.
- 70 Ibid., p. 200.
- 71 Ibid., p. 206.
- 72 Pavis, p. 445.
- 73 Ibid., p. 57.
- 74 L. Hutcheon, A Theory of Parody.
- 75 Diego Martínez Torrón, La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro (Sada, La Coruña: Ediciós do Castro, 1980).
- 76 Pavis, p. 287.

77 Ibid., pp. 153-154.

78 Ibid., p. 170.

VI. De la interrogación textual a la desintegración de la diégesis

1. Fragmentación textual

La tensión textual es uno de los objetivos prioritarios en la configuración de estos textos narrativos. El estudio de la macrotextualidad, y de las fuerzas centrífugas y centripetas representadas por la dinámica intertextual e intratextual respectivamente, muestra la efectividad de una estrategia que explica los momentos de tensión textual en todas las novelas de Cunqueiro. Su fragmentación representa otra de las dimensiones cuyo efecto más inmediato es, obviamente, dinamizar el proceso de recepción del lector y su configuración de la totalidad textual de cada una de las novelas. Esta primera conclusión, en una lectura sintagmática de los textos, debe ser cuidadosamente revisada, para precisar las funciones de la fragmentación e identificar otros mecanismos que contrarresten el efecto desintegrador de esta segmentación.

La primera novela, MYF, presenta una obvia compartamentalización en una serie de microtextos que si en principio pueden dar la sensación de un aparente desorden, son inmediatamente individualizados por un lector que se

propone identificar los rasgos peculiares de cada uno de los segmentos textuales, que se prolongan en una interminable cadena de subdivisiones, casi siempre sometidas a una jerarquización de niveles diegéticos. El proceso de identificación se hará más factible a medida que el lector avance en la lectura del corpus narrativo de Cunqueiro: sólo así es posible configurar la imagen macrotextual que todas las novelas rezuman, y cuyo efecto más inmediato, lógicamente, es contrarrestar su fragmentarismo diegético y textual.

MYF ya en uno de sus párrafos iniciales indica la fragmentación episódica: Felipe, la voz que se encarga de rememorar para el lector un tiempo pasado, considera que "nunca regalo como éste, digo yo, le fue hecho a un niño, y como de un cuerno maravilloso saco cinta tras cinta, cuento tras cuento;"¹ un comentario metatextual que anticipa ya la estructura fragmentaria de toda la novela. Esta fragmentación no se traduce en una simple segmentación de la diégesis; su dimensión textual sobre todo observable en la organización espacial de los textos, es especialmente significativa porque se traduce en la adopción de una serie de modalidades textuales cuya variedad y especificidad combinadas dan un sentido distinto al efecto fragmentario, al operar como sistemas discursivos hipercodificados. La

identificación y el inventario de las modalidades discursivas constituye un aspecto fundamental en el estudio del proceso textual, especialmente, cuando se lo estudia desde la perspectiva de la segmentación . La estructuración textual en espacios bien delimitados obliga a considerar la existencia de dos modalidades de segmentación, macrotextual y microtextual; y dos campos de interacción, el de la intratextualidad y el de la intertextualidad. Ambos aspectos dan una idea de la función esencial ejercida. No sólo la división en capítulos sino también la diferenciación gráfica establecen los márgenes de las variantes textuales que participan en la organización de las novelas; generalmente, las divisiones centrales comienzan con un microtexto, marcado gráficamente, que intensifica semánticamente los rasgos que de alguna forma definen los otros componentes microtextuales de la sección de la novela que aquél introduce, como si el autor quisiese plasmar visualmente la intensificación semántica de determinados segmentos textuales.

Los "apéndices", que Cunqueiro incorpora en todas sus novelas, inauguran siempre un nivel textual distinto y plantean las mismas cuestiones que el texto central, sobre el estatuto de su voz narrativa, la jerarquización de los microtextos y la función expansiva de la información

incluida en estos textos marginales. Interrogantes similares generan los índices onomásticos y los prólogos, modalidades textuales marginales por las que Cunqueiro muestra una muy especial atracción. Esta abundancia de apéndices obliga al lector y al crítico a interrogarse sobre la concepción del modelo de texto narrativo implícito en este proyecto novelístico. La dinámica textual generada por microtextos marginales está bien ejemplificada por "La novela de Mosiu Tabarie", que forma parte de los relatos añadidos: el autor selecciona entre las muchas historias que incorpora a su narrativa alguna que sólo está sugerida en el texto central. Su expansión en el apéndice obliga al lector a volver a él, y releer la sección en la que la historia expandida se textualiza.

Un texto de CDS es especialmente interesante para estudiar la intensidad de la fragmentación textual y su relación con el cambio de voces narrativas:

Los difuntos miraban desde el balcón y el ventano
 en que pararía aquel antojo de monsieur De Nancy
 [...] Les dio el alto un fusilero junto a las
 escaleras del tablado [...] El Sustituto estaba
 entonces con el miliciano plegando en cuatro la
 bandera que cubriera la guillotina, y subieron al
 tablado. Monsieur De Nancy se daba por conocido
 del Sustituto, apretándole la mano y poniéndole en
 ella una moneda de oro, que le había pedido
 prestada al coronel Coulaincourt.
 -Aún no sé cómo pasó lo que pasó -contaba monsieur
 De Nancy cuando la noche de aquel día sorprendió a

la hueste en los alrededores de Combours-. Me
propasé al decirle quién había sido [...].²

El lector tiene acceso directo a la primera parte de la narración de la mano de una voz que debe identificarse, probablemente, con el sochantre, al que el transcriptor cede el control narrativo; inesperadamente, el lector se encuentra con otra voz distinta, en principio más accesible, aunque sólo aparentemente: el autor seduce al lector introduciéndolo en un acto narrativo directo (en contraste con el de la primera parte, que es indirecto); no tarda éste en percibir que el nivel intradieético al que ha sido conducido se subordina al primero. Este texto ejemplifica la consciente voluntad de fragmentación que permea toda la narrativa de Cunqueiro: un relato intradieético cuya narración se proyecta en dos tempos distintos.

Los comienzos "in media res" son tan frecuentes en Cunqueiro que deben ser considerados entre los indicadores más insistentemente utilizados para conseguir el efecto de fragmentación aquí analizado. El otro es el ya aludido de la grafía, con el que el autor obtiene resultados especialmente significativos para la organización textual de sus novelas. La segmentación de la escritura es tan intensa que Cunqueiro no duda en fraccionar el relato de una situación sin que pueda colegirse razón textual alguna, si no es la del

atractivo de la misma segmentación. En MDU Laertes está leyendo el discurso de elogio al nacimiento de Ulises; en medio de la exposición, la voz textual que controla la génesis del texto obliga a una pausa que lleva al lector a una nueva sección:

-Dio gracias a Poseidón por tan larga vida como le había concedido [...] Su humana familia inclinó en silencio la agobiada cabeza, mientras la hípica descendencia huía a los montes, galopando ...

III

Laertes hizo una pausa, y miró hacia la damajuana que posaran a sus pies ... Y Laertes carraspeó y leyó el último párrafo.³

Una dislocación textual distinta, pero que debe ser analizada desde la misma perspectiva de búsqueda de la desorganización secuencial de las novelas se observa también en MDU. Una nueva sección, la IV de la "Cuarta parte" del texto central, comienza "in media res": "Ulises posó las manos en el borde de la pared recién encalada, y respondió cortésmente a la muchacha."⁴ El lector había dejado a Ulises cenando en la sección anterior, y lógicamente desconoce no sólo a la "muchacha" sino también el lugar donde aquél se encuentra. Inmediatamente se inicia un diálogo entre Ulises y Penélope, porque así se identifica la muchacha. Se interrumpe el diálogo, y el narrador inicia una

narración sobre la información que había silenciado anteriormente:

Ulises se había levantado muy temprano, y dejara a Ofelia al cuidado del palomar y guarda del equipaje [...] Ulises buscó el camino de los pastos verdes que veía a lo lejos [...] Mediaba la mañana cuando en un breve llano resguardado del norte, vio la casa, grande, cuadrada [...] Subida a la pared, junto a la puerta del camino carretero, estaba la muchacha.⁵

La fragmentación es doble: no sólo la del narrador mismo, sino también el diálogo. El efecto, paradójicamente, es el de una mayor interpenetración entre ambos microtextos, al intercalar secciones de uno en el otro.

Las digresiones, conscientemente asumidas por los mismos personajes, constituyen otro indicador especialmente apto para producir el efecto de fragmentación. A ellas se refieren los narradores intradieгéticos constantemente. En EAC se encuentra un ejemplo muy significativo de la operatividad de la digresión textual: un personaje reclama la vuelta al tema central ("¡Volvamos al asunto!", después de una larga digresión; y es el narrador extradiegético quien retoma la voz para incidir, él mismo, en otra digresión que es un ejemplo de discursividad antinarrativa: se ofrece la descripción de un candelabro, y de las manos del personaje aludido, deteniéndose en un anillo que éste lleva y que le

permite al narrador introducir una nueva historia, para volver, sin previa indicación, después de un largo párrafo, al diálogo inicial que aquel personaje quería recuperar.

Los microtextos se unen entre sí, muchas veces, de forma imprecisa. Sin embargo, Cunqueiro logra encontrar el código literario que le permita la transición de un momento de la diégesis a otro. La fragmentación textual, réplica de la fragmentación diegética, obliga al lector a adquirir una visión fragmentada de la historia relatada, consecuencia no sólo de la incorporación de múltiples voces narrativas sino también de los saltos que se producen en el nivel del relato.

No debe descartarse otra hipótesis en la investigación de la estrategia textual que dinamiza la fragmentación de las novelas de Cunqueiro. No sería descaminado analizar esta dimensión como un aspecto más de la tensión entre la mimesis, a la que todo escritor debe recurrir como fondo y horizonte de referencia para el lector, y la diégesis, un mundo nuevo que se va configurando lentamente en el proceso mismo de la lectura.⁶ Consecuencia inmediata de la fragmentación es la desintegración de ambos niveles narrativos, el de la fábula y el del relato: es tal la energía de esta dinámica que el lector, en el proceso de configurar el nivel textual en el que ha de situarse para

reorganizar la información narrativa, no encuentra una vía fácil de ordenación, ni en el nivel ni en los principios. La fragmentación textual establece, en síntesis, una de las condiciones fundamentales de lectura de la tensión entre la mimesis y la diégesis.

La obvia estructura fragmentaria de todas las novelas de Cunqueiro se hace más y más problemática a medida que el lector va adquiriendo una perspectiva macrotextual, y progresa como receptor competente en la descodificación de las complejas estrategias que el autor despliega en cada uno de sus textos. La comparación, por ejemplo, de los índices de toda su producción narrativa pone de relieve la estructura similar de todas las novelas, una estructura que se repite con cambios de menor alcance desde MYF hasta EAC. A veces, los títulos empleados por Cunqueiro no reflejan este grado de semejanza señalado, pero la estructura de cada uno de los capítulos deja en el lector ecos de otras novelas. Una rápida comparación muestra inmediatamente la constancia de Cunqueiro en el empleo de un modelo textual que era mucho más que eso; era en definitiva una muy especial intelección de la función de la literatura en la sociedad:

MYF

1. Nota preliminar

2. Primera parte. Miranda [historias generadas alrededor de la figura de Merlín]

3. Segunda Parte. Aquel viaje era un viejo mendigo [una segunda colección de historias localizadas en otro espacio narrativo]

4. Apéndices

5. Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña [que podrían ser integradas en los "apéndices"]

6. Índice onomástico

CDS

1. Bretaña [nota preliminar]

2. Primera parte. La hueste viene por el sochantre

3. Segunda parte. Las historias

4. Tercera parte. Viajes y aventuras

5. Final

6. Apéndices

7. Epílogo para bretones

MDU

1. Pórtico

2. Parte primera. Casa Real de Itaca

3. Segunda parte. Los días y las fábulas

4. Tercera parte. La Nave y los compañeros

5.Cuarta parte. Encuentros, discursos y retratos
imaginarios

6.Final

7.Indice onomástico

CVS

1.Primer parte. Retrato del dicho Sinbad el Marino

2.Segunda parte. Vísperas del viaje

3.Tercera parte. Navegaciones y naufragios

4.Apéndices

5.Retrato de la viuda Alba

6.Indice onomástico

HPO

1.Primer parte

2.Segunda parte

3.Tercera parte

4.Cuarta parte

5.Seis retratos

6.Indice onámastico

VFF

1.Primer parte. Nacimiento, infancia y mocedad de
Fanto

2. Algunas fugas y campañas de Fanto
3. Retratos y vidas
4. Apéndices
5. Índice onomástico

EAC

1. Prólogos
2. La ciudad y los viajes
3. Anuncio del cometa
4. Los reyes en presencia
5. Audiencia con Julio Cesar. Final.

HPO presenta, entre otros muchos indicadores de fragmentación que ya fueron referidos anteriormente, un caso límite en la narrativa de Cunqueiro. El autor decide incorporar en un texto del apéndice, uno de los espacios marginales del texto, la resolución final de Orestes. Esta dislocación de la diégesis, al privar al texto final del momento crucial de la historia, desjerarquiza la organización que el lector pudo haber deducido de los diferentes títulos que el autor asigna a cada una de las partes, y sitúa en igualdad de condiciones al texto central y sus textos marginales. La desestabilización y desintegración que se deduce de esta estrategia en la

organización espacial de las distintas novelas funciona, desde este punto de vista, como un código fundamental para explicar la consciente voluntad de fragmentación con que opera Cunqueiro en toda su narrativa.

VFF, otra novela que alcanza un alto nivel de fragmentación como puede deducirse del contenido del índice citado más arriba, muestra otro código de segmentación no utilizado anteriormente en estos textos. Una de las secciones principales de la novela lleva por título "Retratos y vidas", y en ella se incorporan notas sobre algunos de los personajes aparecidos en la diégesis central; uno de los textos incluidos lleva una dedicatoria a Néstor Luján, amigo íntimo del autor; una dedicatoria que añade un grado más de complejidad a la ya muy fragmentada estructura de la novela, y significa un salto cualitativo en la relación entre segmentos que, en principio, deberían estar en un mismo nivel textual. De nuevo se pone en juego la jerarquización de los múltiples microtextos de que consta la novela, su inestabilidad y la crítica implícita a cualquier pretensión por parte del lector de ordenar según un determinado principio de autoridad textual las diversas partes de la novela. Una estrategia similar sigue en EAC: la parte final de la novela se abre con una cita de Yeats,

que añade un grado más de fragmentación textual al introducir un texto poético y le da una cierta independencia a esta última sección en relación con todo el texto precedente.

El propósito de este uso de múltiples técnicas es la obtención de una visión quebrada de la diégesis, incluso cuando se trata de un espacio que debe imponer su unidad como entidad de cohesión diegética en una novela como EAC; el concepto de ciudad, por ejemplo, se refiere a un espacio cerrado, bien definido, que Cunqueiro desmembra al darle una perspectiva múltiple: las interpretaciones sobre su fundación y la fragmentación narrativa y textual derivada de la enumeración de las fechas claves. En esta misma novela se repite una técnica de fragmentación textual observada ya en MDU: la dislocación de la secuencia diegética, obviamente utilizada para traer a la superficie del texto, al nivel sintagmático, el proceso mismo de textualización. La secuencia diegética muestra el siguiente orden cronológico:

1. el músico italiano acude a la Garganta, cueva donde reside Fagildo y su sobrino Paulos, para llevar a éste a Italia.

2. la sección III termina aludiendo a la salida hacia Italia de ambos.

3. breve relato sobre la experiencia de Paulos en la casa italiana de Calamatti

4. regreso a su ciudad, y encuentro con Marcos el tabernero.⁷

El texto presenta, en contraste, una total desintegración de este orden e impone otro que obliga al lector a asumir la naturaleza literaria del relato pues la misma diégesis se ve afectada. La secuencia discursiva es la siguiente:

1. El músico italiano, acude a la Garganta [56]
2. Paulos va a Italia (fin de la sección III) [57]
3. Paulos, ya de regreso, se encuentra con el tabernero Marcos [así se abre la sección IV] [58]
4. Este informa a Paulos de la muerte de Fagildo [58-59]
5. Evocación de la estancia de Paulos en Italia [59-63]
6. Recuperación del diálogo de Paulos con Marcos [63]

El contraste entre ambos órdenes es obvio, y la señalización de las páginas muestra el vertiginoso ritmo discursivo.

Todavía más audaz es la fragmentación textual de un texto posterior dentro de la misma novela, aunque la técnica utilizada es semejante a la descrita. El fragmento depende

de un diálogo a su vez ya segmentado en la primera frase, que no vuelve a recuperarse sino dos páginas más adelante cuando el lector debe reactivar la conciencia de la situación dialogada. La sección V de la tercera parte de la novela ("Anuncio del cometa") se abre con el siguiente diálogo:

-¿En qué consiste?
-¡En el unicornio!.⁸

que funciona como una desarticulación textual: el lector no sólo se encuentra ante un diálogo que no es previamente anunciado por el narrador (mediante la técnica del "in media res") sino que desconoce a los interlocutores. El largo texto (páginas 136-138) que sigue inmediatamente es discursivamente distinto e integra un fragmento de textualidad dramática que se prolonga hasta que súbitamente el narrador rompe de nuevo el ritmo discursivo y reaparece sin previa indicación el diálogo inicial, esta vez rodeado de la información anteriormente silenciada:

-¿En qué? -preguntaba el presidente de edad.
Paulos descorría la cortina roja con cenefa dorada, y dejaba ver la lámina francesa a los cónsules y a los astrólogos.
-En el unicornio.⁹

Las citas podrían multiplicarse. Conciencia digresiva, distorsión de la secuencia lógica de la fábula, desintegración del mismo proceso narrativo, todos estos indicadores muestran, en relación con otros procesos textuales, la concepción plural y abierta del hecho literario que Cunqueiro plasma en sus escritos novelísticos.

NOTAS

- 1 Merlín y familia, p. [9].
- 2 Las crónicas del sochantre, pp. 126-127.
- 3 Las mocedades de Ulises, pp. 27-28.
- 4 Ibid., p. 227.
- 5 Ibid., pp. 227-227.
- 6 Para un análisis sobre la revisión conceptual de los términos mimesis y diègesis, véase Maurice-Jean Lefebvre, Structure du discours de la poésie et du récit (Neuchâtel: La Baconnière, 1971),_especialmente pp. 142-171.
- 7 El año del cometa, pp. 56-63.
- 8 Ibid., p. 136.
- 9 Ibid., p. 138.
- 10 Ibid., p. 129.

2. Tensión textual

Un modo de escritura como el de Cunqueiro, que interroga constantemente sus propios presupuestos, y encuentra en la parodia y el humor una de las estrategias básicas de su proyecto novelístico, tiene que generar necesariamente momentos de tensión narrativa y textual. En alguna ocasión se mencionó ya esta cualidad: la función de los antinarratarios, la dialéctica realidad/ficción especialmente arraigada en los textos dramáticos intertextualizados; la fragmentación del espacio textual de la novela, y su incidencia en la disposición fragmentaria de la diégesis narrativa; la tensión entre las fuerzas centrípetas del texto, especialmente representadas por la dinámica intratextual, y las centrífugas de la intertextualidad; y finalmente, en relación con esta última manifestación, la tensión entre la tendencia macrotextual de todo el corpus narrativo de Cunqueiro y la fragmentación sintagmática de cada uno de los textos.

La lista de los indicadores no se agota en esta enumeración; sin embargo, puede decirse que los señalados constituyen los centros generadores de las tensiones de unos textos que, paradójicamente, intentan ocultarlas. En determinados momentos surgen conflictos, generados por la

mano maestra de una voz textual que hace todo lo posible por desestabilizar su propia creación, y que permiten comprobar la multiplicidad y variedad de manifestaciones de la tensión textual.

En CDS nos encontramos con un ejemplo interesante de tensión textual producida por el enfrentamiento semántico de dos registros discursivos. Una hipercodificación literaria basada en un sistema de metaforización que desintegra la carga semántica del objeto metaforizado se observa en la siguiente descripción de Madame de Saint-Vaast: "Tapaba madame de Saint-Vaast el rostro con las manos, dos arbolillos de diez ramitas de marfil transparente, y sollozaba."¹

El efecto de contraste es perfecto si se considera que el narrador propone crear la doble sensación de afecto y rechazo ante el espectáculo del envejecimiento. La utilización de los diminutivos acrecienta la distancia irónica que se interpone entre el objeto descrito y su descripción metaforizada. Es ésta una técnica que Cunqueiro utiliza constantemente, con múltiples variedades.

La misma novela ofrece otras modalidades de tensión producidas por la interrelación de isotopías semánticas que en principio no son compatibles, el erotismo y el humor,

entre otras. Un texto que ya fue comentado anteriormente, da idea de la interferencia de una voz textual que desestabiliza el comportamiento de los personajes :

Madame de Saint Vaast cruzó los brazos debajo de la cabeza, y le resbalaron las mangas pompelanas, y asomaba aquella suave albura en los propios ojos del sochantre. Al sochantre, de niño, la artillera le cortaba las pestañas para que le creciesen, y le crecieron en verdad muy lucidas y largas, y nuestro De Crozon se fue quedando ahora adormecido pensando que si levantaba un poco la cabeza podría hacerle a madame unas cosquillas casi en el mismo sobaquillo [...] Soñó que madame vivía con él en el pomar de Quelven, y que le arrancaban las pestañas para tejer con ellas un cordón para el corsé. Y al sochantre le gustaba que se las sacase.²

La tensión se traduce no sólo en la dislocación semántica producida por la conjunción de las dos isotopías mencionadas, sino también por la usurpación de una voz narrativa por otra: a la voz fabulada del sochantre, del que depende, en última instancia, la información, se sobrepone otra voz, la del transcriptor, que impone una nueva lectura (irónica y humorística) a una situación que en principio debió estar controlada por la isotopía semántica del erotismo. La dislocación semántica aludida no es sino una modalidad de un proceso textual al que Cunqueiro recurre a lo largo de su producción narrativa, la resemantización, y que afecta no sólo a palabras sino también a situaciones como la citada anteriormente.

Otro ejemplo interesante de tensión entre varias isotopías semánticas en la misma novela, protagonizado por los mismos personajes, se encuentra unas páginas más adelante. De nuevo, a una ordenación del relato según una isotopía del afecto erótico del sochantre por madame de Saint-Vaast, se superpone una isotopía desintegradora de la anterior, basada en una síntesis de códigos humorísticos e irónicos:

De Saint Vaast mostrábase obsequiosa y reidora, mantenía con él una charla muy graciosa y demorada, y posaba sus ojos en los del sochantre de cuando en cuando, le hacía muecas con la boca [...] Madame le lavaba los pañuelos, que con tanto rapé como ofrecía monsieur De Nancy los ponía perdidos: atados a una varita de avellano llevaba dos como quien lleva una bandera, secándose al viento [...] El escribano, que era muy atento, raposo y apuntador, le decía después de cada serenata:

-¿No andará en amores el mirlo?

Madame De Saint Vaast se ponía colorada, y al señor sochantre se le apretaba algo en el corazón [...] ¿Estaría el enamorándose de una difunta? [...] Tenía ella un modo de sacar la puntita de la lengua y humedecer los labios, primero el de arriba y después el de abajo, y De Crozon, que miraba de lado, por no dar más que hablar al escribano, sin darse cuenta repetía el gesto [...].³

De nuevo, ha de entenderse la textura de este relato como la superposición de dos voces narrativas, la del sochantre, fabulad (origen de la información), y la del transcriptor de las memorias, que retuerce el relato

original para producir un efecto humorístico cargado de ironía.

Pero ésta no es la única modalidad de tensión textual reflejada en la novela. El texto está estructurado sobre una serie de oposiciones determinadas por el contenido mismo de la diégesis. El inframundo, al que pertenecen los extraños compañeros del Sochantre, funciona como un anti-mundo, una entre las muchas variedades de mundos posibles que circulan por toda la narrativa de Cunqueiro. La voz textual aprovecha esta oposición entre el mundo del día y el de la noche para obtener una tensión textual, que esporádicamente se desintegra con la adición de determinadas situaciones: "[...] y allí se aposentaron [el sochantre y los difuntos] en rueda, y visto que el coronel se demoraba, comenzaron a cenar arenques ahumados y sidra dulce, y un intermedio de huevos cocidos."⁴

El narrador utiliza la distancia creada entre el lector y el mundo en el que se desarrolla la diégesis de la novela para jugar con saltos semánticos que generan la distorsión textual, cuyo efecto demuestra la cita, al presentar a unos difuntos disfrutando de "arenques ahumados y sidra dulce, y un intermedio de huevos cocidos".

Cunqueiro es un autor que no siente atractivo alguno por los textos monotónicos, es decir, aquellos en los que

prevalece en forma absoluta una modalidad semántica precisa (lírica, trágica, cómica, etc.). El escritor gallego busca siempre la inestabilidad semántica. Esta actitud podría explicar su obsesiva búsqueda de contrastes, que es otro de los procedimientos frecuentados por Cunqueiro. El siguiente ejemplo es altamente significativo: "Se había visto metido en la enseñanza de la guillotina por escapar de unas deudas y de la vergüenza de que la mujer que tenía, que era muy joven, se hubiese puesto con el cuerpo a reunir lo necesario para pagarlas."⁵ Tres campos semánticos, "enseñanza de guillotina", "deuda" y "prostitución" se ven forzados a entrar en una misma isotopía, y a crear un nuevo campo semántico, síntesis siempre inestable, que genera en el proceso receptivo del lector un deje de humor.

El texto narrativo propiamente dicho de CDS se cierra con uno de los finales más ironicos y humorísticos de toda la narrativa de Cunqueiro; el sochantre, vuelto a casa, se ve obligado a cambiar su personalidad porque su doble del ultramundo ha logrado imponer una nueva imagen de él: de monárquico a partidario de la Revolución Francesa; ahora debe frecuentar los prostíbulos con un antiguo enemigo, y para colmo llevar en la chistera el símbolo de la revolución. El sochantre encarna las tensiones de toda la novela, textualizando en su propia persona las antítesis por

las que ha ido pasando progresivamente la configuración de la diégesis narrativa.

En MDU son detectables procesos semejantes a los identificados en CDS. Por ejemplo, la búsqueda de contrastes y oposiciones dentro de un mismo párrafo, con el lógico resultado de una tensión no sólo sémica sino también situacional:

-En Zante van las muchachas a las tabernas. ¡Ay, los lindos cuellos! Los ciñes del todo con una mano. Gordas, sí, sin duda, pero cuellos no hay otros más finos. Duermen con emplastos de anís alrededor de él para que no engrase. ¡Oh, no me preguntes si mi esposa es de Zante y tiene el cuello fino! Estaba en la misma nave que yo [...] Olía [la bodega de la nave] a pescado podrido, a letrina, a macho cabrío, y yo vomitaba. Ella me limpiaba, dejaba descansar mi cabeza en su regazo, me despiojaba [...].⁶

Al tono sensual de la primera parte del párrafo sucede una descripción de descomposición total, que afecta al espacio narrativo y al personaje mismo. La rapidez con que pasa la voz narrativa de un registro discursivo a otro no le permite al lector adaptarse al cambio produciéndose así el efecto deseado por el autor: ambos tonos se superponen, en una síntesis que, como se ha visto más arriba, no puede sino ser inestable, inestabilidad que se transmite a un receptor incapaz de distanciar momentáneamente ambos tonos

semánticos. Cunqueiro logra internalizar en el narratario (intradiegético) y en el lector (extradiegético) una tensión textual que no adquiere forma ni consistencia hasta el momento mismo de la descodificación receptiva.

Determinadas descripciones, esperpénticas, casi grotescas, están tan hipercodificadas estilísticamente, que obligan al lector, en un proceso de descodificación similar al anunciado anteriormente, a reconocer la inestabilidad del mundo descrito. El siguiente ejemplo, tomado también de MDU, da una idea de esta tensión creada entre un campo semántico y el registro discursivo utilizado para presentarlo:

Los rodeaban los atuneros, medio desnudos, calzones y blusas con manchas de sangre, y en las piernas y en los peludos brazos llevaban pegadas escamas de peces, que brillaban en la piel tostada. Una mujer se balanceaba en la puerta, con una bacia llena de cabezas de atún apoyada en el vientre enorme. La criada del ciego, una adolescente escuálida y morena, de pechos escurridos, picada de viruela [...] le sacaba brillo con su falda al platillo de cobre de las limosnas.⁷

La sordidez temática se textualiza con un lenguaje muy estilizado, sin que ninguna de las fuerzas pueda controlar a la otra.

La tensión textual en CVS se textualiza básicamente con la activa presencia de los antinarratarios. Es obligado aquí volver al apartado dedicado a las voces narrativas en el que

se describe y analiza la función antinarrativa y antitextual ejercida por determinados personajes de la novela. Todo el complejo proceso narrativo de Sinbad es un tira y afloja con determinados miembros de su variado auditorio. Pero no faltan los momentos estructurados sobre la síntesis forzada de campos semánticos distantes y aun opuestos, como la siguiente situación cargada de humor y de fina ironía:

[...] y siguió [Sinbad] poniéndose el camisón, y se fijó en un remiendo nuevo amarillo que tenía poco más arriba salvas partes, y sonrió.
-Si entrara alguien súbitamente y mirara esta vieja prenda, le diría que llegaba tiempo de ver lo que nunca yo enseñara a nadie, y fue que este retalillo amarillo me lo mandó para fondo del entredós de una pechera una dama de Ormuz [...] Y si fuese Mansur quien llegase, por pasmarlo de saber de amores y cortesánias, le diría que se fijase, que el regalo de la dama de Ormuz, cuando decidió hacer el camisón, no lo pusiera para delante, en la barriga, donde podía haber alguna deshonestidad, sino para atrás y alto, fuera de la salida natural de los vientos, aunque éstos están permitidos por el Libro en las pacíficas noches matrimoniales, seis de máximo cada noche.⁸

La síntesis de campos semánticos tan distantes y opuestos sólo puede conseguirse en la mente de los héroes de Cunqueiro. Ironía, humor, fantasía, una cierta sensualidad que no alcanza a transformarse en erótica, son elementos que intentan apoderarse del proceso textual sin que ninguno sea capaz de hacerse con el control isotópico. El lector, nuevamente, queda libre para optar por la síntesis esporádica de todas las dimensiones mencionadas.

Otra variedad de tensión y oposición se consigue introduciendo en el mismo personaje una antítesis formada por la copresencia de rasgos opuestos. Algo de esto se había observado al aludir al final de CDS: el sochantre ve su personalidad desdoblada. En HPO, desde otra perspectiva se describe un personaje con rasgos físicos antitéticos:

-[Petronio] me hizo dormir en buena cama, y su hija una jorobadita llamada Micaela, me dejaba a la puerta, por las noches, una jarrilla con leche [...] La jorobadita andaba triste [...] Yo sospechaba que la traía desconsolada su jorobia, que era de espínazo curbo y subido, tal que la punta de la corcova le llegaba hasta el cuello. Por delante estaba conforme, y los pechos muy redondos y puestos, y como tenía las piernas finas y largas, como suelen los más de los jorobetas, de frente no desagradaba.⁹

En la misma novela incorpora Cunqueiro un elemento folklórico que vuelve a reproducir el motivo de la tensión y oposición entre fuerzas contrarias; se trata del monstruo de dos cabezas, que el autor formula por boca de uno de los personajes:

[...] el monstruo de dos cabeza, la una de pelo rubio y la otra de pelo negro, la rubia de mujer y la morena de hombre. [...] La cabeza de mujer tenía castos pensamientos, y pasaba las horas soñando con ángeles que volaban entre flores, y pedía que le pusiesen maestro que le enseñase poesía religiosa, mientras la testa masculina se empecinaba en la cuestión del sexto, y no cesabade exigir que sus padres gastasen parte de la

ganancia en buscarle una pechugona que lo aliviase.¹⁰

Aparte el efecto humorístico de la inevitable aproximación casi-biológica de actitudes tan opuestas, no puede pasarse por alto que las dos cabezas sintetizan una doble corriente temática que transcurre por toda la novelística de Cunqueiro: sus personajes, con una fuerte componente erótica presente en determinadas situaciones, como la de Paulos transfigurado en unicornio (EAC), nunca llega a plasmarse en actividad y sólo se hace virtual en la imaginación y el sueño.

Las situaciones dialogadas, entre ellas algunos de los textos dramáticos intertextualizados, figuran entre los espacios privilegiados para la textualización de los momentos de tensión. En HPO se pueden seleccionar dos casos especialmente significativos: el primero, al que se aludió en otro momento, es el diálogo entre doña Inés y el Capitán; cada uno se sitúa en una isotopía distinta haciendo imposible la comunicación, a pesar de la dialogicidad del discurso; el segundo es otro texto dramático, esta vez entre la misma doña Inés y un Mendigo:

Mendigo.- ¡Una señora tan ilustre y tan ida! Ama Modesta.- ¡Una almita muerta de sed! Doña Inés.
- ¡Atame a tus sueños con piedras del río, no me lleve el viento!

Mendigo.- ;Yo no me ato por nada! ;Ni por mil
 escudos de oro!
 Doña Inés.- ;Yo me ato para no morir!
 Ama Modesta.- ;No durmió nada mi reina! ;Nunca
 duerme nada!
 Doña Inés.- ;Para no morir, bien mío!
 Mendigo.- ;En las casas de los pobres, te dan o no
 te dan, pero no hay estas farras!.¹¹

El discurso del Mendigo se proyecta en el texto con una función muy similar a la del gracioso en el teatro clásico español, fundamentalmente desintegradora del discurso de sus amos o personajes pertenecientes a una escala social superior. La desintegración consiste en dislocar o resemantizar la hipercodificación de los registros discursivos que identifican el estatuto jerárquico de los personajes. Pero además de esta función, evidente, en este caso concreto se repite la dimensión monológica de muchas de las situaciones dialogadas a través de toda la narrativa de Cunqueiro: Paulos (EAC) se pasa toda la novela monologando consigo mismo.

En esta última novela halla el lector un texto especialmente relevante para el estudio de la tensión textual. Es el tantas veces referido diálogo entre Paulos y el padre de María. El autor, identificado con la voz extradiegética, carga de intensidad semántica la imposibilidad de comunicación entre ambos personajes: los axiomas manejados por ambos corren paralelos sin poder

encontrarse, por no tener absolutamente nada en común. Se repelen, hasta convertirse en diálogo de sordos. La voz narrativa toma partido por Paulos y esta actitud hace que la confrontación se diluya, al final, en un puro juego irónico, que el autor intensifica para desintegrar la ideología comercial representada por el comerciante.

Paulos experimenta, como otros personajes de novelas anteriores, la dialéctica interna de las múltiples personalidades. Su deseo de vivir los sueños de todos, de incorporarlos a su propia imaginación, origina una tensión destructiva cuando en su propia carne vive la experiencia de otro soñador contrario: "Paulos mismo, muchas veces tenía dentro de sí mismo un soñador contrario, destructor de sus planes, entenebrecedor de sus imaginaciones. No, no era un demomiaco negador. El duelo se entablaba entre una creación y otra creación."¹² Una experiencia similar es vivida por Asad, el rey que quiere robar todos los puentes del mundo:

Por las mañanas, al despertar [...] el rey intentaba quitarse del magín los puentes que el sueño de ellos le cargaba más aparente y recio en las madrugadas, pero no podía. Como si fuesen dos Asad II, el uno soñando con puentes, y el otro queriendo volver a violinistas y bailarinas. Los soñadores contrarios, tesis que a veces dilucidaba Paulos.¹³

En ambos personajes, ya cerca del final de su última novela, parece Cunqueiro dejar constancia de uno de los rasgos más persistentes en toda su narrativa: la oposición constante entre múltiples fuerzas que no permiten que la diégesis central de la novela adquiera la consolidación definitiva, según el modelo de la novela realista. Con unos personajes que se interrogan incesantemente sobre su propio estatuto como entes a medio camino entre la ficción y la realidad; con la intensificación de los códigos que añaden grados de inestabilidad a la diégesis misma; y con un proceso textual que se cuestiona como tal proceso, llamando la atención sobre la inestabilidad de los múltiples elementos que lo constituyen (campos semánticos, dinámica textual, voces narrativas, espacialización del texto, intertextualidad e intratextualidad, etc.); no puede sino pensarse en un modelo de textualidad abierta e interrogativa como la imagen más apropiada para describir la concepción del hecho literario que se extrae del corpus narrativo de Cunqueiro.

NOTAS

- 1 Las crónicas del sochantre, p. 54.
- 2 Ibid., p. 105.
- 3 Ibid., pp. 110-111.
- 4 Ibid., p. 113.
- 5 Ibid., p. 127.
- 6 Las mocedades de Ulises, p. 84.
- 7 Ibid., p. 89.
- 8 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, pp. 59-60.
- 9 Un hombre que se parecía a Orestes, p. 29.
- 10 Ibid., 35.
- 11 Ibid., p. 204.
- 12 El año del cometa, pp. 202-203.
- 13 Ibid., pp. 210-211.

3. Desintegración de la diégesis narrativa

Cunqueiro siente poco atractivo por las situaciones semánticamente estables. Su narrativa proyecta una imagen multitonal, constituida por una poliédrica variedad de modalidades textuales (narrativa, dramática, lírica) tonificadas por múltiples registros discursivos (diferentes sistemas de códigos que entran en la configuración de un texto literario) y dimensiones semánticas (humorismo, ironía, parodia, nostalgia, utopía, ucronía ...). El resultado no puede ser el de un texto consolidado y firme. En principio, debe apuntarse la hipótesis de un modelo de textualidad interrogativa, como sugieren los resultados del análisis de otros aspectos de la narrativa de Cunqueiro. Esta imagen no encaja fácilmente con la que los críticos han estado propagando, recurriendo a tópicos que se han venido repitiendo incesantemente: la de un Cunqueiro fabulador nato, creador de mundos maravillosos que asombran por su brillantez y singularidad. Estas conclusiones sólo pueden derivarse de un estudio muy parcial de su producción narrativa, y silenciando por completo las estrategias que activan un proceso textual compléjísimo.

De una lectura atenta de su narrativa podría decirse sobre Cunqueiro lo que él señala como rasgo distintivo del

último y más interesante de todos sus personajes, Paulos: "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."¹ Como Paulos, el escritor gallego destruye en sus textos cualquier posibilidad de realidad; la actitud mimética, defendida a todo trance por novelistas de su propia generación en los años 40 y 50 de la postguerra, está totalmente desbordada por una nueva visión, ella misma inestable, delimitada por el texto y en última instancia por él definida. Un escritor obsesionado por no conceder en ningún momento la ilusión de lo real, necesariamente tenía que cuidarse de no propulsar una imagen excesivamente verosímil del mundo diegético que estaba configurando con sus textos. Muchos de los aspectos analizados en relación con el proceso textual (la macrotextualidad, la intertextualidad y la intratextualidad, entre otras dimensiones) tienden, en parte, a evitar la gestación de la ilusión de lo real en el momento de la recepción.

En el fondo, Cunqueiro no quiere sino desintegrar las imágenes y visiones del mundo que algunos de sus personajes viven dramáticamente, porque de su existencia, aunque sea imaginaria, depende la supervivencia de Sinbad, Fanto, Ulises o Paulos. Este proceso de desintegración textual está

ampliamente documentado en toda su novelística. ¿Pero, en qué espacios textuales se manifiesta la desintegración?. Deben señalarse, en primer lugar, tres tipos de inestabilidades:

a) inestabilidad semántica: a este proceso se alude en el apartado sobre tensión textual. Casi todos los ejemplos seleccionados muestran este tipo de inestabilidad, que se define básicamente por la resemantización de un campo semántico determinado, mediante la oposición de otro campo, o por la lectura desintegradora que del mismo campo el propio texto sugiere.

b) inestabilidad de la dinámica textual: representada por textos que dentro de una misma novela, o en otra con la que mantiene una determinada relación, se oponen o anulan mutuamente. Los dos "prólogos" con que se abre EAC constituyen quizás el mejor ejemplo de este tipo de inestabilidad; los dos títulos de la pieza de teatro chino añadida como apéndice a CVS, aunque en menor medida, podrían ser igualmente citados.

c) inestabilidad de la voz narrativa: muchos de los textos que aparecen como incoherentes en la narrativa de Cunqueiro tienen que ver con la ruptura de sistemas de codificación en este nivel narratológico. La inestabilidad de tan importante elemento en la constitución de la diégesis

da idea de la consciente voluntad de desintegrar cualquier efecto de verosimilitud que pudiese surgir de su aceptación por parte del receptor.

Al lado de estos tres rasgos han de colocarse otras tres características directamente relacionadas con el proceso de desintegración aquí analizado: en primer lugar, la descentralización y dislocación a que somete Cunqueiro sus textos narrativos; es éste un aspecto central del proceso textual directamente conectado con la fragmentación de las novelas, y que consiste en subvertir el texto central mediante la adición en un apéndice de una nueva perspectiva que obliga al lector a volver sobre el mismo texto y descodificarlo de nuevo: "El retrato de la viuda Alba" en CVS o "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña" en MYF, son un buen ejemplo de esta técnica profusamente utilizada; los "índices onomásticos" pueden igualmente ser estudiados desde esta perspectiva. El segundo de los aspectos puede ser definido como proceso de inversión textual y se refiere a la ruptura de los límites impuestos por el mundo real, invirtiendo el principio de causalidad, entre otros, al hacer que la representación pueda afectar el objeto representado: los relatos de los "tapices" incluidos en varias de las novelas, testifican la operatividad de este proceso que está directamente relacionado con la utilización

de la modalidad textual fantástica. El tercer y último aspecto en esta lista de procesos estratégicos implicados en el objetivo de conseguir la desestabilización textual y su misma desintegración es la apertura textual: uno de los rasgos definidores de la narrativa de Cunqueiro es la ausencia de un sentido último y definitivo, es decir, de una clausura monosémica; todas sus novelas sugieren múltiples vacíos y espacios de resquebrajamiento en el interior del texto mismo y en su misma clausura; a veces, la plurisignificación aparece en el mismo inicio y establece una indeterminación definitiva desde las primeras páginas, como sucede con los dos prólogos de EAC; esta cualidad está directamente relacionada, como es obvio, con la fragmentación textual, y con los múltiples microtextos que reinterpretan los relatos aparecidos en el texto central; también lo está con la información adicional y la referencia a personajes no citados en el texto central.

Son tantos los momentos de desintegración textual en toda la narrativa de Cunqueiro, y tan variadas sus manifestaciones, que lógicamente no se pueden sino resumir algunas de ellas, citando de cada una de las novelas aquellos textos que reflejen más nitidamente las estrategias textuales desintegradoras, a partir del marco conceptual arriba esbozado.

MYF comienza proyectando una oposición, que se hará constante en toda la narrativa del escritor gallego, entre dos temporalidades que configuran no sólo esta novela sino también las posteriores: un pasado, que está marcado de forma positiva (pasado=plenitud vital); y un presente (el "ahora" desde el que se enuncia), caracterizado como negación y desintegración. Esta secuencia temporal se configura como un proceso destructivo, degenerador, cuyos efectos se hacen sentir no sólo en el deterioro físico de las personas y objetos circundantes sino también, y de modo especial, en la desaparición de un orden social que sólo tiene consistencia literaria (la presencia determinante en el comportamiento de los personajes de determinados prototextos: novelas de caballerías, bizantinas, pastoriles o sentimentales, entre otras modalidades, han de explicarse en este contexto, aunque su función textual no se agote en esta perspectiva). Este proceso es especialmente visible en la última novela, EAC. Aunque desestabilizado, el marco temporal funciona, junto con otros códigos de desintegradores, como una constante ya que pertenece al texto fundacional de toda la producción; entendido este rasgo no en un sentido temporal (ya que Cunqueiro había intentado el género narrativo anteriormente), sino desde un punto de vista textual, porque en MYF se localizan los

elementos que van a constituir la base del proceso genético de todas las novelas posteriores. En "Las historias del Algaribo", por ejemplo, el mismo narrador cuestiona su voz narrativa al desintegrar el nivel de veracidad adquirido por las historias narradas, e intensifica su dimensión ficticia: el relator, Elimas, llega a Miranda, y a petición de los miembros de la casa de Merlin, se dispone a contar historias: "un catálogo de siete muy preparadas, y todas tienen un punto de verdaderas. Te digo que por mucho que saques de tí una historia, siempre pones cuatro o cinco hilos de verdad, que quizá sin darte cuenta llevas en la memoria". Y Elimas comienza la narración de sus historias, anticipando siempre su historicidad: "-Esto pasó, ahora va a hacer un año [...]"; "-El heredero de la China, que es un mozalbete algo corto [...]"; "-Esta es una novedad que hubo en el Reino de León el invierno pasado [...]". La conclusión, sin embargo, no sólo contrarresta los indicadores señalados, sino que los anula al reconfigurar su estatuto como relatos de ficción: " -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."² El efecto inmediato es el de la desintegración de la mimesis (histórica) y su

substitución por una diégesis (de ficción). Simultáneamente, la voz textual cuestiona la fiabilidad de sus narradores, añadiendo un nuevo elemento de inestabilidad. Otro momento interesante en el análisis de la desintegración del estatuto de la voz narrativa es el de la incorporación de la voz del historiador o cronista inglés, que genera una tensión entre una modalidad de crónica biográfica y el talante fabulador de la voz narrativa: este narrador se expresa con la autoridad del discurso histórico, como un investigador que no duda en desmitificar a Merlin, pero simultáneamente recurre a modelos textuales hipercodificados literariamente para elaborar su informe. Se trata de un informe provisional, cuya función antitextual está perfectamente marcada por el contraste con la información de la primera parte. Es fundamental captar este aspecto antitextual que indica la importancia de la división fragmentaria de las novelas de Cunqueiro. El narrador, como se sugería anteriormente, desmitifica a un Merlin que el primer narrador, Felipe, había canonizado en la primera parte. Concretamente, mister Craven niega la castidad del mago: " -Y eso de la continencia por filósofo sería ahora de viejo, que de mozo y en las cortes, tu amo desenvainaba fácil." ³ En este informe que el inglés está elaborando no es sólo Merlin el desmitificado, a "don Lanzarote del Lago" se le tilda de

"compinche" del mago, y una alusión al amor cortés está matizada por un tono irónico que no puede pasar inadvertido para el lector:" el tal Lanzarote traía amores con doña Ginebra a excuso de su marido el rey, pero eran de aquellos amores antiguos y corteses que no ponen deshonor, según dicen."⁴ La voz textual por medio de mister Craven logra la desestabilización de la diégesis al jugar con los códigos históricos: Merlín es discípulo de "don Franklin"; y con la llegada de la Revolución Francesa "se quedará doña Ginebra sin las rentas."⁵ El golpe definitivo es asestado por un Cunqueiro que juega con información contradictoria: sobre las razones del retiro de Merlín y doña Ginebra a Miranda se dan dos versiones, ninguna de las cuales es desmentida: "Decían que era viuda de un gran rey que murió en la guerra, y que tuvo la noticia por un cuervo cuando ella estaba de visita en Miranda, probando un peine de oro."⁶ "Y porque iba el que pasó a ser amo tuyo algo fatigado del mundanal ruido, y porque con la Revolución de Francia se quedara doña Ginebra sin las rentas ... acordaron ambos retirarse a esperar mejores tiempos a Miranda."⁷

Se observan también en MYF textos que ejemplifican la inestabilidad semántica, a la que se hacía referencia más arriba: unos seres del inframundo aludiendo a un "tutti frutti."⁸

A veces Cunqueiro desintegra la ordenación lógica de sus novelas presentando ante el lector situaciones que no encajan en el esquema que la voz narrativa escoge como estrategia de configuración de la diégesis: en el texto central de CDS se encuentra el siguiente código hermenéutico: "Me pregunto si el ciego penado será éste de quien he hablado;"⁹ sin embargo, este mismo personaje aparece nombrado en el "dramatis personae" como "Ives". Habrá que pensar en una intervención de la voz textual, lúdica, que no tiene inconveniente en destruir su propia fórmula textual; porque, partiendo de un principio de organización hipercodificado, la transcripción anotada de unas "libretitas", habría que pensar en el sochantre como fuente única de información, o lo que es lo mismo, su autoridad sobre las "dramatis personae"; sin embargo, la voz narrativa de este texto no puede ser identificada con la fabulada del sochantre por una serie de indicadores narrativos. Una vez más Cunqueiro se rebela contra su propia estrategia textual, subvirtiendo el código literario seleccionado, el de los cuadernos encontrados. Intensifica, así, un proceso textual que alcanza en cada una de sus novelas posteriores un grado aún mayor de conciencia literaria.

En esta misma novela, la representación de Romeo y Julieta contiene una de las situaciones más tensas y más obvias en la dinámica de la subversión y desintegración textuales de toda la narrativa de Cunqueiro. Este texto ya fue analizado. Aquí interesa como ejemplo de antitextualidad: la voz textual va preparando, a lo largo del texto representado, el enfrentamiento final entre un texto literariamente hipercodificado (la carta de Romeo que lee Julieta), y el acta de licencias de la alcandía, texto igualmente hipercodificado, y que por eso mismo se opone al anterior, frente al que funciona como un antitexto, en un doble sentido: ambos se oponen espacialmente al figurar en cada una de las caras de un mismo pliego (antípodas textuales); al mismo tiempo, la oposición, figurada espacialmente, refuerza su intensidad en la dimensión semántica de cada texto (los contenidos se excluyen radicalmente). La lectura de ambos textos justifica incuestionablemente esta propuesta:

"Desarrolla del todo la carta, y lee acercándose a una linterna que el Gonfaloniero colgó de un poste: <<No perdí el hábito de hablarte, pues palomas hay, Julieta, tan vecinas mías en Siena. No perdí el hábito de oírte, tórtola de los ojos entreabiertos de la mañana, y ya por corazón,

ordena ir y venir mi sangre un fatigado vaso de memorias
 [...] Aprieto lirios contra mi pecho, digo: ¡Julieta! Entro
 soñando en tu cámara, y el polvo que me cubre, ceniza de
 rosas que de tu amor crecieron en mí, para morir tan pronto
 como dejaste de mirarlas, es una tierra negra y fría que
 hace de mí un muerto desenterrado. Fantasma soy de los días
 idos, y por eso no me ves, ni escuchas mi paso como una
 sombra por entre la hoguera de tus brazos, y me rompo de
 sed, entonces, y vuelvo en mí, aún más fatigado del trabajo
 y de resucitar a través de un sueño mi carne y el alma tuya.
 Quien hace en lo oscuro tales vasos como nosotros, Julieta,
 debía de cuidarse mejor del vino con que los llena."¹⁰

[...] sale una niña, una mendiga harapienta, que
 se acerca poco a poco al pie del poste de la
 linterna, coge el papel que dejó caer Julieta en el
 suelo y se pone a leer: <<No hay nada escrito, no
 están aquí los lirios apretados contra el pecho ni
 las memorias de canela de la brisa. ¡Ah, por este
 otro lado sí! (Leyendo) "Alcaldía de Comfront en
 Landes. Licencia al guardariós Chaillot, alias
 Braque, para casarse con la ciudadana Bonet, alias
 Fleur Tranquille, el seis de Floreal. Un franco
 por la licencia. Licencia a la vieja Goman, para
 recoger los cagajones perdidos en los mercados de
 los jueves. Gratuito. Licencia al sastre Terne
 para poner botones nacionales en los culotes. Dos
 francos."¹¹

El grito final de la niña que descubre esta realidad no
 hace más que reforzar la desintegración en que remata todo
 el texto dramático: la realidad ficticia representada

intensifica su carácter, para quedar reducida a un tablado sobre el que se "abate el tapiz del fondo."¹² Una desintegración similar, que funciona sobre un texto hipercodificado, se encuentra en la misma novela: esta vez se trata de la desintegración de una serie de códigos claramente identificados con una descripción bucólica:

Estaban parados en el pasaje de Plemille, en aquel tan alegre suelo de Samble, en un escampado de alisos junto a un pantano, para que se bajase el sochantre a hacer aguas menores. Aquel llano de Samble antiguo es muy hermoso por los linajes, y aquella mañana, después de la lluvia, hacía feliz contemplarlo.¹³

El texto subrayado supone un descalabro en la organización literaria del resto de la cita.

No es ésta la ocasión de volver a analizar la carga desintegradora del "Epílogo para bretones", que el "autor" añade al final de la novela. Este texto fue estudiado, anteriormente, como un ejemplo de desintegración del proceso narrativo de toda la novela.

Ya en MDU las manifestaciones de la desintegración se incrementan, y adquieren una mayor variedad. Por el número de textos seleccionados desde esta perspectiva puede observarse una progresiva intensificación de las estrategias de desintegración textual.

Una primera manifestación se encuentra en la primera parte de la novela, que debe ser leída como un texto fundacional (el título mismo sugiere esta lectura: "Casa Real de Itaca"); en ella se percibe la configuración semántica de un espacio textual mítico. Toda la situación se organiza en una dialéctica entre la dimensión mítica que se intenta dar al nacimiento de Ulises y la desintegradora, que entre irónica y humorística, no permite que la primera se consolide. El diálogo entre Poliades y Laertes, padre de Ulises, es significativo en este sentido:

-Poliades, tu conoces bien la historia de Itaca [...] Sabes quién trajo a Itaca el cerezo y el primer toro negro, puedes decir dónde estuvo Troya con su muro y su playa, y a quién hizo coronado Ricardo Corazón de León en Itaca cuando pasó cruzado.

-A tu tatarabuelo, Apolonio el Cojo [...] Salieron Ricardo y el sol. Tu tatarabuela había ido, temprano, a buscar sanguijuelas del alba para sangrarle el flemón a una vaca. Entonces las mujeres andaban en camisa. Era lo decente [...] Fue allí mismo, en el cañaveral. Tu tatarabuela cayó de espaldas en los charcos. Cuando lo supo Apolonio el Cojo riñó a la mujer. ¿Es que no había tiempo de venir a casa, y llevar al cañaveral la colcha amarilla que tiene bordados los tres pavos reales, y una lámpara de aceite perfumado? Tu tatarabuela se llamaba Amaltea.

-Nombre de cabra -sentenció Belías.¹⁴

La descripción de la escena erótica no puede ser más descarnadamente humorística, y desintegradora. La sentencia última de Belías fuerza al lector a recuperar una frase

clave anterior:"a quien hizo coronado", sobre la siguiente relación:

cabra = cabrón = cornudo = coronado

La historia de León, narrada por Alción a sus compañeros de navegación, es un muy cuidado relato en el que la estrategia que se viene analizando encuentra un espacio idóneo de realización. El narrador comienza insistiendo en la dimensión oral y codificada del relato:"os voy a contar la historia"; se intercalan incisos humorísticos del mismo narrador :";Ay las viudas en el medio del mundo, qué misterioso apetito! ;Esto lo digo yo, Alción soltero, mordiéndome las gordas uñas!", y comentarios metatextuales: "Cuento como León me contaba, llanamente, sin poner elogios en las pausas". La narración es sometida a una desintegración: la viuda de la que se enamora León es su antigua nodriza (=madre). Se hace sentir el tabú del incesto, y su consiguiente fuerza represiva. A partir de este momento, cuando el dramatismo del personaje y de la situación parece haber llegado a su climax, la narración sufre un giro total: el lector experimenta de nuevo la estrategia de la antitextualidad, lograda casi siempre mediante la parodia de un sistema de codificación literaria; en este caso es la novela bizantina, que no hace sino intensificar la conciencia textual y literaria del relato, y

desintegrar la isotopía dramática de la narración, con el siguiente comentario del mismo narrador:

-¿Le respondió el mar, Alción? ¿Poseidón, acaso, surgiendo con la cabeza adornada de algas fosforescentes? -preguntó Ulises.
-No, Poseidón, no. No habló el mar. Sería demasiado pedir que el mar hablase en todas las novelas de amor de los pilotos. Le contestó a León un borracho que caminaba torpemente arrastrando un saco por la playa.¹⁵

En MDU, y unas páginas más atrás del texto citado, se ve forzado el lector a funcionar en un nivel de antitextualidad. Al iniciarse la tercera parte de la novela el narrador hace una observación de su tono literario: su modo será más bajo como corresponde a vidas humildes. El resultado, sin embargo, y ya en las primeras páginas de esta sección, dista mucho de ese registro discursivo. Los códigos de un lenguaje poético se intensifican, y con ellos la conciencia literaria de su discursividad:

Alción se sentaba a los pies del catre en que yacía León Leonardo y hablaban incansables. La hija de León se asomaba a la ventana y deshojaba sobre los charlatanes las pequeñas flores de la rosacresta que subía en enredadera hasta el tejado. Estaba muy enferma; el herido corazón le ponía labios azules [...] ¡Adiós paloma que no sabías volar! [...] ¡Ay, paloma que no volaba! ¡Paloma!.¹⁶

Así, un texto literario hipercodificado debe ser leído antitextualmente desde la perspectiva anunciada por el narrador, al presentarse con una configuración y un sistema de codificación literarios antitéticos del texto que imaginariamente el lector reconstruye sobre la base de las observaciones iniciales del narrador. Esta situación, como otras muchas que no son difíciles de identificar en la novela, ejemplifica la dinámica destextualizadora que recorre toda la narrativa de Cunqueiro: a un texto configurado sobre una determinada modalidad discursiva, se le impone otra que obliga al lector a descodificar el texto anterior de forma distinta, porque su estructura textual, es decir, su discursividad, fue puesta al descubierto.

Pero los recursos para lograr este efecto desintegrador no parecen agotarse en Cunqueiro. A veces se consigue mediante una mezcla de fantasía, humor e ironía:

El dragón tenía rostro humano, y por el ojo derecho vertía una lágrima azul.

-A lo mejor -comentó Basílides- tenía familia y dejaba menores.¹⁷

Las exhibiciones fabuladoras de Ulises alcanzan una intensidad retórica tal que el texto se autodestruye. La dimensión semántica, la diégesis, pierde consistencia en favor de una nueva dimensión, irónica y paródica, que fuerza

al lector a situar el nivel de la comprensión en otro sistema de codificación. El juego de máscaras (=identidades) de Ulises con Amadís de Gaula, entre otras personificaciones, sitúa al lector en el nivel de la parodia, y muestra la proximidad estratégica entre esta dimensión y la intertextual. El final de uno de los actos narrativos de Ulises termina precisamente en la aniquilación:

Ulises alquiló una lancha, con dos taciturnos remeros, para regresar a <<La joven Iris>>. Se sentó en popa, con el cordero entre las piernas. Por juego, le ponía la montera al lanar, y le decía, acercando la mejilla a la caricia de su vellón:
-¡Serás tristemente degollado, en lo oscuro, don Amadís de Gaula, amigo mío! No abras el recado sellado.¹⁸

Ulises (= Amadís) ---> cordero ---> muerte.

Entre los encuentros de Ulises con personajes femeninos hay uno especialmente sugeridor para estudiar la dinámica de la desintegración. "Alicia pasaba ya de los cuarenta, y vacilaba entre entregarse a los infantiles recuerdos [...] o en acudir presurosa con la final dosis de aceite a la lámpara desasosegada de los deseos, por últimos alocados y vehementes."¹⁹ El narratario es perfecto para las maquinaciones imaginarias de Ulises: el texto presenta todos

los rasgos típicos del proceso textual que Cunqueiro utiliza constantemente. Ya desde el principio se establece un tono de ambigüedad en el doble nivel de lectura: "Señora, no te puedo mentir [...]"²⁰; que es válido (=real) para el narratario intratextual, pero no para el lector que controla, en cierta medida, con el narrador extradiegético, los procesos narrativos que éste genera. La atmósfera erótica, como siempre, indica que una intencionalidad paródica anda cerca: para narrar sus imaginarios orígenes, arraigados en un mundo literariamente hipercodificado, Ulises sitúa a sus míticos padres en situaciones totalmente desintegradoras:

El hisopazo tercero le salió a mi madre, teniendo tan cerca a tan espléndido varón y tan vestido de corinto y oro, un poco enérgico [...] el hisopazo tan vivamente manejado tropezó en la barba ducal, y vio con espanto mi madre que se le caían aquellos nobles y adornados pelos a su rico soberano [...] Con amables palabras le pedía que guardase el secreto, y en trágico añadía:
 -¡Si me saben sin barbas, me ahorcan, palomita!
 ¡Estoy en tus manos!
 [...]
 La novela asombraba a la señora Alicia, que la cogía con sus propios labios y parecía irla repitiendo.²¹

La desintegración de toda la diégesis al enmarcarla en un sistema de codificación, "la novela", confirma la lectura irónica de la frase anteriormente citada: "No te puedo

mentir". Es la irónica y paródica enfatización de la condición nobiliaria del personaje, que no hace sino añadir un grado más de desintegración a una historia que juega con diversas modalidades textuales.

Si la intratextualidad constituye una fuerza centrípeta, consolidadora, la intertextual tiene una función centrífuga y desestabilizadora porque obliga al lector a desplazarse de un texto a otro buscando un espacio intermedio que le permita la descodificación del desdoblamiento textual. Cunqueiro utiliza en múltiples ocasiones esta dinámica para conseguir efectos desintegradores. Un texto especialmente significativo en este sentido es el de la despedida de Ulises y Penélope; en él es posible ver la operatividad de las dos fuerzas, la centrípeta y la centrífuga, ésta última basada en la dinámica intertextual:

Tenía en su espalda la mano abierta de Penelope. La pequeña y dulce mano estaría oyendo latir su corazón, mirando con las yemas las letras, una a una, de las palabras locas, enamoradas, ardientes, que el mozo estaría inventando. Palabras que al pasar, por el camino de esa mano, del sueño de él a la inmensa expectación de ella, se detenían un instante en la señal que el estribo del telar antiguo había hecho, día a día, en la palma de la paciente tejedora. Y el amor se hizo en aquel mismo instante profundo y puro, y eterno.²²

No son raros los momentos especialmente poéticos en las novelas de Cunqueiro, que se delimitan, de alguna forma, como poemas narrativos. Textos que podrían desgajarse del texto central sin por ello perder en identidad y sentido. Su intensidad se mide por el grado de individuación alcanzado al convertirse en un texto que se configura como centripeto. Este rasgo, común a toda la narrativa de Cunqueiro, es todavía más perceptible en estos minitextos que el autor introduce en momentos especialmente significativos de su narrativa. Los límites entre la realidad física e inmaterial se vuelven borrosos. La palabra, lógicamente, se convierte en un medio de comunicación total. El código intertextual, sin embargo, matiza la situación, la desplaza hacia una fuente de sentido que es exterior al texto mismo: el lector se ve obligado a salirse del texto, a contrarrestar el impulso centripeto de éste, abriéndolo intertextualmente hacia otro texto, el de Homero. El proceso es altamente significativo:

1. El autor configura un microtexto que se distingue del texto central por una serie de mecanismos: sobre todo la intensificación de una diégesis formulada sobre unas leyes que nada tienen en común con el mundo objetivo.

2. La intensificación diegética, con la correspondiente pérdida de correlación mimética, está estrechamente relacionada con la tendencia centripeta del texto.

3. Esta tendencia, propia de los textos con una diégesis muy definida (la literatura fantástica es especialmente ejemplar en este sentido), tiende a encerrar el texto en sí mismo, a excluirlo no sólo del texto central al que pertenece sino también de otros contextos literarios.

4. Cunqueiro, desintegrador máximo de su misma producción literaria, y de los múltiples sistemas de codificación de que dispone, no permite que estos minitextos cuajen y lleguen a configurarse como unidades independientes: la introducción de un código literario, preciso y ajustado a la diégesis misma del texto, hace saltar en pedazos esta autosuficiencia al obligar al lector a situarse en otro texto distinto, La Odisea.

Los finales desintegradores funcionan masivamente en CVS incluso si tienen repercusiones demoledoras para situaciones posteriores en la novela. Por ejemplo, Sinbad, después de uno de sus juegos de malabarismo imaginativo, le descubre a Monsaide el secreto: "era nada más que la piel de un limón [...] con una golondrina dentro". La respuesta del interlocutor, Monsaide, no puede ser más precisa: "Quien sueña, sueña."²³ La revelación de las tácticas de Sinbad no sólo desintegra sus producciones imaginarias, sino que ayuda al lector a descodificar con más solidez el resto de la novela, y a determinados narratarios la limitación de las ingeniosas creaciones del "viejo piloto".

Otro final desintegrador, similar al anterior, lo localiza Cunqueiro en el último párrafo de la novela, antes del índice onomástico. Como si el autor quisiese darle el golpe definitivo a todo el texto. Es el "Retrato de la viuda Alba":

Se sientan en el patio, bajo el naranjo, a ver jugar el niño, o pasean por la terraza cogidos de las manos. Arfe, a veces, asusta a Alba diciéndole que vuelve al mar. Entonces ella, entre lágrimas, le obliga a ponerse el chaleco salvavidas de corcho del Jorasán y lo perfuma con corteza de ciprés, cuyo aroma ahuyenta el tiburón. Arfe se deja hacer sonriente. Alba siempre le pide lo mismo: "-Mirarás la luna a la misma hora que yo. Arfe dice que sí y la besa en la boca. Alba se desmaya y Arfe llama a la nodriza, que viene corriendo y le pone seis sanguijuelas al ama en salva sea la parte.²⁴

Todas las isotopías semánticas utilizadas en el texto se ven sometidas a la última frase, que es en definitiva la que al clausurar toda la novela concentra las múltiples ocasiones de desintegración que el lector ha ido experimentando en su progresiva descodificación.

La novela del Nadal, HPO, resume en términos generales los mismos mecanismos: obvios para el lector, son detectables unos treinta indicadores de desintegración en su mayoría con efecto de humor. Una vez más ha de insistirse en una peculiar situación de la crítica disponible sobre la narrativa de Cunqueiro: la novela que más atención ha

recibido, por razones puramente sociológicas, ha sido desafortunadamente la menos trabajada. Pero los premios literarios imponen un ritmo de lectura y aceptación no sólo al público en general sino también a la crítica especializada. Los criterios de selectividad aplicados al análisis de CVS se siguen también para HPO; se trata, en definitiva, de proyectar la imagen desintegradora que permea con mayor o menor intensidad toda la producción novelística de Cunqueiro.

Un primer momento de desintegración, y que aquí se incorpora porque se trata de la desestabilización paródica del discurso teológico, se encuentra en un diálogo entre el barquero Filipo y Eusebio, oficial de forasteros:

Ya recuerdas aquél que se le veía mozo, con el sombrero de pico y las plumas rojas, cuando estaba montado en su bayo, y de pronto desaparecía [...] el mozo era visible a caballo solamente, y en descabalgando, si hacia una seña se evaporaba y así se estaba, perdido en el aire, salvo si precisaba hacer aguas menores, en cuyo caso se presentaba obligadamente en visible naturaleza. -Es el argumento de necesidad del que hablan los teólogos griegos en el epítome de milagros - apostilló el señor Eusebio.²⁵

El humor, la ironía, y sobre todo la parodia acrecientan su poder de control textual: lo maravilloso, lo teológico, incluso la misma nobleza del joven y misterioso personaje, todos estos códigos que por su misma presencia

intentan apoderarse de alguna fracción del espacio textual, son desjerarquizados por el código desintegrador paródico.

Uno de los diálogos entre Eumón y Egisto es útil citarlo en esta panorámica sobre indicadores de desintegración textual. El primero le explica a Egisto las múltiples posibilidades de su trágica relación con Orestes y las implicaciones para el final de la historia:

Si se adelanta y te mata, evita la muerte de su padre, lo que no le importa, y finiquita su obligación. Además que le da asco que te acuestes con su madre.

-¡No hay otro más higiénico que yo! -se asombró Egisto.

[...]

-¿Yo maté a Orestes? -pregunta Egisto poniéndose de pie, cruzando los brazos sobre el pecho.

-Casi seguro [...]

-Y Agamenón?

-Habrá muerto en Troya, o estará por ahí buscando empleo.²⁶

Es tal la reconversión y dislocación del mito original intertextualizado, y del texto trágico que supone una primera formulación literaria canonizada, que debe hablarse de una consciente voluntad de desmitificación, tan obvia en este texto, aunque no menos explícita en otras novelas y aun en otros momentos de HPO. Pero si se sugiere la posibilidad de un Agamenón en busca de empleo, es concebible la imagen de un rey, Egisto, que busca "en su maleta un calcetín de lana y se lo [pone] de sombrero".

Las anotaciones sobre la casa real anticipan las descripciones desintegradoras que Cunqueiro explorará en todos sus aspectos en EAC. El palacio ha quedado reducido a un "caserón viejo y desierto". Y los centinelas sólo atienden sus obligaciones cuando no tienen que atender al "vareo de las castañas". Es tal la pobreza de la familia real que "el oficial del inventario, [...] no dormía en el palacio real porque con la visita tracia no había sábanas para todos."²⁷ La progresiva acumulación de indicadores de desintegración diegética fuerzan al lector a descodificar paródicamente la novela, y con ello la diégesis misma pierde la solidez suficiente que le permitiría funcionar como el mundo estable que se busca miméticamente en un texto literario. Pero no es sólo la corte real, los mismos personajes se desintegran en sus propios sueños. Egisto ve cómo sus "pequeños lunares rojizos se iban convirtiendo poco a poco en moscas que se posaban, volaban y volvían a posarse [...] Egisto se daba cuenta que se estaba pudriendo [...]."²⁸ Y en uno de los textos dramáticos que Cunqueiro incorpora al texto narrativo, un Correo ironiza sobre los monarcas: "Estos coronados, los más de ellos están podridos."²⁹

HPO revierte incesantemente al modelo arquetípico de la Orestíada para desintegrarla mediante la parodia y, así,

hacer imposible la entrada de la imagen mítica del Orestes clásico en la novela. A este aspecto se hace referencia en el estudio de la intertextualidad. El héroe de Cunqueiro se encuentra con otros personajes que viven una experiencia similar: a todos les pregunta qué harían en su lugar. Una de las narraciones que escucha funciona como un modelo perfecto de desintegración antitextual:

Era un marinero de mi nave. Y empeñado en que su padrastro le estaba comiendo una viña y una paraje de bueyes, amen de acostarse con su madre, y esto a nadie le gusta que lo haga un forastero. Yo le pedía que no lo matase que sería un descrédito para la nave, y le aseguraba que cuando menos lo pensase, el padrastro moriría de desgracia. Y así fue. Vino el padrastro con tres melones, resbaló en la escalerilla, se dio un golpe contra un ancla de repuesto que estaba en el muelle, y quedó en el sitio.³⁰

Un rápido análisis deja traslucir los indicadores antitextuales, paródicos, sobre los que se estructura el relato: el "acostarse con su madre" es una más entre múltiples razones para la venganza; el honor no es hacia la familia sino hacia la nave, hacia el trabajo; la muerte del padrastro es la culminación de la desintegración paródica de un texto que se configura en oposición al texto arquetípico de Esquilo. No es ésta la única narración que funciona antitextualmente a lo largo de la novela; de hecho, podría decirse que toda la novela se alimenta de estos breves y

punzantes relatos para alcanzar el clima de desintegración total que domina toda la novela.

La novela se clausura con un microtexto cuya función se multiplica en varias direcciones:

1. la desintegración de Orestes que, viejo, se ve reducido a "una sombra perdida por los caminos"
2. la desintegración de la diégesis: el mito clásico y la tragedia intertextualizados sufren un proceso paródico tan intenso que el lector ya no puede identificarlos.
3. la desintegración textual: el autor utiliza un espacio textual liminar, un apéndice, para informar al lector sobre la cuestión fundamental de toda la novela, la decisión final de Orestes. Así, la jerarquía textual queda destruida, y el lector se ve obligado a reconfigurarla porque la que le ofrece la novela muestra indicios de consciente inestabilidad. Una vez más Cunqueiro pone a prueba a su receptor, obligándolo a entrar en el juego de la estrategia textual.

VFF se presenta discursivamente como una biografía históricamente documentada, y al mismo tiempo evidencia su propia destrucción, al incorporar elementos irreales y fantásticos. La desnaturalización a que somete Cunqueiro los diversos tipos de discursos se refleja en el juego irónico con el discurso científico: se trata de una biografía

histórico/fantástica, cuya síntesis desintegra precisamente el tipo de discursividad que se intenta imponer. El juego con códigos históricos refuerza el sentido lúdico generado por una falsa erudición.

La esquizofrenia de Fanto, que origina uno de los momentos más intensos en toda la novela, y que podría darle al lector una introspección en su personalidad se reduce a un sincero y fugaz monólogo que es recodificado por un comentario posterior sobre el posible paralelismo entre el sueño de Fanto y el de su viejo caballo <<Artemisa>>:

Y Fanto se imaginaba batallas en campo abierto, hacia el sur, hacia más allá de las colinas vinícolas y de los alegres ríos, en la que hallarían muerte y enrojecerían el pico del cuervo los cadáveres del sobrino del Imperante, el lozano duque de Provenza, y el nuevo Lanzarote del Lago. Golpeaba en su puerta el signor Capovilla diciendo que ya era hora de salir hacia Florencia, y en el patio del mesón <<Artemisa>> contemplaba con sorpresa y melancolía al caballo del cavaliere, un castrado ruano colitrenzado, que osaba mirarla a los ojos y relinchar. Cada quisque sueña lo que puede.³¹

La intromisión última del narrador extradiegético testifica plenamente la tensión que intenta crear con el juego paralelístico entre las obsesiones del caballero y las del caballo. No faltan tampoco momentos en HPQ en los que se consigue una desintegración semántica por la aproximación enumeradora de campos semánticos distintos, y que el lector

percibe como tales:" Que le mintiese, a la viuda que [...] comenzaba a soñar en matrimonio, que se había aficionado a sus pequeños pechos, y a sus muslos redondos y a cómo rebozaba las alcachofas."³² Un efecto similar se consigue al aproximar los dos adjetivos en la frase siguiente: "Preguntó Fanto a Nito si alguien más que el capellán de las dominicas susodicho y zurdo [...]."³³

La dinámica intertextual y su efecto paródico es aprovechado constantemente por Cunqueiro para desintegrar situaciones diegéticas que el lector ha ido ordenando con la información fragmentaria que muy selectivamente se le ofrece. A Fanto, se menciona en el texto, "lo había salvado de la horca de Venecia [después de que el Senado de Venecia, lo declarase asesino, <<un segundo Otelos>>] -que es sabido que es de vuelo alto y el verdugo se abraza al penado al quitarlo de tablas, para que la muerte sea rápida, si la familia o un amigo ha dado propina- el haber muerto, decían, alanceado por muchos turcos [...]."³⁴

El inciso distiende el tono trágico de la muerte del héroe y al mismo tiempo desintegra con la fragmentación el sentido de totalidad que toda frase busca como proyección textual. Este efecto desestabilizador está acentuado por el tono de humor negro que el narrador logra con la descripción de la técnica de la horca.

La obsesión autodestructiva de los personajes de Cunqueiro está perfectamente ejemplificada por Botelus, un personaje liminar, cuya historia constituye uno de los textos del apéndice; este microtexto muestra la doble dimensión de desintegración narrativa y textual que está presente en toda la narrativa del escritor gallego: comerse a sí mismo, como pretende Botelus, significa no sólo la desaparición del personaje sino también la aniquilación de la diégesis y su total desintegración. Este es un signo recurrente en toda la novela.

EAC textualiza en las primeras líneas accesibles al lector la dinámica desintegradora de toda la novela: ofrecer dos prólogos al lector significa la desautorización de la voz del narrador extradiegético y la consiguiente inestabilidad semántica de la diégesis a la que aquellos sirven de marco introductorio. Al utilizar el discurso/prólogo como espacio textual en el que aloja el sentido final de la novela, precisamente en una modalidad discursiva no-narrativa, aunque superficialmente el texto esté codificado narrativamente, el lector se ve obligado a leer el relato como "prólogo", y por tanto de forma distinta a la fórmula descodificadora que deberá usar en la lectura del texto central; de esta manera se introduce un elemento de desintegración máxima: la novela se ve enmarcada

por un doble microtexto cuyos efectos perdurarán a lo largo del texto narrativo propiamente dicho, funcionando como un horizonte de expectativas al que el lector está obligado a hacer referencia. No obstante, y porque se trata de dos prólogos distintos, e incluso opuestos en cierto sentido, el lector debe establecer una doble fórmula descodificadora, ninguna de las cuales es, paradójicamente, la canónica. Este proceso desintegrador que funciona plenamente en el nivel de la organización textual de los relatos objetiva la tensión entre la tendencia centripeta, presente en todo texto literario, pero especialmente en un autor como Cunqueiro que configura sus diégesis narrativas con fórmulas anti-miméticas, y la tendencia centrífuga, no en dirección hacia una recuperación de la mimesis, que si existe está totalmente enmascarada y en constante crisis, sino hacia la desintegración textual, que amenaza de forma ininterrumpida la incipiente inestabilidad de la diégesis.

Cunqueiro consigue en EAC una atmósfera de irrealidad y fantasía, intensificando, por ejemplo, los límites del espacio textual de un microtexto determinado, como si la diégesis narrativa se detuviese y la voz textual quisiese imprimir un tono y un ritmo distintos. El resultado es la desintegración irreal del mundo diégetico, su apertura total, con la puesta en funcionamiento de la discursividad

fantástica, y un comentario metatextual posterior del mismo narrador que corrobora la demarcación espacial aludida:

"Estos asuntos hay que contarlos así, de una manera vaga y fantástica". Este es el texto en cuestión que merece ser citado en extenso por las cualidades de su misma discursividad, y como prueba de la intensificación semántica que desborda el propio ritmo de la diégesis:

La jaula de mimbre de las palomas amaestradas de Fetuccine se estremeció, y le cayeron los aros paralelos, se deshizo todo lazo, se soltaron los meridianos, y la jaula se abrió en pétalos iguales. Lo blanco se juntó a lo blanco y lo rosa a lo rosa. María se recostaba en el aire, vestida de azul. La brisa la llevó a los brazos de Paulos, como si el viento de mayo apresase con la punta de sus dedos una flor de recezo. Los labios estaban en cualquier lugar de la luz y del aire, pero los de cada amante hallaban fácilmente los dulcísimos contrarios. Se abrían todas las puertas, y alguien, en el otro extremo de la ciudad, hizo música. El péndulo del reloj se detuvo, un péndulo de bronce dorado que figuraba una enredadera de rosas coloradas, y en su parte inferior terminaba en un óvalo de porcelana en el que una anciana, al amor del fuego, hilaba. Hilaba los siglos y los destinos.³⁵

Hay dos frases especialmente significativas en la novela, y que marcan la persistente obsesión destructiva de Cunqueiro; una de ellas alude a la misma personalidad de Paulos, y fue citada anteriormente: "Porque en el fondo, el más secreto impulso de Paulos era destruir"; inmediatamente el narrador extradiegético cede su voz a Paulos para

confirmar el comentario anterior: "¿Veis? ¡Las muñecas de la infanta Berita! Dentro, nada, serrin!".³⁶ La reducción a la nada es el destino último de los sueños de Paulos, cuya desintegración está ya prefigurada en "la mala imitación, a escala humana, de un relincho hipico" de su caballo que no es sino un doble muy especial de Paulos. Anteriormente se aludió a las similitudes entre Fanto y su caballo, que exigían una proceso de descodificación desintegradora semejante. En esta permanente oscilación entre la consolidación y desintegración de la diégesis de sus novelas, Cunqueiro incorpora momentos de una insostenible carga humorística:

Otro, que alababa la santidad feliz del unicornio, unida a una serena alegría de vivir, explicaba que ni el alma más virtuosa y limpia podía estar descuidada y confiada, que cuando se duerme nadie es propietario de su corazón, y al más santo le pueden venir estampas obscenas al magín, postales con desnudos, y orgías, una entera <<sex-shop>>.³⁷

Sólo Cunqueiro puede superar la distancia casi infranqueable entre los campos semánticos de una <<sex-shop>> y la figura mítica del unicornio, en tan breves líneas. Es precisamente la aniquilación de la distancia sintáctica la que fuerza al lector a reconocer el profundo distanciamiento semántico entre lexemas irreconciliables.

Periódicamente Cunqueiro juega con la desintegración elaborando una enumeración de indicadores cuya síntesis semántica está representada por la desintegración física. Estos momentos son especialmente significativos si la dimensión semántica aludida se corresponde con un momento de clausura textual, como el siguiente, que tiene lugar después de una intensa sesión imaginativa de Paulos:

Cuando Paulos introdujo el ojo de cristal del unicornio en el sumidero, esperó a que dijese algo. Pero no dijo nada. Ni percibió el golpe de la caída contra el lecho de chapacuna de la alcantarilla. De las pasadas lluvias habría quedado una cama de lodo.³⁸

Ejemplo extremo de textualidad paródica y desmitificadora es el tratamiento de uno de sus personajes más admirados, el rey Arturo, del que dice en MDU: "No debe haber libro en el que por lo menos una vez no se diga su nombre."³⁹ Escoger como objeto de tratamiento paródico e irónico a un personaje tantas veces intertextualizado significa para Cunqueiro un gesto supremo de desintegración textual y semántica: puede barajarse una interpretación de este gesto teniendo en cuenta que EAC fue su última novela, su último gran proyecto literario, y por tanto un texto que como acto de clausura incorpora todas las dimensiones discursivas que el autor introduce en sus cierres textuales.

EAC es un esfuerzo último de desintegración no sólo semántica sino también textual, y como tal es comprensible que Cunqueiro no haya escrito más, y si lo hubiese intentado, como repetía frecuentemente, sería recurriendo a una concepción distinta del hecho literario:⁴⁰ el modelo iniciado en MYF (texto fundacional por excelencia) tiene su conclusión lógica [narrativa y textual] en EAC. En la subsección dedicada a la descripción de la corte de Camelot, uno de los tres microtextos que configuran uno de los momentos más interesantes y complejos en la narrativa de Cunqueiro, la voz textual intensifica las dimensiones paródica y desmitificadora, y si puede hablarse de una dimensión fantástica o maravillosa sólo lo es entendida como modalidad textual totalmente controlada por la paródica; la voz narrativa extradiegética se aleja del personaje para que esta última dimensión sea todavía más perceptible. La desmitificación, que es constante a lo largo de todo el microtexto, afecta no sólo a los personajes sino también a los objetos que constituyen el mundo que los rodea: este proceso es especialmente significativo si se tiene en cuenta que el mundo que es desintegrado es precisamente el de la tradición artúrica, mitología activamente presente en toda la narrativa de Cunqueiro, y que constituye el grupo macrotextual más utilizado por el autor. Este aspecto es un

factor más a tener en cuenta para interpretar esta novela bien como el final de una serie o como la conclusión de un escritor que llega al momento último de su oficio como novelista. La relevancia del tono paródico y humorístico de esta sección de la novela adquiere una nueva dimensión para el lector cuando éste se ve obligado a reconocer posteriormente que se trata de un texto onírico, y que depende de una poética del sueño. El mundo artúrico se reduce a pura apariencia acartonada, y las múltiples referencias a la discursividad teatral desde la perspectiva de la desintegración diegética que ofrecen estos subtextos confirma la lectura desestabilizadora que una serie de códigos estratégicamente espaciados a lo largo del texto sugieren insistentemente.

El agotamiento del personaje, y con él el del texto es visible en los últimos momentos de la novela. La imaginación de Paulos sólo concibe la destrucción, una destrucción que afecta a la imaginación misma. El narrador mismo es preciso en la denominación del tiempo que está viviendo el héroe y con él el de la diegesis, cuya dependencia de la voluntad imaginativa y creadora de Paulos se ha ido intensificando a lo largo de la novela: "Y todo lo que se le acordó a Paulos en aquel momento de destrucción fue la bolsa de cuero de venado con su dinero"⁴¹ "Tiempo de destrucción",

denominación que adquiere un especial significado cuando se constata que EAC es la última novela de Cunqueiro, y que toda su narrativa, desde los primeros relatos, se proyecta hacia la autodestrucción, una doble aniquilación, narrativa y textual. Paulos se ve condenado a una "vida nueva", antiimaginativa, "lejos de todo recuerdo, lejos de todo deseo, apático, estudiando la ciencia que enseña a no soñar [...]."42 No se trata ya de una hipotética antidiégesis, que se opondría a un mundo imaginario que Paulos intentó transmitir a la mente de sus conterráneos, sino de un proceso antitextual, porque el proceder de las nuevas voces narrativas tendría que ser estratégicamente opuesto al seguido en las múltiples diégesis imaginadas y vitales que toman vida en la novela; se trataría, en definitiva, de un nuevo concepto del hecho literario. Esta actitud antitética, narrativa y textual, se percibe un poco más adelante, en un texto altamente significativo: "Se había vuelto, en un repente, avaro y quería esconder las monedas en los ojos, en las orejas, en la boca, en las horas del reloj, en el espejo."43 Los objetos y espacios que anteriormente le habían servido a Paulos para proyectar su imaginación son ahora instrumento de castración de la actitud creativa. La "noche" se transforma en el tiempo del realismo más utilitario: tiempos y espacios de ensoñación son destruidos

o transformados: "Que ya no soñaba, y entonces ya no era Paulos capaz de volar en el espacio en busca de tiempos y rostros idos o futuros."⁴⁴

Esa misma impotencia creativa parece haberse apoderado de Cunqueiro, porque, a pesar de sus declaraciones en sentido contrario, no volvió al ámbito de la narrativa. Este dato biográfico dota de un significado muy especial a EAC: la constituye en testamento literario, y refuerza, para todo el corpus narrativo, el valor interpretativo de una imagen del proceso textual como una dinámica desintegradora de la diégesis narrativa.

NOTAS

- 1 El año del cometa, p. 83.
- 2 Merlín y familia, pp. 52-58.
- 3 Ibid., p. 169.
- 4 Ibid., p. 191.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid., p. 19.
- 7 Ibid., p. 191.
- 8 Ibid., p. 94.
- 9 Las crónicas del sochantre, p. 125.
- 10 Ibid., pp. 144-145.
- 11 Ibid., p. 146.
- 12 Ibid., p. 147.
- 13 Ibid., p. 133.
- 14 Las mocedades de Ulises, pp. 18-19.
- 15 Ibid., p. 114.

- 16 Ibid., p. 103.
- 17 Ibid., p. 136.
- 18 Ibid., p. 168.
- 19 Ibid., pp. 204-205.
- 20 Ibid., p. 204.
- 21 Ibid., pp. 206-209.
- 22 Ibid., pp. 240-241.
- 23 Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas, p. 48.
- 24 Ibid., p. 151.
- 25 Un hombre que se parecía a Orestes, pp. 35-36.
- 26 Ibid., p. 99.
- 27 Ibid., pp. 131-132.
- 28 Ibid., p. 136.
- 29 Ibid., p. 186.
- 30 Ibid., p. 144-145.
- 31 Vida y fugas de Fanto Fantini, pp. 35-36.
- 32 Ibid., p. 58.

- 33 Ibid., p. 70.
- 34 Ibid., pp. 105-106.
- 35 El año del cometa, p. 70.
- 36 Ibid., p. 83.
- 37 Ibid., pp. 158-159.
- 38 Ibid., p. 161.
- 39 Las mocedades de Ulises, p. 278.

40

En una entrevista concedida a César-Carlos Morán Fraga y reproducida en la publicación homenaje de la Universidad de Santiago a A. Cunqueiro, éste, en respuesta a una pregunta sobre el estatuto de El año del cometa en relación con su producción anterior, dice: "Sí, sí, sin dúbida ningunha, xa foi concebida [EAC] coma un punto final. Cando lla mandei a Vergés, o editor, dixeran: <<bueno, mira te mando un punto final. Probablemente mis libros a partir de ahora sean otra cosa...>>Non sei, non son outra cousa, porque agora estou rematando A taberna [de Galiana]". "Entrevista con Alvaro Cunqueiro", Homemaxe a Alvaro Cunqueiro (Santiago: Univ. de Santiago de Compostela, 1982), p. 380. En contra de las repetidas afirmaciones del autor, EAC fue el testamento literario de Cunqueiro, porque la tan anunciada A taberna de Galiana quedó reducida a un largo párrafo, reproducido en el número especial de la revista Grial dedicada al autor; véase Grial, 72_(1981) pp. 183-184.

41

El año del cometa, p. 236.

42

Ibid.

43

Ibid., pp. 236-237.

44 Ibid., p. 237.

VII. Coda

La tarea del crítico está perfectamente alegorizada por la imagen mítica de Sisifo, en su eterno empeño por llegar a la cima de la montaña, e instalarse definitivamente en ella. Desde los primeros momentos de esta investigación sobre la narrativa de Cunqueiro, el doble movimiento de ascenso y descenso, marcado por los ritmos de una lectura siempre difícil y englobante, a veces casi agotadora, estableció los parámetros de la práctica crítica. Este flujo y reflujo de avances y retrocesos, seguidos de sus correspondientes momentos de seguridad e incertidumbre, son obviamente perceptibles en el desarrollo y en la exposición de algunos de los temas de la investigación.

Esta tensión producida por la práctica de investigación misma tiene su razón de ser en una doble circunstancia: las exigencias impuestas por el paradigma crítico asumido, no siempre en su totalidad (precisamente porque muchos de los conceptos y modelos interpretativos están todavía hoy luchando por adquirir un nivel mínimo de operatividad); y la peculiaridad misma de los textos analizados. En algún momento de la exposición se hizo referencia a uno de los rasgos más distintivos de todo paradigma crítico: su obstinada intervención en la modelación del canon en un

momento histórico determinado. Esta operación, compleja y no siempre controlable por tratarse de un fenómeno que hunde sus raíces en los mecanismos de producción y reproducción de la práctica social, se mueve en una doble dirección: reforzando el sistema ya existente al añadir elementos de legitimación a los textos ya canonizados; o desestabilizándolo, mediante la incorporación de nuevos textos cuya concepción implícita o explícita del hecho literario puede contradecir o desestabilizar no sólo la imagen del canon sino también el paradigma crítico hegemónico (y legitimador de una determinada concepción del hecho literario) en ese momento. Abogar por un sano pluralismo, o lo que es lo mismo, por la posibilidad de convivencia de varios sistemas o subsistemas canónicos, cada uno definido en términos de su propio desarrollo endógeno, se está convirtiendo en una urgente tarea que afecta directamente, por lo menos ese ha sido el horizonte intelectual y crítico desde el que se formula la propuesta de esta investigación, el discurso crítico para un escritor como Alvaro Cunqueiro.

Como Cervantes, con quien mantiene tantos lazos de unión, Cunqueiro noveliza en su misma narrativa, textualiza, la operación arriba aludida. Esta característica, definidora del quehacer literario del escritor gallego, adquiere una

trascendencia que la poca crítica existente no ha evaluado en toda su extensión. Cada una de sus novelas plantea las cuestiones básicas que los grandes renovadores del género narrativo se han venido haciendo desde el pionero esfuerzo cervantino: la vigencia de la autoconciencia literaria; la reflexión paródica sobre la evolución y configuración del sistema literario; el estatuto del discurso de la ficción, y literario en general; y en última instancia, la inagotable dialéctica entre la ficción y la realidad. Esta breve lista podría ampliarse considerablemente, por las consecuencias que de ella se derivan para un planteamiento posterior de otras cuestiones no menos relevantes para el estudio del hecho literario.

Todos los textos de Cunqueiro llevan la marca de su autogénesis y de su filogénesis, términos acuñados por la biología genética, y que dan cuenta de la doble dimensión textual, la intratextual y la intertextual, a la que se ha aludido repetidamente. Es el suyo un corpus novelístico que exhibe las convenciones de su propia escritura, es decir, el proceso de textualización que sustenta y hace posible el acto narrativo mismo. Entre las fuerzas centrífugas del contexto y de la obsesión mimética del escritor realista, y las fuerzas centrípetas del escritor que subvierte no sólo una determinada visión de la realidad sino las mismas formas que

la hacen posible, Cunqueiro se decide por las últimas. Su originalidad, si es éste un aspecto de su narrativa a tener en cuenta, reside no tanto en la novedad de sus paradigmas (se ha insistido repetidamente en el anacronismo de determinados códigos de su narrativa) como en el manejo de una diversidad de códigos fácilmente identificables por el lector, y que Cunqueiro cuestiona paródicamente. Este cuestionamiento va mucho más allá de una simple reformulación o renovación estética; plantear la narrativa de Cunqueiro en esos términos supondría la tergiversación de una concepción del hecho literario que debe ser entendida en un marco de intelección totalmente distinto, tal como se ha querido reflejar en este trabajo. A esta preocupación, epistemológica si se quiere, obedece el presente estudio sobre la producción narrativa de Cunqueiro: la insatisfacción con las interpretaciones hasta ahora existentes, y la misma penuria de alguno de los paradigmas críticos utilizados, han sido los dos ejes de contestación o cuestionamiento. El resultado, si provisional como cada nuevo intento de Sísifo, exhibe las huellas de un confesado entusiasmo por la búsqueda de nuevas formas de lectura de un corpus literario, la narrativa de Alvaro Cunqueiro, cuya activa presencia en el sistema literario hispánico está ahora comenzando a ser exigida y reconocida.

Juan González-Millán

VIII. BIBLIOGRAFIA

Primaria

(Se incluye en esta bibliografía únicamente la producción narrativa de A. Cunqueiro, sea novela o narración corta. Para una detallada, aunque no completa, bibliografía del autor consúltese la preparada por Antonio Odriozola y publicada en Grial, 72 (1981), pp. 235-260. Debe mencionarse la dificultad de establecer un corpus definitivo por la naturaleza misma de algunos de los textos, a medio camino entre la ficción y el ensayo).

- Cunqueiro, Alvaro. "Historia del caballero Rafael."
Separata de Vértice (noviembre, 1939), pp. 1-13.
- . Balada de las damas del tiempo pasado. Madrid:
Alhambra, 1945.
- . San Gonzalo. Madrid: Editora Nacional, 1945.
- . Merlín e familia e outras historias. Vigo:
Galaxia, 1955.
- . As crónicas do sochantre. Vigo: Galaxia, 1956.
- . El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o
tres historias. Madrid: El Grifón, 1956.
- . Merlín y familia. Barcelona: Editorial AHR, 1957.
- . Las crónicas del sochantre. Barcelona: Editorial
AHR, 1959.
- . Escola de menciñeiros e Fábula de varia xente.
Vigo: Galaxia, 1960.

- . Las mocedades de Ulises. Barcelona: Argos, 1960.
- . Si o vello Sinbad volvese ás illas. Vigo: Galaxia, 1961.
- . Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas. Barcelona: Argos, 1962.
- . Flores del año mil y pico de ave. Barcelona: Taber, 1968.
- . Un hombre que se parecía a Orestes. Barcelona: Destino, 1969.
- . El descanso del camellero. Barcelona: Taber, 1970.
- . Historia del ángel Adriel, guardián de la puerta sur del Paraíso. Vigo: Edición privada de Alberto Casal, 1970.
- . Xente de aquí e de acolá. Vigo: Galaxia, 1971.
- . 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.
- . Os outros feirantes. Vigo: Galaxia, 1979.
- . Obra en galego completa. II. Narrativa. Vigo: Galaxia, 1982.
- . "A taberna de Galiana." Grial, 72 (1981): 183-184.
- . Las historias gallegas de don Alvaro Cunqueiro. Madrid: Banco de Crédito e Inversiones. 1981.
- . Fábulas y leyendas de la mar. Edición a cargo de Néstor Luján. Barcelona: Tusquets Editores, 1982.
- . Tesoros y otras magias! Edición a cargo de César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets Editores, 1984.

Secundaria
Trabajos de carácter general

(Sólo se incluyen los trabajos citados en el estudio. Quede constancia de las múltiples deudas intelectuales que, condenadas al silencio, hacen acto de presencia en forma de ideas cuya paternidad es ya difícilmente identificable. Asumir la responsabilidad de la autoría, por muy sincera que ésta sea, no exime del reconocimiento de las múltiples voces que a lo largo de los años se han ido internalizando en la nuestra).

- Angenot, Marc y Regine Robin. "The Inscription of Social Discourse in the Literary Text." Sociocriticism, 1 (1985), pp. 53-83.
- Bakhtin, Mikhail. Problems of Dostoyevsky's Poetics. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1985.
- Belsey, Catherine. Critical Practice. Londres: Methuen, 1980.
- Bernárdez, Enrique. Introducción a la lingüística del texto. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- Bessière, Irène. Le récit fantastique. Paris: Librairie Larousse, 1974.
- Booth, Wayne C. The Rethoric of Fiction. Second edition. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1983.
- Brooke-Rose, Christine. A Rethoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic. Cambridge: Cambridge Univ. Pres, 1981.

- Chabrol, Claude. "De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle." Sémiotique narrative et textuelle. Ed. Claude Chabrol. Paris: Librairie Larousse, 1973.
- Corti, Maria. An Introduction to Literary Semiotics. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978.
- Dällenbach, Lucien. "Intertexte et autotexte." Poétique, 27 (1976), p. 282.
- Eco, Umberto. Obra abierta. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- . Lector in fábula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.
- . Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- Hamon, Philippe. "Un discours constraint." Poétique, 16 (1973), pp. 411-445.
- Hillis Miller, J. Fiction and Repetition: Seven English Novels. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1982.
- Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms. Londres: Methuen, 1985.
- Jackson, Rosemary. Fantasy: The Literature of Subversion. Londres: Methuen, 1981.
- Jenny, Laurent. "La stratégie de la forme." Poétique, 27 (1976), pp. 257-81.
- Khun, Thomas S. La estructura de las revoluciones científicas. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Kristeva, Julia. El texto de la novela. Barcelona: Lumen, 1981.
- Krysinski, Wladimir. "Le 16 juin 1904 et après..." Texte, 2 (1983), pp. 61-84.
- Lefebvre, Maurice-Jean. Structure du discours de la poésie et du récit. Neuchâtel: La Baconnière, 1971.

- Ludmer, Josefina. Onetti: los procesos de construcción del relato. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- Macherey, Pierre. Pour une théorie de la production littéraire. Paris: Francois Maspero, 1966.
- Mainer, J. C. Falange y literatura. Barcelona: Labor, 1971.
- . Literatura y pequeña-burguesía en España (Notas 1890-1950). Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972.
- Marin, Louis. Utópicas: juegos de espacios. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- Meyer, Herman. Poetics of Quotation in the European Novel. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1968.
- Oliver, Andrew (et al.). L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte. Texte, 2 (1983).
- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós, 1984.
- Prado Biezma, F.J. del. Cómo se analiza una novela. Madrid: Alhambra, 1984.
- Reis, Carlos. Fundamentos y técnicas del análisis literario. Madrid: Gredos, 1981.
- Riffaterre, Michael. "Production du roman: l'intertexte du Lys dans la vallée." Texte, 2 (1983), pp. 23-24.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. Londres: Methuen, 1983.
- Rodriguez-Puértolas, Julio. La literatura fascista española. Madrid: Akal, 1986.
- Said, Edward W. The World, the Text and the Critic. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1983.
- . Beginnings: Intention and Method. New York: Basic Books, 1975.
- Segre, Cesare. Semiótica, historia y cultura. Barcelona: Ariel, 1981.
- . Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Crítica, 1985.

- Valesio, Paolo. Novantigua: Rhetorics as a Contemporary Theory. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980
- Van Rees, C.J. "How a Literary Work Becomes a Masterpiece: On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism." Poetics, XII (1983), pp. 397-417.
- Zima, Peter. Manuel de sociocritique. Paris: Picard, 1985.
- . "La vision du monde: trois modèles et une critique." Sociocriticism, I (1985), pp. 103-110.

Secundaria

Trabajos extensos sobre la obra de A. Cunqueiro

- Bixler, Jacqueline E. "Self-Conscious Narrative and Metatheater in Un hombre que se parecía a Orestes." Hispania, 67 (1984), pp. 214-20.
- Buckley, Ramón. "La 'materia de Bretaña' en la obra de Alvaro Cunqueiro." Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España. Barcelona: Península, 1982. pp. 191-210.
- Carballo Calero, Ricardo. "Alvaro Cunqueiro." Historia da literatura galega. Vigo: Galaxia, 1975, pp. 748-67.
- Fernández del Riego, Francisco. "Remate" a Tesouros novos e vellos, de Alvaro Cunqueiro. Vigo: Galaxia, 1964, pp. 93-112.
- . "A vida e a obra dun gran fabulador." Grial, 72 (1981), pp. 137-55.
- Franco Grande, Xosé Luis. "Introducción a Alvaro Cunqueiro." Grial, 42 (1973), pp. 403-16.
- García-Sabell, Domingo. "A grande regueifa dos curandeiros." En Alvaro Cunqueiro, Escola de menciñeiros e fábula de varia xente. Vigo: Galaxia, 1960, pp. 9-48.
- Luján, Néstor. "Prólogo." En Alvaro Cunqueiro, Las crónicas del sochantre. Barcelona: Salvat, 1970, pp. 11-16.

- . "Prólogo." En Alvaro Cunqueiro, Fábulas y leyendas de la mar. Barcelona: Tusquets Editores, 1982.
- Martínez Torrón, Diego. "La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro." Cuadernos Hispanoamericanos, 347 (1979), pp. 328-61.
- . La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro. La Coruña: Ediciós do Castro, 1980.
- Molina, César Antonio. "La obra poética de Alvaro Cunqueiro." Nueva Estafeta, 38 (1982) pp. 39-50.
- . "Prólogo." En Alvaro Cunqueiro, Antología poética. Barcelona: Plaza y Janés, 1983.
- Molina, César Antonio. "Prólogo." En Alvaro Cunqueiro, Tesoros y otras magias. Barcelona: Tusquets Editores, 1984.
- Moreiras, Juan Miguel. "Los Siete cuentos de otoño, de Alvaro Cunqueiro." Grial, 35 (1972) pp. 29-38.
- Odriozola, Antonio. "Lembranza de Alvaro Cunqueiro e unha bibliografía máis da súa obra." Grial, 72 (1981) pp. 235-260.
- Palomo, Pilar. "Alvaro Cunqueiro. Vida y fugas de Fanto Fantini." En El comentario de textos. 2. Madrid: Castalia, 1977.
- Quiroga, Elena. Presencia y ausencia de Alvaro Cunqueiro. Madrid: Real Academia Española, 1984.
- Risco, Antonio. "Un cuento de Alvaro Cunqueiro." Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol.II. Ed. Giuseppe Bellini. Roma: Bulzoni, 1982.
- Rof Carballo, Juan. "Prólogo." En Alvaro Cunqueiro, Tesouros novos e vellos. Vigo: Galaxia, 1964.
- Rodríguez Fer, Claudio. "A poesía galega de Alvaro Cunqueiro." Grial, 72 (1981) pp. 171-82.
- Spires, Robert G. La novela española de posguerra. Madrid: CUPSA, 1978.
- . Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel. Lexington, Kentucky: The Univ. Press of Kentucky, 1984.

Thomas, Michael D. "Cunqueiro's Un hombre que se parecía a Orestes: A Humorous Revitalization of an Ancient myth." Hispania, 61(1978) pp. 35-45.

Viña Liste, Jose María (et al.). Homenaxe a Alvaro Cunqueiro. Santiago de Compostela: Univ. de Santiago de Compostela, 1982.

Número de la revista Grial, Homenaxe a Alvaro Cunqueiro, 72 (1981).

Número de la revista Nordés, II Data (1981).

Número de la revista Cuadernos del Norte, II, 6 (1981).